

Г. В. КРАУКЛИС

*Симфонические
поэмы*
Ф. ЛИСТА

Г. В. КРАУКЛИС

*Симфонические
поэмы*
Ф. Л И С Т А



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1974

Крауклис Г. В.

К78 Симфонические поэмы Ф. Листа. М., «Музыка», 1974.

141 с., с нот.

Книга представляет собой научно-популярный очерк о двадцати симфонических поэмах Листа. Предназначена для студентов музыкальных учебных заведений, музыковедов и любителей музыки.

К $\frac{90105-291}{026(01)-74}$ 620—74

© Издательство «Музыка». 1974 г.

ОТ АВТОРА

Сжатый монографический очерк о симфонических поэмах Ф. Листа, предлагаемый читателям, не является первой советской работой, посвященной этим выдающимся произведениям музыкального искусства. Еще в довоенное время ленинградский музыковед Н. В. Мамуна (ум. в 1941 г.) опубликовал брошюру-путеводитель с разбором шести наиболее популярных листовских поэм и обобщающим введением, которое раскрывало программные принципы Листа (см.: М а м у н а Н. В. Симфонические поэмы Листа. Л., 1941). Автор настоящей работы не мог не опираться на этот серьезный и обстоятельный, живо написанный путеводитель и, с другой стороны, стремился продолжить начатое Н. В. Мамуной дело, дав характеристику уже всем двенадцати листовским поэмам, написанным композитором в период расцвета его творчества (в стороне, однако, остались программные симфонии Листа и некоторые другие симфонические сочинения, в том числе симфоническая поэма позднего периода «От колыбели до могилы»).

Что касается важнейших фактов жизненной и творческой биографии Листа, то здесь главной опорой автору послужили работы крупного советского исследователя профессора Я. И. Мильштейна — его двухтомная монография о Листе (М и л ь ш т е й н Я. И. Ф. Лист. Изд. 2-е. М., 1971) и особенно предисловия к издававшимся за последние годы партитурам симфонических поэм Листа.

В общей характеристике музыки поэм, раскрытии смысла их образного строя и эстетической оценке автор, опираясь на некоторые традиции, позволял себе сохранять свою точку зрения. Главная трудность здесь заключалась в выявлении соответствия между характером образов, направленностью их развития и программным замыслом композитора, без чего анализ программно-

симфонического произведения вряд ли может считаться полным. Как известно, опубликованные композитором предисловия или отдельные замечания касались обычно общих идейных задач, не объясняя многих характерных деталей его сочинений. Основываясь на конкретном музыкальном материале и на использованных Листом литературно-сюжетных источниках, сопоставляя их, нужно было попытаться дать определенное толкование, которое следует рассматривать как возможное, вероятное, но, разумеется, не обязательное. О степени убедительности такого толкования пусть судят читатели, вслушиваясь прежде всего в саму музыку листовских поэм.

В заключение автор выражает глубокую признательность доцентам Московской консерватории Н. С. Николаевой и Ю. А. Фортунатову, любезно согласившимся просмотреть рукопись при подготовке ее к печати и давшим ценные советы и замечания, а также профессору Я. И. Мильштейну за его неоднократные консультации.

Г. В. Крауцлис

ПРОГРАММНЫЙ СИМФОНИЗМ Ф. ЛИСТА И ЕГО СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ

В лице великого венгра Ференца Листа (1811—1886) мировой программный симфонизм имел одного из наиболее крупных и убежденных представителей. Идею программности музыки Лист последовательно проводил в своем творчестве. К тому же эстетическое обоснование программных принципов в его литературных работах отличается такой полнотой и обстоятельностью, какие мы едва ли встретим в литературных сочинениях других композиторов, писавших на данную тему (Берлиоз, Шуман, Вагнер).

Если оставить в стороне древнейшую по своему происхождению вокальную музыку, в которой звуки приобретают очень конкретный смысл благодаря словесному тексту (такую музыку иногда условно называют программной в широком смысле слова), то идея придать инструментальному произведению программно-образную конкретность (в плане сюжетности, картинности, индивидуальной портретности и т. д.) тоже оказывается достаточно древней. Уже давно стал хрестоматийным пример из истории Древней Греции: в 586 году до н. э. на пифийских играх в Дельфах авлетист Сакад из Аргоса исполнил на авлосе музыку, изображавшую битву Аполлона с драконом Пифоном.

Кто знает, сколько еще сходных случаев было в те далекие времена и, быть может, не в одной только Греции! Позже в Западной Европе инструментальная программность складывалась, естественно, по мере развития самой инструментальной музыки, что, как известно, наступило после длительного господства, на протяжении всего сред-

певоковья, музыки вокальной. В эпоху Возрождения сама вокальная (хоровая) музыка приобретает подчас черты программной изобразительности, например, в хоровых фантазиях Клемапа Жанекена, в бытовых «картинах-зарисовках» Орландо Лассо. В то же время интенсивно развивавшийся инструментализм порождает порой пьесы программного характера. В XVII и первой половине XVIII века, в эпоху, когда впервые инструментальная музыка приобретает черты зрелости, когда формируются специфические инструментальные жанры, уже не зависящие от хоровых образцов (как это было в эпоху Возрождения), программная изобразительность становится довольно распространенным явлением — в пьесах английских вирджиналистов и французских клавесинистов, в произведениях классиков итальянской смычковой музыки (программные концерты А. Вивальди «Времена года», «Ночь» и др., скрипичные сопаты Дж. Тартини «Трели Дьявола», «Покинутая Дидона» и т.д.). Юный И. С. Бах создает для клавесина интересное произведение под названием «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Отдельные программно-инструментальные произведения возникают и во второй половине XVIII века — стоит назвать хотя бы цикл из трех симфоний Й. Гайдна — «Утро», «Полдень» и «Вечер», или пьесу Л. Боккерини для камерного оркестра «Ночная стража в Мадриде». Инструментальная изобразительность проникает и в оперу XVIII века, особенно в сцены пасторального характера, а также при воплощении грозных стихийных сил (знаменитые оперные «бури»). Однако расцвет программности в XIX веке все же явился своего рода скачком, особенно если иметь в виду симфонические жанры. Ведь величайшее завоевание XVIII века — классический симфонизм — складывалось хоть и под значительным воздействием оперной образности, но на основе ее обобщения и подчинения более отвлеченному типу музыкального мышления. Во времена Моцарта и Гайдна картинность, изобразительность, программные заголовки, сопутствующие инструментальным пьесам, — явления в общем более редкие, чем во времена французских клавесинистов, Вивальди и Баха.

Иное дело XIX век! Здесь речь идет уже не о возрождении полузабытых традиций программности, а о совершенно новом понимании данного явления. Как всякий

значительный этап музыкально-исторического развития, программность XIX века имела в основе не одну, а целый ряд причин, делавших ее появление закономерным, исторически необходимым. Бурные революционные события конца XVIII века во Франции и последующие наполеоновские завоевания с мощной ответной волной народно-освободительных движений не только привнесли в музыку новые, чрезвычайно сильные эмоции, особую героическую действенность, но и потребовали от музыки более непосредственной связи с богатой событиями жизнью. Былая цеховая замкнутость профессиональной музыки отошла в прошлое, музыка становилась искусством демократическим. А в качестве такового она должна была стать и более доступной, более понятной, чему не могли не способствовать всякого рода пояснения — в виде ли специальных заголовков произведений и их частей («Пасторальная симфония» Бетховена) или же словесных (вокальных) дополнений в рамках самой музыки (его же Девятая симфония). Эстетика бурно развивающегося романтизма выдвинула свои требования, также способствующие распространению принципов программности. Тут и господствующий личный, субъективный тон, и стремление ко всему характерному, индивидуально-неповторимому, и пылкая жажда обновления искусства, насыщения его множеством новых, свежих образов (например, из области фантастики), и желание как можно ярче и рельефнее воплотить поэтические картины природы. Наконец, далеко не последнюю роль сыграл и романтический принцип сближения, синтеза различных искусств. Все эти многообразные тенденции так или иначе должны были повлиять на молодого Ференца Листа, находившегося в Париже на рубеже 20—30-х годов, то есть в период становления французской романтической школы прогрессивного направления, в период революционного взрыва 1830 года.

Непосредственным толчком, породившим увлечение Листа программностью, обычно считают знакомство молодого венгра с Берлиозом и его напуганнейшей «Фантастической симфонией», впервые исполненной в 1830 году. Но можно предположить, что творческая натура Листа была как бы предрасположена к программности. Ему вообще не свойственны были черты, характеризующие «музыкантов по преимуществу», он был поэт-музыкант, и для

него музыкальные звучания естественно связывались с теми или иными поэтическими мотивами, с конкретными волнующими впечатлениями жизни. Ведь не меньше, чем Берлиоз, влияние имел на него в это же самое время Шопен, особенно шопеновские этюды, показавшие Листу, какой глубокой содержательностью могут быть проникнуты чисто технические по форме фортепианные произведения. И что же? Развивая эти прогрессивные традиции в своих собственных этюдах, Лист не останавливается на том типе этюда, образец которого нашел у Шопена, но в зрелые годы подчиняет разнообразную технику программному содержанию («Мазепа», «Дикая охота», «Метель», «Блуждающие огни», «Хоровод гномов», «Шум леса» и др.).

Так или иначе, актуальные для XIX века принципы музыкальной программности были восприняты Листом и оказали решающее воздействие на все его творчество, начиная с периода 30-х годов. Но на первых порах эти принципы претворяются в фортепианных произведениях композитора-пианиста: в 1834 году пьесой «Лион», посвященной восстанию лионских ткачей, открылась серия фортепианных пьес программного характера, позже объединенных заглавием «Альбом путешественника» (основная их часть сочинялась уже в конце 30-х годов). Еще позже эти пьесы, за исключением «Лиона», будучи переработаны, составили знаменитый программный цикл «Годы странствий». Не ограничиваясь сочинением музыки в новой манере, Лист пытается обосновать закономерность программности в некоторых своих письмах. Здесь выделяются его «Письма бакалавра музыки», одно из которых, адресованное Жорж Санд (1837), декларирует значение программных пояснений в инструментальной музыке: «...композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции»¹. По мнению Листа, критика в таком случае избегнет ложных толкований идеи созданного и безосновательных его комментариев.

Если в упомянутом письме Листа более всего заботит понимание идей автора со стороны слушателя, то другое письмо 30-х годов — к Берлиозу (1839) — показывает, какое значение Лист придавал сближению разных искусств. «С каждым днем, — пишет он по поводу своего

пребывания в Италии, — во мне укреплялось и мыслью и чувством сознание скрытого родства между произведениями гениев. Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена, У Иоанна из Пизы, фра Беато, Франча я нашел объяснение Аллегри, Марчелло и Палестрине; Тицпан и Россини предстали мне звездами одинакового лучепреломления... Данте нашел свой отголосок в изобразительном искусстве у Орканья и Микеланджело; быть может однажды он найдет его в музыке какого-нибудь Бетховена будущего»². (Напомним, кстати, что за выполнение последней задачи взялся сам Лист, написавший фортепианную сонату «По прочтении Данте» и симфонию «Данте», а затем в русской музыке возник симфонический шедевр — «Франческа да Римини» Чайковского.)

С наибольшей полнотой взгляды Листа на программность были выражены в его литературных работах веймарского периода (1848—1861). Этот центральный период творческой деятельности Листа вызвал к жизни также основные программно-симфонические произведения композитора — симфонии «Фауст», «Данте» и те двенадцать симфонических поэм, которым посвящена настоящая брошюра.

Подлинным манифестом листовской эстетики программности явилась его статья «Берлиоз и его симфония „Гарольд“», написанная в 1854 году. Некоторые общие положения этой работы развиваются затем в статье «Роберт Шуман» (1854—1855). Симфония Берлиоза явилась, по существу, предлогом для Листа, чтобы полнее высказаться по наиболее волнующим вопросам (между прочим, начало статьи посвящено другой остро интересовавшей Листа теме — положению художника в обществе). Центральный же, самый обширный раздел статьи целиком отведен изложению взглядов Листа на программность в музыке. Не стремясь к пересказу, хотя бы краткому, этого раздела, поскольку статья давно опубликована на русском языке, постараемся суммировать наиболее важные взгляды автора.

К явлению программности Лист подходит исторически, и это способствует убедительности высказанных им основных положений, подводит под них прочную базу. Совершая краткий музыкально-исторический экскурс, он восходит к XVI веку, ссылаясь на программно-изобразитель-

ные хоровые фантазии Жанекена, и далее упоминает целый ряд композиторов XVII и XVIII веков, отдавших дань программности. Итогом этих наблюдений становится для Листа убеждение, что «программа, существуя издавна как в сольной инструментальной, так и в оркестровой музыке, обретает все более и более твердую почву»³. Он уверен, что «инструментальная музыка, независимо от согласия или несогласия тех, кто мнят себя верховными судьями в делах искусства, все увереннее и победоноснее будет двигаться по пути программности». Эти утверждения опираются вовсе не только на признание закономерной эволюции программности: Лист подчеркивает особое значение новой эпохи, тех общественных сдвигов, которые она с собой принесла, когда музыка «стала собирать на свои празднества тысячные массы людей»⁴. Развивая эту мысль в статье о Шумане, Лист говорит о музыке начала XIX века следующее: «Выйдя из детского возраста, она покинула школу, державшую ее вдалеке от социальных движений и общественных дел, и заняла свое место среди тех, кто неразрывно связан с окружающей жизнью...»⁵. «Бетховен, — пишет далее Лист, — вот кто решительно обозначил переход нашего искусства от его вдохновенной юности к первому периоду зрелости. Его деятельность настолько изменила поступь и, мы сказали бы, самую осанку искусства, что никто уже не мог отрицать новую эру в музыке, эру, по сравнению с которой все предшествующие были не более, как подготовительной ступенью»⁶. Именно от Бетховена Лист (в статье о Берлиозе) ведет начало подлинной симфонической программности, противопоставляя его симфонии — гайдновским. «Бетховен, — говорит Лист, — напротив, в гораздо большей мере испытывал необходимость в закреплении с помощью названия мимолетных духов инструментальной музыки и во введении сверхмощных волн звуковых потоков в надежное русло какой-нибудь одной определяющей их идеи»⁷. Ссылками на последующих композиторов-романтиков Лист еще более усиливает тезис об особом значении программности для XIX века.

Утверждение программности как ведущего принципа новой музыки Лист отождествляет с прогрессом искусства. Оно, по словам Листа, «движется, прогрессирует, возрастает и развивается по неизвестным законам, порою в типы, но чаще в вихрях революционных очистительных

бурь»⁸. При этом автор затрагивает волнующую его проблему объединения музыки и литературы, которые слишком долго были разобщены (Лист, очевидно, имеет в виду судьбу инструментальной музыки). В новых условиях, согласно Листу, композитор должен стать одновременно и поэтом — выразителем поэтических идей своего времени. Лист упоминает об особых чертах современного литературного героя, который зачастую является носителем редчайших, исключительных качеств. Новая музыка, обращаясь к образам подобных героев, должна сблизиться и с общим характером тех свободных драматических поэм, которым Лист дает наименование «философских эпоей» («Фауст» Гете, «Каин» и «Манфред» Байрона, «Дядя» Мицкевича).

«...Программная музыка, — говорит Лист, — может стать музыкальным эквивалентом того рода поэзии, который был неизвестен древности и который своим существованием обязан специфически современной разновидности чувства — мы разумеем те написанные в диалогической форме поэмы, которые еще менее, чем эпос, пригодны для инсценировки»⁹.

Лист не отрицает значения симфонической музыки в ее чистом виде (то есть непрограммной), увлекающей слушателя «в идеальные сферы». «Что же касается симфониста-поэта, ставящего своей задачей отчетливое воспроизведения присущих его духу столь же отчетливых образов или определенных последовательностей душевных настроений, то почему же ему не добиваться полного понимания при посредстве программы?»¹⁰.

В цитируемой статье Лист очень подробно исследует вопрос о поэтической программе, спорит с воображаемыми оппонентами и предостерегает от злоупотребления программными заголовками. Определение же программе он дает следующее: «Программа — то есть изложенное общедоступным языком предисловие к чисто инструментальной музыке, с помощью которого композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты...»¹¹. Лист протестует против произвольного и безответственного украшения любых музыкальных произведений вывесками-ярлыками, которые являются не больше, чем «завывной дудкой издателей». Он выдвигает очень верный

тезис: «...Программа или название оправдывают себя лишь тогда, когда они — поэтическая необходимость, неотъемлемая часть целого, для понимания которого они незаменимы!»¹².

Предвидя возражения известной части публики, которой программа может помешать по-своему воспринимать музыку, Лист признает за ней это право, но считает его недостаточным основанием для ущемления нового вида музыкального творчества. Обновление музыки, расширение ее границ, свобода от сковывающих фантазию устаревших традиций — вот те преимущества, которые несет композитору программная музыка.

Протестуя против шаблонов и всякого рода педантичных правил в музыкальном искусстве, Лист опять-таки стремится подвести под свои положения объективные основания. Он проводит параллель между искусством и природой с ее вечной изменчивостью форм. «Искусство и природа, — говорит он, — в своем творчестве настолько богаты, настолько изменчивы, что их границы невозможно ни определить, ни предугадать»¹³. Лист занимает здесь воинствующую антиформалистическую позицию. «Культивировать форму ради формы есть дело промышленности, а не искусства», — пишет он в статье о Шумане¹⁴. И далее: «Создавать форму для выражения чувств и идей и применять ее для этой цели и означает заниматься искусством»¹⁵. Для Листа искусство — зеркало внешнего мира, эхо человеческой души. Он допускает известную стереотипность форм в музыке более отвлеченного, обобщенного содержания, имея в виду классические симфонии XVIII века, но применительно к новой, то есть программной музыке, говорит о великом разнообразии форм, соответствующих каждый раз индивидуальным особенностям выбранного композитором поэтического содержания.

Лист в своей статье о Берлиозе отчасти дает обоснование избранной им одночастной форме симфонической поэмы, указывая на историческое значение увертюры в становлении симфонической программности. Постепенный рост самостоятельности увертюры, их исполнение отдельно — без тех драматических произведений, к которым они первоначально предназначались, наконец, создание совершенно самостоятельных увертюры — все это дает Листу основание назвать увертюру «подлинной предшествующей программности»¹⁶. Лист при этом особенно подчерки-

вает одночастность увертюры, не расчлененной на обязательные для симфонии четыре части и представляющей простор фантазии композитора. Забегая несколько вперед, напомним, что именно такая симфоническая поэма утвердилась в творчестве Листа в качестве основного жанра симфонической программной музыки. Мало того. Многие из его поэм первоначально создавались как увертюры к тем или иным спектаклям, однако обязательно подвергались переработке, превращаясь в самостоятельные симфонические произведения нового типа (например: «Тассо», «Орфей», «Прометей», «Гамлет»).

Выявляя в своей статье принципиальное новаторство Берлиоза, Лист говорит о поэтической программе и мелодии-характеристике. Последнее определение, относящееся к известному лейтмотиву Гарольда, проходящему через всю четырехчастную симфонию Берлиоза, часто связывают с общими принципами Листа как программного симфониста. Но в таком понимании данное определение выглядит неточным, несколько приблизительным. Речь, несомненно, идет о том, что в программной музыке непременно должна присутствовать характерная, специфическая образность. Но последняя не обязательно связана только с мелодией. В некоторых случаях особое значение приобретают ритм, гармония, фактура, тембр. Именно в «Гарольде в Италии» Берлиоза важную роль играет лейттембр альты, характеризующий разочарованного героя; этот тембр, часто совпадая с «мелодией-характеристикой», порой отделяется от нее, являясь, подобно ей, образом-символом Гарольда. Следовательно, развивая и конкретизируя высказывание Листа применительно к программной музыке вообще, нужно говорить об образно-характеристиках как музыкальной основе программных произведений.

Итак, программная музыка и, в частности, программный симфонизм получили широкое освещение и достаточно веское обоснование в статьях Листа о Берлиозе и Шумане. Разумеется, без знакомства с высказанными в статьях взглядами невозможно приступить к рассмотрению симфонического творчества Листа. Однако на индивидуальный подход композитора к программности эти статьи, за очень небольшим исключением, проливают весьма слабый свет. С Листом, как автором статей, могли солидаризироваться в общем все, кому дорога идея про-

граммности. И недаром в статье о Шумане Лист выступает просто как шумановский единомышленник, формулируя принципы программности более цитатами из Шумана, чем собственными словами (последние становятся комментариями воззрений Шумана). Скромность Листа поразительна. В отличие от Вагнера, старавшегося по каждому поводу развивать свои личные эстетические взгляды и освещать во всех деталях свои творческие замыслы, Лист оставляет себя совершенно в тени. Ссылаясь на примеры программного творчества, он называет очень многих композиторов XIX века, даже таких, как Шпор и Гензелът, но ни словом не упоминает о себе. А между тем к моменту написания статей он был уже автором нескольких симфонических поэм и «Фауст-симфонии», не говоря уже о множестве программных пьес для фортепиано! Поэтому, приступая к рассмотрению симфонического творчества Листа, приходится начинать разговор как бы заново: непосредственно из положений, высказанных в статьях Листа, немногое можно почерпнуть для раскрытия специфики листовского программного симфонизма.

Уже стало традицией, говоря о симфонизме Листа, сравнивать его с симфонизмом Берлиоза. И это вполне закономерно. Оба композитора — убежденные сторонники программного творчества, крупнейшие представители программного симфонизма своего времени (программность Шумана, как известно, выявлялась преимущественно в фортепианной музыке). Берлиоз, как и Лист, находил сильнейшие стимулы для своего творчества в произведениях мировой литературы. Их обоих вдохновляли Шекспир, Гете, Байрон. Но именно поэтому очень наглядны при сравнении отличия в подходе этих композиторов к воплощению литературных образов, и тем самым проявляется специфическая эстетика каждого автора.

Быть может, особенно благодарны для сравнительной характеристики те произведения, в которых оба композитора как бы встретились на почве единого сюжета. Это — сюжет «Фауста» Гете. В 1859 году Берлиоз писал в рецензии на оперу «Фауст» Гуно о привлекательности данного сюжета: «Мечты и устремления к бесконечному, жажда наслаждений, простодушные чувства, страстные проявления любви и ненависти, отблески небесного света и адского пламени, — все это должно было соблазнить, и

действительно соблазнило, множество музыкантов, драматургов, не говоря уже о художниках»¹⁷. В этих восторженных словах проявляет себя не столько рецензент, сколько автор монументальной драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846) и послуживших ей прообразом «Восьми сцен из „Фауста“» (1828). И то и другое произведение отмечены чертами столь свойственной Берлиозу театральности. Поэтичные картины природы, бурные чувства, волнующие ситуации — вот что впечатляет Берлиоза и «просится на музыку». Что же касается Листа, то вспомним уже приведенное определение им поэмы Гете как «философской эпопеи». Лист тоже способен восторгаться красотами природы, волнующими литературными сюжетами, но у него при создании музыки все впечатления пропускаются как бы сквозь призму критически настроенного, философствующего рассудка. Лист много размышляет о жизни, о судьбе человека, положении художника, о добре и зле. Печать этих постоянных размышлений в той или иной степени заметна в большинстве его произведений. Если Берлиоз как будто хочет с максимальной наглядностью представить слушателю пленивший его образ, чтобы слушатели не только слышали, но и видели, то Лист больше размышляет по поводу данного образа, хочет сообщить рожденные образом мысли и идеи (вспомним характерный подтекст популярной пьесы «На берегу ручья» — здесь изображаемое музыкой журчание ручья становится лишь внешней, «засывающей» приметой, а главный смысл заключается в философском понимании слова «источник»). Неудивительно, что создавая своего «Фауста» в виде трехчастной симфонии, Лист в принципе отказался от театральности, от непосредственного воплощения отдельных сюжетных эпизодов и сосредоточился в основном на философской концепции произведения. Именно эта концепция, соответственно отраженная в системе музыкальных образов, привела произведение к единству — иначе три части-портрета («Фауст», «Маргарита», «Мефистофель») образовали бы просто цикл типа сюиты. Но все дело в том, что вторая и третья части целиком вытекают из первой, в которой показан Фауст со своими сомнениями и исканиями. Противоречивые стороны натуры Фауста (как и человека вообще) теперь как бы поляризуются: Маргарита символизирует все лучшее в этой натуре, Мефистофель — изнанку чело-

веческой природы, ее низменность, скепсис, выражающийся в развенчании высоких идеалов. Когда симфонии дает окончательный вывод: «вечная женственность» торжествует над силами зла, она облагораживает и спасает человека.

Было бы крайне рискованным делом резко противопоставлять Листа Берлиозу. Прямолинейное противопоставление привело бы к схематизму. И только с этой оговоркой можно все же попытаться выявить у обоих некие ведущие, преобладающие (но не абсолютно господствующие) тенденции. Берлиоз вольно или невольно стремится передать в музыке впечатления, вызванные литературным источником или картиной природы. Лист же стремится приобщить слушателя к своим философским идеям по поводу сюжета, картины, исторического события. Берлиоз, конкретизируя образы, приходит к целому ряду звукоизобразительных приемов, подчас к сюжетной последовательности частей и эпизодов. Лист мыслит более обобщенно, звукоизобразительность у него — сравнительно редкое явление, большее значение, как мы увидим, приобретает «обобщение через жанр», помогающее конкретизировать основные идеи. Хотя Берлиоз написал ряд программных увертюр, но важнейшие его сочинения представляют собой программные симфонии, в которых самостоятельные части уподобляются актам театральной пьесы. Лист, отдав дань симфонии в своем «Фаусте» и в симфонии «Данте» (двухчастной), взял все же за основу программно-симфонического творчества одночастную симфоническую поэму. При знакомстве с музыкальными образами Берлиоза почти каждому из них можно дать вполне конкретное картинно-сюжетное истолкование: «Появление возлюбленной на балу», «Переключка пастухов», «Раскаты грома», «Казнь преступника», «Хоровод чертей» («Фантастическая симфония»); «Пение пилигримов», «Вечерний звон колокола», «Серенада горца» («Гарольд в Италии»); «Одинокость Ромео», «Свидание в саду», «Похороны Джульетты» («Ромео и Джульетта») и т. д. Характеризуя листовские музыкальные образы, как мы покажем дальше, приходится обращаться к таким отвлеченным, непредметным понятиям, как «мрачное раздумье», «героическая борьба», «скорбь об утратах», «любовь», «жизненные бури», «порывы к свободе» и т. д. Берлиоз, как великий художник, непременно выражает в своих про-

изведениях определенный круг идей и созвучных своей эпохе настроений. Но он как бы объективирует их в ряде картин и сюжетных ситуаций, тогда как Лист чаще исходит из отвлеченных и субъективных размышлений о жизни, его подход более философский, и его музыкальные образы приобретают в этой связи отвлеченно-символическое значение. Можно предположить (и на это указывают некоторые листовские предисловия), что тот или иной литературный сюжет привлекал Листа прежде всего возможностью выразить посредством него волновавшую композитора идею. Обратившись теперь непосредственно к сочиненным в Веймаре двенадцати симфоническим поэмам, мы увидим, что при внешнем большом разнообразии источников (от античных мифов, до творчества современных Листу романтиков) все они группируются вокруг нескольких тесно связанных друг с другом философских идей — именно тех идей, которые красной нитью проходят через все творчество, литературные работы и эпистолярное наследие композитора.

Симфонические поэмы веймарского периода сочинялись Листом в основном в течение одиннадцати лет (1847—1858), хотя образы и замыслы некоторых из них возникали и до переезда в Веймар («Мазепа», «Плач о героях», «Что слышно на горе», «Прелюды»). Как и многие другие произведения Листа, симфонические поэмы в своих окончательных вариантах нередко представляли собой переработки уже сочиненных произведений — например, оркестровых увертюр и даже фортепианных пьес («Мазепа»). Краткие сведения об истории создания каждой поэмы читатель найдет в разделе, посвященном их целостной характеристике. Для начала же мы даем их полный список, придерживаясь той последовательности, какую установил сам Лист при первом издании всех двенадцати партитур (см. таблицу на с. 18).

На первый взгляд перед нами различные темы и сюжеты, причем наряду с литературными источниками мы встречаем в этом списке и несколько необычный для симфонической музыки программный источник — картину Баульбаха «Битва гуннов». Однако при отмеченном выше философском подходе Листа к воплощению сюжетов все это многообразие оказывается на деле различными вариантами нескольких типично листовских концепций. Проблемы смысла человеческой жизни, борьбы и страда-

№№ пп.	Наименование	Литературные и иные источники	Время создания	Год первого исполнения	Предписанная продолжительность звучания
1	«Что слышно на горе»	Стихотворение Гюго	1847—1856	1857	38 мин.
2	«Тассо»	Трагедия Гете, поэма Байрона	1849—1854	1854	19 мин.
3	«Прелюды»	Стихотворение Ламартина	1850—1854	1854	15 мин.
4	«Орфей»	Античный миф	1854	1854	12 мин.
5	«Прометей»	Драма Гердера	1850—1855	1855	12 мин.
6	«Мазепа»	Стихотворение Гюго	1851	1854	18 мин.
7	«Праздничные звучания»	(Отчасти по стихотворению Шиллера)	1853	1854	18 мин.
8	«Плач о героях»	(Собственная концепция)	1850—1854	1857	20 мин.
9	«Венгрия»	(В ответ на стихотворение Верешмарты)	1854	1856	22 мин.
10	«Гамлет»	Трагедия Шекспира	1858	1858	10 мин.
11	«Битва гуннов»	Картина Каульбаха	1857	1857	16 мин.
12	«Идеалы»	Стихотворение Шиллера	1857	1857	30 мин.

ний человека отражаются в «Прелюдах», «Прометее», «Гамлете», «Идеалах», «Плаче о героях». Судьбы народов и всего человечества по-разному воплощены в поэмах «Что слышно на горе», «Венгрия», «Битва гуннов». Наконец, судьба художника и значение искусства раскрываются в таких поэмах, как «Тассо», «Орфей», «Мазепа», отчасти в «Праздничных звучаниях».

Намеченные нами разграничения и группировка, конечно, условны. Можно было бы попытаться вскрыть еще некоторые идейные мотивы, можно было бы группировку сделать более дробной, дифференцированной. Но во всех случаях идейное родство поэм остается несомненным. Так или иначе, Лист в них обращается к глубоким и волнующим проблемам человеческой жизни, к жизненным судьбам людей, то объединяя их в целый народ, человечество, то сосредоточивая внимание на индивидуальных судьбах, на исключительных поступках и превратностях судьбы,

то, наконец, конкретизируя эту обобщенную гуманистическую тему в плане художественном, то есть показывая судьбу и роль искусства в целом и отдельных его представителей, художников-гениев. На этом основании можно говорить о двенадцати симфонических поэмах как о своеобразном цикле, но не том едином, нерасторжимом цикле, какой встречается в симфониях и сонатах, а скорее о группе самостоятельных произведений, объединенных общим замыслом. примеры чего дала литература («Человеческая комедия» Бальзака, позже — «Рюгон-Маккары» Золя).

Что же касается программных пояснений к своим симфоническим поэмам, то Лист здесь поступал по-разному. Иногда он кратко и очень четко освещал основную идею и круг образов, но порой пускался в пространные рассуждения по поводу данного сюжета и судеб человеческих. В отдельных случаях привлекались и замечания автобиографического характера, упоминалась история создания поэмы («Тассо»). В наиболее простых случаях соответствующие стихи поэта разъясняли содержание музыки, служили в качестве пространного эпиграфа («Что слышно на горе», «Мазепа», «Идеалы»).

К сожалению, подробное рассмотрение программных пояснений к симфоническим поэмам Листа оказывается делом неблагоприятным, так как пояснения писал чаще всего... не сам автор. Лист поручал это своей верной подруге княгине Каролине Витгенштейн, причем в настоящее время уже невозможно установить точно, что написано ею, а что самим Листом. Полагают, что характерные для пояснений многословие, безвкусная цветистость стиля и очень заметный религиозно-мистический оттенок — свидетельство авторства княгини, женщины умной и одаренной, но, разумеется, неизмеримо уступавшей своему гениальному другу, а к тому же еще и ревностной, фанатичной католички, оказавшей в этом отношении роковое влияние на Листа. Конечно, композитор не допустил бы прямого искажения своих замыслов в написанных княгиней предисловиях, но он, по своей всегдашней деликатности, мог и не возражать против некоторых особых оттенков, придаваемых его идеям К. Витгенштейн. Во всяком случае, мы в дальнейшем воздержимся от дословного пересказа программных предисловий, ограничившись лишь некоторыми цитатами. Последние, однако, бу-

дуг необходимы, поскольку музыка Листа меньше всего может служить иллюстрацией к данному литературному сюжету: композитор по-своему интерпретирует оригинал со стороны его идейного содержания — вплоть до значительного переосмысления.

Удачное название «симфоническая поэма» (*Symphonische Dichtung*), изобретенное Листом, наглядно отражает ту связь музыки и литературы, которая была краеугольным камнем листовской программности. Одна часть этого двойного названия представляет собой музыкальное понятие, вторая — заимствована из области литературных жанров. Но, как указывал сам Лист в цитированной выше статье о Берлиозе, прототином подобной симфонической программности была увертюра.

С тех пор как оперная увертюра по своему содержанию и тематическому материалу начала сближаться с оперой, она стала приобретать постепенно все более заметный программный характер. Правда, встречались увертюры типа попури, в которых оперные темы сочетались по принципу занимательности и эффектности. Великие же композиторы, начиная с Глюка, стремились передать в увертюре не только общий характер содержания оперы, но и особенности драматического конфликта и даже основные этапы в развитии драмы. В последнем случае увертюра становилась подлинно программным произведением, сжато раскрывающим основное содержание оперы (увертюра Бетховена «Леонора № 3», увертюра Вебера к «Волшебному стрелку», увертюры Вагнера к «Летучему голландцу» и «Тангейзеру»). При этом название оперы могло считаться программным названием увертюры, а оперный сюжет намекал на ее программную канву. Еще больше приближались к самостоятельному программному симфонизму увертюры к драматическим спектаклям, так как их тематизм не заимствовался из оперы, а создавался в соответствии с основными мотивами драмы. Таковы увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» Бетховена, В. В. Стасов, ссылаясь на письмо Листа к А. Н. Серову, приводит восторженные слова венгерского композитора, называющего увертюру «Кориолан» шедевром, принадлежащим к числу тех, «у которых нет ничего предыдущего, ни последующего между созданиями того же рода»¹⁸. Эта увертюра, как известно, не только отражает трагический конфликт героя с окружающей средой, но и показывает его гибель.

Такая законченность концепции делает увертюру ближайшим прототипом симфонических поэм. Параллельно возникают (у того же Бетховена) самостоятельные, «концертные» увертюры, правда, поначалу непрограммные. За Бетховеном последовал в этом направлении Шуберт, а в 1826 году созданная Мендельсоном гениальная увертюра на сюжет комедии «Сон в летнюю ночь» Шекспира положила начало особому жанру концертной программной увертюры.

Тем не менее симфоническая поэма Листа в принципе отличается от увертюры, представляя собой некий качественный скачок. Для увертюры всегда была характерна сжатость, динамичность развития. Она могла начинаться медленным вступлением, но основной раздел обычно шел в едином, неизменяемом быстром темпе. Увертюра, помимо своей непрменной театральности, была принципиально одночастным произведением — без тех элементов цикличности, которые проступают в симфонической поэме. Вот почему и после возникновения и широкого распространения симфонической поэмы композиторы иногда продолжали писать программные увертюры, если их замыслы тяготели к такой сжатой, театральной форме. Таковы программные увертюры Бизе («Родина»), Массне («Федра»), Дворжака («Отелло» и др.), увертюра-фантазия Чайковского («Ромео и Джульетта»).

Симфоническая же поэма, как правило, сочетает принципы сонатности, характерные для увертюр и первых частей сонатно-симфонических циклов, и внутренней цикличности. В поэмах может многократно изменяться темп и общий характер движения, приводя к возникновению обособленных эпизодов. Последние могут напоминать типичный облик отдельных частей сонатно-симфонического цикла, например, адажио, скерцо и т. д., хотя масштабы эпизодов соответственно скромнее. Подобные особенности формообразования не выдуманы Листом, они характерны для распространявшихся в эпоху романтизма так называемых свободных одночастных форм. Причем слово «свободный» указывает не на свободу от классических принципов формы: имеется в виду свободное сочетание, переплетение тех формобразующих признаков, которые у классииков существовали обычно порознь. Это прежде всего объединение в одном крупном произведении признаков сонатного аллегро и целого цикла, а также вариаций,

рондо, трехчастности и т. д. Все это имело место первоначально в крупных фортепианных пьесах — балладах и Фантазии f-moll Шопена, в первой части Фантазии Шумана. Но, вероятно, наиболее близкой к будущим симфоническим поэмам Листа была Фантазия C-dur Шуберта на тему его песни «Скиталец». Ясно членись на четыре раздела в виде аллегро, адажио, скерцо и финальной фуги, фантазия все же остается слитным, одночастным произведением (без перерывов между частями), да к тому же во всех разделах преобразуется одна и та же исходная тема. При более углубленном рассмотрении выявляются вместе с тем закономерности сонатного аллегро, распространенные на все произведение в целом. Некоторые исследователи прямо говорят о заимствовании данной формы Листом для его симфонических поэм. Так или иначе, влияние Фантазии Шуберта на Листа неоспоримо: ведь он не только исполнял ее сам, но и создал ее концертную редакцию (для фортепиано с оркестром), причем как раз в начале веймарского периода.

Листу нужна была форма более емкая, многосоставная и гибкая, чем форма увертюры, для того, чтобы она могла вместить сложное программное содержание, музыкально-философскую концепцию, отражающую самые различные моменты жизни человеческой, различные аспекты его деятельности и переживаний. Такая сложность, однако, грозила пестротой, потерей музыкального единства. Необходимым противовесом явился широко развитый Листом принцип монотематизма. Он состоит в том, что самые различные, порой резко контрастирующие образы оказываются в то же время интонационно родственными между собой, будучи свободными преобразованиями, вариантами исходной музыкальной темы; или же в основе большинства образов лежит некое общее «ядро» — характерный мотив, легко распознаваемая ритмическая ячейка и т. д. Монотематизм такого рода опять-таки не был выдуман Листом — он уже очень отчетливо дал себя знать в Фантазии Шуберта, его можно обнаружить и в Первой балладе Шопена и, особенно, в первой части Фортепианного концерта Шумана. Огромное воздействие имело на Листа то преобразование, которому Берлиоз в финале «Фантастической симфонии» подверг тему-лейтмотив возлюбленной, превратив мечтательную кантаилу в грубый и непристойный танец ведьмы. Этот прием непосредственно

повлиял на трактовку образа Мефистофеля в листовской «Фауст-симфонии».

В принципе же у Берлиоза и Листа наблюдается различное решение проблемы сквозной драматургии. Берлиоз на первый план выдвигает лейтмотив, обычно олицетворяющий собой одного из героев произведения. При каждом своем появлении такой лейтмотив намекает на присутствие героя, иногда означает возникшую мысль о нем. В ходе развития претерпеваемые лейтмотивом изменения несущественны: он легко распознается как нечто знакомое, как ведущее «действующее лицо» инструментальной «драмы». Единичное же коренное его преобразование должно определить решающий сдвиг во всей драматургии (как в финале «Фантастической»).

У Листа, напротив, образные трансформации исходного музыкального «ядра» отмечают с самого начала последовательные этапы драматургического развития, а повторения — без существенных изменений — какого-либо образного варианта единичны и в общей композиции подчеркивают моменты репризности. И если берлиозовский лейтмотив подобен индивидууму, которого мы встречаем при разных обстоятельствах, наблюдаем в различных душевных состояниях, то листовские образы-варианты — это как бы различные индивидуумы, родственные, однако, друг другу, как дети одних родителей.

При разработке своих музыкально-драматургических концепций Лист, конечно, не мог пройти мимо достижений вагнеровской лейтмотивной системы, которая начала складываться еще в 40-х годах (в 1850 году Лист уже хорошо был знаком с «Тангейзером» и «Лоэнгрином», поскольку оперы эти он поставил в Оперном театре Веймара; в 1853 году там же была осуществлена постановка «Летучего голландца»). В статье о «Летучем голландце», написанной в 1854 году, Лист специально отмечает яркость вагнеровских лейтмотивных характеристик¹⁹. Еще до завершения своего цикла симфонических поэм венгерский композитор успел частично ознакомиться с сочинявшимся Вагнером «Кольцом нибелунга». Но вагнеровский принцип взаимодействия ряда лейтмотивов-характеристик не стал образцом для Листа, хотя отчасти мог повлиять на композицию некоторых поэм (более всего, пожалуй, это сказалось в поэме «Что слышно на горе»). Как и в случае с Берлиозом. преемственные связи

более наглядны при сопоставлении трансформированных вагнеровских лейтмотивов (их «оминоривание», болезненное искажение в трагических эпизодах) с листовскими монотематическими преобразованиями.

Нужно подчеркнуть, что никто из композиторов не применял принцип монотематизма в целом столь широко и последовательно, даже постоянно, как Лист, хотя при этом композитор не избежал, быть может, некоторой доли схематичности. Показательно, что произведений, написанных строго по рецепту Листа (все разнообразные темы — варианты одной исходной), было в дальнейшем сравнительно немного. Один из ярких примеров — Фортепианный концерт Римского-Корсакова, все части которого основаны на преобразовании исходной народной темы. Гораздо чаще такие композиторы, как Глазунов, Танеев, Рахманинов, Сен-Санс, Рихард Штраус, гибко использовали принципы монотематизма в сочетании с другими приемами тематических преобразований и сопоставлений, в частности, с введением эпизодических, несвязных тем-образов. Сам Лист, написав сначала строго монотематическое фортепианное произведение «Долина Обермана», в дальнейшем, пожалуй, лишь в поэме «Тассо» проявил подобную «экономню» тематизма, то есть создал монотематизм в буквальном смысле слова. В большинстве же случаев он не отказывался от введения одной-двух совершенно новых тем, оставляя все же за монотематической линией ведущую драматургическую роль.

Таким образом, сонатно-циклические по своему строению поэмы перекликаются благодаря монотематизму с вариационными формами. Однако при определении ведущего формообразующего принципа в той или иной поэме следует исходить в основном из сонатности и цикличности. В одних случаях перед нами будет свободно трактованное сонатное аллегро с элементами некоторых других форм, в других — слитная цикличность с элементами сонатности, вариационности и т. п. Отступления от указанных закономерностей встречаются у Листа как исключение.

Коснемся теперь музыкально-образной стороны симфонических поэм Листа. При всем богатстве и контрастности их образно-тематического содержания нельзя не заметить здесь определенного, очень специфического для Листа образного круга. Ведущие образы сводятся в конеч-

ном счете к сравнительно ограниченной сфере типических для Листа образов, варьирующихся от поэмы к поэме. Вот почему так легко узнается Лист в каждой из поэм, если даже приходится знакомиться с музыкой впервые. Попробуем охарактеризовать эти излюбленные Листом образы, их программно-выразительные и чисто музыкальные особенности.

Глубокое, подчас мрачное раздумье, мучительные вопросы о смысле жизни. Такие образы обычно сосредоточены в начале произведения (ср. «Фауст-симфонию» и Сонату h-moll). Это чаще всего медленные мелодии в низком регистре (нередко унисоны) с характерными вопросительными или вообще неустойчивыми интонациями, известной угловатостью очертаний. Типичны тембры низких струнных и низких деревянных духовых.

Бурные порывы, мучительные поиски, жажда деятельности. Подобные образы появляются в условиях быстрого темпа и нередко выполняют функцию главной темы сонатного аллегро. Характерны напряженные, неустойчивые интонации, но более размашистые, чем в первом типе мелодий; специфична тенденция мелодических восхождений; в гармонии очень показательна опора на уменьшенный септаккорд. Велика роль струнных, в частности, играющих приемом тремоло.

Героическая борьба, уверенное самоутверждение. Это образы воинственного, маршевого типа, фанфарность интонаций дополняется господствующим звучанием медных духовых инструментов (особенно велика роль труб).

Образы скорби, траура. Выражаются в мелодиях характера похоронных плачей («тренодий»), в тяжелых ритмах похоронного марша. Темп медленный. Наряду с минорным ладом господствует, разумеется, мрачный общий колорит низкого регистра и соответствующих инструментов (кларнеты, бас-кларнет, фаготы, тромбоны, ударные, низкие струнные).

Образы любви, восторженных мечтаний. Это обычно пластичные, типично романтические кантилены, с очень значительной ролью элементов итальянской мелодичности (навсегда пленившей Листа со времен его путешествия в Италию). Роль скрипок ведущая, но велико значение и светлых по тембру деревянных духовых инструментов, существенным может быть и участие арфы. Из медных

духовых привлекаются наиболее певучие инструменты — валторны.

Пасторальные, созерцательно-спокойные образы, символизирующие отдых от жизненных бурь. Типичен светлый, очень прозрачный колорит и солирование «пасторальных» инструментов — гобоев, флейт. Темп чаще всего сдержанный.

Наконец, большое значение приобретает воплощение *молитвенного созерцания, религиозного смирения* посредством равномерно чередующихся простых аккордов в стиле церковного хора.

Можно еще говорить о роли танцевальных образов, передающих радость бытия, но подчас трактованных в гротескном плане — как дьявольская пляска (впрочем, последнее больше относится к таким произведениям, как «Фауст-симфония» или «Мефисто-вальсы»).

Перечисленные образы, как сказано, являются для Листа типическими, хотя и не охватывают решительно всего образного богатства, заключенного в его поэмах. Мы видим, что важнейшее для Листа средство конкретизации образов — *жанр*, взятый в его наиболее специфических чертах. Свои идеи Лист максимально конкретизирует и, поскольку музыка не может оперировать понятиями, логическими категориями, композитор стремится наметить на них посредством заостренной характеристичности образов и их контрастного противопоставления. Но эта характеристичность достигается не прямой изобразительностью, а чаще путем жанровых обобщений, рождающих те или иные ассоциации. Так, песенная мелодия не изображает раздающееся где-то пение, а выражает лирические эмоции, траурный марш — это не картина похоронного шествия, а воплощение понятия скорби, хорал — не подражание церковному пению, а символ возвышенных, религиозных размышлений и т. д. Наряду с такими жанрами, как песня, арнозо, танец, героический марш, траурный марш, пастораль, хорал встречаются и типичные для Листа патетические инструментальные речитативы, придающие отдельным эпизодам как бы ораторское звучание. Подобные приемы, объединяемые в советском музыковедении понятием *обобщение через жанр*, имели очень широкое распространение в оперной музыке, особенно в операх XIX века. В ариях, например, придание основному музыкальному образу жанровой определенности

в соответствии с характером героя и его настроением (героический марш, лирический вальс, нежная баркарола, строгая хоральность и т. д.) стало почти что правилом. Несомненно, что Лист, превосходно знавший оперную литературу, руководивший в течение ряда лет Оперным театром в Веймаре, в своих симфонических поэмах и симфониях мог опираться на эти завоевания оперной выразительности.

Лист был бесспорно очень интересным и изобретательным мелодистом, о чем красноречиво свидетельствует мелодика его симфонических поэм. Правда, в непосредственности и яркости мелодического вдохновения он, пожалуй, уступает таким композиторам, как Шуберт, Шопен, Чайковский. Но, создавая свои «мелодии-характеристики» в полном соответствии с конкретным программным замыслом, Лист умел придать каждой из них ярко индивидуальный облик, ясную характеристическую выразительность. Наиболее же удачные его мелодии отмечены подлинной вдохновенностью и большой впечатляемостью (например, побочная тема «Прелюдов», основная тема «Мазепы», пасторальная тема природы в поэме «Что слышно на горе»).

Характерные для музыки Листа богатство и красочность гармоний проявляют себя в симфонических поэмах очень полно и опять-таки в тесной связи с программным их содержанием. Сочетание мажора и минора, спокойно-устойчивых и напряженно-диссонансирующих звучаний, опора на диатонику старинных ладов (особенно в хоральных образах), а в других случаях — усиленная хроматизация гармонии, интенсивные, порой неожиданные модуляции, яркие тошальные сопоставления и еще многие другие приемы насыщают гармонический язык симфонических поэм. Далеко не последнюю роль в своеобразии гармонического языка Листа играют, как известно, характерные элементы венгерской национальной музыки²⁰.

Проявляется мастерство Листа и в полифонии — в сочетании контрастных тем-образов, а также в более строгих фугированных построениях, если таковые подсказываются конкретными требованиями программного содержания. Одной из наиболее насыщенных полифоническими сочетаниями является поэма «Что слышно на горе», в которой, однако, наблюдается не столько сочетание мелодических линий, сколько «полифония звуковых пластов».

Как мастер оркестровки Лист занимает одно из самых почетных мест в музыке XIX века. Своеобразие его программных замыслов и новые задачи выразительности, которые он перед собой ставил, рождали и совершенно особые, оригинальные решения в области тембрового колорита и приемов изложения. И если в начале веймарского периода (1848—1850) осуществленные Листом постановки «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнера могли иметь для становления его оркестрового стиля самое непосредственное значение, то не забудем, что в свою очередь Вагнер центральное свое произведение «Кольцо нибелунга» создавал в период знакомства с симфоническими произведениями Листа; влияние, таким образом, должно было стать взаимным.

Поэмы Листа рассчитаны на большой романтический оркестр, включающий целый ряд специфичных для программной музыки колоритных инструментов, вроде арфы, треугольника, английского рожка, басового кларнета и т. д. Группа деревянных духовых имеет у Листа как бы тенденцию к перерастанию в тройной состав (чаще встречается увеличение семейства флейт, сочетающееся с «утроением» гобойного или кларнетного семейств). Медные духовые представлены четырьмя валторнами, двумя, иногда тремя и четырьмя трубами и тромбонами с тубой. В ударную группу включаются, наряду с литаврами, различные барабаны, тарелки, треугольник, тамтам, колокола — в зависимости от общей направленности и колорита произведения. Часто используется арфа. В струнном же квинтете порой значительно расширяется количество партий за счет *divisi*; вводится и солирование отдельных струнных инструментов.

В руках Листа разнообразные средства большого романтического оркестра не только помогают выявить четкий смысл того или иного образа, но порой создают картины чисто изобразительного плана. Один из великолепных примеров — изображение бешеной скачки в «Мазепе». Но подобные случаи редки. В основном свойственная Листу как симфонисту романтического направления декоративность оркестровки связана не столько с изобразительностью, сколько с созданием специфического, опирающегося на различные ассоциации общего колорита.

Лист трактует оркестр дифференцированно, его оркестровка точно следует за всеми перипетиями программ-

ного содержания, за всеми изгибами чувств и мыслей, то выделяя солистов, то создавая мощное, компактное звучание большой группы или tutti. Немало здесь превосходных находок. Вспомним хотя бы знаменитое соло бас-кларнета в «Тассо», мягкое и певучее звучание четырех валторн в «Прелюдах», тремоло большого барабана в начале поэмы «Что слышно на горе» и т. д. Нередки сопоставления целых групп, когда одна и та же музыкальная мысль по-разному окрашивается благодаря переходам от медных к деревянным, от них — к струнным и т. д. (таков хоральный эпизод в поэме «Что слышно на горе»).

Не отличаясь той изобразительной конкретностью, которая столь свойственна стилю Берлиоза, оркестровка Листа, однако, выглядит более дробной и подчеркнута контрастной по сравнению с вагнеровской. Постепенному контрастному развитию, какое мы наблюдаем, например, во вступлении к опере Вагнера «Лоэнгрин», Лист предпочитает более броские, контрастные сопоставления тембров, что соответствует всему существу его приподнято-ораторского стиля, не лишеного черт своего рода плакатности. И очень характерно, что в упомянутом выше хоральном эпизоде отдельные группы оркестра именно сопоставляются, без каких бы то ни было связующих переходов.

Особенно показательны подчеркнутые тембровые (и фактурно-динамические) контрасты на границах важнейших разделов. Так, в начале бурной разработки поэмы «Что слышно на горе» мощное звучание оркестра противопоставляется предшествующему нежному соло скрипки; резкие, блестящие трубные сигналы в начале апофеоза «Мазепы» приходят на смену мрачным звукам струнных басов предыдущего эпизода. Еще более резок контраст между прозрачным, мягким звучанием побочной партии в поэме «Тассо» (струнные и деревянные *pianissimo*) и грузными аккордами заключительной партии (преобладание тембра медных духовых).

Тем не менее Лист подчас проявляет замечательное мастерство и во взаимодействии групп, достигая, например, в лирических местах удивительной гибкости и разнообразия красок. Не столь убедительны его оркестровые tutti, звучащие по сравнению с вагнеровскими более жестко и суховато. В целом же оркестровка Листа — одно из интереснейших, заслуживающих самого пристального внимания явлений музыкального искусства.

В заключение отметим, что хотя симфонические поэмы Листа (за исключением четырех-пяти) — не частые гости на наших концертных эстрадах, но знакомство с ними возможно в полном объеме, поскольку фирмой «Мелодия» несколько лет назад выпущены пластинки с записью всех двенадцати поэм в исполнении оркестра Всесоюзного радио под управлением Н. С. Голованова. На эти записи мы будем в дальнейшем ссылаться, а их список читатель найдет в специальном приложении.

«ЧТО СЛЫШНО НА ГОРЕ»
(«CE QU'ON ENTEND SUR LA MONTAGNE»)

Симфоническая поэма, которая самим Листом обозначена в его серии поэм под номером первым, действительно начала создаваться прежде многих других — если не считать более ранних поэзных «прообразов», вроде фортепианного этюда «Мазепа» или несостоявшейся «Революционной симфонии». К 1847—1848 годам относятся первые наброски поэмы «Что слышно на горе», завершение же ее первой редакции совпало с работой над такими произведениями как «Прелюды» и «Тассо» (1849). Но лишь в 1856 году была создана ее окончательная редакция. В этом виде поэма была исполнена в Веймаре под управлением Листа 7 января 1857 года.

Не случайно, что одно из первых произведений нового симфонического жанра было вдохновлено творчеством Виктора Гюго, имевшего столь сильное воздействие на Листа еще в годы его юности. Что же могло привлечь Листа в стихотворении Гюго «Что слышно на горе» (1829), позже опубликованном в цикле «Осенние листья»? Подобного рода стихи французского поэта в нашем литературоведении обычно противопоставляют тем, в которых ясно выражены революционные настроения, гражданственный пафос, тираноборческие идеи. Вспомним, что названное стихотворение было создано накануне Июльской революции 1830 года, а сборник «Осенние листья» был опубликован год спустя после революции. Но с точки зрения музыкального искусства «Что слышно на горе» представляет собой источник чрезвычайно благодарный — как будто стихи специально созданы для будущего музыкального воплощения. Уже само название намекает на

мир звуков. Знакомство же с содержанием стихотворения показывает нам, что поэт сам ощущает доносящиеся до него звуки как своеобразную музыку — об этом говорят многие специфические сравнения, которыми наполнены стихи. Недаром крупный французский композитор Сезар Франк (1822—1890) в раннем периоде творчества также пытался создать симфоническое произведение по мотивам Стихотворения Гюго (это было в конце 30-х годов, следовательно, до того, как Лист начал сочинять свою симфоническую поэму).

Основная мысль стихотворения — сопоставление величавой природы и раздираемого противоречиями, стонущего человечества. Это — типично романтическая антитеза, на разные лады варьируемая в произведениях романтической литературы и современной ей музыки. Достаточно вспомнить, как спокойствие природы и смятение человека отражены Берлиозом в «Сцене в полях» («Фантастическая симфония»). В стихотворении «Что слышно на горе» поэт ведет нас с собой на вершину горы, откуда ему слышатся доносящиеся снизу — с моря, с земли — загадочные звуки. Они поначалу сливаются в сплошной гул, но постепенно в нем начинают различаться разные голоса. «Склонясь над зеркалом безбрежной синевы, к великой тишине прислушались ли вы?» — вопрошает поэт. Вот как описывает он далее то, что приковало к себе его слух:

Сперва то был глухой, широкий, смутный гул,
Как будто жаркий вихрь в лесу деревья гнул.
То песней лился он, то обращался в шепот,
То рос, как шум грозы, как дальний конский топот,
Как звон оружия, когда гремит труба...²¹.

В этой звуковой картине, однако, различаются два противоположные начала:

Но, вслушавшись в тот звук, я вдруг услышал ясно
В одном — два голоса, звучавшие согласно:
Всемирный гимн творцу вздымая в небеса.
Земля и океан сливали голоса,
Но розно слышались в том ропоте глубоко...

Поэт далее поясняет:

Один летел от волн — гимн славы, песнь хвалы,
И пели эту песнь шумящие валы.
Другой был от земли — глухая песнь печали.
И в нем людские все наречия звучали.

Окончательное выражение основная мысль Гюго находит перед концом стихотворения:

Два эти голоса, два непостижных зова,
То умолкали вдруг, то возникали снова.
«Природа!» рокотал один сквозь бездну лет,
И «Человечество!» гремел другой в ответ.

Мы убеждаемся, насколько подходящими для музыки являются эти контрастные звуковые стихии, то проявляющие себя во всей силе, то затихающие, то сливающиеся в единый гул, то предстающие перед нами как борение противоположных сил. Налицо контрастная образность, столь важная для драматургии большого музыкального произведения, превосходные предпосылки динамического развития (*crescendo* и *diminuendo*). На каждом шагу в стихах Гюго (имеется в виду оригинал) встречаются отдельные слова, указывающие на музыкальное искусство: голос, песня, гимн, музыка, концерт, симфония. Более того. Даже характер тембров, детали инструментровки как бы подсказываются стихами, в которых упоминаются «эфирные арфы», «медный смычок», «железная лира», «величавая фанфара» и т. д. Поэт вводит также слово «гармония», причем из контекста стихов становится ясно, что это понятие включает в себе не только полное согласие и совершенное слияние, но и то диалектическое единство, которое отметил в сочетании звуков еще древний Гераклит: «Расходящееся сходится, и из различных [тонов] образуется прекрасная гармония, и все возникает через борьбу»²². Исходя из такого понимания гармонии и распространяя его на крупное, сложное симфоническое произведение, мы неизбежно приходим к принципу полифонии как к сочетанию разных музыкальных образов в одновременности.

«В *рассудочной* речи, — говорил А. Н. Серов, — немислимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтобы из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а напротив, превосходное *общее* впечатление. В музыке такое чудо возможно; оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства»²³.

Но, разумеется, не только и не столько эти интересные возможности воплощения, открываемые стихами, должны были привлечь Листа. Как всегда, он был увле-

чен основной идеей философского характера, выражением которой заканчивалось стихотворение Гюго:

Я вопрошал себя о смысле бытия,
О цели и пути всего, что вижу я,
О будущем души, о благе жизни брэнной.
И я постичь хотел, зачем творец вселенной
Так нераздельно слил, отняв у нас покой,
Природы вечный гимн и вопль души людской.

Легко понять, что «вопрошающий себя» Гюго не мог не найти самого живого и непосредственного отклика в творчестве «философствующего музыканта» Ференца Листа. Несомненно также, что наряду с величественными образами природы, столь близкими Листу со времен его странствий по Швейцарии и Италии, его должны были волновать образы страждущего человечества, посылающего к небесам свои стоны и вопли.

Подобно другим симфоническим поэмам Листа, поэма «Что слышно на горе» не стала простой музыкальной иллюстрацией образов литературного произведения. Стихи Гюго дали лишь толчок собственным размышлениям композитора; отталкиваясь от целого ряда впечатляющих моментов стихотворения, порой воссоздавая в музыке отдельные поэтические детали, он, однако, подчиняет целое своей собственной концепции. Известного переосмысления требовало содержание стихов прежде всего в силу тех специфических музыкальных законов, которые еще не были поколеблены во времена Листа. Если Шуман в своей знаменитой фортепианной пьесе «Почему?» мог подчеркнуть вопрос, недосказанность, то в крупных контрастно-драматических произведениях необходимо было дать какой-то итог, вывод, утвердить главенство, победу одного из образов — иначе цельность восприятия могла быть нарушенной. Вспомним, что эти закономерности сохранялись и в тех произведениях романтиков, которые отражали концепцию «замкнутого круга», то есть неразрешимость животрепещущих вопросов, невозможность преодоления трагизма жизни даже ценой величайших усилий. Таковы первая часть «Неоконченной симфонии» Шуберта и произведение самого Листа — его Соната h-moll²⁴. Трагическое в них побеждает, тогда как в стихотворении Гюго поэт лишь останавливается перед неразрешимой загадкой, перед непонятым противоречием природы и человека.

Но Листу предстояло не только дополнить Гюго, не только развить лишь намеченную поэтом мысль до большой общечеловеческой идеи, но и воплотить эту идею в четких музыкальных образах. Соответственно своему мировоззрению Лист должен был утвердить именно положительный идеал, как бы указать путь страждущему человечеству. Этой задаче, как мы знаем, была подчинена вся музыкально-просветительская деятельность Листа, все его рассуждения о миссии художника, о великой облагораживающей роли искусства, к чему примешивались порой и религиозно-этические идеалы. В данном случае композитор старался «растворить» мрачные образы страдания, подчинить их возвышающему величию природы, тем самым утверждая своеобразный пантеизм как положительный вывод всей концепции. Поэма Листа не выявляет неразрешенность противоречия, а напротив — приобретает ясное оптимистическое звучание.

Поэма «Что слышно на горе» написана для большого симфонического оркестра с типичным для Листа составом, о котором уже говорилось во введении. Специфичность ему придают такие инструменты ударной группы, как большой барабан, тарелки и тамтам.

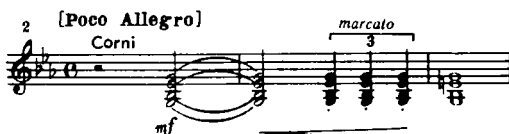
В отношении композиции поэма выглядит довольно громоздкой и сложной. В то время как для большинства поэм утвердилась средняя продолжительность в 15—20 минут, «Что слышно на горе» исполняется в течение 38 минут. Вспомним по этому случаю, что у нее есть и другое характерное название — «Горная симфония». Некоторый избыток музыкально-тематического материала к тому же усложняет строение формы, которая, приближаясь к сонатной, все же трактована очень свободно. Эта форма отличается некоторой фрагментарностью, далеко переходящей за рамки слитной цикличности, также характерной для листовских поэм. Частые смены темпов, паузы, преобладание развития разработочного типа, с интенсивными модуляциями, наконец, постоянные контрастно-полифонические сочетания — все это придает поэме тот своеобразный, сложный композиционный облик, который отличает ее от других поэм, прежде всего от ее ближайших «соседей» — «Прелюдов» и «Тассо».

Звукоизобразительный характер начала поэмы прямо соответствует образам Гюго: в первых двух тактах звучит лишь одно тихое тремоло большого барабана, превосходно

передавая «глухой, широкий смутный гул», о котором повествует поэт. Затем этот образ приобретает более специфическое для музыки претворение — в виде трелеобразных фигур струнной группы, играющей с сурдинами:



Идя от звукоподражания к музыкальному обобщению, Лист затем вводит на этом фоне символический образ природы — торжественно и величаво звучащие аккорды валторн:



Вступление подводит к главной партии, которая, очевидно, должна передать красоту и неизъяснимое очарование природы. Музыкальные приемы здесь указывают на некоторые традиции воплощения пасторальных образов. Сама главная партия имеет вступительную часть, где темп постепенно убыстряется. Усилившийся «гул» (струнные теперь играют без сурдин) дополняется прозрачными фигурациями скрипок и пассажами арфы. Гимнически-приподнятое, сочное по колориту звучание заставляет вспомнить соответствующие стихи Гюго:

Повсюду без конца, без меры, без начала
 Незъяснимая гармония звучала.
 И зачарованный эфирных арф игрой
 Как в море я тонул в том голосе порой.

Наконец вступает главная тема, мягко и просветленно звучащая у гобоя в основной тональности Es-dur и передающаяся затем поочередно другим инструментам деревянной группы — флейте, кларнету, фаготу:

3 [Poco a poco più di moto sin'al Allegro mosso]

(p) dolce grazioso

Гармоническую опору этой грациозной пасторальной мелодии создают уже знакомые аккорды (символ природы), порученные теперь кларнетам и фаготам; вибрирующий фон сохраняется у скрипок.

В разделе Allegro mosso главная тема переходит к скрипкам. Начинаются модуляции (D, h, Fis). Попутно в партии кларнетов и фаготов возникает новый аккордовый мотив, играющий в дальнейшем очень важную роль:

4 [Allegro mosso]
un poco marcato

Cl.
Fag.
p

Все более настойчивое звучание нового аккордового мотива и crescendo, вызывающее ощущение напряженного ожидания, напоминают классическую связующую партию, готовящую появление новой, побочной темы. Последняя не заставляет себя ждать: в довольно устойчивом Fis-dur'e, в характере движения Maestoso assai возникают энергичные фразы величественного гимна. Мелодические контуры этих фраз уже предвосхищались в развитии главной партии:

5a [Allegro mosso]

Vni.
(p) più appassionato e crescendo

56 Maestoso assai

Archi ff
Cor.
Timp.
ff

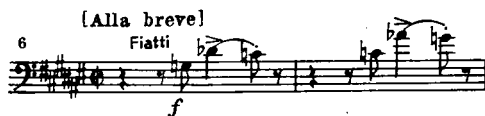
Этот гимн звучит «как звон оружия, когда гремит труба». Вспомним и другие, подходящие случаю, строчки из стихотворения Гюго:

Пред ликом божим, в дыханье буйном шквала,
Пучина грозная все громче ликовала.

Итак, побочная тема, обычно противопоставляемая главной (особенно у большинства романтиков с их тенденцией к воплощению резко контрастных образов и состояний), здесь становится как бы вершиной в развитии одного большого образа природы: сперва она предстала перед нами в лирически-мягких тонах, а теперь прославляется как мощная стихийная сила. Разграничивать эти образы по смыслу нельзя, и лишь условно, формально они могут быть соотнесены с понятиями главной и побочной партии.

Возникший гимнический образ не однопланов, в нем можно различить несколько элементов: унисонные гимнические фразы и следующие за ними, наподобие эхо, и тем самым создающие ощущение огромного пространства аккорды-отзвуки; далее цепь торжественных аккордов, заканчивающих каждое музыкальное предложение и напоминающих звучание мощного хора.

Лишь в следующем разделе (*Alla breve*) появляются те «голоса», которые должны относиться к страждущему человечеству. Это отдельные возгласы деревянных духовых инструментов, в которых чувствуется смятенность, слышатся интонации стога:



Соответственно стихам Гюго новый образ возникает будто в недрах старого и примешивается к нему: в группе струнных продолжает звучать торжественная гармония, аккорды арф прославляют величие природы, но внимание слушателя постепенно должно переключиться в сторону нового, более мрачного образа. Добавим еще, что связь с предыдущим подчеркнута общностью мелодических контуров нового образа и мощного гимна природе: произош-

ло лишь ритмическое смещение, да из четырех звуков гимнической фразы исчез первый (сравним примеры 6 и 5 б). Короче говоря, «мотив-возглас» можно считать производным от гимнического мотива. Он звучит все более настойчиво, его элемент (нисходящая секундовая интонация) развивается затем в следующем эпизоде — *Allegro con moto* в виде пассажей у скрипок:



Экспозиция основных тем еще не закончена, но данный эпизод имеет подчеркнuto разработочный характер.

Теперь трансформируется и тот образ, который во вступлении имел значение «символа природы»: триольная фигура становится как бы судорожной, резкие звуки труб, диссонансы сообщают новому музыкально-тематическому элементу зловещий облик:



Но вновь появившийся общий «гул» (возвращение звукоизобразительного фона) в момент достигнутой короткой кульминации будто поглощает тревожащие слух звучания.

И вот, наконец, возникает еще один эпизод, уже последний в этой большой экспозиции — *Allegro maestoso*. Музыка приобретает суровый и мрачный характер — звукоизобразительные приемы на время почти исчезают. Похоже, что здесь воплощено глубокое раздумье поэта: за тихим ударом тамтама следует скорбный «речитатив» низких деревянных духовых. Его первая фраза представляет собой один из вариантов типичного для романтической музыки «мотива-вопроса». Лишь намеком на те смутные шорохи, которые доносились до поэта, стоявшего на горе, звучит тремоло литавры:

Allegro maestoso - sempre Alla breve

9 Fag. B. Cl. B. Cl. Trb. *mf dolente* *p lugubre* *p* *pp*

Но окружающие звуки постепенно начинают проникать в этот мир раздумья: возобновляется неясный гул, снова возникают интонации стога. Контрастом звучит вариационно измененная главная тема: нежная мелодия солирующей скрипки поддержана «эфирной гармонией» арфы. Сопоставление эпизода раздумья и смутно доносящихся извне звуков дается дважды. Вся сложная, много-составная экспозиция завершается фразами солирующей скрипки, хрупкие звуки которой в предельном *pianissimo* возносятся высь²⁵.

После полного истаивания звучности и большой паузы, будто внезапным рывком, начинается стремительная, бурная разработка (*Allegro agitato assai*). Из мотивов-возгласов возникает небольшая тема:

10 Allegro agitato assai

V-ni *ff disperato* 3 3 *rinf.*

Некоторое время «образы человечества» полностью господствуют (в том числе и резкая, зловеющая фанфара). Затем совершается перелом, отмеченный вступлением арфы и новым темпом (*Un poco meno mosso*): разработке начинает подвергаться гимнический мотив. Как синтез двух, поначалу раздельно показанных, стихий трактуется конец большого первого раздела разработки: в шуме и грохоте всего оркестра «растворяются» важнейшие тематические элементы, и снова на первый план выдвигается звукоизобразительное начало — «смутный гул» передается в фигурациях струнной группы.

Все это развитие приводит к центральному эпизоду — *Andante religioso*, G-dur, с его типично хоральным звучанием. Смысл этого эпизода напрасно было бы искать в

стихах Гюго, в которых нет сколько-нибудь значительных отвлечений от постоянно напоминающей о себе звуковой картины. Лист же в развитии своей поэмы приходит к типичному для свободных романтических форм центральному эпизоду, который обычно выражает именно отвлечение от окружающего, намекая на далекий, несбыточный идеал, воспоминание, старинное предание, манящее видение и т. д. (вспомним первую часть Фантазии Шумана а также Фантазию Шопена и, наконец, Сонату h-moll самого Листа). В данном случае перед нами образ, который, видимо, должен примирить раскрывшееся перед этим острое противоречие, дать какой-то положительный вывод, провозгласить некий высший принцип, идеал. Вряд ли нужно этому идеалу придавать строго клерикальное значение, но оттенок религиозности в нем налицо:



Развивая свою «мысль», Лист придает хоральному образу различное тембровое звучание: сперва он сурово, очень многозначительно воспроизводится тромбонами с тубой; далее переходит к деревянной духовой группе, причем особому просветлению способствует выделение го-боя как ведущего мелодического голоса; наконец, в звучании струнных хорал, сохраняя серьезность и сосредоточенность, приобретает вместе с тем большую теплоту, наполняется новой, хоть и очень сдержанной, эмоциональной выразительностью. Это интересный случай, когда исходный образ-идея развивается не путем обычных интонационно-ритмических преобразований, а на основе темброво-регистровых сопоставлений. Логику этого развития Лист подчеркивает композиционно: в рамках простой двухчастной формы первая часть изложена у духовых, вторая же, резюмирующая, поручена струнным (лишь с добавлением в самом конце деревянных духовых).

Следующий за центральным эпизодом раздел разработки (*Allegro moderato*) является постепенной подготов-

кой репризы. В нем снова раздается «эфирных арф игра», а главная тема появляется на очень прозрачном фоне скрипичных аккордов (играют шесть солирующих скрипок — прием, знакомый по вступлению к «Люэгрину» Вагнера). Однако этот «эфирный» образ дважды чередуется со скорбными речитативами, что заставляет вспомнить заключительный раздел экспозиции. Далее вступает в свои права реприза (*Allegro. Poco a poco più di moto*), лишь на некоторое время сохраняющая главную тональность — *Es-dur*. Динамичное развитие приводит к торжественной кульминации (*Allegro animato e brioso*): на фоне усилившегося «гула» (струнные) медные духовые повторяют знакомый фанфарообразный мотив (см. пример 4), тогда как в группе деревянных гимнические ушсонные мотивы, трансформируясь, звучат в ритмическом уменьшении, приобретая характер радостной устремленности.

В дальнейшем подвергается вариантным преобразованиям и главная тема: она звучит то нежно и грациозно (гобой на фоне фигураций кларнета и арфы), то мощно и героично, в звучании всего оркестра, притом в ритмическом увеличении. Между этими проведениями появляется первая побочная тема (то есть гимнические унисоны в их первоначальном виде), причем, в согласии с традициями, утверждается снова, хоть и ненадолго, главная тональность. Раздел, связанный с образами страдающего человека, в репризе сокращен до предела, а отдельные скорбные мотивы-возгласы совершенно тонут в ликующих звучаниях. Таким образом, явственно намечается расхождение с концепцией Гюго: идея, провозглашенная посредством хорального эпизода, сделала невозможным возвращение прежних противоречий. Господство образов природы и их динамизация указывают на своеобразное разрешение сомнений в пантеистическом аспекте.

В целом репризный раздел воспринимается как реприза-апофеоз, что характерно для завершения некоторых листовских поэм. Но на этот раз ожидание традиционной в таких случаях помпезной концовки не оправдывается: пропев торжественный гимн природе, Лист не собирается этим завершить всю концепцию. Напротив, его главная цель — от лица человека высказать заключительное резюме. Поэтому он как бы прощается с теми картинами, которые господствовали на протяжении всей поэмы, и еще

раз напоминает о звуковом фоне, с которого поэма началась. Сперва во всю мощь, но затем постепенно затихая, звучат тремоло большого барабана и тремолирующие фигурации струнной группы. Движение замедляется, и вот в тишине раздаются тихие удары литавры, знаменуя начало коды. Это — эпилог поэмы, утверждающий ее основную философскую идею. Дважды возникший мотив вопроса (струнные басы) теперь приобретает более устойчивое, тонально определенное звучание (разрешение в тонику Es-dur). Как воспоминание о голосах природы выглядит трехкратное тихое проведение у труб первого мотива (см. пример 2). Затем новое появление хорального эпизода (*Andante religioso*) еще раз утверждает положительный, этически возвышенный идеал.

Идейная значительность этого образа подкрепляется композиционно. Лист не просто напоминает о центральном эпизоде произведения (как это было в Сонате h-moll), но еще раз проводит его полностью, принципиально не сокращая. Изменяется только тембровая окраска. В первом проведении хорала господствует труба, исполняющая верхний мелодический голос (остальные голоса поручены валторнам и фаготам). Во втором проведении (флейты и кларнеты) главенствует просветленный тембр высоких флейт. И снова, как в середине поэмы, завершающее построение выдвигает на первый план струнную группу (но без скрипок). Идеал провозглашается не без оттенка некоторой суровости! Окончательное завершение поэмы отличается проникновенностью: еле слышны отголоски гимна природе (струнные басы *pizzicato*), на момент вспоминается «смутный гул» (тремоло литавр, альтов и виолончелей *pianissimo*), но, как в начале эпилога, в последних его тактах раздаются три удара литавры.

Возвращаясь еще раз к композиционным особенностям поэмы, напомним, что обозначение эпизодов как соответствующих разделов сонатной формы дано нами лишь условно. В произведениях, столь своеобразных по форме, сгруппирования границ крупных разделов всегда в той или иной мере спорны. Специфическое содержание поэмы «Что слышно на горе» определило, в частности, роль разрабаточного развития еще в пределах экспозиционного раздела. Это же содержание потребовало полифонических приемов изложения, способствовало многоплановости фак-

туры, зачастую включающей в себя тему-мелодию, аккордовый комплекс и фоновые фигурации, причем каждый из этих элементов — носитель определенного программно-образного смысла. Сочетание же кратких мотивов-символов, их родство между собой, насыщение ими всей ткани произведения — все это отчасти сближает композиционную технику Листа в данной поэме с вагнеровской лейтмотивностью²⁶. Монотематические же трансформации не играют здесь столь важной роли, как во многих других листовских поэмах.

Несмотря на отмеченную выше композиционную сложность, поэма «Что слышно на горе» является одним из выдающихся созданий Листа. Ей присущи яркость и очень большая выразительность основных образов, изобретательность и тонкое мастерство оркестровки; вся она проникнута тем гуманистическим пафосом, который составляет одну из замечательных особенностей музыки великого венгерского композитора.

«ТАССО. ЖАЛОБА И ТРИУМФ»
(«TASSO. LAMENTO E TRIONFO»)

Образ великого итальянского поэта Торквато Тассо (1544—1595) окружен трагическим ореолом, его полулегендарная биография волновала многих художников. В этом отношении предшественниками Листа были Гете, Байрон и Делакруа. В России к образу Тассо неоднократно обращался Батюшков. Взлеты и падения, чередовавшиеся в жизни Тассо, особенно должны были впечатлять романтиков с их пристрастием к антитезам, стремлением отражать трагические противоречия жизни. Тассо — вдохновенный поэт, блистающий при дворе герцога Феррарского, брошенный затем в темницу, где провел семь мучительных лет; выпущенный на свободу по настоянию папы, он как автор «Освобожденного Иерусалима» провозглашается величайшим поэтом, но умирает накануне готовящейся всенародной церемонии: лавровый венок, которым до него был удостоен лишь один Петрарка, венчает его мертвое чело... Неудивительно, что подобная судьба, отмеченная поистине театральным драматизмом, вдохновила впоследствии великих деятелей искусства.

В подлинной биографии Тассо далеко не все выяснено, но именно ее загадочность будила фантазию художников. Так возникли любовные и тираноборческие мотивы в произведениях об итальянском поэте: любовь Тассо к сестре герцога — Элеоноре и деспотическая жестокость герцога, лишившего поэта свободы якобы за эту «дерзость». Эти версии, однако, не имеют исторического подтверждения. Известно лишь, что с 1579 по 1586 годы Тассо действительно провел в заточении, в госпитале св. Анны, который был одновременно тюрьмой и домом для умалишенных. Как полагают историки, причиной было душевное расстройство поэта, но, возможно, сыграли роковую роль и придворные интриги. Будучи по выходе из темницы морально и физически надломленным человеком, Тассо еще продолжал влачить последние жалкие девять лет своей жизни, но, по роковому стечению обстоятельств, скончался в Риме именно накануне назначенного торжества в его честь.

Гете, автор трагедии «Торквато Тассо» (1789), и Байрон, автор небольшой поэмы «Жалоба Тассо» (1817), как бы дополняют один другого в раскрытии судьбы поэта. Если Гете показывает своего героя на фоне придворной жизни Феррары и завершает трагедию крахом его любви и тщетного бунтарства, то Байрон всецело сосредоточен на переживаниях Тассо-узника. Но оба, не зная подлинных фактов биографии поэта, приписывают исключительное значение его любви к сестре герцога. В трагедии Гете катастрофа разражается в тот момент, когда Тассо в безумном порыве бросается к принцессе; приговором звучат слова герцога Альфонса: «Держите крепче! Он сошел с ума»²⁷. Основная идея байроновской поэмы раскрывается в признании Тассо, мысленно обращенном к принцессе:

...Я не был слеп, а ты была прекрасна
И в этом весь мой грех, наказанный ужасно...²⁸

Образу Тассо-узника посвящены картина и карандашные рисунки Делакруа. И только Лист отразил наряду со скорбью и мучениями величественную славу Тассо, его посмертный триумф. В своем первом варианте произведение Листа представляло собой увертюру к трагедии Гете, поставленной в Веймаре в 1849 году по случаю столетия

со дня рождения великого немецкого поэта. Увертюра была написана в течение августа 1849 года. По своему жанру и предназначению она перекликалась с такими театральными увертюрами Бетховена, как «Эгмонт» и «Кориолан», но в то же время разительно от них отличалась: если Бетховен передавал в своей музыке основную идею драмы, то Лист довольно далеко от нее отошел. В предисловии к поэме «Тассо» он прямо признавался: «Не скроем, что тогда, когда нам в 1849 году поручили написать увертюру к драме Гете, мы нашли более непосредственный источник вдохновения в почтительном сострадании Байрона к вызванной им тени великого человека, чем в произведении немецкого поэта»²⁹. Подзаголовок, который мы встречаем в партитуре симфонической поэмы «Тассо» — «Жалоба и триумф», также указывает (своим первым словом) на Байрона. В отношении же «триумфа» английский поэт лишь отчасти предвосхищал Листа, когда вкладывал в уста Тассо полные горделивых мечтаний слова:

...Бессмертие — удел моим страданиям;
Из мрачных стен тюрьмы отныне я создам
На поклонение народам — светлый храм.
И ты разрушишься, бездушная Феррара,
Трон герцогский падет, тебя постигнет кара,
И гордые дворцы рассыплются во прах.
И будет пустота в разрушенных стенах, —
Но лишь одно тогда беречь ты будешь свято:
Венец единый твой — бессмертный лавр
Торквато...³⁰.

От увертюры до симфонической поэмы произведение Листа прошло немалый путь. Первые изменения были внесены в 1850 году, авторские исполнения вели затем к дальнейшим усовершенствованиям, но лишь в 1854 году возникла окончательная редакция.

Лист создал вполне оригинальную концепцию, по своему осмыслив судьбу итальянского поэта. При этом как предполагаемая любовь Тассо к принцессе, так и деспотизм герцога потеряли свое ведущее значение. На первое место выдвинулась всегда волновавшая Листа проблема — судьба художника и его творений. Художник, осужденный страдать при жизни, завоевывает незыблемую славу после смерти — так обобщенно оценивает Лист историю Тассо. Он говорил о том, что хотел дополнить

Байрона, отказавшегося ввести в свою поэму «воспоминания о триумфе, который медлительная, но непобедимая Справедливость принесла рыцарственному автору «Освобожденного Иерусалима»... Мы же хотели,— продолжает Лист, — подчеркнуть этот контраст даже в названии нашего произведения и стремились воплотить в нем образ гения, угнетаемого при жизни и сверкающего после смерти лучами славы, уничтожающим всех его гонителей»³¹

Согласно этому замыслу развивается программа произведения, которую Лист излагает следующим образом: «Тассо любил и страдал в Ферраре; он был отомщен в Риме; его слава и поныне еще жива в народных песнях Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертного образа. Для того, чтобы выразить их в музыке, прежде всего надо вызвать к жизни великую тень героя, и теперь еще скользящую по лагунам Венеции; затем надо, чтобы явился его гордый и печальный облик, созерцающий с глубокой тоской праздника Феррары, где зародились его шедевры; наконец, мы последуем за ним в Рим, в «вечный город», увенчавший его лаврами и прославивший его как мученика и поэта»³². В этой программе лишь намечены основные моменты поэтического содержания — о значении тех или иных эпизодов предстоит догадываться, что однако не вызывает особых возражений, так как программная музыка, как и всякая другая, должна оставлять простор воображению слушателя. Впрочем, образы, создаваемые здесь Листом, настолько ярки и определены, что догадаться об их конкретном значении в общем не так уж трудно.

В музыкально-конструктивном отношении «Тассо» — классический образец листовского монотематизма: все разнообразие и контрастные тематические образования выведены из одной песенной темы — порождения итальянского пародного творчества. Эта одна из тех песен, о которых упоминает Лист в предисловии к поэме, говоря, что в них поныне еще жива слава Тассо³³. Еще во время путешествия по Италии в конце 30-х годов Лист записал песню венецианских гондольеров, которая перелась на стихи из «Освобожденного Иерусалима». По словам Листа, «венецианский мотив дышит такой глубокой меланхолией, такой безысходной грустью, что достаточно лишь привести его, чтобы открыть тайну скорбных переживаний Тассо»³⁴.

Adagio mesto
12 a B. Cl.

f *espressivo*

3 *dim.* 3 *pp* (*f*)

rit. 3 3

Замысел Листа, отраженный в подзаголовке поэмы, определяет двухчастный принцип ее строения, с соответственным преобразованием исходной печальной темы во втором разделе («Триумф»). Однако Лист, добиваясь максимальной драматургической цельности и архитектурной стройности формы, вовлекает финальный раздел в общее слитно-циклическое построение, на которое распространяются к тому же закономерности сонатного аллегро. В результате создается очень своеобразная, притом убедительная в своей логике форма, но не сводимая ни к одной из классических форм. Прообразом отчасти можно здесь считать фантазию «Скиталец» Шуберта. Между прочим, Лист, подобно Шуберту, помещает исходную тему во второй, медленный эпизод, тогда как начало произведения основывается на преобразовании отдельных ее элементов³⁵.

Подобно многим листовским поэмам, «Тассо» открывается музыкой скорбного, мрачного характера, в основной тональности *c-moll*. Как выражение тяжелых, мучительных дум воспринимаются медленные начальные унисоны струнных, выросшие из триольной концовки основного напева:

Lento
126 Archi

f

Развитием этой темы с ее подчеркнуто нисходящим мелодическим движением становятся отдельные секундовые «вздохи» и нисходящая хроматическая мелодия го- боя, со всей очевидностью передающие характер жалобы:

13 [Lento]

Fag. *f* Ob. *f* *dim.* *rubato*

Ферматы и паузы в этом вступительном разделе обла- дают большой психологической выразительностью, напо- минающая о мучительно тяжелом состоянии томящегося в темнице героя.

После повторения начальных унисонов на новой высо- те (gis-moll) развитию подвергается жалобная хромати- ческая мелодия, а затем короткое crescendo приводит к следующему, быстрому разделу — *Allegro strepitoso*. Му- зыку отличает страстно-напряженный, порывистый харак- тер; знакомые триоли, разделенные короткими паузами, приобрели теперь черты судорожности:

Allegro strepitoso

14

f

Отчаянные и тщетные порывы к свободе — так хоте- лось бы охарактеризовать значение *Allegro strepitoso*. За его шестью вступительными тактами следует напряженно и драматично звучащая тема струнных. Она свободно раз- вивает нисходящие интонации предыдущих мотивов и фраз, но в то же время секвенционно продвигается все выше. Перед нами один из классических примеров отра- жения в мелодическом развитии напряженности борьбы, трудности преодоления посредством объединения проти- воборствующих тенденций (восходящему направлению секвенций противостоит нисходящее мелодическое движе- ние в каждом из звеньев):

15 [Allegro strepitoso]

f *Archi*

Особую характерность этой теме придают уменьшенные гармонии, господствующие как в тремолирующих аккордах сопровождения, так и в интервалике мелодии. Все вместе напоминает типичные для Листа главные темы сонатного аллегро, выражающие обычно страстную устремленность, действенность, порыв (однако формально, с точки зрения сонатной формы, вся первая часть поэмы должна считаться развернутым вступлением). Хроматические фразы, естественно вовлекающиеся затем в общее развитие, звучат в новом контексте уже не как тихая жалоба, а как крики и стенания. Невольно вспоминаются строки из Байрона:

Чу! Слышу дикый крик, протяжный и безумный,
Пленных душ и тел. Сильней! Свистят бичи...³⁶

Обреченность героя превосходно выявляет музыкальная форма: после кульминации все возвращается как бы к исходному моменту (вновь звучат медленные скорбные унисоны и возгласы жалобы), симметричная замкнутость формы находится, очевидно, в полном соответствии с программной задачей — показать Тассо в заточении, его мучения и отчаянные, но тщетные порывы. Таково в целом содержание первой части поэмы, которой можно было бы дать обобщающее название по аналогии с картиной Делакруа — «Тассо в темнице».

Отделенная от нее большой паузой следующая часть переносит наше внимание на трагический облик самого героя. Глубокое, скорбное раздумье, вдохновенные мечты, общая поэтическая настроенность — вот что характеризует «музыкальный портрет» героя, воплощенный в *Adagio mesto*. В его основе мелодия итальянской песни (см. пример 12а), мрачно звучащая у басового кларнета на фоне траурных аккордов валторн. Постепенно, однако, музыка просветляется: новое проведение темы поручено уже скрипкам, звуки которых как бы озаряют ярким светом образ страдальца. Еще более светлой и спокойной становится тема в ее мажорном варианте (*As-dur*); звучание виолончелей, поддержанных валторнами, придает ей редкую по своей выразительности напевность в духе типично итальянских кантилен:

[Lento]

16 *V. c.* *molto espress.*

Но знакомые хроматически-нисходящие жалобные фразы возникают в кульминационный момент развития. Они же и завершают весь этот лирический раздел, подчеркивая черты трагизма, обреченности в судьбе поэта. Далее ярким контрастом, в темпе *Meno adagio* торжественно и мощно звучит преобразенная тема Тассо (E-dur). Это как бы торжественная концовка всей второй части, напоминающая о поэте как могущественном творце и отдаленно предвосхищающая его посмертную триумфальную славу (из инструментов на первый план выдвигаются трубы):

17 *Meno adagio*

Ottoni

f *con grandezza*

Ключом к пониманию смысла всей музыки третьей части могут служить пояснительные слова из предисловия Листа «о гордом и печальном облике поэта, созерцающего с глубокой тоской празднества Феррары»³⁷. В то же время некоторые существенные детали музыкального развития уточняют и дополняют сказанное Листом. Так, появляющиеся в самом начале триольные мотивы (сперва гобой, затем кларнет) на фоне легкого, как бы призрачно звучащего тремоло высоких скрипок, невольно рождают представление о воспоминаниях героя, о проступающих сквозь «дымку времени» иных, более светлых образах:

[Meno adagio]

18 *V. ni*

pp *Recitativo* *espressivo assai*

Центральный эпизод третьей части (Fis-dur) в характере менуэта может означать в этом случае более четкую и определенную картину, возникшую перед погружившимся в воспоминания поэтом — собственно праздник с танцами. Но с большой психологической чуткостью Лист и здесь сохраняет прозрачный характер звучания (тему играют две солирующие виолончели с аккомпанементом *pizzicato*), тем самым противопоставляя воспоминание и реальность:

Allegretto mosso con grazia (quasi Mennetto)

19

The image shows a musical score for the 19th measure of a piece. It consists of two systems of staves. The top system includes a violin part (Vc.) and a piano part. The piano part is marked *mf espressivo* and includes a *pizz.* (pizzicato) section. The bottom system continues the piano part. The tempo is *Allegretto mosso con grazia (quasi Mennetto)*. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F major).

Со свойственным ему мастерством и гибкостью тематического метода развития Лист выводит эту тему не из «первоисточника», а из варианта (сравним октавный затакт в примерах 18 и 19).

В полном соответствии со словами Листа о поэте, «созерцающем празднества Феррары», происходит своеобразное наложение темы Тассо на продолжающееся менуэтное движение, создается контрапункт двух тем, двух тематических вариантов — менуэтного и лирико-песенного (мажорного). Но постепенно менуэт вытесняется темой Тассо, возвратившейся к минорному облику (тональность h-moll), но еще подчиненную трехдольному метру. Ее развитие, приобретаая мало-помалу тревожный характер, приводит к повторению *Allegro strepitoso*. Эта естественность чисто музыкального развития отражает логику программного замысла: так постепенно рушится иллюзорный мир воспоминаний, и герой оказывается лицом к лицу с жестокой действительностью. Слова отчаяние, слова тяжелые, неотвязные думы...

С возвращением образов первой части поэмы восстанавливается и исходная тональность *c-moll*. В самом конце знакомые по вступлению унисоны вновь напоминают о себе. Они создают своего рода рамку уже для всего огромного раздела поэмы, соответствующего подзаголовочному понятию «Жалоба». Формальная замкнутость, имевшая важное смысловое значение для первой части, теперь, как мы видим, распространяется на последовательность трех частей, объединяет их в одно целое, живописующее трагическую жизнь Тассо. Особняком стоящая четвертая часть поэмы, становится ее торжественным эпилогом и рисует посмертный триумф поэта.

Фанфарные звучания и энергичные разбеги струнных готовят первую ликующую тему (*C-dur*), явившуюся одним из звеньев последовательных монотематических преобразований (ср. с темой менуэта):



Очень постепенно и неуклонно нарастает динамика звучания, к струнным подключаются все новые инструментальные группы, и в оркестровом *tutti* тема приобретает экстатический облик. Новая волна нарастания приводит к завершающему образу, идейному выводу всего произведения. Это уже знакомый по второй части героически-преображенный вариант темы Тассо — символ его величия и бессмертия в веках, только теперь он провозглашается с предельной звуковой мощью и помпезностью.

Говоря об интересной и своеобразной композиции поэмы, можно отметить те конкретные проявления цикличности и сонатности, которые сочетаются с подразумеваемой в подзаголовке контрастной ее двухчастностью. Первая часть по образному строю перекликается с типичными драматическими сонатными аллегро, вторая часть — с симфоническим адажио; третья часть не целиком, но своим эпизодом в характере менуэта, напоминает о соответствующей части цикла (менуэт, скерцо), четвертая же выполняет роль триумфального финала. Отступлением от цикличности является, как мы видели, сложно построенная третья часть, включающая в себя неполное повторе-

ние музыки второй и первой частей. Также с оговорками следует рассматривать сонатные закономерности строения поэмы. Первая часть при этом должна рассматриваться как вступление драматического характера, вторая часть — как сонатная экспозиция лирического плана, где побочная тема становится просветленным вариантом главной (тональное соотношение *c-moll — As-dur*), а заключительная (*E-dur*) дает ее торжественно-героический вариант. Третья часть состоит из короткой разработки, последующего эпизода в характере менуэта (*Fis-dur*) и сокращенной репризы (с тональным соотношением *h-moll — G-dur*), за которой следует возвращение образов вступления (*c-moll*). Четвертая часть выполняет в этой условной сонатной форме роль триумфальной коды (тональность *C-dur*), которая сходна по значению со знаменитой кодой из увертюры Бетховена «Эгмонт», но тематически теснее связана со всем предыдущим³⁸.

В целом же своеобразная композиция помогла Листу создать очень убедительное сочетание ярких и впечатляющих музыкальных образов, что, наряду с глубиной замысла, определило широкую популярность этой вдохновенной симфонической поэмы.

«ПРЕЛЮДЫ» («LES PRÉLUDES»)

Особая популярность этого произведения коренится не только в яркости музыкальных образов и очень стройной композиции, но и в том героическом, жизнеутверждающем пафосе, который является примером плодотворного развития бетховенских традиций в эпоху романтизма. В то же время идейный замысел «Прелюдов» не лишен противоречий. Обратившись к ранее созданному вступлению к хору «Четыре стихии» на слова Ж. Отрана, Лист при переработке этой музыки в начале 50-х годов связал ее со стихотворением А. Ламартина «Прелюды» (из цикла «Новые поэтические размышления»).

Известная противоречивость идейно-творческих позиций самого Листа, испытавшего в парижские годы воздействие как прогрессивных, революционных, так и религиозно-идеалистических идей, привела к тому, что его творчество нередко вдохновлялось произведениями с ре-

лигиозно-мистическим оттенком. Большое впечатление произвел на Листа так называемый «христианский социализм», проповедывавшийся аббатом Ламенне, его волновало творчество «христианских романтиков» Ф. Шатобриана и А. Ламартина. Последний, видимо, привлекал Листа поэтической тонкостью своих стихов, обычно проникнутых религиозно-созерцательными настроениями. Поэзия Ламартина вдохновила композитора на создание одного из наиболее лирических фортепианных циклов — «Религиозные и поэтические гармонии», к сожалению, редко исполняемого нашими пианистами.

Еще в конце 30-х годов в одном из писем (к Луи де Роншо) Лист выразил свое восторженное отношение к Ламартину. «Уже до него,— писал Лист,— Шатобриан самым блестящим образом начал во Франции новую литературу. Он привел к расцвету христианскую в своей основе, неведомую или, скорее, забытую поэзию. Заставив одновременно звучать эти обе вечно трепещущие в сердцах людей струны — любовь и религию,— он нашел небесные, пленяющие душу гармонии»³⁹. Считая заслугой Ламартина продолжение именно подобного направления в поэзии, Лист противопоставляет, однако, помпезности Шатобриана искренность созерцательной лирики Ламартина. «...Его в большинстве случаев субъективно настроенные читатели, — говорит Лист, — охотно находящие везде лишь себя самих, легко могут ввести в гармонические рамки его божественной поэзии повесть о своей собственной жизни»⁴⁰. Ламартину не были чужды бунтарские, байронические настроения. Но, отрицая темные стороны окружающей буржуазной действительности, он приходил чаще всего к неприятию жизни, к развенчанию всех вообще человеческих стремлений и противопоставлению «житейской скверне» религиозных откровений, мистических представлений об «ипном», загробном мире. Можно понять, что в моменты наиболее глубоких разочарований пессимизм Ламартина, облеченный во внешне пленительную ткань его стихов, должен был особенно волновать Листа. Но листовская патура в целом была совершенно иной. Лист стремился прославить действительность, самоотверженность; склоняясь нередко к религиозным идеалам, он в то же время не переставал заботиться о «земных» завоеваниях, о победе высших художественных принципов, о воспитании народа посредством искус-

ства. Переоценивая роль искусства в преобразовании человеческого общества — за счет умаления роли социальных, революционных преобразований — Лист все же благодаря своей исключительной преданности интересам искусства, не мог отвернуться от задач, выдвигаемых жизнью. не мог полностью склониться перед пессимизмом и искать утешения в мечтах о загробной «гармонии». Показательно, что даже такой ответственный шаг, как принятие малого пострига, не смог в корне изменить натуру Листа. Об этом в свое время хорошо писал В. В. Стасов, встречавшийся с «аббатом Листом»: «...но только стоит ему воодушевиться в разговоре — и аббатский жест пропадает, движения теряют свою благочестивую узость и монашескую приниженность, наклоненная вперед голова поднимается, и он, точно стяхнув свою монашескую декорацию, становится опять сильным, могучим: перед вами прежний, гениальный Лист — орел...»⁴¹.

Об этих коренных особенностях «Листа-орла», Листа-борца за передовые идеалы следует помнить, выясняя противоречие в характере музыки его «Прелюд» по отношению к программе, заимствованной из Ламартина. А противоречие здесь явное, ибо пессимистическая, мистико-религиозная в своей идейной основе программа предпосылается одному из самых жизнеутверждающих произведений программной музыки. Это несоответствие давно уже приобрело значение хрестоматийной истины, о нем постоянно упоминается в музыкальных учебниках и популярных брошюрах о музыке.

Программа в изложении Листа представляет собой свободный пересказ содержания стихов Ламартина и более того — попытку обобщить господствующую идейную направленность его поэзии вообще. Вот как выглядит эта программа:

«Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть? Любовь представляет собою волшебную зарю для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья глубоко раненная душа не искала — после подобных потрясений — мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить свои воспоминания? Но человек

не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и лишь только раздастся боевой сигнал трубы, спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы»⁴².

Уже одно знакомство с программой позволяет сделать заключение, что здесь, как говорится, концы с концами не сходятся. В самом деле, вопрос, поставленный в самом начале, опровергается последующим изложением, поскольку оно заканчивается призывом к борьбе. В духе Ламартина было бы сделать резюме о бренности всего земного, тщете всех стремлений, всей деятельности человека, или же раскрыть перед читателем «врата рая», противопоставить тревоблениям жизни «небесную гармонию», «истинный» идеал. Поскольку такого резюме нет, фраза о «ряде прелюдий к тому неведомому гимну» и т. д. как бы повисает в воздухе, акцент перемещается на реальные жизненные интересы и коллизии, значимость которых ничто больше не опровергает. Тем самым, однако, опровергается, становится отчасти бессмысленным само заглавие симфонической поэмы, что особенно наглядно подтверждается всем развитием ее музыки. Вопрос о смысле жизни, который задают многие листовские герои в его произведениях, здесь остается, но проблематичный ответ на него, данный в литературной программе, — вольно или невольно для автора — исчезает вовсе, а вместо него ответ дает музыка, подводящая слушателя к ясному оптимистическому, лишенному всякого мистицизма выводу. За исключением этой небольшой, но важнейшей в идейном смысле детали, музыка Листа довольно точно соответствует намеченному в программе замыслу.

Этот замысел композитор облек в стройную музыкальную композицию, основанную на свободно трактованных принципах сонатного аллегро, с монотематическими связями между важнейшими темами. Есть здесь и относительно самостоятельные разделы типа эпизодов, но в целом циклические черты меньше заметны, чем в поэме «Тассо». В самом общем плане форму «Прелюдов» можно определить как сонатное аллегро со вступлением, эпизодом в разработке и зеркальной репризой динамизированного характера.

Начало поэмы очень характерно для Листа, который обычно отказывается от торжественных начальных звучаний в виде «звукового портала» и предпочитает многие свои произведения начинать тихо, как бы затаенно. И в «Прелюдах» отрывистые тихие звуки первых тактов (аккорды струнных *pizzicato*) производят впечатление таинственности, загадочности. Лишь затем появляется собственно тема вступления у струнных инструментов, подхваченная в конце аккордами деревянных духовых. Первые три звука этой темы, образуя типичный для романтической музыки «мотив вопроса», играют роль тематического ядра для всей последующей музыки. В данном же случае музыкальными средствами выражается вопрос-эпиграф, поставленный в самом начале программы — о том, что представляет собой человеческая жизнь:



Вся музыка вступления наполнена таинственностью, недосказанностью (вслико значение повторяющихся неустойчивых аккордов духовой группы), заставляя ожидать ответа в дальнейшем течении пьесы, — когда перед нами развернутся картины — этапы человеческой жизни...

И вот, после короткого нарастания, звучит героическая главная тема (C-dur), выросшая из «мотива вопроса», но приобретающая теперь определенность самоутверждения:



Интересно, что в своей программе Лист говорит о борьбе, героике лишь в самом конце, а характеристику различных сторон жизни человека начинает с образа любви как «волшебной зари». Музыка сразу же вносит по-

правку: героическая тема, будучи главной и повторяясь затем в конце, определяет господство героического начала во всем произведении.

К новой, побочной теме, олицетворяющей любовь, ведет связующий раздел, который — как это свойственно программной и вообще романтической музыке — насыщен своей, особой образностью. Перед нами смягченный, «лиризованный» вариант главной темы, излагаемый виолончелями в очень папевной манере:



Тема в этом новом варианте получает затем важное сквозное значение в композиционной структуре поэмы, возникая на границах важнейших разделов и в свою очередь подвергаясь вариантным преобразованиям. Здесь же в связующем разделе, она изменяется темброво: новое ее проведение у валторны и вторых скрипок предвосхищает инструментальный колорит побочной партии. В основе последней — лирическая тема чарующей красоты. Мягкое и певучее звучание четырех валторн, дублированных альтами, придает ей особое обаяние. С главной темой она оказывается в «романтическом» терцовом соотношении С—Е:



Эта тема в общем новая, она лишь отдаленно связана с мотивным ядром произведения (нисходящая малая секунда в самом начале). Как всегда, Лист подвергает тему

тембровому развитию, придавая ей новые оттенки путем передачи ее к группе деревянных духовых, а затем к струнным, сообщаям ей более живую, трепетную эмоциональность. Но постепенно все затихает, и у валторны спокойно и мечтательно звучит лирическая тема связующей партии (см. пример 23), данная теперь в ритмическом увеличении. Так снова обозначается граница разделов: впереди — разработка. Она пачинается тревожными фразами виолончелей на фоне тремоло других струнных. Основной мотив стал еще более неустойчивым, ввиду появления в нем уменьшенной кварты *e — As*:



Неустойчивой стала вся гармония, основанная преимущественно на уменьшенных септаккордах и их параллельных движениях по тонам хроматической гаммы. Все это придает звучанию характер завываний: как будто яростные порывы ветра пророчат надвигающуюся бурю. Действительно, весь этот раздел поэмы живописует бурю, грозу, но воплощение бурной стихии, согласно программе, имеет символический смысл — это тревожения жизни человеческой, нарушающие ее спокойное течение, не дающие человеку насладиться покоем и счастьем. Есть, однако, в данной звуковой картине моменты, не отмеченные программой, — появляющиеся несколько позже воинственные возгласы труб, которые невольно заставляют представить человека-борца, мужественно противостоящего ударам судьбы:



Весь раздел в целом, напоминая многими чертами сонатную разработку, в то же время очень конкретен в своей картинной изобразительности, являясь оригинальным претворением тех традиций изображения бурь и гроз,

которые уже давно установились в оперной, ораториальной, а также инструментальной музыке (см. «Времена года» Гайдна, «Пасторальную симфонию» Бетховена, второе действие «Севильского цирюльника» Россини, его же увертюру к «Вильгельму Теллю» и т. д.). Этот относительно самостоятельный эпизод-картина вызывает сходство с возможной частью симфонического цикла — бурным скерцо. Переход к следующему, пасторальному эпизоду осуществляется посредством динамического нисхождения и просветления красок. Лист превосходно передает то освежение и то особенно радостное для человека сияние света, солнца, которое наблюдается в природе после грозы. И снова, предвещая очередной эпизод, звучит тема связующей партии — теперь уже в тембре наиболее «пасторального» инструмента — гобоя.

В эпизоде, символизирующем отдохновение человека на лоне природы, Лист обращается к совершенно новой теме, которую поочередно исполняют духовые инструменты — валторна, гобой, кларнет, флейта, в сопровождении струнных и арфы:

Allegretto pastorale

27 Arpa

Archi

pp

dolce un poco marcato

Cor.

Ob.

Музыка пасторального эпизода чарует своим тонким лиризмом, легкостью и прозрачностью звучаний, в ней будто повсюду струится мягкий и ласковый свет. Вскоре, после отзвуков связующей темы, снова звучит побочная, которая очень естественно продолжает музыку лирического эпизода. Здесь формально начинается зеркальная реприза поэмы, но тональность совершенно новая —

A-dur. В тембровом отношении в теме произошло изменение: теперь ее начинают скрипки.

По мере дальнейшего развития этому образу сообщается все большая напряженность, предвещающая последующую его героизацию. Новому этапу (маршевому варианту побочной темы) опять предшествует связующая тема, которая приобретает подчеркнuto воинственный облик:



И вот, наконец, побочная тема превращается в энергичный марш, причем пунктирная ритмика придает ему довольно отчетливые венгерские черты:



Вся эта героизация лирических образов логично подводит к вершине всего произведения — мощному проведению главной темы, превращающейся в героический апофеоз. Торжественные апофеозы вообще характерны для окончаний листовских поэм, но, пожалуй, нигде этот прием завершения не становится столь убедительным, столь органически подготовленным, как именно в «Прелюдах».

Высокую оценку «Прелюдам» дал в свое время А. Н. Серов. «В светлых местах фантазии, — писал он, — все — ясно, красиво и полно жизни, как солнечный день над прелестною альпийскою природою; в серьезных и мрачных — глубокая правда психологическая; такие бури и ураганы происходят не во внешности, а на самом дне души человеческой. Общее впечатление неотразимо-увлекательно»⁴³.

«ОРФЕЙ»
(«ORPHEUS»)

Античный миф о волшебном певце Орфее, покорявшем своим искусством людей, богов, стихий, издавна обладал особой привлекательностью для музыкантов. Еще до возникновения оперы в Италии в 1474 году была поставлена пьеса Полициано «Орфей» с музыкой Джерми. Первые из дошедших до нас итальянских опер написаны на сюжет «Эвридики» О. Ринуччини (оперы Я. Пери и Дж. Каччини, 1600). Крупнейший композитор XVII века К. Монтеверди начал свое оперное творчество с «Орфея» (1607), один из первых оперных спектаклей в Париже в XVII веке также воплощал сюжет «Орфея», оперой «Орфей и Эвридика» (1762) началась оперная реформа великого Глюка. Россия знала своего «Орфея» — мелодраму Е. Фомина (1792). Кантату «Смерть Орфея» создал в 1827 году молодой Г. Берлиоз. Пародирование знаменитого сюжета в оперетте Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» (1858) не смогло ослабить интереса к серьезной трактовке мифа, и в нашем веке продолжают возникать поэтические произведения на этот сюжет — назовем хотя бы балет «Орфей» И. Стравинского (1947).

Листа Орфей интересовал, однако, не как благодарный для музыкального воплощения герой и не как образ, символизирующий супружескую верность и готовность на подвиги ради спасения возлюбленной (последняя трактовка особенно характерна для Глюка). Со свойственным ему философским осмыслением литературных и легендарных сюжетов Лист и в данном случае невольно отвлекся от сюжета легенды и концентрировал внимание на общечеловеческом, символическом значении образа. Для него Орфей — символ всепокоряющего могущества искусства, которому, как мы знаем, так самоотверженно служил сам Лист. Тем самым композитор приблизился к тому великому смыслу образа, какой был вложен в него его создателем — народом Древней Греции. В некотором отношении именно «Орфей» является музыкальным манифестом Листа, произведением, наиболее непосредственно отражающим творческое и жизненное credo композитора.

Еще в 1837 году в письме к Жорж Санд Лист писал по поводу Орфея следующее: «...Прекрасный миф о лире Орфея мог бы, если взяться за это по-настоящему, найти

частичное воплощение, несмотря на наше прозаически-буржуазное столетие. Хотя музыка и лишена своих былых привилегий, все же она могла бы стать благодательным, несущим культуру началом. Ее дети увенчали бы свое чело благороднейшей из всех корон, короной, которой народ венчает своего освободителя, своего друга, своего пророка»⁴⁴. Мы видим, что романтическая идея об искусстве как священной миссии и художниках как пророках, несущих освобождение и счастье человечеству, уже тогда связывалась у Листа с легендарным образом Орфея.

Постановка «Орфея» Глюка под руководством Листа 16 февраля 1854 года в Веймаре была, видимо, продиктована не только пиететом по отношению к музыкальной классике, тем более, что к этому спектаклю Лист написал увертюру, которая и послужила основой будущей симфонической поэмы. «Трактовка Глюком мифа о нисхождении Орфея в ад, — писал Лист в статье об опере Глюка, — оставляет в стороне те символы и пророческие намеки, которые пытались в нем найти или искать и истолковать. Для Глюка Орфей — не сверхчеловеческое существо, не бог или полубог, не гений, подвигающий человечество на шаг вперед по пути к совершенству. Для него он всего лишь горящий об утрате любимой супруг, чья скорбь изливается в трогательнейших звуках»⁴⁵. В этих словах стоит лишь перевернуть все негативные определения, как мы получим именно то, что подразумевает под образом Орфея сам Лист (и что «оставлял в стороне» Глюк): Орфей — прежде всего «гений, подвигающий человечество» и т. д.

Еще более определенно Лист высказался по этому поводу в предисловии к своей поэме, которое открывается следующими словами: «Однажды нам довелось дирижировать «Орфеем» Глюка. Во время репетиций мы не могли воспрепятствовать нашей фантазии отвлечься от возвышенной и трогательной в своей простоте точки зрения, с которой великий мастер подошел к тому Орфею, чье имя столь величественно и гармонично венчает собой наиболее поэтические мифы греков. Нам вспоминалась этрусская ваза в луврском собрании, на которой изображен этот первый поэт-музыкант в усыпанной звездами мантии с таинственной диадемой на челе. Его раскрытые уста источают божественные слова и мелодии, длинными

и тонкими пальцами он с силой ударяет по струнам своей лиры. Нам кажется, что мы действительно видим вокруг него слушающих в восхищении диких лесных зверей, что грубые людские инстинкты замолкают побежденные, что камни размягчаются, что самые суровые и твердые сердца проливают скупые и жгучие слезы, что щебечущие птицы и журчащие ручьи прерывают свои мелодии — и веселье, и смех благоговейно уступают место этим звукам, в которых открывается человечеству благодетельная сила искусства, величие его вдохновения, его просвещающая, воспитывающая народ гармония»⁴⁶.

Свое понимание идеи древнегреческого мифа Лист обобщает далее в следующих словах: «Сегодня, как прежде и всегда, Орфей, то есть искусство, должен изливать потоки своих мелодий, своих вибрирующих аккордов, подобных нежному и непреодолимому свету на противоречивые элементы, которые ведут кровопролитную борьбу как в душе каждого человека, так и внутри всякого общества»⁴⁷.

Не только самый образ Орфея, но и сюжет мифа, вплоть до смерти скорбящего певца, растерзанного вакханками, Лист склонен трактовать символически: «Орфей оплакивает Эвридику, этот символ идеала, потонувшего в горе и страдании. Ему позволено исторгнуть ее у чудовищ Эреба, извлечь из глубин кимерийского мрака, но не дано, увы, сохранить в этом мире. Пусть по крайней мере не возвращаются никогда эти времена варварства, когда необузданные страсти, подобно опьяненным и неистовым менадам, мстя искусству за его презрение к их грубым утехам, погубят его в тупом безумии своими смертоносными тирсами»⁴⁸.

В конце предисловия Лист, наконец, разъясняет собственно замысел своего произведения. «Мы хотели бы, — пишет он, — если только можем надеяться этим вполне выразить нашу мысль, — воплотить просветленный, возвышенный характер гармоний, излучаемых каждым произведением искусства, их священную власть и покоряющее душу чарующее благозвучие, их дыхание, нежное, как ветерок в Елисейских полях, постепенно проникающее всюду подобно дыму фимиама, тот ясный и лазурный эфир, которым они обволакивают, словно атмосферой, всю вселенную прозрачным покровом невыразимого и таинственного звучания»⁴⁹.

Мы видим, что содержание своей симфонической поэмы Лист мыслит очень обобщенно. Программная концепция, строго говоря, здесь отсутствует, о движении образов, их развитии ничего не говорится. Налицо самая общая идея, которая должна выразиться в музыке чарующей красоты.

Как уже отмечалось, симфоническая поэма возникла на основе увертюры к глюковской опере. Это может показаться странным — ведь сам Глюк написал для своей оперы увертюру. Но следует помнить, что будучи еще не во всем последовательным в своей первой реформаторской опере, Глюк именно в увертюре пошел на компромисс с традициями: ее веселая, «моцартовски-яная» музыка очень привлекательна сама по себе, но никак не связана с трагической атмосферой оперы (тесную связь увертюры с оперой Глюк установил в более поздних произведениях).

Конечно, увертюра Листа, выдержанная в характере романтической лирики XIX века, также не подходила ко всему стилю оперы Глюка, но она по крайней мере выражала общую идею мифа, должна была приобщить публику к миру возвышенного. Сходное по музыке заключение завершало оперное представление в виде симфонического эпилога, и таким образом опера Глюка преподносилась в обрамлении листовской музыки и получала в целом истолкование, какое имел в виду Лист.

Преобразование увертюры в симфоническую поэму на этот раз не составило особого труда. 10 ноября того же 1854 года Лист уже дирижировал своей новой поэмой, которая в дальнейшем не подвергалась доработкам. Оба варианта — увертюра и поэма — восходят не к обычному типу оперной увертюры с ее образной контрастностью, живым темпом и общим специфически театральным обликом, а к оперному вступлению, которое, с легкой руки Вагнера, получило немецкое название «форшпиль» (Vorspiel). Классическим образцом можно считать вступление к «Лоэнгрину» Вагнера. Сущность новой формы, широко применяемой в XIX веке и другими композиторами — Мейербером, Верди, русскими классиками, — заключается в том, что музыка здесь воплощает не ведущий конфликт, не противоборство разных сил, а преимущественно облик главного героя (сравним вступление к «Евгению Онегину» Чайковского, основанное на «секвенциях Татьяны»).

Драматизм в таком случае, если он и возникает, имеет значение более внутреннее — он не отмечается вторжением внешних, враждебных сил, но характеризует драматичность судьбы или переживаний героя. Быстрый темп увертюры в таких вступлениях вовсе не обязателен.

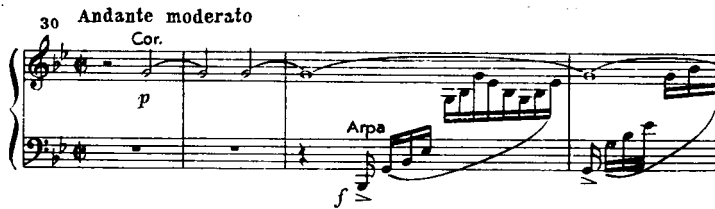
Напомним, что первую постановку «Лоэнгрина» осуществил именно Лист в Веймаре в 1850 году. Создавая свою симфоническую «поэму-форшпиль» — как нередко ее называют, — Лист, по всей вероятности, испытывал воздействие вагнеровского примера, тем более, что рыцарь Лоэнгрин, по идее Вагнера, должен был символизировать художника, обреченного на непонимание в буржуазном обществе. Короче говоря, Вагнер и Лист, создавая свои произведения, руководствовались сходными идеями, они одинаково мучительно переживали злоключения любимого искусства в мире корысти и стяжательства, злобы и вражды. Подобно тому как Вагнер заставил своего героя навсегда покинуть тот край, где он мечтал найти счастье, Лист также завершил свое произведение тихим и грустным прощанием, намекая на то, что идеал искусства «не дано, увы, сохранить в этом мире». Однако между вагнеровским вступлением и поэмой Листа имеется и существенная разница: вступление достигает перед концом огромного внутреннего напряжения, поэма более однопланова в своей гармоничной просветленности; о «терниях» искусства Лист в данном случае говорить не собирается, и настроение, омрачающее светлую музыку, показывает лишь намеком.

«Орфей» — одна из самых коротких поэм Листа, продолжающаяся около 12 минут. Причиной краткости явилась, по-видимому, образная одноплановость. Она же определила и сравнительную простоту формы, совершенно лишенной тех черт цикличности, которые замечаются в большинстве остальных поэм. Напротив, опора на вступление-форшпиль вызвала особую текучесть, размытость граней в этой форме. В то же время Лист далек от копирования уже устоявшихся форм, и в рамках трехчастности создает построение не вполне обычное, но полностью согласующееся с его замыслом. В основе произведения всего лишь две темы, их последование и взаимоотношение можно представить схематично следующим образом: первый раздел излагает и развивает основную тему, средний раздел посвящен второй теме, а в третьем разделе основ-

ная тема победно утверждается. Но, как мы увидим, текучесть музыкального развития и краткое напоминание о второй теме в заключительном разделе значительно отличают эту форму от классической сложной трехчастной формы и вносят элементы сонатности (с некоторыми оговорками можно, следовательно, говорить о сонате без разработки).

Состав оркестра в «Орфее» специфичен: деревянная духовая группа расширена лишь за счет инструментов высокого и среднего регистра (флейта-пикколо и английский рожок), ударные представлены одними литаврами, зато введены две арфы (инструмент, который еще со времен «Орфея» Глюка помогал создать образ легендарного певца, перебирающего струны лиры).

Короткое вступление поэмы (*Andante moderato*) несколько не похоже на те суровые и мрачные начала, которыми открываются многие крупные произведения Листа. Композитор с поразительным искусством извлекает впечатляющую выразительность из одного лишь повторяющегося звука *соль* у валторн — это не что иное как первый, чисто декламационный элемент будущей основной темы. Соответствующую «оправу» этим звучаниям придают пассажи арфы:



Как обычно, начальный образ вступления Лист проводит дважды, с небольшими вариационными изменениями. После ферматы сразу вступает главная тема («тема искусства»), идущая в несколько более подвижном темпе (*Un poco più di moto*). Ее также начинают валторны, а затем мелодия подхватывается виолончелями; внутреннюю насыщенность, углубленность этому образу придает подключающаяся с четвертого такта контрапунктирующая мелодия басов (фагот, контрабас):

31 *Un poco più di moto*

Cor
mf
Cor.
V. c. b. c.
espress.
Fag., C. b.

Итак, Лист, создавая свою певучую и выразительную тему, которая символизирует одухотворяющую силу искусства, отказался, однако, от чистой кантиленности в духе пластичных итальянских мелодий, и начал ее в декламационной манере. Можно предположить, что подобное настойчиво утверждающее — как некий постулат — начало темы соответствовало намерению композитора не просто изобразить притягательную красоту ведущего образа, но именно провозгласить, постулировать важность основной идеи.

Главный образ Лист подвергает варьированию с самого начала: уже второе предложение темы появляется в новом тембровом освещении — у гобоев в сопровождении *pizzicato* струнных. Дальнейшее развитие осуществляется в виде своеобразного диалога валторни и скрипок (два элемента темы как бы темброво разъединяются) на фоне аккордов арфы, причем кантиленные фразы, хроматизируясь, приобретают оттенок романтической томности:

32 [*Un poco più di moto*]

Cor.
V-ni
mf
Archi

По характеру развития (некоторая фрагментарность, тональная неустойчивость) этот раздел очень напоминает связующие партии. И действительно, вскоре возникает новая тема в тональности E-dur. Получается такое же терцовое тональное соотношение, как между главной и побочной

партиями в «Прелюдах» (С—Е). Новая тема, исполняемая гобоем с подголосками кларнета, на фоне мягко струящихся пассажей арф и *pizzicato* струнных не контрастирует, а лишь дополняет некоторыми новыми оттенками первый образ, завершаясь модуляцией в минорную тональность (*cis-moll*). Она также начинается звуковыми повторениями, но в ее развитии больше прихотливой гибкости и грации; к тому же тонкое и «хрупкое» тембровое звучание создает впечатление женственного обаяния. Условно можно было бы эту тему соотнести с Эвридикой, вернее с тем идеалом, который связывает Лист с именем подруги Орфея:



По протяженности средний раздел поэмы намного больше первого, но он сохраняет известную статичность: тема повторяется лишь с небольшими вариационными изменениями, большое значение приобретают звучания струнных солистов (солирующая скрипка,лирующая виолончель). Но вот постепенно тема начинает оживляться, появление «томных» фраз из первого раздела намекает на близость репризы. Как отражение борьбы искусства за высокие идеалы на смену лирическому «образу Эвридики» приходит первая тема в новом своем обличье: она мощно звучит во всей духовой группе, подкреплённая аккордами струнной группы и обенх арф, а также тремолирующими литаврами. Это — кульминационный момент в развитии всей музыки. С возвращением главной темы утверждается и основная тональность поэмы — *C-dur*. И вот тут-то, вслед за этой, казалось бы, непререкаемой победой возникает нечто мрачное, угрожающее: слышатся тремолирующие фразы струнных басов, выросшие из «томных» фраз связующей партии, сопровождаемые аккордами тромбонов и воинственными звуками солирующей трубы:

34 [Andante con moto]

Cl.
Vni
Vla
ff
f

Мрачный колорит постепенно рассеивается, и на короткое время у солирующей виолончели, сопровождаемой кларнетами, появляется вторая тема (как побочная тема в репризе сонатного аллегро), с ней возвращается и знакомый уже темп — *Lento*. Но смутная тревога как бы окутывает этот образ, тихое тремоло скрипок и альтов подчеркивает эту настороженность, да и сама тема отличается ладотональной неустойчивостью:

35 *Lento*

Cl.
Vni
Vla
p
espress.

Постепенное нарастание, основанное на элементах второй темы, подводит к новому утверждению главного образа и восстановлению пошатнувшейся было тональности C-dur. Но в общем хоре инструментов теперь можно различить тревожные голоса: импозантные, арпеджированные аккорды арф сменились суховатыми аккордами, в струнной группе возникло тремоло. Так или иначе, новое утверждение символа искусства не столь победно, как в начале репризы, тем более, что высокий динамический уровень начинает довольно быстро спадать, и вот уже совсем тихо звучит отголосок темы, а ему отвечают грустные фразы английского рожка (ремарка — *espressivo dolente*):

36 [Lento]

Cl.
Vni
Vla
p
pp
espress. . dolente

Начав свою поэму несколько необычно, Лист ее столь же необычно завершает — не помпезным апофеозом, а тихими хоральными аккордами. Эти «серафические» аккорды (струнные с отзвуками деревянных духовых, создающими иллюзию пространства) основаны на необычных, «волшебных» гармонических последовательностях. Идеал искусства как бы возносится в надземные, небесные сферы:



«ПРОМЕТЕЙ»
(«PROMETHEUS»)

Если образ Орфея позволил Листу выразить самые сокровенные мысли и чувства в одной из наиболее лирических его поэм, то Прометей не мог не привлечь симпатии композитора, как образ героический, определив тем самым другую, столь характерную направленность листовского симфонизма. Миф о мужественном титане Прометее, похитившем у богов огонь и отдавшем его людям, создавал предпосылки еще для одного варианта типично листовской гуманистической концепции. Непосредственным же поводом к созданию музыки на сюжет Прометея была постановка драматической поэмы «Освобожденный Прометей» И. Г. Гердера 24 августа 1850 года в Веймаре по случаю открытия памятника великому просветителю. Тогда Лист написал увертюру и ряд хоров к этой постановке, но затем, как обычно, подверг увертюру переработке, превратив ее в 1855 году в самостоятельную симфоническую поэму.

В трактовке прометеевской темы сказались свойственные Листу противоречия. Отметим прежде всего, что его идеалистические воззрения на общественное переустройство во многом совпадали со взглядами Гердера. Оба — и Гердер и Лист — признавали «доброту» одним из важнейших двигателей прогресса, оба возлагали чрезмерные

надежды на проповедь человеколюбия и дружбы народов, по существу отрицая социальную борьбу. Но по сравнению с гердеровской трактовкой мифа, листовский Прометей выглядит менее героично, он больше связан с мотивами христианского смирения и милосердия. Впрочем, сама музыка, как мы увидим, ярче и реалистичнее авторского программного толкования. Последнее в своем основном разделе выглядит следующим образом:

√ «Вполне достаточно, если музыка впитает в себя те чувства, которые в самых различных проявлениях и формах последовательно вкладывались в этот миф и стали его сущностью, как бы его душой: смелость, страдание, упорство, спасение. Отважная устремленность к самой возвышенной цели, какую только может поставить перед собой человеческий дух, творческая активность, жажда деятельности... и искупляющее страдание, терзающее нас, не уничтожая нашего бытия, жестокая судьба оставаться прикованным к пустынному утесу — нашей земной природе, вопль тоски и кровавые слезы... но также неотъемлемое сознание врожденного величия и будущего освобождения, неугасимая вера в избавителя, который перенесет измученного пленника в те надземные сферы, откуда он некогда похитил сияющую светоносную искру, и, наконец... завершение дела милосердия, наступление великого дня!

Страдание (несчастье) и слава (блаженство)! Так можно выразить в сжатой форме идею этого слишком правдивого сказания, и в этом виде оно становится подобным буре, подобным сверкающей молнии. Горе, побеждаемое упорством несокрушимой энергии, — вот что составляет в данном случае сущность музыкального содержания»⁵⁰.

В этом программном замысле многое перекликается с замыслом «Тассо» — в первую очередь та двойственность судьбы, которая в обоих случаях составляет основу драматизма: страдание и слава, пленение и освобождение. Существенным отличием замысла «Прометей» становится, однако, героический акцент. Но в то же время в концепции Листа замечается значительный упор на страдание героя и «дело милосердия», осуществленное в «надземных сферах», тогда как у Гердера больше подчеркивается подвиг Прометейя во имя человечества, мужество и негибимость героя. Гердер возвеличивает Прометейя устами его матери, богини Правды и Справедливости — Фемиды:

Ты за людей, тобою вдохновленных,
 Ты за счастье их боролся и страдал
 И победил ты, потому что не сдавался,
 Упорным был ты, как твоя скала.
 В своих цепях ты мощным был Титаном.
 Олимпа рай ты с гор низвел на землю
 И власть над ней ты отдал человеку⁵¹.

Переходя к музыке листовской поэмы, отметим, что она по своему духу гораздо более сродни тому образу, который создал Гердер, чем несколько вычурной и внутренне противоречивой трактовке мифа в предисловии Листа.

Симфоническая поэма «Прометей» написана для оркестрового состава, сходного с тем, который был в «Орфее», но без арф, отчего общее звучание приобретает более суровый колорит.

В строении формы заметна зависимость от жанра увертюры: это довольно обычное сонатное аллегро, предшествуемое вступлением, причем характер основных тем (главной, побочной) также не противоречит их традиционной трактовке в произведениях драматического плана. Лишь разработка как таковая заменена фугой, приобретая, таким образом, известную отграниченность и самостоятельность как полифонический эпизод поэмы (впрочем, сходные случаи встречались еще в сонатах Бетховена).

Краткий «мотив-характеристика» мужественного и гордого героя возникает уже в первых тактах вступления, подготовленный тремолированием литавр и струнных басов. Этот образ мощно «провозглашается» всем оркестром:

58 Allegro energico ed agitato assai

The musical score shows the beginning of the piece. It features a powerful, rhythmic motif. The tempo is marked 'Allegro energico ed agitato assai'. Dynamics include 'p cresc.', 'molto', and 'ff'. Instrumentation includes 'Trb.' (Trumpets), 'Cor.' (Cori), and 'Tutti'. The score shows a strong rhythmic pattern with many beamed notes and rests, characteristic of Liszt's style.

Как часто бывает у Листа, первый мотив является основой для ряда последующих тематических образований. Дважды прозвучавший мотив Прометея уступает

место во втором разделе вступления (*Maestoso*) энергичным тиратам, которые, по-видимому, отражают порыв к свободе прикованного к скале героя (ситуация, напоминающая поэму «Тассо»):



В своем развитии эти фразы достигают кульминации, переходя в бурно низвергающийся пассаж струнных — прообраз будущей главной темы. В третьем разделе вступления (*Andante*) звучат жалобные фразы — типичные листовские унисонные инструментальные речитативы (английский рожок, фагот, альты), выражающие страдания скованного героя:



Постепенно замирающая жалоба внезапно сменяется бурным вихрем. Начинается основной раздел — *Allegro molto appassionato*. В основе главной темы пассажи струнных, передающие порывистость, бурное волнение. Это — развитие образа из второго раздела вступления. Как и там, музыка выражает тщетное стремление к свободе:



На фоне продолжающих бушевать пассажей постепенно вырисовываются энергичные нисходящие фразы, выросшие из речитатива-жалобы. Теперь они приобретают мужественное, горделивое звучание, а тревожная музыка струнных отступает на задний план, превращаясь в однообразный, как бы жужжащий фон:

42 [Allegro molto appassionato]

Cor. Tr.

ff Archi

Как естественный итог всего развития, в процессе которого все настойчивей звучат исполненные решимости мотивы, возникает на гребне кульминации главной партии начальный мотив — символическая характеристика отважного и гордого в своих страданиях Прометея:

43 [Allegro molto appassionato]

ff

Возникнув в группе струнных, поддержанных фаготами, этот образ подвергается развитию, внутренне обогащается за счет целого ряда специфических приемов изложения: тут и контрапунктирующие имитационные фразы труб и тромбонов, и переключки групп струнных и духовых. Весь раздел главной партии завершается диалогическим сопоставлением бурных пассажей (струнные) и «мелодии-жалобы» (деревянные духовые), внезапно обрываясь на мощном fortissimo. Небольшой эпизод Ritenuto il tempo (quasi recitativo) полностью основан на знакомых жалобных фразах, которые опять же развиваются в форме диалога деревянных духовых и струнных. В композиции этого эпизода выполняет роль связующей партии, за которой следует новый раздел в тональности Des-dur — побочная партия. Здесь появляется светлая, с оттенком лирической восторженности тема (виолончели с валторнами на фоне фигураций альтов):

44 [Allegro molto appassionato]

V-c.

p V-le



Это образ надежды, веры в торжество справедливости, которая в драматической поэме Гердера утверждается устами матери Прометея — богини Фемиды. Эта же тема лежит в основе заключительного хора листовской музыки к «Освобожденному Прометею» Гердера — хора, прославляющего Фемиду.

Побочная партия коротка, но динамична: ее основной образ как бы вырастает в своей значительности, становится все более утверждающим. Соответственно насыщается оркестровая фактура, неуклонным становится динамический подъем. Достигнув кульминационной точки, звучность вдруг затухает. Выразительная пауза готовит слушателя к следующему разделу — *Allegro moderato*, выполняющему роль разработки сонатного аллегро. Задачей Листа, очевидно, было — показать, как светлая надежда пробуждает в герое новые силы и стремления к борьбе. Задача была великолепно разрешена введением фуги, в основе которой лежит тема, вобравшая в себя несколько разнородных элементов, мастерски объединенных Листом в единый, целостный образ. Это — начальная тирата (вспомним второй раздел вступления); нисходящий терцовый ход, напоминающий речитатив-жалобу, но теперь преобразенный в решительную мужественную фразу в диапазоне малой ноты — интервала, характерного для одного из напряженных моментов в развитии главной партии (см. пример 43), и, наконец, акцентированные восьмые, составляющие ступенчато восходящий мотив, родственный исходному мотиву Прометея:



Героическая тема фуги и особенности развития, присущие этой полифонической форме (постепенное наложение голосов, их переплетение, способствующее динамиза-

ции звучания), — все вместе впечатляюще передает героическую устремленность и титаническое напряжение. Разработанная с поразительным мастерством fuga Листа явилась одним из самых замечательных образцов «героической fugи» во всей классической музыкальной литературе. В поэме же, явившись драматической кульминацией, она сосредоточила в себе максимальное напряжение симфонического развития, естественно подготовив кульминационное проведение (*fff*) основного мотива Прометея. Весь раздел Tempo I (*Allegro energico ed agitato assai*), содержащий всего лишь тринадцать тактов и завершающийся знакомыми по главной партии пассажами струнных, является вершиной развития, к которой вела разработка-fuga, и напоминает сжатую динамическую репризу сонатного аллегро, начатую прямо с кульминационного раздела главной партии (см. пример 43), тем более, что дальше следует речитативное *Andante* — связующая партия. Однако тональная неустойчивость мешает определению данного раздела композиции как начала репризы. Это определение, тем не менее, становится допустимым в предусмотренном Листом сокращенном варианте исполнения — когда за связующим эпизодом сразу следует побочная партия, играющая в данном случае роль апофеоза. Полный же вариант содержит характерную перестановку разделов экспозиции: за связующей партией следует главная (*Allegro molto appassionato, C-dur*), определяющая своим появлением настоящую репризу сонатного аллегро. Ее развитие уже непосредственно, минуя связующую партию, вливается в заключительный торжественный раздел поэмы. Этот апофеоз выражает конечное торжество справедливости, прославляет подвиг Прометея, совершенный во имя человечества.

«МАЗЕПА»
(«MAZEPPA»)

Эта симфоническая поэма — типичное произведение романтического искусства. Созданная по мотивам одноименного стихотворения В. Гюго, она дополнила собой группу сочинений, посвященных судьбе украинского гетмана Ивана Мазепы. А их вообще было немало: за поэмой Байрона (1819) последовали стихотворения Гюго (из

цикла «Восточные мотивы», 1829) и драма Словацкого (первая постановка которой, кстати сказать, состоялась в 1847 году в Будапеште, на венгерском языке). К этому нужно добавить серию картин французского художника Ораса Верне. В отличие от Пушкина, который мог располагать множеством исторических материалов и для которого личная судьба Мазепы была лишь эпизодом в полном драматизма и значительности периоде истории его родины, западноевропейские художники пользовались в основном теми сведениями, какие содержатся в «Истории Карла XII» Вольтера. О Мазепе там, в частности, говорится следующее: «...Он был пажем Яна Казимира и при его дворе приобрел некоторый европейский лоск. В молодости у него был роман с женой одного польского шляхтича, и муж его возлюбленной, узнав об этом, велел привязать Мазепу пагашом к дикой лошади и выпустить лошадь на свободу. Она была родом из Украины и убежала туда, притаив с собой Мазепу, полумертвого от усталости и голода. Его приютили местные крестьяне; он долго жил среди них и отличился в нескольких набегах на татар. Благодаря превосходству своего ума и образования, он пользовался большим почетом среди казаков, слава его все более и более росла, так что царь принужден был объявить его украинским гетманом»⁵².

Эта история была воспринята западноевропейскими романтиками как сюжет чрезвычайно близкий их вкусам и устремлениям. Действительно, здесь мы видим типичную для их творчества антитезу страдания и триумфа; фантазия романтиков живо воссоздавала картину дикой скачки — также излюбленный романтический образ, мимо которого не прошли ни Байрон, ни Гюго, ни Верне; наконец, мужество, воля, преодолевающая все препятствия, — это тоже вдохновляло тех, кто, подобно Байрону, Гюго и Словацкому, принадлежал к революционному крылу романтизма. При этом каждый художник — и Лист в том числе — вносил свою идею в этот сюжет и свои особые подробности его разработки, вплоть до моментов автобиографичности (Байрон). При этом, однако, образ героя был трактован исторически односторонне. Пушкин, возвеличивший в своей «Полтаве» Петра и показавший политический крах Мазепы, выражал удивление тем, что Байрон прошел мимо куда более драматичной, чем скачка Мазепы, истории его любви к Марии и вражды с Кочубеем.

Байрон, по словам Пушкина, «...выставил ряд картин, одна другой разительнее, — вот и все; по какое пламенное создание, какая широкая, быстрая кисть! Если ж бы ему подперо его попалась история обольщенной дочери и казненного отца, то, вероятно, никто бы не осмелился после него коснуться сего ужасного предмета»⁵³.

На Листа, с его романтическим окружением 1830—1840-х годов, образ Мазепы произвел большое впечатление. То или иное влияние могли иметь все перечисленные выше произведения романтиков, но более всех — Байрон и Гюго. Если влияние последнего зафиксировано, так сказать, официально — в посвящениях, эпитафии, программе, то о значении Байрона можно с большим основанием догадываться. Для Листа той эпохи Байрон — настоящий «властитель дум». Не случайно эпитафиями, взятыми из «Чайльд Гарольда», Лист наполняет цикл «Годы странствий» и не отказывается от них даже тогда, когда пьеса навеяна вполне определенным, небайроновским литературным источником («Долина Обермана»). На сюжет Байрона была задумана Листом несостоявшаяся опера «Сарданапал»; Байрон, как мы видели, вступил как бы в соперничество с Гете при сочинении Листом «Тассо». И в данном случае источником вдохновения для композитора, очевидно, послужило не одно только стихотворение Гюго.

Однако в произведение Гюго была вложена идея, целиком созвучная идейным позициям Листа. В трактовке Гюго история Мазепы — не просто увлекательный для романтического воплощения сюжет, а своего рода символ судьбы художника, гения. Соответственно такому замыслу стихотворение распадается на две неравные части: в первой, большей из них, ведется красочное повествование об испытаниях Мазепы, начиная с того момента, когда он «по рукам и по ногам был связан, и тело припаял конь»⁵⁴. Выразительно изображается бешеная скачка дикого копы со своей ношей:

Летят, крылатые... И степи, рощи, пашни,
И цепи горные, и города, и башни
Качаются вокруг...

Поэт чередует описание проносящихся мимо картин с упоминаниями о страшных мучениях плененного всадника. Наконец измученный конь сразу «валится, сопровождаемый криком», а Мазепа — «распростерт, беспомощный, несчастный». Все это заканчивается кратким описанием

триумфа Мазепы, который «жупаном гетманским свой гордый стан обтянет». Центральный образ второй части — художник, который прикован к своему гению-коню и обречен страдать:

Так если человек, судьбою озаренный,
Вдруг брошен связанным на круп твой иступленный
О гений, звездный конь, —
Напрасно бьется он! В безумии полета
Ты мира здешнего срываешь прочь ворота
Презрев рога погонь!

Все стихотворение заканчивается провозглашением копейной победы художника, «встающего царем».

Музыкальная мысль, основной образ поэмы зародился еще в годы юности (этюд d-moll), а затем претворялся в ряде последующих переработок (1839, 1847). Именно в отдельном издании этюда в 1847 году его бурное и стремительное движение получило программное истолкование: этюд приобрел заглавие «Мазепа», причем посвящение его Виктору Гюго ясно указывало на поэтический прообраз. Так, постепенно совершенствуя форму, уточняя и расширяя концепцию, Лист шел от изобразительной музыки скачки к воплощению данной у Гюго антитезы — «страдание и триумф», что роднило произведение на тему «Мазепы» Гюго с листовской поэмой «Тассо», совершенствовавшейся в эти же годы (начало 1850-х годов). В наиболее совершенной фортепианной редакции, когда этюд «Мазепа» вошел в серию «Этюдov трансцендентного исполнения» (1852), к заглавию была лишь добавлена в конце заключительная строчка из Гюго: «...он рушится без силы и вновь встает — дарем». Музыка же осталась в сфере звуковой изобразительности, в основном воплощающей скачку. По-иному получилось с поэмой, которая была сочинена в 1851 году (первое исполнение — лишь в 1854 году). Здесь последовательно возникли три этапа волнующей судьбы Мазепы: скачка, тихое угасание обессленного героя, сияние славы и могущества.

Как произведение, тяготеющее к слитно-циклической композиции (в данном случае — цикл типа Аллегро — Адажио — Финал), «Мазепа» сближается с «Тассо», но не содержит тех сонатных закономерностей, какие есть в той поэме. В отношении же образности «Мазепа» выделяется среди всех поэм Листа ролью картинно-изобразительного начала. Но более удивительным может показаться, что в

этой музыке композитор не идет прямо за поэтом по линии аллегории, а напротив, ограничивается живым и непосредственным изображением испытаний, выпавших на долю Мазепы, вплоть до таких деталей, как падение коня, предсмертные вздохи и стоны героя и т. д. Возможно, что увлеченный романтической красочностью сюжета, Лист невольно поддался соблазну наиболее полного и яркого его воплощения, отойдя от моментов философских. Так или иначе, аллегория, на которую все же указывает Лист в одном из своих предисловий, осталась как бы за рамками музыкального создания. Официальной же программой остается предпосланное партитуре стихотворение Гюго, из которого фактической программной канвой остается лишь его первая часть.

Оркестр в «Мазепе» имеет расширенные масштабы: тройной состав деревянной духовой группы, а среди ударных, помимо литавр, — большой барабан, тарелки и треугольник.

Поэма начинается сразу же в стремительном темпе *Allegro agitato*. Первый резкий аккорд всей духовой группы может быть воспринят как яркий изобразительный штрих: одновременно удар бича и крик пленника. Свист бича слышится в тиратах деревянных духовых (особенно важна роль флейты-пикколо), одновременный удар тарелок придает всему аккорду нужную остроту:



Тотчас же начинается бешеная скачка, великолепно изображенная в струнной группе пассажами типа *regretium mobile*:



Мастерство Листа в обращении со струнной группой, подчиненное изобразительной задаче, здесь особенно впечатляет. Н. Мамуна в своем путеводителе справедливо сравнивает эту музыкальную картину с лучшими во всей мировой музыкальной литературе изображениями скачки — от „Лесного царя” Шуберта до скачки Фауста и Мефистофеля в «Гибели Фауста» Берлиоза и «Полета Валькирий» Вагнера...»⁵⁵. Однако трудно согласиться, что Листом эта картина изображена «с предельным, доступным музыке, натурализмом». Как раз натурализма здесь нет, а имеется более обобщенный и в то же время романтически-гиперболизированный образ неудержимого, бешеного в своей стремительности движения, нет никаких деталей, столь легко воспроизводимых музыкой, вроде стука копыт, характерного ритма конского галопа и т. д. И если искать в этой своеобразной музыке реальные, жизненные аналогии, то их можно было бы найти только в нашей современности, в эпоху гоночных машин, скоростных поездов, самолетов и т. д. — настолько быстрота изображенного Листом движения превышает все, что могло наблюдаться в его время. Но понять закономерность листовской трактовки образа можно, лишь исходя из романтической эстетики. Идя вслед Гюго, Лист стремится к романтическим преувеличениям и уподобляет бег коня полету ветра. Весь вступительный раздел поэмы прекрасно соответствует следующим строчкам стихотворения:

Раздался крик. И вот, сливаясь в ком единый,
Скакун и человек уже летят равниной
С ветрами наравне...

Оркестровое изложение постепенно усложняется, с появлением зловеще звучащих аккордов деревянных духовых, пронзительных фразок-взлетов флейты-пикколо и широких нисходящих фраз фаготов музыка приобретает ярко-драматический характер. После значительного нарастания с включением всех инструментов оркестра и последующего короткого спада появляется, наконец, столь широко подготовленная основная тема Мазепы. Эта суровая и патетическая мелодия, мощно звучащая у тромбонов и параллельно у струнных басов, на фоне тремолирующих аккордов скрипок и альтов, принадлежит к числу замечательных мелодических вдохновений Листа. Она не лишена изобразительности, ее размашистые интервальные

скачки и своеобразный «скачущий» ритм соответствуют образу скачки:



Приходится невольно пожалеть, что тема подобной героической силы и суровой красоты не адресована герою более достойному, более прославленному, чем незадачливый гетман Украины. Впрочем, образ исторического Мазепы был для Листа, конечно, лишь предлогом. И если он не выразил в своей поэме с достаточной определенностью идею Гюго о страдающем и побеждающем поэте, то общая мысль о мужестве и гордом упорстве, преодолевающих все препятствия и возносящих человека-борца на вершины, выявляется в музыке поэмы достаточно четко. Именно так, отвлекаясь от конкретного, индивидуального лица и представляя на месте его собирательный, величественный образ Героя и Борца, легче всего постичь идею поэмы и впечатляющую силу ее музыки.

Главная тема в первом разделе поэмы, изображающем дикую скачку, проводится шесть раз, подвергаясь то незначительному темброво-фактурному варьированию, то являясь в виде монотематической трансформации (третье и четвертое проведения). Последняя служит отвлечением от внешне-картинного образа скачки и переносит внимание на страдания героя. Этому способствует смена динамического уровня, прозрачность изложения фона, а более всего — мелодия, которая отличается щемяще грустным характером: она начинается с другой ступени (III), в ней выделены неустойчивые интервалы $a-ges$, $c-b$, $e-b$. Притом звучит она в «жалобном» тембре гобоев и английского рожка:



В то же время струнная группа, которая вообще в этой поэме используется Листом на редкость разнообразно и изобретательно, создает сложный, но прозрачный фон из самых различных фигур: тут и тремоло, и нисходящие триольные фразы, и триольные репетиции, и прием игры древком смычка (*col legno*) у виолончелей.

В целом строение первого раздела представляется в следующем виде: после двукратного проведения (с незначительными вариационными изменениями) основной темы, она дважды (и также варьированно) проводится в своем новом — тихом и скорбном — варианте (тональности *b-moll* и *h-moll*); затем следуют эпизод-предыкт разрабочного характера на основе героических фраз основной темы и еще два ее проведения — первый раз в первоначальном облике, второй раз — более победно, с усилением мажорной окраски в некоторых местах. Получается группировка шести вариаций по типу трехчастности ($AA_1BB_1A_2A_3$). К этому нужно добавить еще ясно воспринимаемые на слух черты рондо. Причина в том, что между проведениями темы появляются небольшие связующие эпизоды, так что тема звучит не подряд, а с некоторыми промежутками, постоянно возвращаясь. Это четырехкратное проведение темы в ее героическом варианте утверждает господство образа мужественной воли и непреклонности.

Завершается весь раздел новым картино-образительным моментом: резкий «всплеск» всего оркестра и несколько глухих ударов литавры живописуют момент падения коня и всадника. В следующем затем эпизоде (*Andante*) слышны лишь печальные отзвуки темы героя — как его предсмертные стоны:

[Andante]

50 B. Cl. #2, Fl., Cl. #2, Fag. V-c, 3 V-c.

(f) mf f

Выразительную роль играют здесь паузы, рождающие представление о тяжелых вздохах умирающего. Но вот внезапно напряженное тремоло струнных как бы дает сигнал к перемене декораций. Раздаются фанфары, ширится поток воинственной и ликующей музыки, и затем звучит блестящий парадный марш:



Его развитие вскоре приводит к другой теме с ярко выраженным народным характером. Природа этой темы двойственна — она по своим интонациям несколько напоминает украинские мелодии, но ее ритмика специфически венгерская:



Весь эпизод с чередованием марша и народной песни еще раз повторяется, после чего тема песни появляется в преобразенном, мажорном и мощном по изложению звучании, готова победную коду всего сочинения. В коде — как символ торжества героя — проводится тема Мазепы, также в ясном, утверждающем мажоре:



Завершающие громогласные аккорды содержат одну существенную деталь — взлет-тирату, знакомую нам по первому такту произведения. Теперь это уже не удар бича и не крик боли, а возглас ликования. Эта повторяющаяся в конце деталь придает композиции целого особую стройность и завершенность.

«ПРАЗДНИЧНЫЕ ЗВУЧАНИЯ» («FEST-KLÄNGE»)

Программная концепция этой симфонической поэмы не связана с конкретными историческими событиями или литературными сюжетами. Круг ее образов носит черты автобиографичности, но именно поэтому Лист оказался скуп на разъяснения (в отличие от Берлиоза, которому

личные переживания послужили основой для литературной программы «Фантастической симфонии»). В общих чертах известно, что композитор воспел здесь свой союз с княгиней Каролиной Витгенштейн, а следовательно, не смог обойтись без портретных характеристик себя самого и своей подруги. Об этом свидетельствуют как музыкальные образы в целом, так и некоторые характерные детали. Но о многом приходится лишь догадываться — Листу 1 свойственно было снабжать произведение интригующими ремарками, какие позже так щедро выставлял в своих автобиографических поэмах Рихард Штраус.

Какие все же идеи вложил Лист в это произведение? Является ли оно односторонне праздничным или и ему свойственны те сомнения и внутренние борения, которые столь характерны для образного содержания большинства крупных произведений великого композитора?

Здесь прежде всего следует кратко остановиться на взаимоотношениях Листа и Каролины Витгенштейн и той роли, какую они сыграли в жизни и творчестве автора «Праздничных звучаний». Знакомство Листа с Каролиной — женой русского сапожника, князя Сайн-Витгенштейна, произошло на Украине в 1847 году. В лице К. Витгенштейн Лист нашел не только восторженную поклонницу своего таланта, но и свою единомышленницу. Разочарованный в своей деятельности пианиста-виртуоза, глубоко страдавший от равнодушия публики к его высоким идеалам и стремлениям в области искусства, Лист был счастлив найти в душе княгини сочувствие и одобрение своим взглядам и замыслам. Женщина целеустремленная, притом экзальтированная, Каролина Витгенштейн прониклась непреклонным убеждением, что она должна содействовать Листу в его важнейших начинаниях, стать его спутницей и помощницей. Ее тайный отъезд из России и переселение в Веймар было, однако, крайне враждебно встречено аристократическими кругами. В течение всего веймарского периода своей жизни (так называемого первого веймарского периода, 1848—1861) Лист ждал развода Каролины с князем Витгенштейном, надеясь на осуществление брака с ней, но разрешения на развод, которое мог дать только Николай I, так и не последовало. Позже (в начале 60-х годов) не увенчались успехом и хлопоты Листа в Риме. Как полагают, душевный кризис Листа, вызванный крахом всех надежд, был одной из причин приня-

тия им духовного сана аббата. Но задолго до этого изумившего весь мир шага Лист стал испытывать тяготение к религии. И здесь роль княгини оказалась немалой.

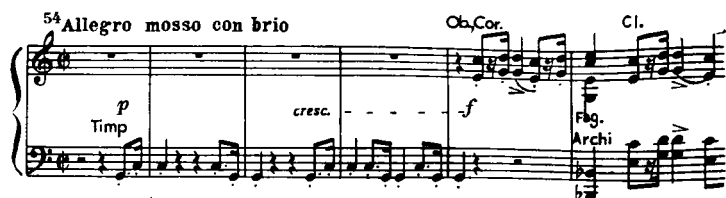
Можно предположить, что основной смысл содержания «Праздничных звучаний» состоит в прославлении грядущего брачного союза композитора и княгини Витгенштейн. Этот союз, столь желанный и казавшийся Листу в то время (начало 50-х годов) близко осуществимым, породил в его творческом воображении целую серию образов — торжественно-праздничных, лиричных, мечтательных, молитвенно-созерцательных. В произведении преобладает радостный, подчеркнуто оптимистический тонус, однако в отдельных местах появляются и образы иного плана: бурные и порывистые (отражающие, возможно, необходимость борьбы за свое счастье) и углубленно-задумчивые (как отзвуки обычных листовских размышлений о жизни, ее смысле, ее тайнах), причем эти последние явно окрашены в религиозные тона. Влияние католического мистицизма, которым была проникнута княгиня Витгенштейн, естественно, могло сказаться в этой поэме, непосредственно ей посвященной.

Думается, что прямолинейная трактовка содержания, связывающая все мужественные образы поэмы с ее автором, а лирические, женственные — с подругой Листа (см. предисловие Г. Мюнцера к партитуре в издании Эйленбурга)⁵⁶ здесь необязательна. В частности, хоральный образ, являющийся бесспорно главным (он разнообразно варьируется и трансформируется) скорее всего может быть связан с общей идеей свадебного торжества, брачного союза, с тем глубоким значением, какое Лист придавал ожидаемому важному событию своей личной жизни. Но отдельные черты предполагаемой портретности (рыцарственный облик композитора, обаятельная женственность, какую он в музыке наделяет свою подругу) действительно присутствуют в поэме.

Поэма «Праздничные звучания» написана в форме отнесенительно традиционного сонатного аллегро со вступлением праздничного характера. Классичность этой формы соответствует обобщенности содержания, не опирающегося ни на литературный сюжет, ни на конкретные события автобиографического характера.

Торжественно-приподнятый характер вступления (*Allegro mosso con brio*) с его начальными ударами литавр

и фанфарными фразами духовых полностью соответствует заглавию поэмы и создает для всего произведения чисто внешнюю картинную заставку:



Вступительное значение этой музыки затем выявляется в такой детали, как нарушение тоничности: упорно повторяющийся в басу звук *си-бемоль* превращает весь звуковой комплекс с его *С-дур*'ной основой в доминантовый секундаккорд *F-дур*'а. Праздничные же фанфары играют в дальнейшем важную формообразующую роль: они наподобие лейтмотива пронизывают все произведение, причем появляются почти всегда на границах крупных разделов формы. Так, ими намечается переход к побочной партии, они завершают экспозицию, открывают собой коду, наконец, завершают всю поэму. Фанфары становятся своего рода внешней рамкой для серни более углубленных и значительных образов.

Во вступлении тема праздничных звучаний проводится дважды, затем, после паузы, появляется хорал, который мы выше предположительно связали с основной идеей произведения — идеей свадебного союза. Углубленный, проникновенный характер этому важнейшему «тезису» произведения придает помимо неторопливого движения (*Andante sostenuto*) и хорального склада, еще и мягкое звучание одной лишь струнной группы:



Как непосредственное продолжение этого сосредоточенного раздумья возникает легкий, пленительный образ,

полный женственной грации. Заметим, что интонационно (восходящая малая септима) и ритмически здесь предвосхищаются некоторые черты образа Маргариты, созданного Листом в «Фауст-симфонии». Да и тембровое сходство (солирующий гобой и мягко «обвивающие» его мелодию пассажи флейты, а затем солирующей скрипки) также несомненно:



Вступление с той же темой солирующей виолончели, образующей с гобоем подобие канона, не просто обогащает музыкальное изложение, но и придает ему оттенок дуэтности. В соответствии с основным замыслом композитор, по-видимому, хотел создать здесь символ единения, союза любящих сердец, используя характерное для его стиля «обобщение через жанр» (в данном случае — дуэт): «мужественный» тембр виолончели очень выразительно сопоставляется с нежными звуками гобоя.

Дальнейшее развитие этого образа (снова Allegro mosso con brio) составляет вступительный раздел главной партии сонатного аллегро. Теперь преобладающим является блестящий, как бы рыцарственный характер музыки. Фигурации, выросшие из пассажного элемента упомянутой темы, становятся затем фоном для основного образа — собственно главной темы сонатного аллегро, явившейся трансформацией уже знакомого хораля, причем в ней сохраняются и натурально-ладовые черты в гармонии:

Allegro mosso con brio

57 Cl., Fag.

Archi *sempre ff*

При желании главную партию можно было бы отождествить с музыкальным автопортретом Листа — доблестного рыцаря и борца за высшие идеалы искусства, но это уже выглядело бы слишком произвольной конкретизацией.

Музыка главной партии, постепенно приобретая праздничную приподнятость, логично приводит к повторению вступительных фанфар. Далее, за новой паузой, следует группа лирических тем, образующих раздел побочной партии. Первая тема — свободный вариант третьей темы вступления — излагается в тех же тембрах, но теперь солирующая виолончель предшествует гобою:



Не вполне законченный, вступительный характер всего эпизода (Allegretto) делает его своеобразным эквивалентом традиционной связующей партии, собственно побочная тема начинается дальше — с установлением темпа Allegro non troppo и классической для побочной партии доминантовой тональности (G-dur). В нежной и грациозной теме скрипок нетрудно узнать новый, свободный вариант хоральной темы (сходство с ее «ядром» обнаруживается в нечетных тактах побочной темы):



Нет сомнений, что перед нами — как и в последнем разделе вступления — пленительный женский образ (обе темы удивительно предвосхищают хрупкую лирику Скрябина). В более поздней редакции (не ставшей, однако, общепринятой) Лист вслед за лирическими штрихами сообщил «портрету» княгини черты ее национальной принадлежности (она родилась в Польше, ее настоящая фамилия — Ивановска): в темпе Allegretto un poco mosso (Tempo di Pollaca) побочная тема приобретала характер полонеза.

В той ранней редакции, на которую мы ссылаемся и которая запечатлена в исполнении Н. С. Голованова, далее следует эпизод *Un poco animato il tempo*. В его музыке ощутимы лишь некоторые ритмические элементы полонеза (в поздней редакции Лист и здесь изменил четырехдольный метр на трехдольный, присущий полонезу). Мелодическое своеобразие новой темы определяется типичной для Листа опорой на разложенные септаккорды (сперва малый, затем доминантсептаккорд):



Новый образ несет с собой и временное тональное освежение — тональность В-dur. Дальнейшее развитие образа подчеркивает в нем внешние, празднично-ликующие черты. Кульминационное же проведение совершается уже в тональности G-dur, в движении *Allegro mosso con brio*.

Таким путем естественно готовится появление последнего экспозиционного образа в характере полонеза, выполняющего роль заключительной партии:



Появление праздничных фанфар обозначает границу экспозиции и разработки. Последняя на этот раз трактуется Листом в относительно традиционном духе. Следуя принципам классического разработочного развития, композитор подвергает симфонической разработке фанфарную тему. Затем так же он поступает и с главной темой сонатного аллегро. Усиление динамичности, поступательности развития, которому сопутствует ярко выраженная подвижность тонального плана, общий рост напряженности — все это может отражать те сомнения и те усилия в

борьбе за достижение намеченной цели, о которых уже говорилось выше (но подобное восприятие содержания выглядит не более как гипотезой в отношении произведения, которому автор намеренно не предпослал никакой программы).

Общее нарастание звучности, настойчивое повторение фанфар и попутное появление в унисоне медных (валторны и трубы) хоральной темы приводят к мощной кульминации всего произведения — сурово-торжественному утверждению образа хорала во всем полнозвучии оркестра. Это может соответствовать провозглашению основной идеи, победившей временные препятствия и сомнения. Дальнейшее течение разработки соответствует как бы логическому развитию этой идеи, раскрытию ее новых аспектов. Так, у струнных с сурдинами хоральная тема приобретает мистическую таинственность, а затем, переходя к деревянным духовым и сопровождаемая легким пиццикато струнных, она становится религиозно-отрешенной — флейты, кларнеты и фаготы создают колорит, напоминающий звучание органа (ср. вступление к «Лоэнгрину» Вагнера). Затем хорал передается струнной группе, после чего тема вступления (лирическая) предвещает репризу.

В соответствии с классическими традициями и вопреки собственной романтической манере, Лист сохраняет в репризе характер и порядок следования основных тем, лишь слегка их варьируя в отношении колорита. В начале первого раздела побочной партии, например, тема, ранее исполнявшаяся виолончелью, звучит у валторны. В основном же реприза повторяет музыку экспозиции и поэтому не нуждается в каких-то специальных разъяснениях. Знакомые праздничные фанфары обозначают переход к коде, которая начинается в тональности *Fis-dur* хоралом примерно того же облика, какой наметился в конце разработки, когда его исполняли деревянные духовые инструменты. Только теперь хорал звучит более просветленно, так как исчез фагот и появился гобой, и в музыке нет уже прежней отрешенности, поскольку сопровождающее тремоло струнных сообщает образу своего рода трепетность. Постепенное уплотнение звучности и рост динамики приводят затем к новому, торжественному утверждению хоральной темы в основной тональности, и все произведение завершается празднично-приподнято, в ликующем *C-dur*'е.

**«ПЛАЧ О ГЕРОЯХ»
(«HÉROÏDE FUNÈBRE»)**

Эта симфоническая поэма занимает несколько особое место как в отношении истории своего создания, так и по характеру концепции. Написанная в 1850—1854 годах, она восходит, однако, к более раннему периоду. В 1830 году живший в Париже юный Лист был захвачен событиями Июльской революции и тогда же задумал первое крупное симфоническое произведение — «Революционную симфонию». В качестве ведущих музыкальных тем предполагалось ввести в симфонию боевые народные гимны разных эпох и народов — гуситскую песню, протестантский хорал и «Марсельезу». Но дальше набросков дело не пошло, план грандиозного сочинения вырисовывался весьма смутно. Величие замысла вступило в противоречие с композиторской незрелостью Листа, а настроения разочарованности в результатах революции не могли способствовать дальнейшей работе над сочинением. Прошло восемнадцать лет, и новые революционные события, охватившие в 1848 году большинство стран Европы, заставили Листа вторично обратиться к замыслу «Революционной симфонии». На этот раз был разработан более четкий план пятнадцатого цикла. В связи с революцией в Венгрии композитор решил особо подчеркнуть в музыке родной для него венгерский национальный элемент. И снова замысел не нашел окончательного воплощения по причинам, которые до сего дня полностью не установлены. Отдельные наброски затем нашли претворение в некоторых небольших произведениях, первая же часть симфонии, поименованная как «Héroïde funèbre» (то есть «Траурная героида»⁵⁷), была превращена в самостоятельную симфоническую поэму. Таким образом, концепция поэмы имеет героико-революционные истоки. Как скорбный монумент героям, погибшим в борьбе за свободу, она приближается к произведениям типа «Реквиема» и «Траурно-триумфальной» симфонии Берлиоза, хотя значительно уступает им по масштабам.

Если же обратиться к программному предисловию, предпосланному поэме, то различие будет еще более заметным: тема борьбы за свободу оказалась здесь совершенно вытесненной идеей страдания, сопровождающего человечество на всем его пути. Трудно сказать, насколько

сам Лист стремился переосмыслить содержание первой части несостоявшейся симфонии. Как и в 30-х годах, разочарование в революции не могло не сказаться. Но кроме того проявилась, очевидно, понятная осторожность придворного капельмейстера герцога Веймарского: предисловие, проникнутое революционными идеями, не могло быть опубликовано в 50-х годах. Самое же главное (и, добавим, досадное для истории музыкального искусства) заключается в том, что предисловие было написано не Листом, а княгиней Витгенштейн, и, по-видимому, не под диктовку Листа. Вряд ли справедливо было бы приписывать самому композитору все те отвлеченные рассуждения о человеческом страдании, которыми наполнено предисловие. «Страдание, — говорится в нем, — остается постоянным и тем же самым, каким оно было изначально. Империи сотрясаются, цивилизации увядают, наука покоряет новые миры, человеческий дух сияет все интенсивней — но ничем не умеряется сила страдания, ничто не отнимает у него господствующего места, занимаемого им в нашей душе...». Развивая эту идею, предисловие указывает и более конкретную задачу ее воплощения в поэме — стремление отразить в звуках те акценты и тот мрачный, кровавый колорит, которые порождены в истории человечества господством страдания: «описать опустошение, развееянное и превращенное в руины величие, голос, обращенный к безмолвию, следующему за катастрофой; крики ужаса, раздающиеся во время страшных событий; верно схватить последование этих событий, когда они означают низвержение старого порядка вещей или возникновение нового, постоянно сопутствующего, всеобщего бедствия...»⁵⁸. Лишь в конце предисловия говорится собственно о героях. Автор хотел «набросить блестящий покров на могилу храбрых, окружить... золотым сиянием мертвых и умирающих, чтобы им завидовали живые»⁵⁹.

Было бы ошибочным в оценке поэмы опираться всецело на текст предисловия. Как и в случае с «Прелюдиями», сама музыка вносит немаловажные коррективы. Именно музыкальная образность конкретизирует героико-трагическую идею произведения, причем связь с героизмом «Революционной симфонии» в этом случае становится несомненной. Скорбный и мрачный колорит, господствующий в поэме, не переходит, однако, в ту атмосферу ужаса и отчаяния, которая порой дает себя знать в предисловии и

могла бы послужить источником вдохновения скорее для какого-либо экспрессиониста XX века, чем для романтика, каким был Лист.

Симфоническая поэма «Плач о героях» написана для оркестра, в котором, как это часто бывает у Листа, обычный парный состав деревянной группы расширен за счет добавления двух видовых инструментов. Добавлениями здесь являются флейта-пикколо и английский рожок. Индивидуальный характер придает оркестру специфически трактованная ударная группа, включающая, помимо четырех литавр, пару колоколов, малый и большой барабаны, тарелки и тамтам. Ударным как раз и предстоит «открывать» поэму; они вообще трактуются здесь преимущественно в декоративном плане, воплощая либо зловещее звучание траурных барабанов, либо похоронный звон колоколов.

Героический характер музыки устанавливается с первых тактов вступления (*Lento lugubre*), исполняемых одними ударными инструментами. Дробь военного барабана сменяется отдельными тихими ударами, затем к нему присоединяются большой барабан и тамтам. Как внезапный резкий акцент воспринимается звучание тромбонзов с тубой, прообраз будущей главной темы возникает в тембре медных духовых, эта последовательность образов еще раз повторяется на новой высоте, к концу вступления чувствуется напряженность ожидания, и после паузы начинается основной раздел поэмы, обозначенный как «Похоронный марш» (*Marcia funèbre*). Своеобразие его мелодии заключается не только в подчеркнута фанфарных, восходящих интонациях (выражение скорби гораздо чаще связывается с поступенным, нисходящим движением), но и в очень определенной венгерской национальной окраске (увеличенная секунда *des-e*, особый характер пунктирной ритмики):



Эта тема невольно рождает сравнение с известной фортепианной пьесой Листа «Погребальное шествие», на-

писанной в той же тональности f-moll и посвященной памяти героев венгерской революции. Видимо, сходство это отнюдь не случайно.

Героико-трагический колорит, господствующий в основном разделе поэмы, временами оттеняется появлением более мягкой, человечной мелодии-жалобы, исполняемой солирующим английским рожком на фоне скрипок:



Сопоставление суровой траурной поступи и тихой жалобы дается дважды, причем первый образ подвергается тембровому развитию: во втором проведении на смену струнным приходят духовые (кларнеты, фаготы, труба).

Середина основного раздела имеет характер развивающийся, разработочный. Здесь происходит развитие обоих образов, но появляются и некоторые новые тематические элементы, а также новые тембровые звучания — например, звуки колоколов. Интересен тот унисон струнной группы, который вначале служит фоном для отдельных фраз траурной темы: повторяющаяся нисходящая мелодия напоминает нам будущее произведение Равеля — «Прелюдию ночи» из «Испанской рапсодии».

Новый штрих в развитии траурной музыки возникает с появлением энергичных тират в группе струнных:



Они сохраняются и в репризе основного раздела, которая становится вообще динамизированной и значительно сжатой: сопоставление двух образов дается теперь однократно, в более укрупненном плане, характерные черты каждого из них усилены, подчеркнуты. Над мелодией-жалобой появляется ремарка *lacrimoso* (слезно), ей к тому же сопутствует новый подголосок. Обрамляющее весь раздел звучание одних ударных инструментов придает ему особую цельность и законченность.

Далее возникает совершенно иного характера музыка, соответствующая обычному Трио маршевых пьес и сочетающая традиции как Шопена (та же лирическая напевность, та же тональность Des-dur, что и в Трио его знаменитого похоронного марша), так и Бетховена (подчеркнутая героичность, как бы напоминающая о подвигах погибшего героя). Выражается это в двукратном сопоставлении лирико-мечтательного и фанфарно-героического образа:

65 a *Più lento*
dolce cantabile
Cor, Fl.
p
V-le
Con sord.

65 b [*Più lento*]
Tr *marziale, solene*
p cresc. poco a poco

Не только эта повторность сопоставления, но и тембровое развитие первого образа композиционно связывает оба крупных раздела поэмы между собой: если сначала лирическая кантилена сдержанно звучит у солирующей валторны, «подкрашенной» флейтой, то второе ее проведение дано в унисоне высоких скрипок и виолончелей, насыщаясь яркой, открытой эмоциональностью.

Общая реприза поэмы преобразена и динамизирована. Повторение основного раздела начинается прямо с середины, в новых условиях выполняющей роль преддыкта. Этому соответствует и постепенное ускорение движения, переходящее, однако, в *ritenuto* перед наступлением Темпа I.

Главная тема звучит теперь не только со всей мощью у медных духовых инструментов (тромбоны с трубами), но и сопровождается канонем струнной группы. Более того. Нарастание динамики, звучание фанфарных оборотов темы естественно приводит к появлению на гребне

кульминации фанфарной темы среднего раздела. Этот рост активности готовит наивысший момент в развитии всей музыки поэмы — апофеоз героической идеи, чему сопутствует героизация лирической темы (пример 65а). Но после достигнутой максимальной звуковой мощи всего оркестра наступает постепенный спад (примечательно возникновение при этом мерного колокольного звона), снова возвращающий нас к исходному траурному настроению. Еще раз напоминает начальный звуковой образ (ударные), и как скорбное резюме возникает завершающая поэму цепь хроматически-нисходящих аккордов:

66 [Lento lugubre]

Vc., Ott.

mf

C^b, Tuba

p

Сравнивая «Плач о героях» с другими симфоническими поэмами Листа, нельзя не заметить известной статичности данной поэмы, в которой, несмотря на большой диапазон динамики, все же принцип сопоставления преобладает над принципом развития единой идеи в разных аспектах. Говоря конкретнее, мы здесь почти не наблюдаем характерного для Листа многогранного монотематического преобразования исходного музыкального образа («тезиса»), и в то же время классические приемы симфонического развития здесь также не выявлены в достаточной мере (разработка как таковая здесь по существу отсутствует, она лишь намечается в середине основного раздела). Возможно, что все это порождено влиянием первоначального замысла, который предназначал траурной музыке роль первого звена большой циклической композиции. В масштабах подобного целого отсутствие драматургии сонатного типа в первом звене могло себя оправдать (как это позже проявилось в Пятой симфонии Малера, начинающейся траурным маршем). В самостоятельном же произведении оно, как уже сказано, приводит к некоторой статичности. Правда, своего рода обрамление всей композиции мрачным звучанием ударных заставляет вспомнить концепцию гениальной Сонаты h-moll Листа,

но там возвращение к исходному настроению происходит после интенсивного драматургического развития и величайшего накала страстей, здесь же развитие внутри этой «рамки» было далеко не столь значительным. Все же, отмеченная нами замкнутость всей музыки в пределах некоего рокового круга действительно сближает поэму с сонатой и в то же время противопоставляет ее большинству остальных поэм, завершающихся, как правило, торжественным апофеозом.

Определяя в целом строение формы в поэме «Плач о героях», не следует, на наш взгляд, исходить из принципов сонатности. Это привело бы к натяжкам, хотя в какой-то мере контраст траурной и более светлой (двоякого значения — лирической и героической) музыки напоминает соотношение главной и побочной партии, тем более что в репризном третьем разделе обе эти образные сферы объединяются.

Следовательно, есть некоторое сходство со свободно трактованной сонатной формой без разработки. С меньшим правом можно говорить о сонатности на основании двухкратного сопоставления марша и лирической жалобы в первом разделе — тогда была бы сонатная форма с эпизодом вместо разработки (второй раздел) и репризой синтетического характера. Но форма первого раздела чересчур отдаленно напоминает сонатную экспозицию.

По-видимому, нужно исходить из того, что строение поэмы имеет своим главным прототипом трехчастную форму, характерную для героических траурных маршей (Бетховена, Шопена) и собственного марша Листа («Погребальное шествие»). Но, как это свойственно многим романтикам, Лист в репризе осуществляет повторение-синтез, подключая образные элементы среднего раздела. В этом отношении поэму по форме можно считать родственной фортепианной танталле Листа «Венеция и Неаполь» и, особенно, позже созданному первому «Мефисто-вальсу».

«ВЕНГРИЯ» («HUNGARIA»)

Стремясь воплотить в своих симфонических поэмах наиболее глубокие мысли и чувства, все то, что волновало, тревожило, восхищало, затрагивало самые сокровенные

струны души, Лист, естественно, не мог не обратиться в этом жанре и к патриотической теме. О горячей любви Листа к Венгрии достаточно хорошо известно. Великий музыкант не был виноват в том, что в поработанной австрийской монархией Венгрии деятелю его масштаба не нашлось места, не было подходящих условий для плодотворного творчества и просветительства, рано получивших у Листа общеевропейский размах. Не был виноват Лист и в том, что, родившись и проведя раннее детство в насильственно онемеченной родной стране, он не выучился родному языку. «Да позволено мне будет признаться в том, — писал Лист на склоне лет, — что, несмотря на мое достойное сожаления незнание венгерского языка, я от колыбели до могилы душой и телом остаюсь мадьяром и в соответствии с этим самым серьезным образом стремлюсь поддерживать и развивать венгерскую музыкальную культуру»⁶⁰. Если в юные годы, в период формирования своего пианистического искусства и творческих принципов, Лист обрел во Франции свою вторую родину, то уже в конце 1830-х годов в нем с особой силой вспыхивает любовь к истинной родине — Венгрии. Толчком послужила весть о стихийном бедствии — наводнении, обрушившемся на Венгрию в 1838 году. Лист дает серию концертов, весь сбор от которых жертвует пострадавшим соотечественникам. Приезд Листа в Венгрию в 1839 году сопровождался невиданными триумфами в честь гениального музыканта: венгры прославляли в его лице великого сына нации. В 1840 году венгерский поэт-патриот Михай Верещмарти пишет стихотворение «К Ференцу Листу», три строфы из которого позже фигурировали в качестве программы в одной из рецензий на исполнение листовской поэмы «Венгрия» в Будапеште:

Ты, который миром звуков правишь,
Если хочешь вспомнить о былом,
Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грнул как борьбы великой гром,
И в разливе яростного гнева
Торжества послышались напевы.
Так сырай, чтоб от призывных звуков
Пробудились в глубине земли
Доблестные предки, и во внуков
Души их бессмертные вошли,
Одарив отчизну благодатью
И предав изменников проклятью.
Если ж мрак лихих времен настанет, —

Траур ты над струнами развей;
Флейтой ветра пусть напев их станет
Средь осенних плачущих ветвей,
Чтоб ее рыдания звучали,
Нам напомнив старые печали⁶¹.

К подобным призывам Лист не мог оставаться равнодушным, в его творчестве, начиная с 1840 года, все чаще и чаще появляются венгерские интонации и ритмы, венгерские образы и картины составляют основу многих произведений — прежде всего знаменитых «Венгерских рапсодий» для фортепиано. Написанный в 1840 году фортепианный «Героический марш в венгерском стиле» отчасти послужил основой для позже созданной поэмы «Венгрия».

Симфоническая поэма была написана Листом в 1854 году в Веймаре, первое же ее исполнение состоялось под управлением Листа в Будапеште в 1856 году. Именно это исполнение заставило венгров вспомнить стихотворение Верешмартти, которое, возможно, послужило для Листа источником вдохновения.

«Венгрию» нередко называют оркестровой «Венгерской рапсодией». Сходство здесь несомненно и вполне понятно. Однако симфоническая поэма должна была обладать большей значительностью содержания, большей масштабностью и цельностью формы. Если в рапсодиях Лист чаще всего давал серию разнообразных картин-эпизодов, связанных с жизнью Венгрии — главным образом с ее танцевальными традициями, — то поэма, очевидно, должна была воплощать более цельную и стройную симфоническую концепцию. Свободная — без обязательных тематических связей — форма рапсодий (породившая даже специальный музыковедческий термин «рапсодическая форма») не подходила для крупного симфонического произведения с подобной цельной концепцией. В результате возникло произведение в форме сонатного аллегро со вступлением, траурным эпизодом в разработке и большой кодой.

Лист существенно не нарушил общих закономерностей классической сонатной формы, и это не случайно. Никакой литературно-сюжетной канвы он не имел в виду, стихотворение Верешмартти, три строфы которого были приведены выше, также не могло рассматриваться как программа в строгом смысле слова, хотя подходило как

эпиграф, раскрывающий патриотическую направленность музыкального произведения. Иными словами, Лист не имел перед собой такого внемузыкального источника, своеобразие которого требовало бы создания неповторимо оригинальной музыкальной композиции. В то же время, сохраняя в основном контуры классической формы, композитор все же вносит в нее немало своеобразного. Здесь и повторения типа варьированной строфичности, и сквозное значение образа вступления, и монотематические трансформации, и особая роль разработочного, как бы импровизационного развития.

Верный себе Лист начинает поэму темой скорбного раздумья (*Largo con duolo*). Легко догадаться, что это — раздумье о судьбах родины, чему подтверждением могут служить характерные для венгерской музыки ритмы и интонации струнных унисонов. Первая же фраза, включая два повышенных звука (*cis* и *gis*) в тональности d-moll соответствует так называемой венгеро-цыганской гамме:



Но характер раздумья сохраняется очень недолго: включение почти всех инструментов оркестра и появление при этом энергичных маршевых ритмов еще в середине этого большого вступления предвещают главную партию — *Quasi andante marziale*, d-moll. Основная тема имеет облик венгерского героического марша и заимствована из упоминавшейся листовской фортепианной пьесы 1840 года. Тема эта проходит в двух вариантах — фанфарном и лирически-напевном:



686 [Quasi andante marziale]

V-ni
mf marcato

Развитие маршевой темы внезапно прерывается эпизодом *Largo con duolo*, то есть вторжением скорбных раздумий вступительного раздела — как будто сомнения встают на пути героических устремлений. Возобновление затем марша-шестивия приводит к более прочному утверждению героического начала. Разумеется, новое проведение темы, как почти всегда у Листа, содержит отдельные вариационные изменения в характере изложения, в тембровой окраске.

Большая связующая партия, отмеченная чертами работочности, начинается маршевой темой, вариантно связанной со вторым тематическим элементом главной партии:

[Quasi andante marziale]

V-ni
p molto espressivo cantabile

В центре связующей партии находится эпизод импровизационного склада, где главную роль играет солирующая скрипка, живо воспроизводящая стиль игры венгерских цыган-скрипачей:

70 [Un poco riten. espress.]

V-ni
p espress.

V-no solo
pizz.

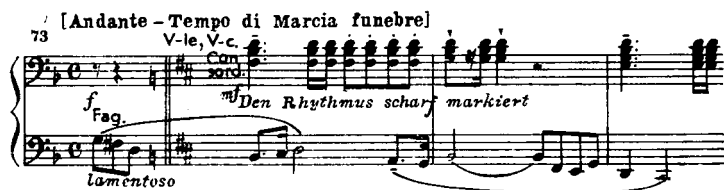
Новая волна разработочного развития на основе маршевой темы (пример 69) после большого нарастания подводит к героической, отличающейся торжественной фанфарностью (медные духовые) побочной темы (*Allegro eroico*) в тональности H-dur:

Как и главная, побочная партия имеет два тематических варианта: за связующим построением, основанном на фанфарных элементах главной темы, следует тема в характере молодежато венгерского танца:

И во внутренней драматургии побочной партии проявляется сходство с главной партией: весь охарактеризованный выше раздел отделяется от своего повторения возникшей на момент темы вступления. Вторичное появление в дальнейшем темы вступления служит уже связкой между экспозицией и разработкой, которая начинается взволнованно, сочетая фанфарный элемент главной темы и танцевальность побочной.

В разделе *Agitato molto* бурные низвергающиеся пассажи скрипок, выросшие из скрипичных импровизаций связующей партии, сочетаются с маршевыми ритмами вступления (духовые). Этот конфликт жалобных и повелительных интонаций, разрастаясь, приводит к драматичной кульминации. Все в целом, видимо, отражает косвенно те испытания и те политические бури, которые выпали на долю многострадальной Венгрии. Далее развитию подвергаются героические элементы главной партии; сплетаясь затем с образами предыдущего раздела, они вливаются в новую кульминацию — на этот раз светлую, тор-

жественно-приподнятую (*Stringendo*): в мощном звучании всего оркестра возникает танцевальная тема побочной партии (*Es-dur.* повторение — в *H-dur'e*). Но, как это не раз бывало и раньше в развитии музыки этой поэмы, героический порыв внезапно гаснет, уступая место скорбному раздумью *Largo con duolo*. Тема вступления повторяется — почти без всяких изменений — в том виде, в каком она явилась в экспозиции, в середине главной партии. Но теперь раздумье служит лишь преддверием к еще более скорбной музыке: трагическое начало, олицетворяемое постоянными вторжениями сумрачной темы вступления, выявилось, наконец, со всей силой в звуках *h-moll'*ного похоронного марша (*Andante, Tempo di marcia funebre*). Музыка этого эпизода, представляющая трагическую кульминацию всей поэмы и намекающая на трагические события в истории Венгрии, основана на сочетании уже знакомых, но теперь, естественно, преобразованных тем: его мелодия, звучащая у фоготов, — ритмический и темповый вариант начальной темы связующей партии, гармонический же фон представляет собой не что иное, как аккорды первой побочной темы, перешедшие в минор и потерявшие былой блеск и напористость в условиях медленного темпа и приглушенной звучности альтов и виолончелей:



За этим, *h-moll'*ным проведением похоронной темы идет новое — в *g-moll.* Теперь деревянные духовые и струнные меняются местами: мелодия звучит у виолончелей, аккорды — у кларнетов с фоготами. Длительная пауза отделяет весь эпизод от последующего *Allegro marziale*, являющегося предыктом к репризе. Перелом, который здесь происходит, напоминает соответствующие переломные моменты перед триумфальным заключением в поэмах «Тассо» и «Мазепа». Теперь будут звучать лишь героические и торжественные темы, фразы вступления с сопут-

ствующими вторжениями медленного темпа и скрипичные наигрыши исчезают. После длительного преддыкта на основе фанфарных оборотов главной темы, с попутным появлением танцевальной побочной темы и общего грандиозного нарастания, собственно реприза вступает на *fortissimo* с побочной темой (*Allegro trionfante, D-dur*). В целом эта сильно сжатая реприза повторяет лишь образы побочной партии в ликующем звучании; элементы главной темы развивались ранее в преддыкте и теперь уже непосредственно не повторяются, хотя в фигурациях струнной группы есть связь со второй темой главной партии. Новая тема начинает звучать «под занавес» — в коде (*Presto giocoso assai*). Это танцевальная народная тема из ранее сочиненной Листом (в начале 40-х годов) Восьмой венгерской рапсодии:



Ее сходство со второй побочной темой очевидно. Поэтому она воспринимается как вариант, монотематическая трансформация последней.

Отразив в своей симфонической поэме трагическую судьбу и героические устремления венгерского народа, Лист закончил ее оптимистическим финалом, создавая в звуках как бы реальность конечной победы и освобождения Родины, о чем в те времена можно было только страстно мечтать. Невольно вспоминаются сказанные однажды Листом слова, полные веры в славное будущее Венгрии: «Эта нация не утратила и сейчас былой гордости и героизма. Эти гордые головы созданы не для рабства и духовного прозябания... Их несомненно ожидает славное будущее...»⁶².

Хотя по форме «Венгрия» в целом сложнее и монументальнее венгерских рапсодий, но черты рапсодичности присущи и ей, что делает композицию несколько расплывчатой. Самый же главный недостаток — некоторая однотонность образов, отсутствие контраста (в виде, например, лирического отступления, образов природы и т. д.). Однако предусмотренное при издании сильное сокращение исполняемой музыки (переход от экспозиции сразу к

репризе-апофеозу посредством длительного предыкта — как это осуществляет Н. С. Голованов) представляется мало убедительным: отсутствие траурного эпизода лишает музыку значительности, снижает впечатление от апофеоза и превращает всю поэму в род торжественной, малосодержательной музыки «на случай».

«ГАМЛЕТ»
(«HAMLET»)

Шекспир, столь много значивший для романтиков и вдохновивший композиторов романтического направления на создание целого ряда выдающихся сочинений, сравнительно меньше волновал Листа. Знакомство с творческим наследием великого венгерского композитора показывает, что ему особенно дороги были такие писатели, как Данте, Петрарка, Гете, Шиллер, Байрон, Гюго и Ламартин. Именно с ними мы чаще всего встречаемся в листовских произведениях, навеянных образами литературы. Можно предположить, что реалистическая конкретность ситуаций и характеров, а также яркая, захватывающая «театральность», характерные для творчества Шекспира, не вполне подходили к более отвлеченному интеллектуальному характеру листовского музыкального мышления. Следует согласиться с известным советским музыковедом Г. Орджоникидзе, что «по существу, симфонические поэмы Листа претворяют принципы шиллеровской драматургии, а не шекспировской»⁶³. И вовсе не случайно, как надо полагать, обратившись к Шекспиру — единственный раз в своем симфоническом творчестве, — Лист избрал «Гамлета». Ведь именно в этой трагедии героя более всего характеризуют постоянные раздумья, сомнения, колебания — то есть те черты, которые обычно присущи «герою» крупных произведений Листа, независимо от того, имеем ли мы дело с героем в обычном смысле слова (Тассо, Прометей, Фауст, Оберман) или же с условным героем, лицом «от автора» (в «Прелюдах», «Что слышно на горе», «Идеалах»). Исходный пункт подобных произведений Листа с его вопросами, сомнениями почти всегда представляет собой своего рода музыкальный монолог, варьирующий тему: «Быть или не быть?».

Однако нельзя при этом забывать, что Гамлет — один из сложнейших образов в мировой литературе, обладающий как раз теми специфическими особенностями, которые менее всего поддаются непосредственному музыкальному воплощению. Так, Берлиоз, который, в противоположность Листу, боготворил Шекспира и постоянно обращался к его образам в своем творчестве, не написал задуманную было оперу на сюжет «Гамлета» и в конце концов ограничился лишь созданием двух пьес, отражающих частные моменты трагедии — «Похоронный марш» и «Смерть Офелии». Верди, создавший в конце жизни гениальные шекспировские оперы «Отелло» и «Фальстаф», в свое время отказался от оперы на сюжет «Гамлета», считая сюжет чересчур трудным. Оперные попытки в этом направлении со стороны других композиторов (вроде А. Тома) были больше похожи на профанацию Шекспира; классической оперы на этот сюжет не существует и поныне. Гораздо удачнее были те музыкальные сочинения, которые отражали отдельные образы и эпизоды трагедии на основе сочетания музыки с самой драмой (Чайковский) или позже — с ее кинематографическим воплощением (Шостакович). Отдельные же пьесы — песни, романсы и другие — чаще всего посвящались не Гамлету, а Офелии — образу более благодарному для музыкальной интерпретации. Лист оказался единственным великим композитором, который посвятил крупное, целостное, чисто музыкальное произведение не тем или иным ситуациям трагедии, а именно главному ее герою, попытавшись музыкальными средствами воплотить его сложный душевный мир, определяющие черты его характера.

Удалось ли в полной мере разрешить поставленную композитором смелую задачу? Сравнение с другими поэмами, к сожалению, не в пользу «Гамлета». Если вообще программно-симфоническое творчество Листа второй половины 1850-х годов показывает некоторый спад сравнительно с началом десятилетия (периодом «Тассо», «Прелюдов», «Мазепы»), то объективные причины, корящиеся в самом сюжете, все же сыграли, вероятно, не последнюю роль. Разнообразные переживания и раздумья героев, поставленных в положения простые и ясные по своему трагическому значению (прикованный Прометей, томящийся в темнице Тассо, мятущийся между Маргаритой и Мефистофелем — как между добром и злом —

(Фауст), давали музыке более определенные и четкие ориентиры, чем Гамлет, столь сложно связанный с окружающими людьми и обстановкой. Известная романтизация, можно сказать, байронизация образа у Листа лишила к тому же поэму и тех элементов действительности, которые налицо в трагедии Шекспира. Все это определило сравнительно малую популярность симфонической поэмы Листа, которая, однако, обладает целым рядом достоинств и, во всяком случае, представляет значительный интерес как единственный в своем роде симфонический опыт (не считая увертюры-фантазии Чайковского, относящейся более к трагедии в целом, чем собственно к образу главного героя).

Симфоническая поэма «Гамлет» была написана Листом в 1858 году. Это — наиболее поздняя по времени сочинения поэма веймарского периода, помещенная, однако, при издании под номером десятым. Как и многие другие симфонические поэмы Листа, она возникла на основе увертюры, предназначенной для постановки трагедии. Если принять во внимание традиционное указание времени исполнения, то «Гамлет» оказывается самой короткой симфонической поэмой Листа, продолжающейся всего лишь 10 минут (в исполнении Н. С. Голованова она, однако, занимает гораздо больше времени).

Оркестр в «Гамлете» отличается классической строгостью: парный состав деревянной, духовой группы (с эпизодическим введением флейты-пикколо), из ударных — лишь одни литавры. Это как бы заранее предупреждает нас о том, что никаких оркестровых живописаний, образительных моментов в этой поэме не будет. Однако в использовании возможностей классического оркестрового состава Лист проявляет большую изобретательность. Так, очень выразительно применяются закрытые валторны, удары литавр приобретают различные оттенки, поскольку указывается в отдельных местах употребление деревянных (а не с мягким набалдашником) палочек, в коде же предписаны особые палочки с губчатыми наконечниками (*baguettes d'éponge*).

Очень медленное вступление поэмы (*h-moll*), традиционное для Листа, связано с образом мучительных раздумий героя. И может быть, отражая сложность, внутреннюю противоречивость этих раздумий, композитор, вместо обычных рельефных унисонов, строит первоначальный об-

раз на основе нескольких элементов. Очень специфичны самые первые звуки солирующей засурдиненной валторны, на фоне которых затем появляется скорбная фраза кларнета и фагота (интонационное зерно всей поэмы) с последующим «отзвуком» аккордов других деревянных духовых; последним элементов в этом сложном комплексе становятся короткие удары и тремоло литавр:

75 *Sehr langsam und düster*

I. Cor. con sord.
sf Cl., Fag.
p
Corni I, II,
Timp.

Как и обычно, далее — после многозначительной паузы — следует повторение первоначального образа на пной высоте (малой терцией выше). При чуть более подвижном темпе появляется новая фраза — угловатая по своим очертаниям восходящая мелодия скрипок. В ней уже чувствуется гораздо больше эмоциональной выразительности:

76 *Etwas bewegter; aber immer langsam*

V-ni
(mp) (p)

Довольно широкое развитие этого образа (в переключку со скрипками вступают виолончели) оканчивается, однако, полным затуханием. После новой паузы развитию подвергается самая первая речитативная фраза, образуя как бы варьированную репризу во вступлении:

77 [Immer Langsam]

f sf
stürmisch
sul G 3 3 3 3 3 3 3 3

Музыка теперь становится взволнованной, предвещающая начало бурного сонатного аллегро (h-moll). Вступительная часть главной партии основана на трансформации

второго образа вступления (скрипичной восходящей фразы):

78 *Allegro appassionato ed agitato assai*
V-ni

Собственно же главная тема косвенно связана с начальной речитативной фразой — как обращенный ее вариант (см. первые три звука от *ff*):

79 [*Allegro appassionato ed agitato assai*]
Archi

Бурное развитие главной партии обрывается резко на кульминации — с появлением зловещих ударов в струнной группе, подобных бетховенским «стукам судьбы»:

80 [*Allegro appassionato*]

Новый раздел (побочная партия, Des-dur) переносит нас в совершенно иную сферу. Перед нами — хрупкий и нежный образ Офеллии:

81 [*Allegro appassionato*](Die *d* vie soeben die *d*.)
Cl.

Fi.

В начальных звуках мелодии кларнета узнается один из элементов главной темы (сравн. в примере 79 такты 6, 7).

Тонкое и призрачное звучание деревянных духовых (кларнеты, затем флейты) должно подчеркнуть, что Офелия представлена здесь как бы глазами Гамлета, прощающегося со своей любовью, — это уже лишь тень его возлюбленной (на что указывает специальное примечание в партитуре: «...наподобие тени, намекая на Офелию»). Поэтическое очарование придает этому образу новая мелодия у солирующей скрипки, варьирующая второй тематический элемент вступления:



Как бы прогоняя очаровывающее видение, звучат затем колкие фразы скрипок и фагота (элементы главной темы), над которыми в партитуре находится ремарка по-немецки: «*ironisch*» («*пронижно*»). Так раскрывается еще одна сторона облика героя: Гамлет прячет истинные чувства под маской проники и злой насмешки (очевидно, здесь более всего подходит сравнение со сценой Гамлета и Офелии из третьего действия трагедии):



Весь облик данного эпизода живо напоминает третью часть «Фауст-симфонии» Листа, изображающую Мефистофеля, хотя здесь образ лишь намечен и не получает того размаха, какой характерен для симфонии. Композиционно же «пронический эпизод» представляет собой середину трехчастной побочной партии: образ Офелии возникает вновь.

В движении *Allegro molto agitato* начинается разработочное развитие. В отличие от некоторых других поэм Листа, разработка не становится самостоятельной картиной, имеющей точный программный смысл, а является разработкой как таковой — развитием уже знакомых образов. В частности, второй элемент главной темы (из которого выросла «тема Офелии») появляется в новом, «жадломном» варианте:

84 [Allegro molto agitato]
Vni, Fl., Ob.

f *disperato*

В связи с разработкой можно лишь условно говорить о сложности судьбы Гамлета, о его противоречиях с окружающей средой. Появление главной темы в тональности *b*-moll может при этом означать формальное начало репризы, но по существу (как это бывало затем и в симфониях Чайковского, например, в Шестой симфонии) реприза поглощена общим разработочным развитием.

Когда же развитие приходит к большей устойчивости (появление темы вступления), то это предваряет уже коду, основанную на траурном варианте главной темы. Перед нами похоронный марш, который символизирует трагическую судьбу Гамлета:

85 Moderato-funebre
pesante

p *Archi* *Fag., Cl.* *Archi*

Скорбное настроение не только не рассеивается, но, напротив, усиливается к концу. После драматичного акцента (аккорды духовых, тремоло струнных и литавр) поэма заканчивается двумя тихими ударами (литавры и *pizzicato* струнных басов).

По характеру концепции «Гамлет» — одна из наиболее трагических поэм Листа, наряду с поэмой «Плач о героях». По форме же она своеобразна как пример необычного сонатного аллегро с исчезнувшей, по существу, репризой, замененной траурной кодой. Если же вспомнить про формальное начало репризы в пределах разработочного развития, то все же настоящей репризе не будет хватать повторения побочной темы.

«БИТВА ГУННОВ»
(«HUNNENSCHLACHT»)

В одном из писем середины 1850-х годов Лист писал из Веймара: «Княгиня вернулась из своей берлинской поездки, предпринятой для ознакомления с художественными ценностями, очень довольной. Среди прочих вещей она привезла очень красивый эскиз Каульбаха «Битва гуннов». У меня появилось большое желание написать по этому эскизу музыкальное сочинение. Разумеется, это не будет соло для гитары, и мне придется привести в движение хорошую порцию меди»⁶⁴. Так возник замысел симфонической поэмы «Битва гуннов», которую Лист закончил 8 февраля 1857 года.

То, что поэма эта не имеет литературного прообраза, а вдохновлена произведением живописца, ставит ее в исключительное положение среди остальных симфонических поэм веймарского периода. Но здесь Лист не впервые обратился к воплощению в музыке образов изобразительного искусства. Значительно раньше, во время путешествия по Италии, картина Рафаэля «Обручение» и статуя Микеланджело «Мыслитель» уже нашли своеобразное претворение в его фортепианном творчестве — пьесы с теми же названиями вошли в цикл «Годы странствий». Добавим, что и самая последняя симфоническая поэма, написанная Листом на склоне лет, — «От колыбели до могилы» — также возникла на основе произведения живописи. Таким образом, Лист не только закрепил в своем творчестве программность, основанную на литературных источниках, но создал и совершенно особое направление программной музыки, опирающееся на изобразительное искусство⁶⁵.

Картина (фреска) выдающегося немецкого художника Вильгельма Каульбаха (1805—1874) «Битва гуннов», эскиз которой, как явствует из письма Листа, княгиня Витгенштейн привезла в Веймар, создавалась в середине 1850-х годов. Она принадлежит к числу крупных исторических полотен, наиболее прославивших художника, и находится в одном из берлинских музеев. Слава эта, однако, носила скорее официальный характер, поскольку относилась к картинам, выполненным в академической манере. В свое время В. Стасов писал о Каульбахе, что тот, отойдя в сторону от своего учителя Корнелиуса, «придумал

себе свою собственную тропинку, хотя символ веры был у него одинаков с корнелиусовским. Он всю жизнь твердил и ученикам, и знакомым: «Мы должны писать историю... История — это религия нашего времени... Одна история годится нашему времени», и в этих словах он не высказал никакой личной, своей собственной мысли. Так думали и говорили тогда, вместе с французскими, и все немецкие ученые... На основании такого убеждения Каульбах писал... по преимуществу все только такие вещи, как громадные «Разрушение Иерусалима», «Битва гуннов», «Крестовые походы», «Реформации» и т. д., но уже без корнелиусовской суровости и сухости, — как-то помягче и подоступнее для зрителей...»⁶⁶. Следует добавить, что не столь официальный, но более заслуженный успех имели иллюстрации Каульбаха к ряду классических литературных произведений, особенно к «Рейпек-Лису» Гете. Чем же увлек Листа Каульбах-монументалист, оригинальную фреску которого он увидел летом 1857 года? Известно, что композитор был лично знаком с Каульбахом и из его уст услышал легенду, в которую воплотилось описание исторической битвы 1451 года между полчищами гуннов, возглавляемыми Аттилой, и войсками римлян и галлов под предводительством Теодориха. Согласно легенде, битва была столь яростной, что с наступлением ночи души множества погибших воинов, возносясь к небесам, продолжали борьбу, воспламененные жарким дневным сражением. Но не эта фантастическая подробность, присутствующая в картине, и не самый исторический факт победы римских войск над Аттилой вдохновили Листа. Его взволновало идейно-философское осмысление события, какое замечается у Каульбаха и которое было чрезвычайно близким эстетическим принципам Листа, также выражавшего в своих произведениях большие философские идеи. «...С той философской тенденцией, — пишется в предисловии к партитуре, — которая всегда указывает на благородную сторону концепции, порожденной его гением. Каульбах увидел в этой грандиозной битве Теодориха против Аттилы столкновение двух принципов: варварства и цивилизации, прошлого и будущего человечества»...⁶⁶.

Лист, подобно Каульбаху, стремился, очевидно, связать победу цивилизации над варварством с торжеством христианства. Это было вполне в духе мировоззрения

композитора, однако не стоит все же видеть здесь сугубо религиозную идею.

Подходя к этому вопросу более широко и принимая во внимание ведущую идейную направленность всего листовского творчества центрального периода, следует подчеркнуть в первую очередь идею гуманистическую. Главное здесь — победа любви и милосердия над грубой силой и дикостью.

В предисловии по поводу создания поэмы от имени Листа говорится следующее: «Когда мы слушали Каульбаха и созерцали его превосходное произведение, которым следующие поколения будут восхищаться и которое будут изучать, нам казалось, что его мысль могла бы воплотиться в музыку, так как этот вид искусства может передать впечатление от двух сверхъестественных и контрастных освещений двумя мотивами, из которых один представляет ярость варварских страстей, толкавшую гуннов на опустошение стольких стран и резню стольких народов, а другой несет в себе светлую силу и лучезарность христианской идеи. Не воплощена ли эта идея в старинном грегорианском напеве «Cruz fidelis» («Крест надежный» — Г. К.)?»

Художник видел своих персонажей, возникающих во мгле летнего вечера, музыкант слышал в кровавом хаосе соединяющиеся в мощный хор крики убиваемых, звон оружия, стелания раненых, проклятия побежденных, стоны умирающих, в то время как он улавливал идущие из смутной дали звуки молитвы, священное песнопение, поднимающееся к небу из недр монастыря, где оно одно нарушало молчание. Чем больше шум битвы становился оглушительным, тем больше усиливалось это пение, приобретая мощь. Обе темы, сближаясь, переплелись, столкнулись в единоборстве, как два исполина, пока тот, кто отождествляется с истинно божественным, всеобщим милосердием, развитием человечности, всеобщей надеждой, — не сделался победителем и не распространил на все и всех свой лучезарный, преображающий вечный свет»⁶⁸.

Характер музыки в поэме Листа в общем согласуется с приведенным выше описанием. И прежде всего нужно подчеркнуть значение картинно-изобразительных моментов, чтоближает «Битву гуннов» с «Мазепой» и противопоставляет остальным симфоническим поэмам композитора.

В связи с идейным содержанием симфоническая поэма «Битва гуннов», основываясь на общих закономерностях сонатного аллегро, имеет направленность своей композиции прямо противоположную той, какая была в «Гамлете». Если там было усиление мрачных тонов к концу и, соответственно, исключение из репризы светлой побочной партии, то здесь, напротив, реприза окажется под знаком господства преобразженной побочной партии (хорал), тогда как главная партия (гунны) исключена. Более подробно об этом будет рассказано ниже. А сейчас отметим еще специфичность — опять-таки продиктованную конкретным замыслом — оркестрового состава поэмы: впервые в симфонических поэмах Листа к традиционным инструментам оркестра добавлен орган, роль которого сводится к наиболее четкому выявлению смысла хорального образа.

Как и некоторые другие поэмы, «Битва гуннов» начинается солированием ударных: тремоло литавр вводит в бурную оркестровую картину, изображающую битву (*Tempetuoso. Allegro non troppo*). В тремолирующем движении струнных, поддержанных деревянными духовыми инструментами, легко прослеживаются контуры сумрачной мелодии отчетливого венгерского колорита (венгерская гамма с двумя увеличенными секундами):

Tempetuoso, Allegro non troppo

86

Timp. *pp* Fag. (V-c.) *mf* Ten.

Элементы венгерской музыки, как мы знаем, встречаются во многих произведениях Листа, по своему общему замыслу не связанных непосредственно с Венгрией (наиболее яркий пример — наличие венгерской гаммы во вступлении Сонаты *h-moll*). Но в «Битве гуннов» придание одному из ведущих образов венгерского национального колорита, видимо, могло быть преднамеренным. Гунны были одной из тех древних народностей, которые, смешавшись с вновь пришедшими мадьярами, некогда образовали народ, именуемый венграми. Выдвигая на первый план идею любви и человечности, Лист в какой-то мере мог также выразить идею благотворности христиан-

ской цивилизации для диких племен, осевших на территории будущей Венгрии. Или же он просто ввел в музыку начала характеристический штрих, чтобы слушатель имел в виду именно гуннов⁶⁹.

Указанное значение первой темы определяется и возникшими далее фанфарами у валторн. Эти фанфары — необычные, в их основе — не традиционное мажорное трезвучие (отражение натурального звукоряда медных военных инструментов), а большой септаккорд (с ремаркой «feroce» — «дико»). «Дикая» фанфара подчеркивает варварский облик гуннов:

87 [Allegro non troppo]

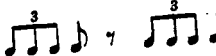
Vni

V-c.

Cor.

f feroce

Добавим еще, что фанфара в As-dur'e, накладываясь на с-moll'ные в своей основе фигурации струнных, создают политональный эффект — прием по тому времени очень смелый, но вполне соответствующий изображению начинающейся битвы. Общая картина дополняется вторжениями других трубных сигналов (повторяющиеся зву-

ки в ритме , относящихся, вероятно,

к войскам римлян.

Характер развития в этом первом разделе поэмы создает впечатление неустойчивости, музыка как будто еще только готовит изображение главных событий. После типичного предыктового нарастания (со включением тремоло тарелки) возникает новый вариант батального образа (Più mosso. Allegro energico assai), основанный на развитии двух, отмеченных выше, элементов: фанфара гуннов превращается в протяженное мелодическое построение у первых скрипок — восходящую цепь коротких мотивов-звеньев (рвущиеся вперед гунны), звуки трубной фанфары римлян преобразовываются теперь в повторяющиеся терции вторых скрипок, воспринимаемых как некий символ противодействия:

88 Più mosso (Allegro energico assai)

V-ni I 3
f
violente
V-ni II 3

После большого нарастания снова звучит первоначальная тема гуннов, музыкальная ткань усложняется, становится многоплановой, соединяя в одновременном звучании тему гуннов и оба фанфарные элемента. Следующий этап развития отмечен появлением новой воинственной темы в устойчивой тональности с-moll — это еще одна тематическая характеристика римского войска:

89 [Allegro energico assai]

Fag.
p marc.

Вскоре затем на фоне «беспокойных» фигураций струнных возникает величественная тема католического хора «Cruх fidelis», сурово и мужественно звучащая у тромбонов:

[Allegro energico assai]

90 Trb. 4-3

Весь этот раздел, переносящий внимание слушателя, согласно программе, на войско христиан, по логике вещей, должен был бы считаться побочной партией. Но об этом приходится говорить лишь условно. Правда, вторичное проведение фанфарной темы связано уже с доминантовой тональностью (g-moll), но все же в целом тяготение в с-moll перевешивает, и вся часть, которую можно было бы назвать экспозицией, завершается в с-moll'е. Другое нарушение привычных закономерностей заключается в том, что разработочный характер развития устанавливается с первых же тактов поэмы, и, таким образом, собственно разработка (Immer alla breve taktieren), доводящая изображение битвы до кульминации, принципиально

не отличается от экспозиции. Иными словами, Лист здесь отверг традиционный принцип музыкального изображения битв, согласно которому (еще со времен Жанекепа и его «Битвы при Мариньяно» — XVI век!) сначала дается экспозиция двух враждебных лагерей, а затем изображается начавшаяся между ними битва: традиции эти сохранились вплоть до знаменитой «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова. Лист же сразу показывает битву и «представляет» нам ее участников как бы в действии. Сохраняя при этом некоторые, самые общие контуры сонатного аллегро, он совершенно не связывает себя классическими предписаниями этой композиционной структуры.

В разработке, помимо усилившегося динамизма в изображении битвы, обращают на себя внимание некоторые детали, в частности, появившееся перед главной кульминацией двойное фугато в группе струнных. Здесь тема первых скрипок отличается характерной венгерской ритмикой, тогда как скачкообразная тема вторых скрипок и альтов своей неизменно ровной ритмикой и диатонизмом отчасти связана с особенностями католических хоралов (но абсолютно не похожа на них своей интерваликой). Новое появление темы хорала предвещает кульминационный момент всего развития — триумф христианского войска — *Maestoso assai (Andante)*. В торжественном *Es-dur'e*, в громоподобном *tutti* утверждается мажорно преобразованная фанфарная тема римлян:

Maestoso assai (Andante)

The image shows a musical score for a section titled "Maestoso assai (Andante)". It is a piano score with two staves: the upper staff for Violins (V-ni) and the lower staff for Violas, Cellos, and Double Basses (V-la, V-c, C-b.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/2. The score begins at measure 91. The violin part features a series of sixteenth-note patterns that resemble a fanfare. The viola, cello, and double bass parts play a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes in the bass line. Dynamics include *fff* (fortissimo) and *ten.* (tension). The tempo is marked *Andante*.

И сразу же после этого, во внезапно наступившей тишине (как бы доносясь «из недр монастыря») начинает тихо и пропикновенно звучать хорал «*Sux fidelis*» (*Lento*, ремарка «*dolce religioso*»), причем на этот раз его изложение максимально приближено к церковному ритуалу — но не времен Теодориха, а значительно более

позднему; хорал в полифонизированной гармонизации исполняется органом, при молчании всего оркестра:



Здесь не только налицо переломный момент в развитии батального сюжета, но и поворот в самой трактовке программы: картинно-образительная функция музыки ослабляется, на первое место выступают более отвлеченные идейные моменты. Именно звучание органа сразу же переносит нас из варварских времен в современную Лигсту эпоху: композитор, отвлекшись от далекой истории, как бы размышляет о судьбах человечества, о значении христианской цивилизации. Однако полное отвлечение наступает несколько позже: сперва органное звучание чередуется с фанфарами победы. Лишь затем у струнных появляется новая тема, обаятельная в своем благородстве, папевная и спокойная. Обращает внимание частая смена метра в ее изложении:



Данную тему хотелось бы назвать «темой мира», а ее местоположение дает основание говорить об эпизоде в разработке. Но это уже второй эпизод. Первый, как ранее указывалось, представлял собой кульминацию (кульминация-эпизод!) и основывался на чередовании победных фанфар и органного хорала. Завершается же весь раздел, который условно можно назвать разработкой, тихими пажырышами флейты, придающими музыке задумчиво-созерцательный характер (аналогичные эпизоды мы встречаем в «Фауст-симфонии» и в сонате h-moll):



Реприза (*Allegro, Alla breve*) начинается торжественным проведением темы хорала у духовых на фоне восходящих и нисходящих тремолирующих пассажей струнной группы, в четко установившейся тональности *C-dur*. Как ликующий отзвук раздаются затем мажорные «победные» фанфары. Второй раздел репризы основан на проведении ритмически преобразованной, идущей в быстром темпе «темы мира». Она в этом виде в какой-то мере напоминает о непрерывно восходящей «теме гуннов», но говорить здесь об образе цивилизованных гуннов можно лишь очень предположительно:



В целом реприза строится, как и все предыдущие разделы, очень своеобразно. И своеобразие заключено вовсе не в отсутствии главной темы (это наблюдалось уже в сонатах Шопена). Необычно то, что реприза имеет четкое трехчастное строение (динамическая трехчастность): после изложения «темы мира» в новом варианте снова, но еще более мощно звучит хорал, сопровождаемый отзвуками фанфар. Использована вся мощь оркестра, к которому (уже в коде) подключается орган. Его аккорды мало-помалу выдвигаются на первый план. Инструментовка же окончания поэмы глубоко символична: взяв заключительный *C-dur*'ный аккорд, все инструменты оркестра затем смолкают, и завершающими оказываются долгие длящиеся величественные и мощные звуки органа.

Несмотря на чуждую нам во многом идейную направленность содержания, симфоническая поэма «Битва гуннов» представляет немалый художественный интерес как одно из ярких произведений батального жанра в программной музыке.

«ИДЕАЛЫ»
(«DIE IDEALE»)

Одна из последних по времени сочинения (1857) и последняя из двенадцати симфонических поэм по официальной нумерации — поэма «Идеалы» типична как образец лирико-философского симфонизма Ф. Листа. Источником содержания поэмы послужило одноименное стихотворение Ф. Шиллера, написанное поэтом в 1795 году и принадлежащее к группе так называемых философских его стихотворений. Композитор же на этот раз не ограничился лишь упоминанием источника, но, за небольшим исключением, ввел в партитуру полный стихотворный текст как пояснение-программу своего произведения. Совершенно произвольно выбирая фрагменты стихотворения, Лист таким способом предпослал началу поэмы и ряду ее разделов пояснительные эпиграфы. Столь тесного переплетения (в партитуре) музыки и словесного текста не было до этого ни в одной из симфонических поэм.

Сравнение листовской поэмы и стихотворения Шиллера представляет немалый интерес с точки зрения возможного взаимодействия музыки и литературы. При кажущемся иллюстрировании соответствующих стихов музыкальными образами поэма Листа существенно отличается по своей концепции от шиллеровского произведения. И дело не только в том, что Лист нарушает порядок следования строф стихотворения в своих эпиграфах. Гораздо существеннее те акценты, которые в музыкальной интерпретации переосмыслили поэтический источник. Если у Шиллера выражается скорбь об утраченных идеалах юности и как единственное прибежище в несчастьях выдвигается творческий труд, то Лист «во весь голос» провозглашает идеалы, провозглашает некий оптимистический символ веры, конкретизируя его посредством таких образов как «дружба», «любовь», «созидательный труд». Более того. Чтобы не было никаких недоразумений, чтобы содержание шиллеровского стихотворения не мешало воспринимать подлинный смысл музыки, Лист, обозначая репризу как «Апофеоз», делает в партитуре специальное примечание следующего содержания: «Утверждение идеалов и борьба за них является высшей целью нашей жизни. В этом смысле я попытался дополнить стихотворение Шиллера посредством ликующе-преображенного

повторения мотивов, проходивших в первой части, — в качестве заключительного апофеоза». У нас, следовательно, не остается сомнений в жизнеутверждающей, оптимистической концепции поэмы, вопреки тем настроениям разочарованности, которые, несмотря на отдельные светлые моменты, преобладают в стихах поэта.

Начинается, однако, поэма — как и большинство листовских симфонических произведений — в характере глубокого, не лишённого мрачности раздумья. Вступительному *Andante* предпослан эпитафический изначальный стихотворения (первая строфа целиком и четыре строчки из второй строфы). Здесь оплакивается упреждающая молодость:

Зачем так рано изменила?
С мечтами, радостью, тоской
Куда полет свой устремила?
Неумолимая, постой!
О дней моих весна золотая
Постой... тебе возврата нет...⁷⁰.

В первой фразе типичное для Листа жесткое и мрачное звучание аккорда деревянных духовых сочетается с нисходящим ходом струнных басов *pizzicato*, после чего появляется полная глубокой печали мелодия валторны — основная мысль вступления, которая условно может быть охарактеризована как оплакивание утерянной юности:

[Andante]

96

V.c. (G.C.-b) *sf* *piz.*

Corno *p* *dolente*

2 corni *pp* *smorz.*

Кроме уже указанных образов, вступление содержит один короткий мотив, который, всего лишь венчая собой восходящее движение альтов и виолончелей, может остаться и незамеченным, но на самом деле содержит прообраз будущей основной темы произведения. Это — три звука, составляющие начало «темы идеалов» (первый раз их исполняет фагот, второй раз — валторна):



Большая пауза отделяет вступление от последующего сонатного аллегро, началу которого предпосылаются в основном стихи из пятой и шестой строф шиллеровского стихотворения, объединенные Листом под общим заглавием «Порыв» («Aufschwung»). И сразу же замечается различие между содержанием стихов и связанной с ними музыки.

Поэт, характеризуя юношеские порывы, подчеркивает их печальную отдаленность от настоящего, постоянное употребление прошедшего времени усиливает элегический оттенок:

..Как бодро, следом за мечтою
 Волшебным очарован сном,
 Забот не связанный уздою,
 Я жизни полетел путем.
 Желанье было — исполненье;
 Успех отвагу пламенил;
 Ни высота, ни отдаленье
 Не ужасали смелых крыл.

Музыка не способна к столь двойственному воплощению образов, когда они, будучи преподнесены ярко и сочно, с большим пылом, в то же время оказываются как бы в отдалении и приобретают, благодаря прошедшему времени, грустный смысл. Для воспоминаний в музыке существует прием «звуковой дымки». Лист же типичными средствами рисует юношеский порыв, и соответствующий музыкальный образ, лишенный какого бы то ни было подтекста, тем самым врывается в настоящее: это порыв как таковой, а не воспоминание о нем. Энергичны взлеты тремолирующих скрипок и последующие гаммообразные «низвержения», резки аккордовые акценты духовых и струнных басов — все полно стремительности, задора, порывистости:



Начиная с этого момента основной тонус музыки входит в противоречие со стихами Шиллера, несмотря на частые ссылки на них композитора⁷¹. Вся главная партия, состоящая из нескольких тем, подчинена единой цели — утверждению положительного идеала. Тема прорыва подвергается варьированию:



Далее у скрипок и флейт звучит ярко выраженная лирическая мелодия:



И, наконец, возникает заключительный, кульминационный раздел главной партии: после длительного, мощного нарастания появляется ведущая тема всей поэмы — торжественная «тема идеалов»:



Как это часто бывает в произведениях Листа, побочная партия постепенно готовится путем смягчения, лиризации предшествующих образов. В данном случае такой лири-

зации последовательно подвергаются «тема порыва» (а), тема вступления (б) и «тема идеалов» (в), взятые со стороны некоторых своих характерных элементов:

[Allegro spiritoso]

102a V-ni *p dolce*

102 V-ni *dolce espress.*

102a V-ni *dim.*

В соответствии с характером этого связующего раздела основной мотив «темы идеалов», время от времени напоминая о себе (валторна, затем виолончель), отходит на второй план перед концовкой-росчерком (квинтоль со скачком), отмеченной чертами хрупкой грации. Зато в побочной партии, когда начинает звучать уже более определенная тема, сопутствуемая к тому же новым эпиграфом, основной мотив как бы растворяется в общем движении «мягких» терций:

Quieto e sostenuto assai

103 Fl. *(pp)* Ob. *(pp) dolcissimo*

В качестве эпиграфа к началу побочной партии Лист взял конец четвертой строфы стихотворения, смысл которой — в изображении чудесного одушевления природы, ее созвучности пылким стремлениям поэта:

Тогда и древо жизнь приняло,
И чувство ощутил ручей,
И мертвое отзывом стало
Пылающей души моей.

Для передачи этой волшебной картины Лист находит тонкие краски, создавая прозрачную и легкую музыкальную ткань. Фразы побочной темы звучат попеременно то у флейт и кларнетов, то у гобоев с фаготами (традиции пасторальных образов), тогда как разделенные скрипки и альты (с сурдинами) образуют нежный вибрирующий фон. Красочность музыки подчеркивается и приемом тональных сопоставлений: весь раздел, в котором развивается первая из побочных тем, имеет тональный план D—H—Es. Тональное движение продолжается и в следующем разделе, где звучит у скрипок и флейты вторая побочная тема, выросшая из темы вступления. Как тихий отзвук появляются после каждой ее фразы варьированные мотивы из «темы идеалов» (солирующая валторна):

104 [Quieto e sostenuto assai]
Vni
dolce, molto espress.
3 Con

Мягкий шорох струнных, возникший в предыдущем разделе, здесь продолжается. Сочетание тембров и фактура оказываются общими для обоих разделов побочной партии, так как они по смыслу взаимно дополняют друг друга. Это подтверждается и эпиграфом, взятым из треть-

ей строфы стихотворения, где другими словами выражена та же мысль об ожившей природе:

Как древле рук своих создание
Боготворил Пигмалион —
И мрамор внял любви стенанье
И мертвый был одушевлен,—
Так пламенно объята мною
Природа холодная была;
И полная моей душою
Она подвиглась, ожила.

Но развитие второй побочной темы происходит более интенсивно, она постепенно приобретает характер страстно-напряженный, оркестровая фактура усложняется, уплотняется, и как вершина этого неуклонного парастания энергии и напряженности снова звучит «тема идеалов» (*Allegro molto mosso*, C-dur). Это — особый ее вариант, в котором на смену тонической устойчивости пришла доминантовая напряженность:



С точки зрения законов музыкальной формы, здесь происходит так называемый прорыв главной партии в пределах побочной. Совершенно ясно, что этот прием подчинен основному замыслу композитора, вопреки поэту, с особой силой утверждающему в своей поэме положительные идеалы. Усложнение же приема заключается в том, что «прорыв» совершается при помощи не одной, а двух тем: за «темой идеалов» появляется «тема порыва», также звучащая на доминантовом органном пункте. И далее жанровая модификация «темы порыва» образует небольшой раздел танцевального характера, который условно может быть назван заключительной партией, хотя он не обладает устойчивостью классических заключений экспозиции и сам в свою очередь готовит следующий этап музыкального развития — начало разработки:



Смысл этого образа разъясняет очередной эпиграф, заимствованный из седьмой строфы шиллеровских «Идеалов». Речь идет о танце, объединяющем вокруг «жизни колесницы» манящие образы Любви, Счастья, Славы и Истины (в переводе Жуковского отсутствует упоминание о танце и, следовательно, выпадает жанровый образ, ставший отправным для Листа).

Утвердившийся было органный пункт доминанты *S-dur*'а внезапно приводит к тоническому квартсекстаккорду совершенно другой тональности — *H-dur*. Мощное, утверждающее звучание «темы идеалов» еще раз возвращает нас к основной идее произведения. Последовательные тональные перемещения темы (*H—Es—E*) напоминают о характерных чертах разработки. Однако в принципе весь разработочный раздел отличается от классических разработок отсутствием непрерывной поступенности развития и неустойчивости, представляя собой цепь отдельных разнохарактерных эпизодов. После мощного провозглашения идеалов наступает спад (лирический вариант темы вступления), подводящий к повторению образа вступления в его исходном облике (*Andante*), но в сокращении. Напоминание об этом исходном образе характеризует разочарованность художника. Слово «Разочарование» Лист здесь делает заглавием к отрывкам из восьмой и девятой строф стихотворения Шиллера:

Но ах!.. еще с полудороги,
 Накучив резвою игрой,
 Вожди отстали быстроноги...
 За роем вслед умчался рой...

 И все пустынно, тихо стало
 Окрест меня и предо мной!

Эти мрачные настроения находят наиболее яркое выражение не в повторении образа вступления, и не в кратком эпизоде *Andante mesto*, разрабатывающем первую побочную тему, а в появившемся затем новом варианте

«темы идеалов» — траурной песне солирующего кларнета, поддержанного матовым звучанием альтов. Сами за себя говорят низкий регистр кларнетного звучания, похоронные ритмы виолончельных аккордов и мрачная тональность *cis-moll*:



Интересно, что последующий чисто связующий раздел на основе мотивов «темы идеалов» получает у Листа самостоятельную программную характеристику — музыка, служащая подготовкой к какому-то предстоящему новому этапу, является отражением вопроса, поставленного поэтом (отрывок из десятой строфы):

Но кто ж из сей толпы крылатой
 Один с любовью мне во след,
 Мой до могилы провожатый
 Участник радостей и бед?

Ответом является светлый образ Дружбы. Следующие стихи Шиллера характеризуют еще один, мимолетный эпизод листовской поэмы:

Ты, уз житейских облегчитель,
 В душевном мраке милый свет,
 Ты, Дружба, сердца исцелитель,
 Мой добрый гений с юных лет.

Начальный мотив новой мелодии (скрипки) заимствован из первой побочной темы, со вступлением флейт и гобоев эта связь непосредственно подчеркивается. Таким образом, Дружба здесь выступает как одно из самых светлых воспоминаний юности (именно этим воспоминаниям,

как мы видели, посвящалась музыка побочной партии). Но не только последняя строчка приведенного четверостишия находит соответствующее отражение в деталях музыкального развития. Вторая строчка также не остается без иллюстрации: словам «В душевном мраке милый свет» соответствует окружение светлого «эпизода дружбы» сумрачной музыкой. Вот почему снова, с некоторыми вариационными изменениями звучит траурная песня (*Andante maestoso*; теперь на смену кларнету пришла солирующая виолончель). Новой деталью стал подголосок скрипок, вариантно связанный с «темой порыва».

Оптимистическому утверждению Идеалов в репризе предшествует еще один образ, который осуществляет переход от скорби центрального эпизода к последующему торжеству. Это воплощение творческой деятельности художника: «Друг верный. Труд неутомимый, кому святая власть дана»⁷². Лист создает здесь стремительное скерцо на основе мотивов «темы идеалов»:



Своеобразие этого раздела как части формы заключается в том, что он становится не просто скерцозным эпизодом в разработке, а выполняет функцию преддыкта к репризе. Скерцозное движение как бы увлекает все на своем пути, кружит в своем вихре и подводит к ликующей репризе — апофеозу (о ее значении уже говорилось выше).

Реприза в поэме «Идеалы» имеет ту особенность, что побочная партия (раздел первой побочной темы) сохраняет здесь свой экспозиционный тональный план D—H—Es. Это отступление от классических традиций в общем не является в эпоху романтизма чем-то неожиданным — вспомним, например, сохранение тональности

Es-dur в репризе побочной партии Первой баллады Шопена. Но в поэме Листа, видимо, не только проявилось стремление композитора сохранить для побочной партии тот же подвижный тональный план типа красочных тональных сопоставлений, но возникла объективная необходимость отойти от классической однотональности репризы — иначе, при наличии большого количества тем и обидей большой протяженности репризы, возникло бы тональное однообразие. Впрочем здесь как раз таится уязвимый момент всей композиции — непомерная растянутость. Известное у нас исполнение под управлением Н. С. Голованова, допускающее купюру и соединяющее главную партию непосредственно с кодой, представляется убедительным. Ведь сам Лист в начале репризы выставил обозначение «Апофеоз». Последний никак не вяжется с развернутой, образно контрастной репризой и предполагает единство торжественной и ликующей по характеру музыки, а также ее известную краткость по сравнению с предыдущими разделами.

Итак, листовская поэма «Идеалы» представляет собой пример программно-симфонического воплощения довольно сложного для музыки философского содержания, в целях разъяснения которого композитор вынужден был прибегнуть к системе внутренних заголовков и эпитафий. Несмотря на столь многосторонние связи со стихотворением Шиллера, концепция поэмы оказалась принципиально отличной от шиллеровской. Не только торжественный апофеоз, но и многократное проведение жизнеутверждающей «темы идеалов» как главной темы произведения (главной по существу, а не только в отношении формы-схемы) — отодвигает элегичность стихотворения Шиллера на второй план и подчеркивает оптимистический пафос музыки.

* * *

Вероятно, не случайной была определенная перестановка поэм при их издании, когда позже написанный «Гамлет» оказался на десятом месте, а завершила весь цикл поэма «Идеалы». Присматриваясь к этому циклу в целом, мы замечаем, что он обрамлен самыми монументальными, сложными по конструкции и продолжительными поэмами — «Что слышно на горе» (38 минут) и «Идеалы»

(30 минут), которые, как уже отмечалось, мало популярны из-за усложненности и некоторой растянутости формы.

Но, мысленно охватывая цикл из двенадцати симфонических поэм с его образным богатством, идейной содержательностью, изобретательностью в решении задачи музыкального воплощения самых различных тем и сюжетов, нельзя не выразить восхищения грандиозным созданием Листа который, по словам Б. В. Асафьева, стремился «не описывать в звуках, а завоевать музыкой, насытить ею и пронизать не только психику людскую, но весь мир идей, мир великих образов, явленных в выдающихся произведениях слова и даже кисти»⁷³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лист Ф. Избр. статьи, М., 1959, с. 68.
- ² Там же, с. 150.
- ³ Там же, с. 289—290.
- ⁴ Там же, с. 290.
- ⁵ Там же, с. 395.
- ⁶ Там же, с. 396.
- ⁷ Там же, с. 288.
- ⁸ Там же, с. 302.
- ⁹ Там же, с. 310.
- ¹⁰ Там же, с. 309.
- ¹¹ Там же, с. 285.
- ¹² Там же, с. 290.
- ¹³ Там же, с. 296.
- ¹⁴ Там же, с. 378.
- ¹⁵ Там же, с. 378.
- ¹⁶ Там же, с. 287.
- ¹⁷ Берлиоз Г. Избр. статьи, М., 1959, с. 141.
- ¹⁸ Стасов В. Избр. сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, с. 462.

¹⁹ См.: Лист Ф. Цит. изд., с. 194.

²⁰ Гармония Листа — очень значительное и специфическое явление в музыке XIX века, но оно связано с творчеством композитора в целом, не будучи в принципе представлено как-то по-особому в симфонических сочинениях. Специальный раздел, посвященный гармонии Листа читатель найдет в упоминавшейся ранее монографии: Мильштейн Я. Ф. Лист. т. 1. М., 1971, с. 427—443. См. также: Кремлев Ю. Гармония Листа. — «Советская музыка», 1936, № 7, с. 40—51.

²¹ Здесь и далее — перевод В. В. Левика (см.: Гюго В. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 1. М., 1953, с. 430—432). Данный перевод, очень точно сохраняющий весь смысл стихов Гюго, лишь в отдельных деталях расходится с оригиналом. Поэтому вполне возможно, анализируя поэму Листа, ссылаться на русский текст, обращаясь к французскому оригиналу лишь при упоминании тех или иных характерных слов, послуживших Листу ориентиром для музыкально-образной конкретизации. Подлинные стихи Гюго приложены, в частности, к изданию партитуры «Что слышно на

гопе»: Liszt F. Ce qu'on entend sur la montagne. Eulenburg's kleine Partitur-Orchester-Ausgabe, Leipzig, S., a.

²² Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 135.

²³ Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. — Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 215.

²⁴ Постоянные ссылки на фортепианную сонату Листа даются преднамеренно. Это знаменитое произведение получило условное название «Симфоническая поэма для фортепиано», поскольку его образное содержание, драматургия, композиционные особенности и даже многие детали обнаруживают большую близость к симфоническим поэмам (что и подтверждают наши ссылки). Отсутствие же программы, предпосланной сонате, свидетельствует о глубоко личном содержании этого сочинения, но опирающегося непосредственно на литературный источник.

²⁵ Установившаяся в начале скрипичного соло доминантовая тональность В-dur напоминает о классическом тональном плане экспозиции, но весь условно-экспозиционный раздел заканчивается в H-dur'e.

²⁶ По поводу продемонстрированной Листом в этой поэме великолепной техники мотивного развития см.: Мильштейн Я. Ф. Лист, т. 1, с. 810 (примечание 119).

²⁷ Гете И.-В. Торкватто Тассо. Избр. произведения, М., 1950, с. 419.

²⁸ Байрон. Жалоба Тассо. Перевод Т. Щепкиной-Куперник. — Полн. собр. соч., т. 2. СПб, 1904, с. 78.

²⁹ Предисловие к партитуре: Лист Ф. Симфоническая поэма «Тассо». М., 1955, с. 3.

³⁰ Байрон. Цит. изд., т. 2, с. 83.

³¹ Цит. предисловие к партитуре, с. 4.

³² Там же, с. 4.

³³ Там же.

³⁴ Там же, с. 5.

³⁵ Такова композиция с точки зрения ее авторской разработки и последующего музыковедческого анализа. Но по-иному она воспринимается при слушании, когда появляющаяся лишь во втором разделе «исходная» тема выглядит как результат развития первоначального тематического элемента, возникшего в первых тактах поэмы. Таким образом, отвлекаясь от истории создания листовской поэмы, мы воспринимаем ход развития от элемента к целостной теме, а не наоборот.

Новые варианты монотематических преобразований, основанных на песне венецианских гондольеров возникли в сочиненном значительно позднее (1876) симфоническом произведении «Торжественное погребение Тассо». Подробнее о нем см.: Мамуна Н. В. Симфонические поэмы Листа. Л., 1941, с. 38—40.

³⁶ Байрон. Цит. изд., т. 2, с. 78.

³⁷ Цит. предисловие к партитуре, с. 4.

³⁸ Как всегда в случаях с так называемыми романтическими свободными формами, тем более подчиненными выражению программного содержания, форме «Тассо» не может быть дана единая, неоспоримая трактовка с точки зрения классических типов формообразования. И если приведенная выше характеристика формы как сонатной может быть подтверждена одним из авторитетнейших теоретических руководств (см.: Мазель Л. А.

Строение музыкальных произведений. М., 1960, с. 428), то все же она кое в чем уязвима. И прежде всего темпы и характер образности во многом противоречат данной трактовке. Так, быстрая, порывистая тема первой части, как уже говорилось, весьма типична для главных партий вообще и листовских сонатных аллегро в частности (если слушать поэму без предварительного ее разбора, легко сначала воспринять первую часть как вступление и последующую главную партию сонатного аллегро). В то же время главная тема второй части, являясь главной по существу содержания поэмы (ее основная тема, рисующая образ героя), по характеру и темпу больше напоминает лирические побочные темы романтиков. В трактовке второй части как сонатной экспозиции не убеждает и обозначение торжественной темы в качестве заключительной: такое неожиданное заключение противоречит господствующему в этой части лирическому тону, не является логическим итогом ее развития и воспринимается как начало совсем нового раздела (то есть больше похоже на начало третьей части, чем на конец второй). Хотелось бы вспомнить в связи с этим Первую балладу Шопена, где именно разработка начинается с коренного преобразования одной из лирических тем экспозиции (побочной). Думается, что тот или иной вариант трактовки подобных форм должен в большой мере опираться на восприятие логики в развитии программного содержания, а также на наиболее типичные образцы образно-драматургического развития родственных по стилю произведений, определение формы которых однозначно (закреплено музыковедческой традицией).

³⁹ Лист Ф. Избр. статьи, с. 89.

⁴⁰ Там же, с. 89.

⁴¹ Стасов В. Избр. соч. в 3-х томах, т. 3, с. 470.

⁴² Мильштейн Я. Ф. Лист. Цит. изд., с. 1, с. 808.

⁴³ Серов А. Н. Цит. изд., т. 1, с. 570.

⁴⁴ Лист Ф. Избр. статьи, с. 70.

⁴⁵ Там же, с. 161.

⁴⁶ Предисловие к партитуре: Лист Ф. «Орфей». Симфоническая поэма. М., 1959, с. 5.

⁴⁷ Там же, с. 6.

⁴⁸ Там же, с. 6.

⁴⁹ Там же, с. 6—7.

⁵⁰ Предисловие к партитуре: Лист Ф. «Прометей». Симфоническая поэма № 5. М., 1968, с. 4.

⁵¹ Там же, с. 4.

⁵² Байрон. Цит. изд., т. 2, с. 117.

⁵³ Пушкин А. С. Возражения критикам «Полтавы» — Собр. соч. в 10-ти томах, т. 6. М., 1962, с. 76.

⁵⁴ Здесь и далее — перевод Г. Шенгели. Стихотворение В. Гюго полностью опубликовано в издании партитуры: Лист Ф. «Мазепа». Симфоническая поэма № 6. М., 1966, с. 3—6.

⁵⁵ Мамуна Н. В. Симфонические поэмы Листа, с. 66.

⁵⁶ Liszt F. Festklänge. Eulenburg's Orchester-Partitur-Ausgabe, Leipzig. S. a.

⁵⁷ Геройда — разновидность героического жанра, героическое послание. Принятое у нас название поэмы Листа — «Плач о героях».

⁵⁸ Предисловие к партитуре: Liszt F. Héroïde funèbre. Eulenburg, Leipzig, S. 3. (перевод с немецкого автора данной работы).

⁵⁹ Перевод последней фразы заимствован из статьи: Кенигсберг А. Национальная героиня в творчестве Листа. — «Советская музыка», 1954, № 10, с. 79—80.

⁶⁰ См.: Мильштейн Я. Ф. Лист, т. 1, с. 485.

⁶¹ Приведено в издании партитуры: Лист Ф. «Венгрия». Симфоническая поэма № 9. М., 1972, с. 4.

⁶² Цитируется по статье А. Кенигсберг (см. примеч. 59).

⁶³ Орджоникидзе Г. Шекспир в симфонической музыке романтиков. — В кн.: Шекспир и музыка, М., 1964, с. 104.

⁶⁴ Цитируется по кн.: Ханкиш Я. Если бы Лист вел дневник... Будапешт, 1965, с. 91.

⁶⁵ Замыслы Листа были еще шире: он намеревался создать ряд симфонических поэм по фрескам Каульбаха под общим заглавием «Мировая история в картинах и звуках В. Каульбаха и Ф. Листа».

⁶⁶ Стасов В. Цит. изд., т. 3, с. 561—562.

⁶⁷ Цитируется по предисловию к партитуре: Liszt F. Hunnenschlacht. Breitkopf und Härtel, Leipzig, S. a. (Перевод с французского Н. В. Крауклис.)

⁶⁸ С сожалением приходится отметить, что это интересное предисловие, помещенное в издании партитуры и якобы подписанное Ф. Листом, на самом деле вряд ли является предисловием самого композитора. Из переписки Листа явствует, что он ничего подобного не писал (хотя имел желание снабдить партитуру «Битвы гуннов» своими пояснениями). По мнению проф. Я. И. Мильштейна, высказанному в беседе с автором настоящей брошюры, от имени Листа в данном случае мог писать Рихард Поль (1825—1896), друг и соратник Листа, небольшая заметка которого, посвященная содержанию поэмы, также приведена в указанном издании. Но поскольку речь в предисловии ведется от первого лица и поскольку трудно заподозрить солидное издательство в грубой подтасовке, остается допустить, что автор предисловия (кто бы он ни был) так или иначе опирался на подлинные мысли и устные замечания композитора. Самый текст, если его сопоставить с высказываниями Листа в письмах по поводу «Битвы гуннов», во всяком случае не вызывает особых сомнений в смысле достоверности высказанных в нем намерений и суждений композитора. Поэтому, оставляя вопрос открытым, мы позволили себе все же сослаться на некоторые разделы данного предисловия.

⁶⁹ В свете новейших исторических и этнографических исследований роль древних гуннов в образовании народа Венгрии признается совсем незначительной. Не так было во времена Листа, когда на гуннов прямо указывали как на предков венгров.

⁷⁰ Здесь и далее — перевод В. А. Жуковского (см.: Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 1. М., 1955, с. 183—185).

Нужно иметь в виду, что точное сопоставление содержания поэмы Листа и стихов Шиллера возможно лишь при опоре на поэтический оригинал (отрывки из стихотворения «Идеалы», как

уже указывалось, приведены в партитуре — см.: Liszt F. Die Ideale. Breitkopf und Härtel, Leipzig). Русский перевод Жуковского под заголовком «Мечты» — должен считаться вольным, и потому в некоторых случаях он нуждается в уточнениях на основе оригинального текста.

⁷¹ Впрочем, именно второй эпиграф — единственный, в котором Лист позволил себе нарушение подлинного стихотворного текста «Идеалов» Шиллера: цитированию шестой строфы предшествуют восемь строчек, не принадлежащие к данному стихотворению и рисующие образ горного ручья, несущего свои воды к океану. Мало того, в начале шестой строфы «элегической» wie (как) заменено Листом на более утвердительное so (так) — «So sprang von kuhne Muth begleitet».

⁷² Шиллер Ф. Цит. изд., т. 1 с. 185.

⁷³ Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. М.—Л., 1967, с. 44.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список долгоиграющих пластинок с записью всех симфонических поэм Листа в исполнении оркестра Всесоюзного радио под управлением Н. С. Голованова.

ЗЗД 09007—09098	«Что слышно на горе», «Тассо»
ЗЗД 09099—09100	«Прелюды», «Орфей», «Прометей», «Мазепа».
ЗЗД 09101—09102	«Праздничные звучания», «Героическая элегия» («Плач о героях»), «Венгрия».
ЗЗД 09103—09104	«Гамлет», «Битва гуннов», «Идеалы».

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Партитуры симфонических поэм Листа, изданные с предисловиями проф. Я. И. Мильштейна.

«Тассо»	— М., 1955
«Орфей»	— М., 1959
«Мазепа»	— М., 1966
«Прометей»	— М., 1968
«Битва гуннов»	— М., 1971
«Венгрия»	— М., 1972

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959.
- Мильштейн Я. Ф. Лист, т. 1—2. М., 1971.
- Маркус С. Лист как эстетик и музыкальный критик. — В кн.:
Маркус С. История музыкальной эстетики, т. 2. М., 1968.
- Друскин М. История зарубежной музыки второй половины
XIX века, вып. 4. М., 1963.
- Мамуна Н. В. Симфонические поэмы Листа. Л., 1941.
- Соллертинский И. И. «Фауст-симфония» Листа. Л., 1935.
- Асафьев Б. Лист. — В кн.: Асафьев Б. Критические статьи и
рецензии. М. — Л., 1967.
- Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. — Избранные сочи-
нения в 3-х томах, т. 3. М., 1952, с. 409—484.
- Кремлев Ю. Программный симфонизм Листа. — «Советская
музыка», 1952, № 8.
- Кенигсберг А. Национальная героиня в творчестве Листа. —
«Советская музыка», 1954, № 10.
- Кремлев Ю. Черты романтического облика. — «Советская му-
зыка», 1961, № 10.
- Гардонн З. Лист и народная музыка. — «Советская музыка»,
1961, № 10.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Программный симфонизм Ф. Листа и его симфонические поэмы	5
«Что слышно на горе» (Ce qu'on entend sur la montagne)	30
«Тассо. Жалоба и триумф» («Tasso. Lamento e trionfo»)	43
«Прелюды» («Les préludes»)	53
«Орфей» («Orpheus»)	62
«Прометей» («Prometheus»)	71
«Мазепа» («Mazeppa»)	77
«Праздничные звучания» («Fest-Klänge»)	85
«Плач о героях» («Héroïde funèbre»)	93
«Венгрия» («Hungaria»)	99
«Гамлет» («Hamlet»)	107
«Битва гуннов» («Hunnenschlacht»)	114
«Идеалы» («Die Ideale»)	122
Примечания	135
Приложения	140
Список литературы	141

**«От колыбели до могилы»
Von der Wiege bis zum Grabe**

В течение лета 1881 года, композитор обуреваемый мыслями о грядущей смерти (*2 июля в Веймаре он упал с лестницы и повредил не только ногу. По свидетельствам очевидцев, травма спровоцировала обострения нескольких болезней.*) пишет свою последнюю тринадцатую по счёту симфоническую поэму "От колыбели до могилы". Источником вдохновения послужил рисунок пером подаренный Листу знаменитым венгерским художником Михаем Зичи (1827-1906), изображающий три этапа человеческого существования: Рождение (колыбель, мать и дитя); Борьбу за существование (религия и музыка); Смерть - колыбель жизни грядущей (надгробие и ангелы, устремившиеся в небо). Оригинальное название Зичи "Du Verseau jusqu'au cercueil" [От колыбели до гроба] Лист изменил по совету княгини Витгенштейн. 27 сентября 1881 года Лист писал княгине из Байройта: *"Ваш совет относительно названия моей последней симфонической поэмы я принимаю с благодарностью, ибо на самом деле, гроб остаётся только предметом мебели, в то время как могила становится метафорическим символом"*.

Симфоническая поэма делится на три небольшие части - I. Колыбель, II. Борьба за существование, III. Могила: колыбель будущей жизни. Крайние медленные части имеют много общего с поздними работами Листа, где на первый план выступает своеобразная красота суровой аскезы, в то время как образы средней бурной части восходят к более ранним симфоническим поэмам. В музыке можно выделить пять основных тем-мотивов - колыбельную, мотив борьбы, мотив горя, траурный марш и хорал. Светло-печальная "Колыбель" очень похожа на опубликованную в 1881г. фортепианную пьесу "Wiegenlied" (Могильная песнь), а заключительная часть сочетает в себе трансформированные темы из предыдущих двух, звучащие прежде чем исчезнуть в одиноком соло виолончелей. Наряду с гармоническими новшествами в последней поэме Листа обращает на себя внимание строгость музыкальных средств, тяготение к камерности в оркестровке. Многое здесь предстает в дымке воспоминаний, в полусне, в состоянии лирического забвения.

«Фауст-симфония» Faust-Sinfonie

19 октября 1854 года Лист закончил свою первую симфонию — «Фауст». Она была написана в городе Гёте — Веймаре, столице маленького княжества, которую Лист на протяжении семи лет стремился превратить в один из крупнейших культурных центров Германии, каким он был на рубеже XVIII—XIX веков. Отказавшись от карьеры пианиста-виртуоза, потрясавшего своими выступлениями всю Европу, он развернул просветительскую деятельность колоссальных масштабов: руководил театром, дирижировал симфоническими концертами, пропагандировал композиторов-новаторов, осуществил премьеру «Лоэнгина», провел недели Вагнера и Берлиоза, воскрешал забытые произведения прошлого, давал уроки пианистам из многих стран, сочинял музыку в самых различных жанрах. Наиболее значительный из них — симфоническая поэма, новый, созданный им программный жанр.

Первая же симфония заставила автора сомневаться в ее достоинствах. Через два месяца после ее окончания он иронически писал другу: «Эта вещь или, может быть, вздор получилась очень длинной, и я постараюсь издать и исполнить 9 симфонических поэм, прежде чем открою дорогу «Фаусту», на что может потребоваться еще более года». Потребовалось три, и 5 сентября 1857 года на праздничном концерте в честь открытия в Веймаре памятников Гёте, Шиллеру и Виланду «Фауст-симфония» впервые прозвучала под управлением автора. Тогда же был дописан заключительный хор, исполнение которого композитор не считал, однако, обязательным.

Посвящением «Фауст-симфонии» Берлиозу Лист отдал дань создателю романтического симфонизма, но оно еще сильнее подчеркнуло их различия в понимании программности. (Кстати, у Берлиоза есть свой «Фауст», но ему для воплощения этой грандиозной философской трагедии потребовалась не трехчастная симфония, а «драматическая легенда» — жанр, сочетающий особенности оратории, оперы, балета). Лист неоднократно делился своими взглядами на программность, в том числе и в книге, посвященной симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии». Особенно подходящими для программной музыки он считал «философские эпопеи», среди которых величайшая, по его мнению, — «Фауст» Гёте. Характеризуя подобные произведения,

Лист утверждал, что целью их является не показ «деяний героя, но изображение аффектов, страстей, властвующих над его душой. Гораздо важнее показать, как герой думает, чем каковы его поступки». Лист трактует программу обобщенно, ограничиваясь в своих симфониях заголовками частей, но стремясь воплотить в музыке философскую глубину великих литературных источников.

В «Фауст-симфонии» три части (финал является одновременно демоническим скерцо), каждая носит имя одного из главных персонажей трагедии. В то же время это не просто три самостоятельных портрета — части объединены теснейшим образом как общим сложным философским замыслом, так и сквозными музыкальными темами.

Музыка

Первая часть — «Фауст» — открывается медленным вступлением. Лист нашел уникальную для XIX века, поразительную по точности музыкальную тему для выражения неразрешимых сомнений, разъедающих душу героя. Это мелодическая цепь нисходящих увеличенных трезвучий — лишенных тяготений, возможности разрешения в какой бы то ни было тональности. Используются последовательно все 12 полутонов, ни один не является тоникой-устоем. Поиски, колебания бесконечны и бесплодны. Глухое звучание альтов и виолончелей с сурдинами усиливает ощущение безысходности. Разорванные паузами, перекидываемые от инструмента к инструменту краткие, хроматизированные, лишенные гармонической поддержки мотивы не складываются в мелодическую линию: плачущему мотиву солирующего гобоя (позже фагота) с большим скачком вниз отвечает мотив струнных с таким же скачком вверх — словно вопрос, не имеющий ответа, как его ни формулируй. Но вот герой преодолел сомнения. Устремляется вверх быстрая тема, перекликаются струнные и духовые, и уже весь оркестр энергично и решительно повторяет начальный мотив вступления. Однако в кульминационный момент все обрывается, и снова воцаряется безнадежность. Мрачный монолог солирующего фагота в медленном темпе объединяет оба мотива вопроса, завершая вступление.

В широко развернутом сонатном аллегро — пять тем, которые воплощают разные стороны противоречивой натуры героя, в трактовке Листа — несомненно романтика. Беспокойная,

вихревая главная (струнные) передает поиски ускользающей истины, стремление к бесконечному знанию. Страстная, пылкая связующая (гобой и кларнеты, затем валторны) — жажду неизведанного счастья. Певучая побочная, нежная и интимная (кларнет и валторны перекликаются с солирующим альтом) — упоение любовью. Горделивая заключительная в маршевом ритме (величавые аккорды всего оркестра с особой ролью воинственных медных инструментов) — героический порыв, готовность к борьбе. Темы настолько яркие, что кажутся совершенно самостоятельными. Однако в них можно расслышать хорошо знакомые мотивы вступления. В этом — новаторство Листа, с поразительной изобретательностью применяющего разработанный им метод трансформации тематизма: различные, нередко противоположные по образному содержанию темы оказываются неузнаваемо преобразованной одной, изначальной, либо вырастают из единого тематического зерна. В особенности изумляет мастерство композитора, когда в нежной теме любви узнается мрачный роковой вопрос. Не менее многообразно развитие, в том числе полифоническое, в разработке, в конце которой в медленном эпизоде искусно сплетаются все мотивы вступления. Кульминация возникает в репризе, более сжатой по сравнению с экспозицией. Здесь господствуют решительные, героические настроения, а доля лирики сокращается. Особенно победно, торжествующе звучит марш заключительной партии. Однако в коде утверждаются зловещие мотивы вступления, излагаемые столь же энергично и решительно, в маршевой поступи. Завершается кода, подобно вступлению, мрачной басовой репликой: роковой круг замкнулся.

Трудно представить более резкий контраст, чем начало медленной второй части — «Гретхен». Вместо трагических метаний — умиротворенный покой, вместо грозных аккордов мощного оркестра — скромные мелодии в прозрачном звучании камерного ансамбля с выделением солирующих инструментов. Открывают вторую часть флейты и кларнеты, затем с простой певучей мелодией вступает гобой в сопровождении солирующего альта; его медленные повторяющиеся пассажи напоминают — единственный раз в симфонии — об окружающем героев мире, вызывая отдаленные ассоциации с монотонным жужжанием прялки. Звучность колеблется от пианиссимо до меццо форте. И так невозмутим, ничем не замутнен мир чувств медленной части, что рождается сомнение: действительно ли это — портрет Гретхен с ее земной судьбой? Скорее — еще одна сторона души

Фауста, продолжение многогранного мира первой части: идеальный женский образ, о котором грезит каждый романтический герой, а немецкий (вспомним оперы Вебера, Вагнера) к тому же надеется найти в любви идеальной женщины спасение, искупление грехов. Дальнейшее музыкальное развитие подтверждает такую трактовку. Возникают лирические образы первой части — мечты о счастье, о любви — в новых, экспрессивных вариантах и, наконец, появляется главная тема Фауста. Герой, ищущий истину, кажется, нашел ее в любви. Теперь беспокойная тема первой части становится более умиротворенной, звучит тихо, «нежно и с любовью», по ремарке композитора. В репризе возвращается основная певучая мелодия анданте, продолжают ее вариационные изменения, не меняющие общего характера.

Третья часть — «Мефистофель» — взрывает этот мир тишины раскатом издевательского хохота. Финал удивителен по мастерству и оригинальности трактовки. Огромный по размерам, он не имеет ни одной новой темы. Мефистофель — не самостоятельный персонаж. Не он соблазняет героя или издевается над его благими порывами. Это — ироническая изнанка самого Фауста, его внутренний вечно сомневающийся саркастический голос. Издевке подвергается все, все предстает в кривом зеркале иронии: и роковой вопрос о судьбах мира и смысле жизни, и поиски истины, и мечты о любви, и жажда подвига. Приплясывающее, насмешливое фугато строится на теме любви. Лишь на миг возвращается идеальный, неискаженный образ Гретхен, но и эта светлая мелодия бессильна перед издевкой — теперь она разбита на отдельные короткие мотивы, лишена развития. Однако именно она служит окончательным выводом симфонии, венчая сочинение и в небольшой инструментальной коде первого варианта, и в заключительном хоре.

Мужской хор с солистом тенором, звучащий, по авторской ремарке, спокойно, серьезно и празднично, написан на многократно повторяемое заключительное четверостишие гетевского «Фауста». Солист вступает с ключевой фразой «Вечно женственное влечет нас ввысь» — и светлая, не замутненная никакими страстями лирическая тема второй части окончательно проясняет свой идеальный смысл.

«Данте-симфония» Dante-Sinfonie

Величайшее творение Данте «Божественная комедия» вдохновила молодого Листа, блестящего пианиста-виртуоза, на создание фортепианной сонаты-фантазии «По прочтении Данте» (1838), где в центре — горестная история Франчески да Римини, обреченной на посмертные муки за измену мужу: вечно мчится она в адских вихрях со своим возлюбленным Паоло. А почти 20 лет спустя, в 1855 году, руководитель музыкальной жизни Веймарского княжества, ставшего его усилиями одним из крупнейших культурных центров Европы, прославленный дирижер и фортепианный педагог, композитор-новатор, автор «Фауст-симфонии» и симфонических поэм, вновь обратился к «Божественной комедии» на этот раз в жанре программной двухчастной симфонии.

8 июля 1856 года Лист закончил «Данте-симфонию», которую посвятил своему ближайшему другу Вагнеру. 5 сентября следующего года она впервые прозвучала под управлением автора в Дрездене. По словам Листа, исполнение оказалось «очень неудачным из-за отсутствия достаточного количества репетиций», но и впоследствии эта симфония, в отличие от первой, не приобрела широкой популярности.

Как и в «Фаусте», Лист сжимает традиционный четырехчастный цикл, но сохраняет трехчастное членение поэмы Данте: две части симфонии носят те же названия — «Ад» и «Чистилище», а «Рай» заменяет большая хоровая кода на латинский текст католического славения Девы Марии «Магнификат» («Величит душа моя Господа»). Помимо этого композитор вписывает в партитуру две важнейшие дантевские строфы, подтекстовывая их в начале и середине первой части — прием, никогда не применявшийся в программных симфониях.

Первая часть — «Ад» — открывается медленным вступлением, где низкие медные и струнные инструменты, сопровождаемые тремоло литавр и ударами тамтама, как бы интонируют в унисон грозную надпись на вратах ада:

*Я увожу к отверженным селяням,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям,*

Входящие, оставьте упованья.

Последняя строка особенно важна: валторны и трубы чеканят ее, действительно не оставляя никакой надежды. Из начальной хроматической темы рождаются вихри и, убыстряясь, втягивая в свое кружение все новые инструменты, создают обобщенный образ ада (сонатное аллегро). Крики отчаяния, проклятья — единый нерасчлененный поток, дикий, исступленный, достигает мощной кульминации. Замыкая развитие экспозиции, возвращается медленное вступление, в котором медные грозными аккордами фортиссимо повторяют роковую строку. И вдруг все резко меняется. Мягко переливаются пассажи струнных с сурдинами и арфы и, замерев, уступают место свободно льющемуся речитативу бас-кларнета, звучащему без сопровождения. Вслед за тем английский рожок на фоне арпеджио арфы поет экспрессивную мелодию:

*Тот страждет высшей мукой,
Кто радостные помнит времена
В несчастьи.*

Это рассказ Франчески да Римини (эпизод в разработке). Развертывается великолепная любовная сцена, где тема, варьируясь, расцветает в страстном упоении. Необычен ее свободный размер — $7/4$. Особенно выразительны полифонические переключки солирующих виолончелей и скрипок, словно голоса Франчески и Паоло сливаются в любовном дуэте. И этот эпизод замыкает роковая фраза: «Входящие, оставьте упованья». Тени влюбленных растворяются, исчезают, и в репризе возвращаются адские вихри, сметая все на своем пути. В последний раз роковая фраза утверждается в мощном звучании оркестра, обрамляя всю первую часть.

Вторая часть — «Чистилище» — медленная, сдержанная, полная ожидания искупления. Дантевская картина восхождения к небесам передана постепенным повышением регистра (виолончели, альты, скрипки, арфы). На этом фоне звучат сосредоточенные неспешные напевные реплики духовых, завершающиеся, подобно припеву, мажорными трезвучиями. Хроматизмы, отдаленно напоминающие о мотивах первой части, подготавливают центральный эпизод — фугато с темой жалобной и беспокойной, с угловатым ритмом, обилием

акцентов, — словно воспоминание о муках ада. На кульминации фугато внезапно возникают красочные мажорные аккорды, навсегда прогоняя скорбь и страдание. Повторение начального раздела части приводит к заключительному женскому хору «Магнификат», в котором Лист цитирует подлинный хорал, опубликованный в Германии в 1532 году. Здесь нет развития, смены настроений. Длительно варьируется одно эмоциональное состояние — блаженство. Завершается симфония мистическим просветлением «Аллилуйи» и истаивающими звучаниями в верхнем регистре, подобно видению горних высей рая.

Два эпизода из «Фауста» Ленау Zwei Episoden aus Lenaus Faust

Образы Фауста и Мефистофеля волновали Листа на протяжении всей его творческой жизни. Наиболее яркое их воплощение — в созданных в 50-е годы «Фауст-симфонии» и фортепианной Сонате си минор. Но если в них композитор вдохновлялся величайшим творением Гёте, то спустя три года после написания окончательного варианта симфонии он обратился к значительно более скромному «Фаусту» австрийского романтика Николауса Ленау (1802—1850). В этом произведении отразились некоторые события бурной и трагической биографии поэта.

Представитель знатного рода, разочарованный в жизни, он много странствовал по свету, нигде не находя покоя. Несчастливая страсть, обручение и ожидание счастливой семейной жизни, оборванное буйным припадком, завершились шестилетним пребыванием в доме умалишенных, где Ленау и скончался. Горькие жалобы и прославление революционной борьбы, мировая скорбь и социальный протест звучат в его стихах и необычных по форме драматических поэмах. Таков и «Фауст» (1834).

Предполагавший обозначить свое сочинение «Фаустовскими картинами», Ленау остановился на имени героя в качестве заголовка и определении «поэма» в качестве жанра. Поэма состоит из 24 стихотворных эпизодов различной протяженности, как повествовательных, так и драматических, снабженных сценическими ремарками. Создавались они не последовательно и даже издавались по отдельности. Образы героев известной немецкой средневековой легенды о докторе Фаусте, заключившем договор с дьяволом, получают оригинальную трактовку, нередко противоположную гётевской. У Ленау главенствует Мефистофель, дух отрицания и разрушения, наделенный непреклонной волей и безудержной силой страстей. Торжество зла несомненно: такой Мефистофель без труда подчиняет себе Фауста - человека смятенного, то охваченного восторгом, то повергнутого в бездну отчаяния, не способного владеть ни своими чувствами, ни жизненными обстоятельствами.

Лист обратился к двум эпизодам поэмы Ленау. Одиннадцатый, под названием «Ночное шествие», — повествовательный. Шестой, под названием «Танец», начинается как драматическая

сцена, а завершается большим описательным разделом. Они сопоставлены по принципу контраста. Их текст в партитуре приведен полностью.

Ночное шествие

*По небу бродят пасмурные тучи
И слушают, что там в лесу творится:
Ночь поздняя, но шум весны летучий
Среди дерев лепечет и струится,
И ароматный воздух весь в движении,
Журчат весенние веселые течения...
О соловей! о милый! пой же, — зовом
Мани растенья к жизни счастьем новым!
Пусть беглые весенние виденья
И ночью в нежном бодрствуют томленьем,
Пусть не простят ни капли счастья, неги
В часов весенних быстротечном беге...
Но Фауст мчит без устали всю ночь,
Весна тоски не может превозмочь:
Не слышит он, как дышит все весною...
Несется конь опушкою лесною,
Лишь жук светящийся порой осветит
Дорогу, промелькнув то здесь, то там,
Да изредка ездок кой-где заметит
Луч бледный звезд, скользящий по ветвям.
Чем глубже в лес ведет его дорога,
Тем тише все; и песня соловья
Стихает в отдаленье понемногу,
И ветра шум, и тихий плеск ручья.
Но что там вдруг так ярко засияло?
Каким огнем все небо запылало?
Что это за торжественное пенье,
Исполненное чары примиренья?
Та песнь звучит далёко и печально,
И сладко реет в воздухе она:
Порой душа надеждою полна,
Пред гробом и в кручине погребальной
Вдруг слышит души блаженных песнопенье, —
Так тихо разливалась песня та
Между деревьев, полных умиленья, —
Звучащая святая красота.
Конь стал, и Фауст внемлет напряженно,*

*Не призрак ли те звуки и тот свет?
Не шутки ль это грезы полусонной?
Но хор идет, сиянием одет.
В испуге он шарахнулся с конем
И притаился в сумраке лесном.
А хор все ближе наступают,
Бежать его все дальше заставляет.
Идут попарно в белых рясах дети,
Все с факелами; множество венков
Несут они в колеблющемся свете, —
Справлять Иванов праздник средь лесов.
За ними девы в покрывалах скромных,
Отвергнувшие радости земли,
А после старцы в строгих ризах темных
С крестами стройными рядами шли:
Главы опущены и сединами
Украшены как райскими цветами...
Поют они, идя лесной дорогой...
Чу!, детские залились голоса,
Как радость жизни, старцев песнью строгой
Созвучно оглашаются леса.
Ты слышишь, Фауст? — смерть и жизнь, сливаясь,
Звучат, на лоне Господа теряясь.
Он смотрит из кустарников колючих,
Исполнен мыслей горестных и жгучих,
Прошли... замолк вдали последний тон,
Лесною чащей мягко заглушён,
Последний отблеск факельных огней
Еще раз вспыхнул меж густых ветвей...
И Фауст вновь один, к коню прижался,
Лицо свое он в гриве скрыл,
И страшно, безнадежно разрыдался —
И никогда столь горьких слез не лил.*

Критика называла этот эпизод исключительно католическим, подчеркивая, что встреча с таким шествием не могла произвести столь потрясающего впечатления на Фауста-протестанта (и поэт, и композитор были католиками).

Другой, выбранный Листом эпизод, был создан Ленау в числе первых, в 1833 году. Критики отмечали его сходство с гётевским.

Танец

*Деревенский кабачок.
Свадьба. Музыка и танцы.
Мефистофель, в виде охотника, кричит в окно.*

*Мефистофель
Ого! Веселье здесь вовсю!
Мы тоже тут как тут! Юх-гу!*

(Входит с Фаустом)

*Мефистофель
Вот эта девка вся в огне,
Вкусней, чем ром, сдаётся мне?*

*Фауст
Не знаю, как и почему
Я жаркой страстью весь горю...
Вся кровь кипит... не знаю я...
Я странно чувствую себя.*

*Мефистофель
В глазах твоих легко читать:
Толпа страстей идет плясать!
Дурак, ты запер их — теперь
Они стучат, ломают дверь.
Лови же женщину — и в пляс!
Будь дерзок: пусть узнают нас!*

*Фауст
Вот та, кудрява и смугла,
Всю душу мне смутить смогла.
В очах ее манит меня
Блаженство жгучее без дна!
Как щечки у нее горят,
О свежей жизни говорят!
О, как безмерно наслажденье
К пылающим устам прильнуть,
Изнемогать в самозабвенье,
В объятьях мягких потонуть!..
Ах! этой груди трепетанье, —
Волненье страсти, дрожь желанья!
Хочу обвить я стройный стан,*

*Сжимать, восторгом страсти пьян!
А! локоны нетерпеливо
Средь пляски вырвались из пут,
Летят вокруг шеи, грудь ей бьют
Сигналом бури торопливым.
Я в исступленье... я теряюсь,
Смотрю, терзаюсь, наслаждаюсь!
И все ж не в силах я смелей
Идти с поклоном прямо к ней.*

*Мефистофель
Диковинка — отродье тех,
Что совершили первый грех!
Он был пред самым адом смел,
А пред бабенкой оробел.
Она ж хоть очень недурна,
Но похотью полным полна.*

(К музыкантам)

*Эй вы, людишки!
Лук у вас
Натянут сонно в этот раз!
Под ваши вальсы пляшет пусть
На хилых ножках тетка Грусть,
А не такая молодежь!
Дай скрипку, говорю не ложь,
Сейчас она не так зальется,
Иной и пляс у нас начнется.
И скрипку охотник тотчас же взял
И сильным смычком ударять по ней стал;
Клубятся и вьются веселые звуки,
Как стоны веселья, как хохота муки,
Болтают игриво, тихонько и сладко,
Как ночью любовники шепчут украдкой,
Встают и проносятся, пенясь волнами,
Как будто ласкают своими струями
Цветущее девичье тело они.
Вот громкие крики внезапно слышны:
Испуганно дева на помощь зовет,
А юноша к ней в тростниках ползет,
И слились — схватились все звуки в смятенье;
Борьба, исступленье, и гнев, и кипенье!*

*Купальщица долго боролась... напрасно:
Ее обнимает мужчина так страстно!
А вот слышны просьбы: пред женщиной млеет
Распутник... лобзаниями тело ей греет.
Вот струны, в три тона звеня, зазвучали,
Как будто девицу два парня желали, —
Один, побежденный, умолк постепенно,
А те обнимаются жарко, блаженно,
И звуки двойные по лестнице неги,
Сливаясь, возносятся в бешеном беге.
Все пламенней, громче, сильнее, буйнее
Мужчин ликование, визг женщин. Полнее
Звучат эти звуки соблазна пожаром
И всех охватили вакхическим жаром.
Глупцами стоят скрипачи, онемели,
За скрипки и взяться они не посмели.
Волебный, танцующий вихрь охватил
Всех, бывших в таверне, и всех закружил.
И стены стояли, белея от злости,
Что прыгать не могут, как прыгают гости.
А Фауст, безумный от неги, танцует,
Клянется в любви, умоляет о вере
И в танце влечет ее в поле через двери.
Танцуют через двор и танцуют через сад,
Танцуют, забывшись, в дубраве тенистой.
А скрипка все тише, и звук ее чистый
Тихонько лепечет среди листьев, ласкает
Любовными снами, таинственно тает.
Тогда зазрел из заснувших ветвей
Победную песню певец-соловей,
Как будто подкуплен самим сатаной,
Чарует безумной тоской неземной:
Томленье, как тяжесть, влечет их упасть,
Как море, их топит блаженная страсть.*

Лист расширил заголовок этого эпизода, подчеркнув значение образа дьявольского скрипача: «Танец в деревенском кабачке (Мефисто-вальс)». Его премьера состоялась 8 марта 1861 года в Веймаре под управлением Листа; дата и место премьеры «Ночного шествия» до сих пор точно не установлены. Изданы «Два эпизода из "Фауста" Ленау» также по отдельности в разные годы, хотя и с общим посвящением ученику и другу Листа, знаменитому пианисту Карлу Таузигу. Это тем более странно,

что композитор считал обе пьесы связанными между собой и желал, «чтобы два "Фауст-эпизода" исполнялись вместе — даже если возникнет опасность, что публика несколько минут поскучает, слушая "Ночное шествие"». Однако и последующая концертная практика не оправдала надежд композитора: первый номер звучит чрезвычайно редко, тогда как «Мefисто-вальс» приобрел широчайшую популярность и в оркестровой, и в двух авторских фортепианных версиях (в 2 и в 4 руки).

Начальный раздел «Ночного шествия» построен на резком контрасте. Его первая тема, скорбная и мрачная, прерываемая паузами, поручена низким голосам оркестра (виолончели, контрабасы, фаготы). Это не столько иллюстрация первых строк программы, сколько характеристика душевного состояния Фауста. Герою противостоит безмятежная весенняя природа: в прозрачном звучании струнных, деревянных духовых, валторн слышатся трели соловья, шелест деревьев, журчание ручьев. Песня природы становится все более страстной и замирает в унисонном пассаже скрипок. После долгого молчания вновь возникает горестная тема Фауста (пиццикато струнных). Отдаленный звон колокола предвещает центральный эпизод — собственно шествие. В основу его Лист положил тему католического хора «*Pange lingua glorioſi*» («Воспой, язык»), текст которого приписывается знаменитому церковному деятелю XIII века Фоме Аквинскому. Тему, от которой, по словам Бородина, «веет чем-то древним, византийским», запеваet одинокий голос английского рожка, ему вторят три флейты. Вступают новые инструменты, шествие приближается, затем затихает вдали. Снова воцаряется тишина. И, как взрыв отчаяния, звучит начальная тема. Реплики виолончелей и фаготов, подхваченные другими струнными и деревянными инструментами, подводят к краткой кульминации *tutti*: «бурно рыдая», согласно авторской ремарке, ниспадают мотивы скрипок, флейт и гобоев. Они затихают в глухих басах струнной группы, обрамляя, таким образом, все произведение картиной души героя, которая для Листа важнее живописных зарисовок.

«Мefисто-вальс» образует резкий контраст первому эпизоду. Это настоящая поэма вальса — стремительного, увлекательного, совершенно лишённого медленных темпов. Мастерски сопоставляются два образа: реальная бытовая пляска с комическими эффектами и фантастический танец. Первый воплощает игру деревенских музыкантов, и полный

симфонический оркестр подражает звучанию крестьянского ансамбля. Музыканты долго готовятся, настраиваются, собираются с духом. Наконец альты и виолончели уверенно исполняют «сельскую», по авторской ремарке, грубоватую, остро акцентированную тему. Веселье нарастает, все новые танцующие вихрем проносятся в буйной пляске. Потом, утомившись, останавливаются. Виолончели в необычно высоком регистре начинают новую тему (авторская ремарка «нежно, влюбленно») — томную, чувственную, хроматизированную, не укладывающуюся в четкую танцевальную сетку. Это явился Мефистофель; его тему завершает замирающее звучание скрипки соло. Начинается еще более стремительный фантастический эпизод. А когда возвращается деревенская пляска, дьявольский напев не дает ей развернуться, искажает ее мотивы — они подчиняются воле Мефистофеля, становятся такими же изломанными, хроматизированными. Теперь сам дьявол правит бал. Пляска превращается в неистовую вакханалию, трехдольный размер сменяется двудольным, «движение вальса переходит в какой-то дикий чардаш, полный огня и необузданной страсти», по выражению Бородина. На кульминации пляска обрывается, и еще раз повторяется фантастический эпизод; сильно сокращенный, он завершается умиротворенными голосами природы (каденция флейты соло, глиссандо арфы). Но последнее слово остается за Мефистофелем: вновь взрывается бешеная пляска, грозно торжествуя, многократно утверждается дьявольский мотив в басах оркестра. Внезапно все стихает, исчезает вдали; остается лишь замирающий шелест литавры и пиццикато виолончелей и контрабасов. После глиссандо арфы Лист написал заключительную строку из Ленау: «И, бушуя, поглощает их море страсти».

А. Кенигсберг

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

КРАУКЛИС ГЕОРГИЙ ВИЛЬГЕЛЬМОВИЧ
СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ Ф. ЛИСТА

Редактор *Т. Коровина*, Художник *В. Блинов*.
Худож. ред. *Ю. Зеленков*, Техн. редактор *В. Данишина*.
Корректор *Г. Федяева*

Подписано к печати 24/IV 1974 г. А-03764. Формат бумаги 84×108¹/₃₂.
Печ. л. 4,5. (Усл. п. л. 7,56) Уч.-изд. л. 7,39. Тираж 5000 экз. Изд. № 8059.
Т. п. 74 г., № 620. Зак. 613. Цена 53 коп., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.