

В. Цуккерман

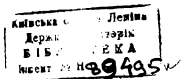


СОНАТА
СИ МИНОР
Ф. ЛИСТА



МОСКВА «МУЗЫКА» 1984

Рецензент
доктор искусствоведения
В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН



Ц 85 Цуккерман В. А.

Соната си минор Ф. Листа. — М.: Музыка, 1984. — 112 с., нот.

Книга раскрывает замысел одного из наиболее значительных сочинений великого венгерского композитора на основе его идейно-художественных установок в тесной связи с выразительными средствами музыки. Рассчитана на музыкантов-профессионалов, представляет интерес и для любителей музыки.

Ц 4905000000—380
026(01)—84 27—84

ББК Ц 85

© Издательство «Музыка», 1984 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое исследование родилось в процессе педагогической работы, которую автор вел на протяжении долгих лет, постоянно обновляя и расширяя анализ сонаты, излагая его в различных вариантах. Вместе с тем лекторская деятельность позволила автору убедиться в том, что анализ замечательного произведения может заинтересовать и более широкую аудиторию — вне стен музыкального учебного заведения.

Отсюда вытекает двоякая направленность настоящей работы. С одной стороны, в ней могут почерпнуть для себя нечто полезное музыканты различных профессий, по преимуществу — исполнители, а среди них, в первую очередь, пианисты. Возможно, что ее будут читать не только профессионалы, но и подготовленные любители музыкального искусства. С другой стороны, поскольку автор придерживался того же близкого ему метода целостного, комплексного анализа, что и в учебнике «Анализ музыкальных произведений», можно полагать, что данная работа послужит, также своего рода пособием повышенного типа по анализу крупных произведений инструментальной музыки.

Автор выражает признательность за ценные замечания рецензенту книги В. А. Васиной-Гроссман, а также коллегам по кафедре теории музыки Московской консерватории — Е. В. Назайкинскому, Г. В. Григорьевой, Т. Н. Дубравской.

Автор

Соната h-moll в творчестве Листа

Над всем фортепианным творчеством Листа высится подобно горной вершине его соната в си миноре. Это — крупнейшее из произведений Листа для фортепиано. Оно таково уже по внешним данным: в нем 760 тактов, оно длится свыше получаса; цифры эти для фортепианного произведения, притом написанного в одной части, должны считаться необычно крупными. Таково оно и по внутренним его качествам — по глубине содержания и его проблемности. Значительность сонаты позволяет сопоставить ее с монументальными оркестровыми произведениями Листа — его «Фауст-симфонией» и лучшими симфоническими поэмами.

Соната h-moll создавалась на протяжении 1852 года и была завершена в начале 1853-го¹, непосредственно перед началом работы над «Фауст-симфонией». Лист посвятил сонату другому великому представителю музыкального романтизма — Роберту Шуману: это было достойным ответом на посвящение Фантазии C-dur, op. 17 Шумана — одного из лучших, искреннейших его произведений — Листу. Может показаться удивительным, что соната почти четыре года не исполнялась; виной тому, видимо, было распространенное в то время предубеждение против листовского композиторского творчества. Первое публичное исполнение состоялось 22 января 1857 года в Берлине. Это было во всех отношениях знаменательное событие: сонату исполнял выдающийся

¹ В автографе сонаты имеется авторская пометка: «Terminé (завершена. — В. Ц.) le 2 février, 1853».

пианист Ганс Бюлов — ученик Листа; исполнением этим был освящен первый рояль, выпущенный знаменитой впоследствии фабрикой Бехштейн. Успех был неожиданно велик; в печати, однако, возникла острая полемика, и Бюлов принимал в ней участие.

Лист делил свою жизнь («мой незначительный жизненный опыт в игре и писании нот», как он скромно выражался) на пять актов — наподобие классической трагедии. Соната относится к тому предпоследнему периоду, который он именует четвертым актом, характеризует его как «собранность» или «сосредоточенность мыслей» («Sammlung») ² и относит к 1848—1861 годам, то есть ко всему веймарскому периоду.

Листу шел сорок второй год, когда он заканчивал работу над сонатой, — возраст зрелости; очень многое уже было пережито, продумано; было над чем размышлять, сосредоточить свои мысли. Остались позади блестящая карьера странствующего виртуоза и разочарование в ней, две революции 1830 и 1848 годов, страстные споры в художественных кружках Парижа, увлечение утопическим социализмом Сен-Симона и религиозным социализмом Ламенне, повесившего, по словам Гейне, на крест якобинский колпак.

Время мощных общественных движений первой половины XIX века не могло не сказаться на духовном облике Листа. Он «воплотил в себе все противоречия своего поколения, пережившего бурную эпоху многократных подъемов и спадов революционной волны, поколения, у которого радужные надежды и пылкие стремления сменялись разочарованием и скепсисом. Сила таланта Листа и яркость его личности делали эти проти-

² Raabe P. Franz Liszt. Erstes Buch. — Stuttgart und Berlin, 1931, S. 12. Указанная периодизация (вместе с автохарактеристикой) была дана Листом в письме к Лине Рамани от 30 авг. 1884 г., то есть за два года до смерти.

воречия особенно острыми, кричащими»³. Асафьев напоминает о том, что Лист «получил воспитание (...) в той Франции, которая уже изверилась в революции, в декларации прав человека и гражданина (...) и теперь пыталась (...) посредством великолепно возмещаемых принципов всеобщего равенства, братства и близкого осуществления всевозможных чаяний обмануть малых сих, доверчиво дравшихся на баррикадах»⁴.

Лист — как в молодости, так и в зрелости — отнюдь не чуждался проблем широкого общественного значения; «неспокойная голова (...), которая чувствует потребность заботиться о всех нуждах человечества», — так писал о нем Гейне⁵. Композитор остро критикует мир буржуазии и аристократии, он возмущается принижением положением искусства в этом мире; он ощущает крушение многих идеалов и иллюзий. Лист пытается найти выход в сфере нравственной, ставя знак равенства между Прекрасным и Добрым (в некрологе, посвященном Паганини⁶). Реальная действительность, однако, не удовлетворяет его, и Лист с большой силой воплощает эту неудовлетворенность.

Здесь коренятся противоречия его идейного мира. Бурная действительность, огромная просветительская энергия, сочувствие освободительным движениям — и, с другой стороны, все то, что пресекало его благородные

³ Васина-Гроссман В. Великий сын венгерского народа. — Сов. музыка, 1951, № 10, с. 80.

⁴ Игорь Глебов. Франц Лист: Опыт характеристики. — Петроград, 1922, с. 38.

Пафос листовского творчества автор характеристики видит именно в сфере «преувеличенных разочарований, преувеличенных обещаний и преувеличенных чаяний» (с. 46).

⁵ Гейне Г. Полное собрание сочинений в 12 т. — М. — Л., 1936, т. 6, с. 369.

⁶ Мысль Листа в интерпретации Асафьева звучит так: «Истина, добро и красота... управляются одним и тем же законом» (Игорь Глебов. Указ. соч., с. 13—14).

порывы: сомнения в собственном призвании, скепсис и ирония; «немало змей в сердце ношу я», — мог бы он сказать вместе с Гейне, и он действительно высказал это в одной из лучших своих песен — «Отравой полны мои песни» («Vergiftet sind meine Lieder»).

«Вдумываясь в жизнь Листа, поражаешься этой могучей силе жизненной волны, которой, казалось, только в пользу, в прирост было всякое гигантское усилие воли», — справедливо писал Асафьев; он же всячески подчеркивал человечность листовского творчества, его «непрерывно излучающий ток альтруизма»⁷. В то же время Листу не хватало оптимизма. Жизнеутверждающее начало отнюдь не было ему чуждо, но все же его нельзя назвать главной основой листовского мировоззрения. Как утверждают биографы, Лист по многим причинам — как общественного, так и сугубо личного порядка — совсем не чувствовал себя счастливым, вопреки всем своим внешним успехам.

Всего сказанного достаточно, чтобы понять, почему возникла раздвоенность в листовском сознании, откуда происходят резкие контрасты в его произведениях. Один из этих контрастов принято обычно олицетворять в противопоставлении: Фауст — Мефистофель, начало деятельное, животворное, создающее — и разлагающее, язвительное. Его Фауст — искатель истины, который борется за свободу и могущество человеческого духа; ему присуща отвага мысли, он стремится понять законы жизни и овладеть ими. Его Мефистофель — носитель сомнения, скептицизма, которые разбегают творческий порыв, противостоят ему, тормозят благородные начинания. Другой вид контраста дает о себе знать в антитезе: земное, реальное — и отрешенное, апеллирующее «к небесам» или к таинственному предопределению. И тот и

⁷ Игорь Глебов. Указ. соч., с. 30.

1 другой тип контраста несомненно имеет прямое отношение к произведению столь значительному и характеризующему его автора, каким является соната h-moll.

По своему содержанию соната от начала до конца романтична, ибо она в драматически приподнятом, неподдельно патетичном тоне разворачивает волнующее повествование о личности, ее жизни, духовном мире, светлых мечтаниях и о крушении надежд. В сонате, как в зеркале, отразились черты, присущие Листу — романтику, и проблемы, мучившие его. Широкий, многообразный охват явлений человеческого существования, большие горизонты, глубина переживаний, эмоциональная насыщенность — вот чем потрясает до наших дней слушателя музыка сонаты. Можно утверждать, что ни в каком другом произведении Лист не высказался с такой огромной искренностью, не раскрыл с такой полнотой свой внутренний мир. В самом деле, вся плеяда блестящих виртуозных пьес, оперных транскрипций, живописных произведений, рисующих картины природы, не может быть сравнима с произведением такого размаха, такой содержательности, как соната. Но даже самые большие, самые характерные сочинения Листа — симфонические поэмы, фортепианные концерты, Мефисто-вальс — не во всем могут равняться с сонатой. Они менее широки по диапазону поставленных проблем или связаны определенным частным сюжетом; они не всегда достигают обобщающей силы сонаты.

Богатство духовного мира, присущее композитору, его широкий, художественный кругозор — глубокие связи с поэзией, живописью, скульптурой, его философская образованность — все это как нельзя более сказалось в сонате.

Есть много оснований считать, что соната автобиографична. Друзья композитора — Луи Келлер и Петер Корнелиус «находили в сонате самое верное отражение „духовной и эмоциональной жизни композитора“.

отождествляли „героя“ сонаты с ее автором»⁸. Не означает ли это субъективизма, сужающего поле зрения композитора и ограничивающего воздействие созданного им? Вспомним, однако, что именно акцент на личном делает музыку романтиков особенно близкой сердцам многих и многих. Если к тому же произведение рисует нам личность выдающуюся по одаренности и душевным качествам, личность, чутко откликающуюся на жгучие вопросы жизни, и если, наконец, в нем запечатлены мысли и чувства, типичные для целых поколений, волнующие современников композитора, то всякая почва для возможных упреков исчезает.

Уже упоминалось о бурных спорах по поводу сонаты. Печальной известностью пользуется уничижительный отзыв Ганслика: «Соната h-moll — паровая мельница гениальничания (eine Genialitätsdampfмühle), работающая на холостом ходу, — почти неисполнимое музыкальное бесчинство. Никогда я не встречал более утонченного и наглого соединения разнородных элементов, такого дикого беснования, такой кровавой борьбы против всего истинно музыкального»⁹. Антиподом этому поражающему своей несправедливостью обвинительному акту можно назвать восторженное письмо Вагнера, написанное после прослушивания сонаты: «Дорогой Франц! Теперь ты был со мной! Соната сверх всякого представления прекрасна, величава, достойна любви, глубока и благородно-возвышенна, подобно тебе самому»¹⁰. Чрезвычайно высоко ценил сонату Балакирев;

⁸ Мильштейн Я. Комментарий к изд.: Лист Ф. Соч. для фортепиано. М., 1960, т. 1, с. 204 (в дальнейшем — Мильштейн. Комментар.).

⁹ Цит. по: Raabe P., op. cit. Bd. 1, S. 62.

¹⁰ Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 4 Aufl. Bd. 2.— Leipzig, 1919, S. 65.

Иначе отнесся к сонате Брамс. Будучи вообще далек от взглядов «веймарской школы», он проявил максимум незаинтересован-

он «открыто и смело говорит о сонате как о гениальном произведении, шедевре мировой фортепианной литературы»¹¹; у него сложилась определенная концепция сонаты, которую он в виде словесного комментария предпосылал исполнению. Исполнением сонаты h-moll начал свои концертные выступления Бела Барток (21 октября 1901 года). «Выступление Бартока получило широкий отклик на страницах периодической прессы и оценивалось как смелая попытка молодого художника дать новую интерпретацию величайшего творения Листа»¹². Один из наиболее серьезных исследователей жизни и творчества Листа Петер Раабе применяет для характеристики сонаты самые сильные выражения: «Если б Лист не написал ничего другого, последующие поколения все-таки причислили бы его к великим мастерам девятнадцатого столетия»¹³. В сходных выражениях оценивал сонату незадолго до своей смерти Рихард Штраус: «Если бы Лист написал только сонату h-moll, это гигантское, возникшее из одного зерна произведение, то одного этого было бы достаточно, чтобы сказать: он был гений». Вместе с тем Штраус говорил о «трагическом непонимании Листа в Германии»¹⁴. Как сообщил автору этих строк Б. Д. Яворский, такое непонимание и даже непризнание сохранялось в силе еще по меньшей мере до конца двадцатых годов нашего века¹⁵. Презрительное

ности и к сонате. По рассказам К. Шуман, Брамс во время авторского исполнения сонаты «заснул под музыку в углу; подлая музыка, сказал Брамс, способна только усыпить меня (...). При следующих встречах обоих артистов Лист всегда предлагал Брамсу кресло, чтоб ему удобнее было спать». Цит. по: *Мильштейн Я.* Лист. 2-е изд., М., 1970, т. 1, с. 790 (в дальнейшем — *Мильштейн.* Лист).

¹¹ *Мильштейн.* Лист. Т. 2, с. 259—260.

¹² *Мильштейн.* Лист. Т. 1, с. 596.

¹³ *Raabe P.*, op. cit., Bd. 2, S. 59.

¹⁴ Цит. по: *Мильштейн.* Лист. Т. 1, с. 829.

¹⁵ В беседе Яворского с известнейшим музыкантом Гвидо Адлером последний выразил изумление высокой оценкой, какую Яворский

дал творчеству Листа.

изречение «Франц Лист — не композитор!» («Nicht Komponist Franz Liszt!»), как мы видим, долго оставляло по себе следы...

Всего сказанного, однако, более чем достаточно для того, чтобы с уверенностью сказать: соната h-moll Листа — наилучшее опровержение предвзятых уничижительных мнений о композиторском творчестве Листа.

Сонате отдавали должное лучшие исполнители мира: Бюлов, Клиндворт, д'Альбер, в наше время — Горовиц, в России — Балакирев, В. В. Тиманова, В. И. Буюкли. Соната стала пробным камнем и для советских исполнителей. Ее можно было слышать в интерпретации едва ли не всех наших лучших пианистов. Достаточно назвать имена: Игумнов, Нейгауз, Софроницкий, Гилельс, Флиер, Тамаркина, М. Гринберг, Рихтер. Каждый из них вкладывал в трактовку сонаты нечто свое, индивидуальное¹⁶. Ибо она настолько глубинна, настолько многогранна, что каждый большой музыкант, вдохновленный этим произведением, может многое сказать «от себя».

Переходя к непосредственному анализу сонаты, мы должны избрать определенный его путь, определенный метод. Поскольку объектом анализа является произведение экстраординарное как по масштабам, так и по значительности, постольку в нем, естественно, привлекает внимание все — и крупные события, от которых

¹⁶ См.: *Мильштейн*. Лист. Т. 2, с. 283—294. К сказанному там добавим несколько слов о впечатлениях, вынесенных автором этих строк об исполнении сонаты Рихтером. Он выявляет в ней не столько романтику, сколько сдержанное величие, чистоту духа. На фоне суровости становятся особенно выразительными моменты нежно-лирические. В бурных нарастаниях сохраняется выдержка, самообладание. Заметна тенденция к преодолению граней между крупными частями (например, между центральным эпизодом и фугато). Много своеобразия в трактовке динамических оттенков и темпов; так, очень замедленное и проходящее в тишине *basso ostinato* коды звучит в высшей степени трагично и даже зловеще.

зависит общее впечатление, и малые детали, представляющие художественную ценность, а следовательно, и интерес для читателя. Стараясь не упустить из виду ни то, ни другое, мы невольноотяжеляем исследование, рискуем сделать его громоздким и утопить в море подробностей руководящие нити повествования.

В поисках выхода можно было бы сокращать, сжимать анализ, но это значило бы жертвовать многими существенными фактами; по той же причине нежелательно отказаться от анализа всего произведения «сплошь» — часть за частью, построение за построением, ибо в этом случае будет утрачено представление о ходе событий, их последовательности. Поэтому нам надлежит избрать иной путь.

1) Анализу «поряд» будет предшествовать обзор основных действующих сил, которые оперируют в произведении; благодаря этому в дальнейшем анализе главное внимание сможет быть перенесено на соотношение этих сил, их развитие и преобразование.

2) По окончании анализа отдельных частей, эпизодов будут подводиться предварительные итоги; мы постараемся обобщить пройденные этапы, их драматургический смысл; таким образом должны создаваться представления о процессах более или менее крупного плана.

Действуя таким образом, мы сможем в некоторой степени разгрузить самый анализ, который даже при этих условиях неизбежно должен быть достаточно объемным.

Основные действующие силы

Началу действия предпослан образ краткий, но полнейшей значительности. По отношению к форме, он является вступлением. Ее роль в дальнейших событиях велика: она будет звучать не часто, в самых важных

моментах, совпадающих с переломами в развитии действия. Поэтому мы вправе рассматривать ее как образ некоей высшей силы, воплощающей в себе (или даже / определяющей) судьбу человека.

В сонатно-симфонической музыке XIX—XX веков есть темы, наделенные исключительно важным, определяющим значением. Подступы к ним можно видеть уже у Бетховена (Аппассионата, Пятая симфония); отчетливо проступает централизирующая роль вступительной темы в Неоконченной симфонии Шуберта; полностью же такие темы формируются в музыке программной или же близкой к таковой (Четвертая и Пятая симфонии Чайковского, Вторая и Третья симфонии Скрябина). Их не следует отождествлять с «лейттемами» (и хотя они и имеют много общего с ними, значение их гораздо шире и глубже). Лейттема может воплощать личность героя, ее меняющийся облик («тема возлюбленной» и тема Гарольда у Берлиоза, тема Манфреда у Чайковского). Мы же имеем сейчас в виду нечто иное: темы, подобные вступительной теме сонаты, — это своего рода «сверх-темы», стоящие над прочими, в том числе и «темами героя», и определяющие их судьбу («фатум» по Чайковскому); их смысл — воплощение рока, предопределения.

В реализации таких тем сказывается принцип единства формы и содержания: демонстрируя основные этапы в развитии идеи, они в то же время служат формообразованию. В условиях сложного образно-тематического развития они регулируют восприятие, служат средством для разъяснения формы. Появляются они обычно в критических моментах содержания («epipeteia» в античном смысле, как внезапный перелом в жизни, неожиданные повороты и осложнения в развертывании событий), иногда служат своего рода «экраном», на котором благодаря трансформации данной темы ясно вырисовывается новый этап; и в то же время вторжение «сверх-тем» обозначает крупные грани формы. Именно такой «сверх-темой» и следует считать ту, которая начинает и заканчивает сонату Листа.

В теме мы видим два элемента. Первый, проводимый трижды, представляет парное сочетание отрывистых октав, очень низко расположенных, приглушенных (*sotto voce*) и взятых между основными долями такта (как бы вне метрической пульсации). Сочетание всех этих признаков создает впечатление суровости, мрачности и вместе с тем затаенности, даже загадочности. Максимальное самоограничение дублированным унисоном

можно также истолковать как «символ сосредоточенности», призыв ко вниманию и тишине¹⁷. И наконец, прикованность к одному звуку (она будет далее подтверждена) может оказаться одним из атрибутов темы рока.

Вторым элементом являются нисходящие гаммы из семи звуков; первый элемент не исчезает, а превращается в выдержанный фон для второго, придавая ему глубину звучания¹⁸. Медлительное и мерное нисхождение минорного звукоряда в басовой тесситуре — второй атрибут «роковой» темы, символизирующей некую неизбежность, неотвратимость¹⁹. Гаммы как бы находятся в плену у звука *соль*, они наглухо закрыты им сверху и снизу: подчиняясь ему как начальной точке, гаммы им же по-


¹⁷ По аналогии с началом симфонической поэмы «Прелюды» (см. пример 16) напрашивается исполнение октав *quasi pizzicato*. С другой стороны, Я. Мильштейн в комментариях к изданию сонаты (М., 1960, с. 205) ссылается на указания учеников Листа, согласно которым октавы «должны прозвучать, как глухие удары литавр (...) с тем, чтобы (...) звук приобрел темную, мрачную окраску». Оба толкования представляются одинаково приемлемыми, но проставленные Листом знаки острого стаккато все же склоняют в пользу *quasi pizzicato*.

¹⁸ Тесная связь второго элемента с первым — не только в выдерживании звука «соль», но и в синтаксическом их соотношении; удары в один звук вызывают суммирующий результат по типу: $1/2, 1/2, 2$. (Напомним о мощных ударах в связующей и заключительной партиях «Патетической» Бетховена, см. пример 1в.)

¹⁹ Подробнее о психологических предпосылках, порождающих в темах такого рода представление о неуклонности, неизбежности. — см.: *Мазель Л.* «Фантазия Шопена f-moll». — В кн.: *Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971, с. 9*. К сказанному там добавим, что эти представления можно понять как специфически художественное претворение явлений космического порядка, а именно — гравитации, тяготения.

По мнению В. А. Васиной-Гроссман, здесь возможна более определенная, «фаустовская» ассоциация, связанная с неотвратимостью смерти: завязка гётевской драмы заключается в том, что Фауст собирается (говоря словами Пушкина) «сойти под вечны своды», выпив чашу с ядом.

глощаются; и в этом чувствуется что-то неминуемое, предопределенное. Заслуживает упоминания одна рит-

мическая деталь — рисунок  с продле-

нием второго звука и соответствующим укорочением третьего; он совпадает с небольшим усилением звучания. Его значение — некоторый импульс к движению, без которого ряд неизменных четвертных нот звучал бы слишком вяло и не представлял бы достаточного художественного интереса. Кроме того, указанная фигура представляет своеобразную «примету» темы, позволяющую легко опознавать ее и отличать от любых других гамм. Но есть и другой, более глубокий смысл, обнаруживаемый нижним голосом: ход на септиму вместе с указанным ритмом заключает в себе намек на родство с начальным мотивом главной партии в обращении (см. пример 1а—д).

Мы не коснулись еще одной важной стороны вступления: внутренней природы гамм. Перед нами — звуко-ряды g-moll. Первая гамма — фригийская (звук as) вторая — «венгерская» (или «цыганская», дважды гармоническая). Значение фригийской гаммы очевидно — она показывает минор в особо мрачном его варианте; не исключено также, что она задумана как напоминание о старинном церковном ладе. Не столь просто истолковывается роль второй гаммы. В ней можно прежде всего усмотреть элемент национального — венгерского (а также цыганского) колорита, в большой мере присущего листовскому творчеству; но в данных условиях (очень низкий регистр, медлительность и т. д.) она, как и фригийская, звучит мрачно — и притом по особому зловеще, превосходящая нечто мексистофельское²⁰. «Можно было

²⁰ Возможность истолкования гаммы с двумя увеличенными секундами не только в этнографическом плане можно показать на

1a Lento assai

p sotto voce

16

1a

sf *sf*

1r

1a

двух примерах. Тема Кармен-цыганки есть в то же время и тема трагической героини (см.: заключительный раздел увертюры к опере Бизе «Кармен»). Пьеса Листа «Долина Обермана» завершается кратким эпилогом, имеющим чисто драматический смысл:

2

ff

бы (...) позволить себе следующее вольное истолкование: этих гамм — они словно бы вписывают в произведение автопортрет композитора, подобно тому, как это иногда делается в литературных произведениях: „по вероисповеданию я католик, по национальности — венгерец, я склонен к религии, но моей натуре присуще нечто демоническое“»²¹. Такое истолкование тем более мыслимо, что сам Лист давал себе характеристику: «Наполовину цыган, наполовину францисканец!» («Zu einer Hälfte Zigeuner, zur andern Franziskaner») ²².

Последняя необычная черта вступления — его окончание, вполне тождественное началу: те же две октавы... они начинают, разделяют и завершают. Замкнулся некий круг. Тем самым Лист еще раз указывает на предрешенность, предвосхищение вывода с самого же начала. Лист, видимо, понимает тему как нечто до поры до времени стоящее «по ту сторону» жизненной борьбы, устремлений человеческой личности, но черпающее своими дальнейшими возможностями. Полная замкнутость темы позволяет предполагать, что она, начиная произведение, столь же пригодна для его конца, в чем нам предстоит убедиться.

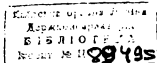
Вторая и третья действующие силы даны в своем противоречивом единстве внутри главной партии, точнее — внутри ее темы. Музыка разворачивается в активном Allegro energico. Две части темы близки к равнодлительности: 5 тактов (+ I вступительный) и 4 такта (+ две ферматы). Это приближение к паритету — первое свидетельство того, что Лист заранее не дает преимущества ни одной из противоборствующих сторон.

Первый элемент темы ²³ представлен как напряжен-

²¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 431.

²² Из письма К. Витгенштейн (Мильштейн. Лист. Т. 1, с. 19).

²³ В дальнейшем его анализе будем условно называть его «темой».



но-речитативный ряд возгласов. По существу они одно-голосны, будучи четырехоктавно дублированным унисоном. Этот тип изложения, во-первых, подчеркивает декламационность мелодии и, во-вторых, своей фактурной концентрированностью усиливает впечатление действительности («energico»!), почти вызывающего прово-зглашения, некоего «credo», своего «profession de foi».

Ритм темы — острый, противопоставление кратких за-тактовых звуков и с силой ударяемых продолжительных сильных долей — очень резко²⁴.

И потому поражает наш слух не меньшая острота и в линии, где большие скачки даны либо непосредствен-но, либо в соотношении крайних звуков каждого мотива; за малое количество времени мелодия прокладывает путь почти в две октавы (g^3 — ais^1). Все это вместе взятое сообщает теме ярко выраженный волевой ха-рактер.

Можно было бы говорить и о большем — об огром-ной силе самоутверждения, если бы этому не противо-речило одно обстоятельство: гармония.

Ее оригинальная, необычно диссонансная основа сугу-бо неустойчива; тоника полностью исключена²⁵, все по-строено на разложенной гармонии вводно-уменьшенного септаккорда h -moll; более того, он заострен задержан-ниями d и особенно a , причем их разрешения (звуки cis и g) стремительно пробегают почти незамечаемые (см. пример 3а).

Данный уменьшенный септаккорд, усиленный задер-жаниями (в частности, уменьшенной октавы), будет в дальнейшем играть значительную роль, придавая му-

²⁴ Здесь сказывается во всей своей полноте та активность, которую способен создавать «основной принцип метроритмического согласования» (см.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 138).

²⁵ Звук h продолжительностью в одну шестнадцатую (почти форшлаг) никем образом не воспринимается, как тонический.

зыка повышенно-экспрессивный оттенок²⁶. Есть основания видеть в нем одну из лейтгармоний сонаты (см. пример 36).



Становится очевидной внутренняя двойственность первого элемента. Большой волевой импульс, заложенный в нем (фактура, ритм, линия), не дан на твердой, устойчивой почве. Было бы преждевременно на этом основании брать под сомнение тот эмоционально-действенный накал, о котором шла речь, — он вполне реален, несомненен. Но нельзя не видеть большого отличия первого элемента от допускающих аналогию с ним «сильных элементов» в классических главных партиях, элементов, имеющих под собой прочный, устойчивый фундамент.

Теперь уместно напомнить о столь часто проводимой аналогии с началом фаустовским. Она имеет под собой

²⁶ В основном мотиве есть некоторое сходство с начальным возгласом — порывом в написанной девятью годами ранее сонате Шопена (в той же тональности). Но их отличает значительно большая заостренность листовской гармонии. Сходство же проявляется и в некоторых моментах дальнейшего развития.

достаточные основания: действительно, мы слышим в теме и мятежно-героический порыв, и вместе с тем внутреннюю смятенность, героину — и неудовлетворенность. Эти словесные сближения можно подкрепить ссылкой на прямое музыкальное сходство мотивов сонаты и темы Фауста из симфонии; оно окажется особенно убедительным в «вариантах размышления»:



Переходим ко второму элементу главной партии — он же третья действующая сила. Услышав грозные стучания басов, мы ощущаем полную противоположность тому, что слышали только что. Размах мелодии — и угрюмое «толчение» в пределах меньших, чем октава; ритмическая пружинность, напор — и застойность; перевес высокого, сверкающего регистра — и тьма большой октавы с оттеснением мелодии ниже сопровождения («обращенная фактура»); сосредоточение всех сил в одноголосной мелодии — и наличие аккордики; разработка одной-единственной острой гармонии — и гармонические смены. Совокупность всех этих контрастов дают два основных художественных эффекта: во-первых, отрицание всего, что было действенным, порывистым, и, во-вторых, коренное омрачение. Зловещее напоминает нам о теме вступления, но если там оно

выступало как нечто постороннее, то здесь оно уже является внутренней чертой двуликого, расщепленного образа главной темы — его «мёфистофельской стороной».



«Стучащий» элемент вызывает ассоциации с двумя знаменитыми сочинениями Бетховена, созданными в одни годы, — Аппассионатой и Пятой симфонией, равно — с общеизвестным авторским толкованием мотива симфонии. То обстоятельство, что у Листа повтор звука более длителен, несколько не зачеркивает родства, ибо у Бетховена краткое motto из четырех звуков легко превращается в подлинную репетицию²⁷.

При всей антагонистичности двух элементов главной темы в них неминуемо должно быть нечто общее. Их активность, выражение той или иной силы в них глубоко различны — и тем не менее оба наделены энергией. Они гармонически связаны, ибо вводный септаккорд первого получает разрешение в начальной тонике второго элемента; и там и здесь наличествует задержание *d* — *cis*.

²⁷ В Аппассионате — предикт к побочной партии, разработка и начало репризы; в симфонии — аккордовые «вопли» разработки и репризы. Заметим, что быстрая репетиция в миноре легко истолковывается в плане тревожном, беспокойном. Причиной является противоречие между ритмической активностью быстрого движения и лирической неподвижностью (прикованность к неизменному звуку).

Если первый элемент целиком неустойчив, то второй уходит сначала от тоники h-moll к знакомому нам вводному септаккорду, а затем — от него же к аналогичной гармонии в e-moll; происходит, таким образом, движение в сторону неустойчивости, сперва — не покидая главной тональности, а далее — выходя за ее пределы. Так или иначе неустойчивость или устремление к ней торжествуют, и эта тенденция не раз проявится в сонате.

Не приходится удивляться тому, что столь резко противостоящие стороны обнаруживают и нечто связующее их. В широком смысле можно говорить о противоречивом единстве в облике «драматического героя». В более тесном смысле некоторая степень родства была необходима, поскольку без нее не сформировалась бы тема как целое, которому и в дальнейшем иногда предстоит выступать в единстве. Сказанное подтверждается и синтаксической структурой: ведь каждый из элементов экспонирован дважды (см. такты 2—4 и 5—6 в первом элементе, такты 1—2 и 3—4 во втором), в результате чего возникает тип $AA_1 BB_1$, то есть пара периодичностей. Здесь ее смысл тот же, что и в упоминавшемся масштабной паритете: нежелание обеспечить перевес одному из двух начал. Вместе с тем двукратность дает возможность слушателю лучше освоиться с выразительным обликом обоих элементов.

Уже проводилось сравнение первого элемента с «сильным началом» классических тем. Теперь мы можем распространить сравнение на всю тему. Если в классических темах воплощается по преимуществу контраст эмоций, характеров, индивидуальностей (например твердость, уверенность — и смягчающая нежность), то у Листа мы видим контраст моральный, этический (позитивное — негативное). В этом сказалась усложнившаяся за протекший период психологическая атмосфера искусства и связанная с ней листовская проблематика.

Область побочной партии располагает двумя темами. О второй теме речь пойдет в основной части анализа, ибо она является производной. Мы рассмотрим первую тему, значительность которой предуказывается уже листовским обозначением «Grandioso». Реплика эта вполне оправдана, ибо тема величественна и могуча:

Ga Grandioso

The musical score is for a piece titled "Ga Grandioso". It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system features a piano accompaniment with a forte (ff) dynamic and a vocal line with eighth-note patterns. The second system continues the piano part with a fortissimo (fff) dynamic and the vocal line. The third system shows the piano part with a mezzo-forte (sf) dynamic and the vocal line with a melodic phrase. Vertical arrows point to specific measures in the piano part across all systems.

Лапидарно-короткие начальные мотивы мелодии ангемитоны; они родственны лейтмотиву крестоносцев из оратории «Святая Елизавета»²⁸.



Пентатоника, данная в тишине и прозрачности, может выражать нежнейшие лирические чувства. Но она же в условиях большой звучности, отчетливого ритма способна лучше, чем что-либо другое, выразить величественную простоту. Мелодия звучит как призыв, как провозглашение; это — своего рода «трубный глас», которому подошло бы оркестровое обозначение «tromba sola»; вспоминается здесь и меткое обозначение, которое дал Римский-Корсаков звучанию медных духовых — «вещательная простота»²⁹. Сильно выделенные ноты мелодии находятся как бы в «блестящей изоляции», но вместе с тем легко убедиться в том, что они ведут за собой всю аккордовую массу (см. нижние горизонты аккордов в партиях обеих рук).

Не менее значителен ритм: частичный перенос тяжести на вторую, самую продолжительную долю такта заставляет вспомнить о торжественных сарабандах (отчасти и чаконах)³⁰.

²⁸ Как указывает В. Э. Ферман, этот мотив «взят из григорианского напева» (История новой западноевропейской музыки. М. — Л., 1940, с. 407).

²⁹ Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. Полное собрание сочинений. М., 1959, т. III, с. 145.

³⁰ Этот перенос — своего рода замедленное синкопирование — имеет важное художественное значение: первая доля такта значительна благодаря своему выгодному метрическому положению, зато вторая, более слабая, получает протяженность, а вместе с ней и



Сошлемся также на знаменитую тему «Фольи», на «испанскую» тему в увертюре «Эгмонт» и тему «32 вариаций» Бетховена.

Широта звучания находит свое внешнее отображение в больших, иначе говоря — длительных трехдольных тактах (размер $\frac{3}{2}$).

Большой художественный эффект создается особым сочетанием ямбического и хорейского элементов. Весомость, грузность хорейских начал на сильных долях придает черты монументальности. Но в более крупном плане возникает ямбичность высшего порядка³¹: четные такты тяжелее нечетных, ибо именно в них происходят восходящие сдвиги мелодии, в них же гармония (септаккорды VI и II ступеней) насыщеннее по сравнению с простыми трезвучиями I и IV ступеней.

В общем, метр данной фразы рисует картину движения «вперед», к важнейшей цели, — движения, хотя и замедленного, но неуклонного. При этом ямбическая устремленность целого находится на прочном фундаменте хорейской статичности в каждом отдельном такте.

вескость; таким образом, значительными оказываются обе доли, откуда и происходит эффект *maestoso*.

Автор статьи, посвященной сонате Листа, Эуген Шмитц подчеркивает: «Именно чрезвычайной простоте мотивов обязана тема своим мощным воздействием» (*Allgemeine Musikzeitung*, Berlin. XXXI Jarg. № 24—25. Liszt H moll—Sonate. Eine hermeneutische Studie). Там же верно отмечено родство с фанфарной темой *Grandioso* из первой части «Фауст-симфонии». Однако заметим, что тема сонаты значительно шире и потому богаче, тогда как тема симфонии впечатляет лишь своими начальными ангемитонными мотивами.

³¹ Это соображение высказано профессором Л. Н. Наумовым.

Всем уже названным качествам отвечает одяние темы — пышность фактуры, мощные басы на глубокой октаве «ре», многозвучие аккордов, их равномерное обилие, высокий громкостный уровень. Все это создает впечатление необычайно сильного звучания, присущего гимничности, отчасти — и хоральности (особенно — в антифонных переключках тактов 10—13). Может возникнуть и другая аналогия с гигантским полнозвучием органа, в котором включены либо все регистры (*organo tutti*), либо представители всех групп регистров (*organo pleno*)³².

Величественной простоте начальных мотивов отвечает и строгая чистота их гармонии. Она образует «диатонический терцовый ряд» (термин Л. А. Мазеля): I—VI—IV—II ступени с нарастающим плагальным напряжением.

Итак, мы обнаруживаем в теме троякие жанровые корни. Героическая, повелительная фанфарность в мелодии, тяжеловесное величие, идущее от старинных жанров — в ритме, пышное великолепие массивных аккордов — в хорально-гимнической фактуре. Чрезвычайно важна эта необыкновенная выпуклость тройственной жанровой основы: она наделяет тему большим богатством и содержательностью, силой воздействия и неповторимостью. Замечательно и слияние жанровых средств: ведь мелодия, смело прорезая вертикаль, в то же время определяет состав аккордов, то есть гармоническое наполнение фактуры; и в то же время мелодия

³² Как считает проф. Л. И. Ройзман, в мощном звучании побочной партии (а также в последнем ее кодовом проведении) можно видеть родство с *tutti* в органе «романтического типа» (примером такого инструмента является орган в Большом зале Московской консерватории). Сравнение с органом, конечно, не должно пониматься буквально — физическая сила звучности (измеренная, например, в децибеллах), очевидно, несравнима. Но различие восполняется восприятием слушателя.

доносит до слушателя отзвуки сарабанды. Все, следовательно, концентрируется в мелодии, излучается ею.

Все, о чем говорилось до сих пор, относится лишь к начальной стадии в становлении побочной темы. Но замысел Листа был значительно шире. Начальные фразы уже содержали огромный импульс, который неминуемо должен был привести к большим результатам. Среди замечательных качеств темы до сих пор недоставало двух: свободы мелодического развертывания и свободы в выборе гармонических средств — они-то сейчас и проявятся. Первый отважный шаг совершает гармония, захватывая трезвучие C-dur. Шаг этот безупречно логичен, как следующее звено в диатонической терцовой цепи: D, h, G, e, C. Однако переход к этому звену чреват далеко идущими последствиями, ибо C-dur сразу разрушает семизвучную диатонику D-dur и знаменует переход от диатоники к хроматике. Далее следуют созвучия Es-dur, A-dur (с септимой), Fis-dur. Так «роковой» шаг к C-dur потянул за собой всю мало-терцовую хроматическую цепь, хотя и расположенную не перпендикулярно, а «вразброс». Мы вправе говорить здесь о проявлении диалектического закона — «перехода количественных изменений в качественные», поскольку четвертый терцовый сдвиг приводит к коренному перелому во всей гармонической ситуации. Качественный скачок к новому этапу происходит и в мелодии: она, во-первых, завоевывает патетическую кульминацию и, во-вторых, обретает гораздо большую широту дыхания, равно как и ритмическую свободу. Происходит своего рода рождение большой мелодии («мелогенез») из кратких эмбрионов³³. Возникновение кульминационной зоны в высшей

³³ За двумя начальными двутактами следует обширное суммирующее построение. При этом в тактах 5 и 6 (третья четверть формы!) налицо ритмическое сходство, обособляющее каждый такт и тем самым вносящее элемент более высокой структуры — дробления с замыканием.

степени ошутимо; недаром Лист ставит в момент появления C-dur три forte (без предварительного *crescendo*!).

Какой же сдвиг в содержании выражен всем происшедшим? Торжественность превратилась в экстаз; которая нарочитая скованность (хотелось бы сказать — «закованность») мелодии сменилась необъятной широтой; величественность проникается все возрастающей экзальтированностью. Благодаря смелому, истинно новаторскому гармоническому развитию (движение вперед в сторону все большей неустойчивости³⁴) воплощено устремление к некоей беспредельности. Сказанным определяется чрезвычайно значительная роль данной темы в сонате³⁵.

Первые крупные коллизии

Получив представление о главных действующих силах сонаты, мы можем перейти к последовательному прослеживанию событий³⁶. Нет необходимости возвращаться к характеристике темы вступления, уже данной ранее; по той же причине мы не станем вновь рассматривать два элемента главной партии. Нам нужно нечто иное — установить взаимоотношение вступления с главной темой, ибо оно многое предвещает. На первый

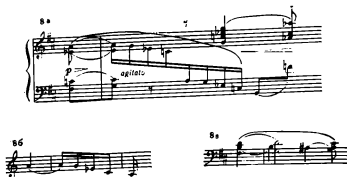
³⁴ Напомним о движении по направлению к неустойчивости внутри тем главной партии (см. с. 22).

³⁵ Поразительно, что этого значения не понял композитор, восторгавшийся сонатой в целом, — Барток. «Бессодержательная помпезность переходной части на $\frac{3}{2}$ », — писал он об этой теме (Bartók Béla válogatott írásai. Budapest, 1956, S. 216; перевод Н. М. Пискуновой). Барток, таким образом, даже отказывал ей в роли побочной партии (считая таковой лишь следующую, лирическую тему). Можно быть большим музыкантом, можно преклоняться перед творчеством другого выдающегося творца и в то же время остаться глухим к тому или иному его достижению.

³⁶ В дальнейшем мы будем иногда для сокращения обозначать темы главной и побочной партий, как ГП₁, ГП₂ и ПП₁, ПП₂.

взгляд они отчуждены друг от друга, но какая-то потаенная связь (ей еще предстоит выявиться более открыто) может быть замечена уже сейчас. Тональное соотношение *g-moll* — *h-moll* скорее отгораживает темы, чем соединяет их. Однако невозможно счесть случайностью то, что главная партия начинается четырежды и притом — весьма демонстративно-взятыми октавами *g* — тонической примой вступления. Общей является и вся фактура обеих тем — дублированный унисон. Еще более существенное предвосхищение главной темы скрыто, как мы видели (см. с. 15), в басовом голосе гамм. Мало того, в начальных интонациях этого голоса прослушиваются ходы от малой септимы *g* — *f* через большую септиму *g* — *fis* к октаве *g* — *g*, которая даст начальный импульс главной партии; благодаря этому медленно-неуклонному движению кажется, что первый звук главной партии возникает как бы по приказу свыше — по воле вступительной темы. Если все эти предвидения были направлены «перспективно» — вперед, то главная тема, со своей стороны, отражает влияние вступления ретроспективно: все основные доли первого двутакта, вместе взятые, образуют мнимое трезвучие *g* — *a* — *d*, энгармонически равное тонике *g-moll*. Сказанного достаточно, чтобы убедиться: при внешней изолированности вступления оно внутренними нитями связано с дальнейшим уже с самого начала.

Экспонированием темы главная партия не исчерпывается. Лист развертывает ее в виде трехчастности развивающего типа с динамической репризой. Середина проходит в бурном движении (*agitato*); оно воспринимается как естественный ответ на импульс, заданный сильной, но расколотой темой. Борьба между взаимно-исключающими началами неизбежна и не заставляет себя долго ждать. На первый взгляд музыка сводится к быстрым фигурациям, которые все время пересекаются сверху и снизу синкопированными ходами секунд.

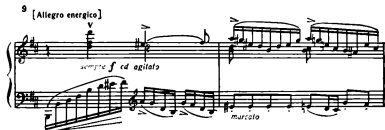


Но стоит лишь несколько затянуть начало арпеджио, и мы легко опознаем первый элемент темы (см. пример 8 б); в синкопах же отражен верхний голос второго элемента (см. пример 8 в). Итак, присутствуют оба элемента темы, но их индивидуальность снижена с тем, чтобы возродиться в репризе; это сделано либо путем низведения до «общих форм движения» (первый элемент), либо до второстепенности (второй элемент). Зато они даны не в простом последовании, а в конфликтном сплетении, в борении; при этом оба элемента, как будто и обезличенные, сохраняют дух своих первоимпульсов: в фигурациях воплощены действенность и возбужденная устремленность, тогда как синкопы пытаются им противостоять и таким образом тормозить. Так создается ведущее к репризе нарастание.

Момент наступления репризы обозначен ослепительной гармонической вспышкой — секстаккордом Es-dur, взятым *ff*. Можно понять его, как пониженную субдоминанту, одновысотную по сравнению с e-moll (в конце середины) нисходящую альтерацию. Так или иначе эта новая и неожиданная окраска начального звука темы *g*, во-первых, свидетельствует о смелом гармоническом но-

ваторстве Листа³⁷, во-вторых, служит резкой гранью в осознании формы слушателем и, в-третьих, со всей ясностью указывает на предстоящую переработку репризы.

Действительно, в репризе существенно изменилось соотношение обоих элементов темы: первый звучит троекратно (одно широкое проведение и два сжатых), тогда как второй дан лишь единожды. Паритет *AABB* сменился явным преобладанием *A*, иначе говоря, «фаустовский» элемент после краткого, но бурного сражения потеснил «мефистофельский»³⁸. Таков итог «первого тура», за коим немедленно следует второй — связующая партия.



Момент ее вступления звучит как разрешение гармонической напряженности, накопленной в главной партии, особенно — в последних ее тактах. Лист обозначил этот момент первым в сонате появлением тоники *b-moll* в основном виде. Поэтому иногда возникает вопрос —

³⁷ Важно отметить роль альтерации основных ступеней в коренном обновлении лада.

³⁸ Он продолжает, однако, звучать грозно (Лист в поздние годы рекомендовал ученикам удваивать басовую партию целиком октавами). К тому же *B*, завершая всю главную партию, тем самым замыкает командную позицию в форме.

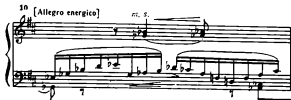
не здесь ли начинается действительная главная партия (тогда предыдущая часть понималась бы как неустойчивая вступительная)? Ответ должен быть категорически отрицательным. Во-первых, отсутствие ладовой устойчивости совершенно соответствует типу образа — воплощенных в нем смятений и сомнений; к тому же неустойчивость возмещается конструктивной прочностью (трехчастная форма). Во-вторых, уже у Бетховена мы встречаем не вполне откristаллизованные главные партии, данные не в уже «сложившемся бытии», а складывающиеся в процессе становления (сонаты № 17, 18, 23). И в-третьих, музыка данного раздела как кандидат в главные партии не выдерживает испытания, ибо тематические элементы в ней не экспонируются, а разрабатываются, и, что еще важнее, с пятого такта она безвозвратно покидает главную тональность.

А Предварительно оценивая связующую партию в целом, мы вправе говорить о необычном и глубоко содержательном ее значении: она становится новым, широко раскинувшимся полем боя между теми же силами, что и в главной партии; в связи с этим Лист сохраняет ту же трехчастную конфигурацию формы.

Может показаться на первый взгляд, что по сравнению с уже достигнутым в главной партии перевесом «фаустовского» начала совершен шаг назад: ведь оба элемента теперь представлены в количественно равных соотношениях. Но этот шаг — мнимый: «отступление» сделано ради разбега, для большей динамической амплитуды. Еще важнее резкий характер противопоставлений, перекличек между А и В; впервые антагонизм их становится столь явным. Теперь в битву вступили не второстепенные персонажи (как в середине главной партии), а главные, со всей откровенностью очерченные силы (см. пример 9).

Середина связующей партии (см. пример 10) родственна середине главной партии: и здесь энергичные

фигурации преодолевают сопротивление тормозящих синкоп. Но характер движения иной — кружащийся внутри мотива, неуклонно-поступательный в целом; рисунок может вызвать ассоциацию: катящийся вперед и в то же время вращающийся шар ³⁹.



Здесь, в сонате, происходит все возрастающее «кипение» или «бурление» кружащихся пассажей, приводящее ко «взрыву» в репризе. Ради него и аккумулировалась динамика середины.



Фанфарно-ликующий характер репризы глубоко мотивирован: произошло важное событие — полное вытес-

³⁹ Во вращательном движении заключено потенциальное противоречие: общий характер движения нередко очень активен и даже энергичен, но в то же время оно совершается как бы «на месте» и поэтому лишено или почти лишено «выхода». (О родственном явлении шла речь по поводу репетиции ранее на с. 21.) Поэтому при быстром вращении энергия накапливается, а затем может прорваться.

нение «мефистофельского» элемента! Начало «фаустовского» стало безраздельным хозяином положения, а поэтому и торжествует, празднуя свою победу. Фанфарность оттенена консонантным и по преимуществу мажорным изложением (B-dur, g-moll, Es-dur), усилена канонической ситуацией, и это создает впечатление уверенности в себе, в своей мощи. Выстраивая главную и связующую партию в одну линию, мы обнаружим замечательный и редкий образец последовательного вытеснения одного элемента другим, притом — имеющий большой образно-содержательный смысл.

— Сравним теперь обе партии в целом. Они явно задуманы как нечто единое, как две стадии общего процесса. Его можно назвать концентрическим (в широком смысле) как по масштабам, так и по драматургическим чертам. В самом деле, связующая партия как второй концентр вдвое шире по радиусу (24 такта главной и 49 связующей партии). А если сравнить соответствующие разделы обеих партий, картина станет еще рельефнее. Начальные части: относительная независимость в простом сопоставлении антагонистов — и жаркая схватка с переплетением и «вонзанием» B в A; структура нейтрально-безразличной «пары» — и активное дробление с замыканием (2+2, 2+2, 1+1, 1+1, 2). Середины: вторая обширнее по протяжению и динамичнее по напряжению; в ней больше энергии круговорота, больше яростности и безостановочности звукового потока. Репризы: вместо половинчатого исхода — листовское триумфальное *marziale*.

Было бы, однако, очень странно, если бы полный успех был достигнут после столь непродолжительной борьбы; впереди остается несравненно большая часть произведения. И достаточно взглянуть на тональный план репризы, чтоб усомниться в окончательности достигнутого. Утверждение ладотональностей B-dur, g-moll, Es-dur очень трудно было бы объяснить с точки

зрения главной ладотональности h-moll, с которой они находятся в достаточно сложных отношениях ⁴⁰. Но если попытку раскрытия логики с ретроспективных позиций нельзя считать удачной, то противоположная — перспективная трактовка оказывается в высшей степени плодотворной: тональный план уже ориентирован на подготовку побочной партии. Это легко понять: по мере удаления от предшествующего центра притяжения происходит выход из-под его власти, и все более усиливается тяготение к следующему центру. Триада ладотональностей репризы очень просто расшифровывается с точки зрения D-dur, а еще точнее — d-moll. Прием подготовки мажорной темы через одноименный (несколько реже — параллельный) минор был выработан уже венскими классиками. Благодаря такому приему мажорный колорит подготавливаемой темы сильно выигрывает. В данном случае три указанные тональности оказываются цепью субдоминант d-moll с постепенным ростом плагальной напряженности: VI (B-dur), IV (g-moll) и II (Es-dur). Образно выражаясь, «на развалинах» главной ладотональности создается фундамент для новой ладовой настройки (опять-таки подобно сонате h-moll Шопена).

Но в происшедшей пертурбации есть еще более важная — образно-содержательная сторона. Ведь якобы одержавший верх «фаустовский» элемент оказывается в чуждой для него ладотональной атмосфере! Торжество оказывается преждевременным, эфемерным — главная

⁴⁰ Можно лишь указать на то, что к восприятию g-moll и Es-dur слух уже несколько подготовлен вступлением и репризой главной партии. Зато совершенно нов начальный момент (B-dur). Отметим и здесь явное влияние сонаты h-moll Шопена, где те же три тональности вводятся в связующую партию; особенно интересно, что вторжением B-dur и g-moll резко пресекается развитие мужественной главной темы и полностью уничтожается ожидаемая и тщательно подготовленная ее динамическая реприза.

партия еще не знает, что «потеряла родину», что почва ушла из-под нее. Следовательно, главная партия вместе со связующей составляет лишь первоначальный этап борьбы, утешительный результат коей не призван быть прочным. Подтверждение не заставляет себя ждать.

А На сцену выходит тема вступления; ее замысел нетрудно разгадать: ничего еще не решено только что закончившимся столкновением; вмешательство иной, высшей силы об этом свидетельствует. Единство формы и содержания выражено в том, что вторжение вступительной темы есть столь же драматургический, сколь и формообразующий фактор: на этой теме строится предикт к побочной партии. Новый этап действия есть в то же время «критический момент формы».

Предиктовая функция проявляет себя с исключительной впечатляющей силой. Для этого есть несколько причин — самых общих, а также присущих определенному стилю и особенностям листовского творчества.

Наиболее обобщенная причина — в том, что чувства ожидания и стремления относятся к самым драгоценным и волнующим в музыкальном искусстве⁴¹. Огромно было значение предиктовых моментов у Бетховена; они достигали высокой, нередко — драматической динамики. Способность создавать эффект напряженного ожидания сохранилась и в романтической музыке; но выступает на первый план и нечто иное: самостоятельная роль самого порыва, устремления как такового, самостоятельная ценность их воплощения. Поэтому естественна и оправдана максимальная выразительность многих предиктовых эпизодов у романтиков. И вероятно, более

⁴¹ Для создания таких чувств исключительно важна ладовая сторона музыки, напряженное развитие неустойчивых функций. Поэтому нетональные течения современной музыки испытывают трудности в этой сфере; предстоит еще искать и найти эквивалент прежним средствам подготовлений, взволнованных и нетерпеливых ожиданий.

всего это относится именно к Листу, одним из любимых изречений которого было: «Человек дышит, художник устремляется» («L'homme respire, l'artiste aspire»). Чувства влечения, неудержимого движения вперед, к дальнейшему воплощены им с покоряющей силой — и притом не только в крупнейших произведениях⁴². Иной раз кажется, что эти эмоции даже важнее, чем достигаемая цель, не всегда соответствующая предикту по значительности⁴³. Но здесь, в сонате, оба этапа достойны друг друга.

Лист начинает издали, чтобы создать возможность нового нарастания. Падает звучность, резко снижается тесситура; в качестве доминантовой опоры берется самый низкий звук фортепиано — А субконтрактавы. Пространства высокого регистра временно очищаются, действие сосредоточивается «под темными сводами» b-moll.

Предикт не сводим к одному этапу; подобная «двухъярусность» свойственна всесторонним, длительным и нагнетательным подготовкам к завоеванию важнейших целей. Великолепие нарастания, имеющее мало равных в романтической литературе, заслуживает внимательного протслеживания (см. пример 12).

Первый этап — «предикт к предикту» (он длится 11 тактов). С самого начала бьет тревогу доминантовая басовая репетиция (вспомним второй элемент главной партии!); слышны тяжелые удары колокольных басов (как «набат»); но темпы развития еще замедленны, тема вступления движется («ползет») широкими шагами, pesante, а в то же время сдержанно и не громко. Но

⁴² Сошлемся на пьесу «Обручение» (перед вторым проведением певучей темы), 123 сонет (перед последним проведением темы). Настоятельно советуем читателю проиграть эти два предикта.

⁴³ См. «Мефисто-вальс» № 2; длительное приготовление отнюдь не яркой лирической темы. Другой пример явного превосходства предикта над иктом — «Забывтый вальс» № 3 (тщательная подготовка почти не сформировавшейся темы).



сменив мрачный b-moll на несколько более светлый d-moll, она — на правах одноименности к D-dur — уже становится в позицию, близкую прямой подготовке, второму этапу — собственно предикту.

Настоящее, очевидное нарастание начинается только здесь. Грань предварительного и основного предикта настолько явна, что при переходе от первого ко второму этапу нельзя не почувствовать ощутительную (и очень желательную в исполнении!) цезуру (см. в пр. 12 знак запятой после т. 3). И действительно, начиная с этой точки, Лист действует со всей решительностью, вводя в бой все виды оружия, сжимает шеститакты до двух- тактов, и это тройное уплотнение — свидетельство ускори- вшегося развития, при виде цели отбросившего мед- лительность; гармонией насыщает фактуру⁴⁴: скупые графические линии постепенно обрастают аккордами со

⁴⁴ Тема вступления звучит так: один голос, сексты, секстаккор- ды, квартсекстаккорды.

все более проявляющейся субдоминантовой природой, никак не желающей подчиняться «хозяину положения» — доминантовому органному пункту⁴⁵; сбрасывает звучность (на первом этапе предикта) от *fff* до *p* ради того, чтобы на втором этапе предикта вновь поднять ее вплоть до *Grandioso*, то есть применяет известный нам принцип резервирования громкости; заставляет нисходящие гаммы вступления вопреки их воле наступать вверх и еще вверх, все более отдаляя («отталкивая») их от глубокого баса (ярчайший образец «мелодического сопротивления!»), и тем самым, наконец, обнаруживает подлинную сущность темы вступления, отбросившей былую затаенность и выказавшей свою властность.

Мы говорили до сих пор о двух больших этапах в предикте. Но есть еще третий, последний. Он невелик (4 такта перед побочной партией), зато в отличие от предыдущих не только создает нагнетание, но и дает представление о его цели, о характере побочной темы, ее возвышенности и громогласии, ее ослепительном мажоре. Здесь преодолевается конфликт басовой доминанты и сгущенно-минорных субдоминант; все элементы фактуры сливаются в едином, предвещающем ликование хоре. Конец предикта озаглавлен и структурным замыканием, и убистрением хода гармоний — новых в каждом такте — возрастающей их насыщенностью и светосностью⁴⁶.

Таков этот фрагмент сонаты, формально не входя-

⁴⁵ Из этих противоречий Лист выплывает столь же смелые, сколь и чудесно звучащие диссонансы — своего рода «кластеры XIX века» (см. т. 9—11 прим. 12).

⁴⁶ Общая структура предикта в целом: 5½, 6; 2,2,2,2; 4 (то есть дробление с замыканием, необычное по пропорциям). Давая замыкание, Лист тем самым подчеркивает самостоятельную значимость предикта. Ежетактные смены гармоний намекают на второе, еще более интенсивное дробление (4×1), но оно, как нередко бывает, обращается в свою противоположность — слияние.

щий в состав опорных, а между тем рождающий у слушателя чувства взволнованности и душевного подъема.

Мы стоим на пороге побочной партии сонаты. Ее начальная тема нами исследована. Ее величие сочетается с экзотичностью, строгость — с восторженностью. Здесь нет ни смятенных исканий первого элемента, ни негативных задатков второго элемента главной партии. Тема вполне нова и представляет самостоятельный этап первостепенной важности. Не возвращаясь к внутренним качествам первой темы побочной, мы должны рассмотреть ее теперь в контексте, по отношению к предыдущему, ибо она представляет в сонате одну из главных действующих сил.

Два концентриа главной — связующей партии привели к двойственному результату: положительному — в образно-тематическом смысле, отрицательному — в своей тональной основе. Противоречивость эта делает особенно необходимым введение нового, кардинального начала, которое вместе с тем означает и новый, коренной элемент сонатной формы. При всей оригинальности в образном содержании экспозиции сохранена классическая логика: активность главной и эмоциональность побочной партии, минор — и параллельный мажор.

Прежде чем вывести на сцену новый, почти столь же важный персонаж — вторую тему побочной партии, Лист создает своего рода интермедию (см. т. 121—153 сонаты). Ее смысл, с одной стороны, в разъединении двух очень различных образов; прилегая вплотную друг к другу, они произвели бы впечатление странной немотивированности⁴⁷. С другой стороны, интермедия смягчает контраст и исподволь готовит слушателя к переключению в чистую лирику. В преображенном облике является

⁴⁷ Иначе будет обстоять дело в репризе. Но там для прямого сопоставления есть свои причины, которые будут в свое время освещены.

первая тема главной партии — сперва в виде сосредоточенного размышления, а затем как мечтательно-лирическая мелодия, достигающая значительной широты; в ней привлекают внимание прямо звучащие обороты DD — D-F-dur с переченьями и почти неразрешаемыми задержаниями:



Обе силы главной партии укрощены, выступают при-
смирившими и примиренными. Уже в первой теме глав-
ной партии Лист показал чудеса трансформации, но все
же они тускнеют перед тем, что будет сейчас сотворено
со второй темой. Лист, видимо, нарочито показывает
ее в «стучащей» репетиции, как нечто осторожно и
даже робко напоминающее о себе, подобно призраку —
но лишь затем, чтобы тотчас же развернуть перед слу-
шателем восхитительную картину полного и почти фан-
тастического преобразования: вот, что было, — и вот, что
стало. Появилась вторая тема побочной
партии. Она звучит с поражающей и, на первый
взгляд, непонятной новизной; ведь мелодико-ритмиче-
ская фраза второй темы главной партии почти не под-
верглась изменению⁴⁸! Здесь одно из чудес, которыми
одарил нас великий художник. «Изумительно и необы-
вало» («ganz wundervoll und kaum je dagewesen»), —
так отзывается о происшедшем П. Раabe⁴⁹. Впервые в

⁴⁸ Случается тем не менее, что пианисты, исполняющие сонату,
не подозревают происхождения темы.

⁴⁹ Raabe P. Op. cit. Bd. 2, S. 61.

сонате Лист отказывается от приподнятости или таинственности во имя нежнейшей поэтичности. По жанру тема родственна «Грёзам любви», «Сонетам Петрарки», можно назвать ее светлой разновидностью ноктурна; и здесь чувствуется связь с сонатой h-moll ушедшего из жизни тремя годами ранее Шопена (побочная тема в том же D-dur)⁵⁰. Пора, однако, разобраться, какими же средствами удалось создать поражающую метаморфозу? Мы видим здесь пример чудодейственного эффекта, который достигнут изменением как элементарных («не специфических») средств — темп, регистр, громкость, так и более сложных — фактура, гармония. Замедление («увеличение») создает предпосылки певучести, высокий регистр открывает окно в светлый мир, тишина олицетворяет душевный покой. Плавно арпеджируемые (и пока еще простые) фигурации сопровождения, не заслоня пения, привносят в него мягкость и какую-то особую «деликатность». И все же наиболее интересно и глубоко действие гармонии. Приемы, которые мы условно назвали «элементарными», — сильно действующие, способные даже сами по себе до неузнаваемости изменить жанровый и эмоциональный облик музыки. Но наиболее ароматные, тончайшего вкуса плоды в данном случае взращивает гармония. Выросшее до четвертной длительности каждое из семерых *fis* становится самостоятельной гармонической единицей, каждому из них присвоен свой аккорд, и в этом — главный источник красот побочной темы. Вот перечень гармоний: тоника, доминанта к параллели, параллель, доминанта (с задержанием) ко II ступени, длительное задержание вместо ожидаемого T₆ e-moll (большой септаккорд III ступени e-moll).

⁵⁰ Правда, у Листа нет столь огромного мелодического размаха, нет и такого богатства функций в форме (основной период; тихий предикт и кульминационная вспышка; перелом и крушение кантиленое целое.



Перед нами — замечательный образец гармонической перекраски одного звука, цель которой заключена не столько в смене колоритов, сколько в извлечении максимума лирической экспрессии из каждого момента в отдельности и их сочетания в целом. Медленно повторяемый и заново освещаемый звук *fis* поет; этому способствует и «распластывание» каждой гармонии, ее растворение в «баюкающих» мягких триолях сопровождения, что дает возможность лучше вслушаться в каждое созвучие, насладиться им⁵¹. (Нечто очень близкое воспринимаем мы в теме «Liebestraum» As-dur.) Плавное нисходящее движение баса своим движением тоже усиливают впечатление как от высотной неизменности *fis*, так и, наоборот, от функциональной и экспрессивной новизны каждого из них⁵².

Мы дважды упоминали о задержаниях, но не касались их своеобразия. Лист отдает настолько большое предпочтение моменту самого задержания перед его разрешением, что это последнее проходит подчас незамеченным (уже в ГП₁ это имело место). То же было и в «интермедии», но расцвело полностью во второй теме побочной; здесь задержания и разрешения просто несо-

⁵¹ Роль гармонической фигурации в доведении до слушателя скрытой экспрессии аккордов вообще велика. См. об этом в книге: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975. Вып. 2, с. 260—264.

⁵² Обычно при сочетании переменного элемента с неподвижным (по типу *ababab...*) выигрывает первый из них, ибо его развитие воспринимается по контрасту особенно ощутительным. Здесь тот же принцип дан «с обратным знаком».

измеримы. Не сразу обнаружишь, например, куда разрешается последнее и долго звучащее из семи *fis* — отвечающее ему *e* совсем замаскировано в следующем такте, оно прячется в тени, среди других звуков пассажа восьмыми (то же и в т. 7—8). Видимо, именно Листу принадлежит заслуга — он ввел или, во всяком случае, культивировал метод проскальзывающего разрешения задержания⁵³; отсюда — едва ли не один шаг к так называемой «эмансипации диссонанса», оставляемого в XX веке без разрешения. В этом листовском методе соединяются и острота отдельных моментов звучания, и плавность движения мелодии. Заострение и смягчение интонаций — одна из характерных черт листовской мелодики; не исключено, что композитор охотно обращается к этому приему, поскольку его мелодия при всех неоспоримых ее достоинствах все же уступает по интонационной яркости и насыщенности, к примеру, кантилене шопеновской.

Проследим развитие темы. Плавно и постепенно перетекает она от тоники к субдоминанте (T — *SVI* — *SII*). Затем — с превышением кульминации на тритон (*g*² → *cis*³) уходит в мягкую доминанту III ступени *fis*-*moll*. За двумя начальными четырехтактами следует как будто обыкновенное дробление в третьей четверти (2+2). Но здесь нас ждет новое чудо и в то же время загадка.



⁵³ Прообраз таких разрешений был осуществлен Шуманом за четыре года до сонаты в письме «Вещая птица».

В какой тональности написаны эти такты? Первый как будто в *c-moll*, второй — словно в *B-dur*. На самом же деле — в основном для побочной партии *D-dur*. Откуда же возникло тритонное сопоставление? Из двух субдоминант — *SII* и *SVI* ♭; Лист разыскал в недрах одной функции два полярных ее элемента и тем добился поразительного по своей свежести звучания; здесь — один из самых пленительных образцов гармонического новаторства великого мастера. Оборот этот таит в себе какое-то волшебное очарование — точно два разных цветка слились воедино. Но не в одном лишь тритоне скрыт секрет красоты. Минорное трезвучие составлено из звуков натурального мажорного лада; мажорное трезвучие идентично шестой ступени одноименного минора. Вот это-то смещение красок слегка просветленного минора и слегка затененного мажора тоже немало значит для обаятельного эффекта⁵⁴. Но остается еще и мелодия: в ней есть нечто общее с мотивом ГП₁, но эта общность пока что ненадолго оказывается не расшифрованной; она столь же загадочна, как и (на первый взгляд) гармония. Добавим, что весь этот выдающийся момент вторгся в тему «через окошко» третьей четверти, то есть того фрагмента, который склонен к разным отклонениям от первой половины формы и по-

⁵⁴ Имеются данные о том, какое значение придавал сам композитор этой музыке. Лист — согласно записям его учеников — рекомендовал исполнение тритонного звена так: *e-moll — piano, B-dur — rrrr upa corda*; он всегда указывал: «На эти нюансы следует обратить особое внимание» (см.: *Мильштейн*. Комментарий. Т. 1, с. 207). Видимо, Лист желал оттенить необычность и смелость сопоставления, углубить его тонкую лиричность и в то же время — смягчить остроту; по д'Альберу гармония *B-dur* должна вступать «с поразительной нежностью». Уместно напомнить, что внедрение какого-либо не близкого гармонического момента композиторы иногда производили при нарочито сниженной динамике, как бы «опасливо» (см. например, *D-dur*'ный раздел *rr* в финале Шестой бетховенской сонаты *F-dur*). С этой манерой можно встретиться даже у Прокофьева.

этому допускает вкрапления, инкрустации «инакого» происхождения.

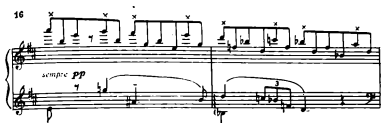
За дроблением должно следовать замыкание («четвертая четверть»). Оно несколько расширено, слегка динамизировано (с намеком на скоропреходящий пафос аккорда уменьшенной октавы и уже знакомым «проскальзывающим разрешением» $h \rightarrow a$), более же всего обращает на себя внимание отклонение в *cis-moll* — тональность вводного тона для D-dur; она понадобилась Листу, видимо, как своего рода доминантовый предикт к тому, что сейчас наступит⁵⁵.

Тема была изложена не в виде периода, а лишь как одно предложение (отсюда и только что указанная особенность ее конца). Желая шире развить образ поэтической красоты, Лист воспроизводит теперь почти всю тему на правах второго предложения. Сопровождающая мелодию фигурация при всех своих достоинствах была в начальном изложении темы на вторых ролях, не то теперь: раскинувшаяся на две октавы, она непринужденно (и удобно для пальцев пианиста) перелетает, «порхает» от *fis*³ к *fis*¹; от *g*³ к *g*¹; столь же легко, сколь и нежно она обволакивает мелодию прозрачной вуалью, а попутно (когда партия левой руки занята басовыми нотами) и участвует в ее интонировании. Уступив фигурациям высокий регистр, мелодия теперь поется по преимуществу в среднем регистре; не теряя трогательности и теплоты, тема приобретает полетность и воздушность. Сказанное ранее о роли гармонической фигурации в раскрытии выразительности гармоний с особенной ясностью подтверждается здесь.

Мы подошли к таинственной «третьей четверти» — и оказывается, что секрет ее тематизма раскрыт здесь! Неясные намеки на участие первой темы главной пар-

⁵⁵ Вводный тон D VII, как известно, станет излюбленным для Прокофьева.

тии сменились совершенно откровенной демонстрацией: ее мотива.

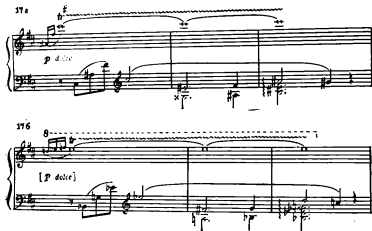


Расшифровав то, о чем можно было лишь догадываться, Лист, видимо, желает показать, что создание прекрасного есть общее дело обоих элементов главной партии, а не только одного из них. Хрустально звенящие пассажи, полная тишина (*sempre pp*) — новый и ценный для второй темы побочной партии нюанс.

Третья четверть формы, как элемент потенциально беспокойный и склонный к «сюрпризам», нередко становится исходным пунктом для расширения. Так произойдет и здесь: вместо того, чтобы замкнуть форму и поставить в побочной партии «точку», Лист секвенцирует мотив то вверх, то вниз и тем самым раздвигает ее эмоциональный диапазон. С этой целью он попеременно выдвигает мотивы ГП₁ — ГП₂, снова ГП₁; что особенно важно, каждая из секвенций олицетворяет свой тип экспрессии: *agitato* на ГП₂, *piano dolce* на ГП₁. Всякий раз происходят «переключения» выразительности; Лист словно хочет передать слушателю свои колебания — сохранить ли идиллический тон, или же нарушить его тревожными предчувствиями близкого будущего⁵⁶.

⁵⁶ Сдвиги экспрессии отражены и в тональном плане, где решающую роль играют тритонные соотношения. В первой секвенции (ГП₁, преобладание прозрачности и тишина) начальные моменты

Момент возбуждения (*agitato*) налетел и унесся. Чаша весов как будто вновь склоняется к покою, при- том — полнейшему. Мотив ГП₁ звучит с необычайной сладостностью (отнюдь не переходящей в слащавость, чем порою грешит Лист). Это достигнуто сглаживанием острых углов: выравниванием ритма, увеличением дли- тельностей, началом тонического момента, хотя бы и в квартсекстаккордном виде, переходящего в мягко вопро- шающие гармонии (напомним о характерном для со- наты принципе «движения в сторону неустойчивости»). В данном контексте новый облик первой темы главной партии представляется как «мотив мечтаний», как устремление в прекрасную бесконечность.



обнаруживают ряд тональностей: e, fis, gis, b; во второй секвенции (ГП₂, *agitato*) — c, d, e с переходом в Fis; в третьей секвенции (кульминация лиризма) Fis и Es будут оборваны C-dur'ом (еще один тритон — Fis — Cl). Каждый целотонный (или тритонный) ряд означает новую сторону экспрессии.

Гармонирует с таким толкованием и нежное позванивание высокой трели (словно колеблемая ветерком прозрачная занавесь). Впервые в сонате Лист позволил себе ввести свой излюбленный прием свободного пассажа — каденции вне такта. Для глаза это выглядит как типичный виртуозный «всплеск», но совсем иначе воспринимается на слух: это действительно *dolcissimo* (указанное автором), наполненное кантиленными интонациями опевания, устремления и в своих легчайших взлетах — падениях, продлевающее красоту последней гармонии; словом, это — не холодный бисер, а тишайшее излияние, только вознесенное в необычно высокие, «поднебесные» сферы. Создается от всего этого фрагмента впечатление лирической импровизации, мечтательного забытья, кульминации идиллического начала; характерно, что это «забвение об окружающем мире» внешне выражено через забвение метра, тактовых черт, фактурной основы.

Итак, вторая побочная тема необыкновенно разрослась, расцвела, приобретая в большом расширении ее второго предложения богатство новых оттенков и превзойдя первую побочную тему более, чем втрое; видимо, Листу был очень дорог этот женственный образ, который так охотно соединяют с представлением о гётевской Маргарите...⁵⁷

Необходимо теперь обозреть всю побочную партию в целом, в соотношении ее столь различных тем. Как можно представить себе смысл их на фоне предшествующих процессов, а также — в их собственном контрасте?

⁵⁷ Став на такую точку зрения, можно при желании установить и более тесную связь с творением Гёте. Как мы помним, ГП₂ в облике, близком мефистофельскому, непосредственно предшествовала ГП₂. Не желал ли композитор таким путем намекнуть на то, что Фауст завоевал любовь Гретхен именно благодаря содействию Мефистофеля (как это обрисовал Гёте)?

Драматизм событий, развернувшихся в главной — связующей партиях, нашел выражение во временном, противоречивом итоге. Для нового этапа действия настоятельно требовалось нечто радикально иное, притом — что особенно важно — отстраненное от жестоких схваток, стоящее над ними. Можно ли было найти лучший выход, чем введение образов высокого величия и трогательной чистоты? Напрашивается вывод: область

А побочной партии связана с началом идеальным. Но проявилось это начало по-разному: как возвышенно-экстатическое, но также и мечтательно-лирическое. Если ПП₁ хочется истолковать, как взывание к идеалу, экзальтированное устремление к нему, то ПП₂ может быть понята, как выражение самого идеального (целомудрие, нежность). Возможен и другой вариант трактовки — два проявления идеала, монументальное и лирическое⁵⁸. При всех различиях побочную партию объединяют важные общие черты: преобладающий светлый тон, почти полное отсутствие моментов омрачающих и далее внутренняя цельность каждого образа, отсутствие той раздвоенности, которая характеризовала главную партию. Если считать, что идеальное в искусстве может быть выражено через красоту, и учитывать, что в наиболее развитой части побочной преобразованы оба ранее враждовавших начала главной партии, то можно позволить себе заключение: и добро и зло подчиняются красоте.

Но вернемся к действию и к его конструктивному оформлению. Вторая тема побочной партии изложена в виде большого периода повторного строения. Где же наступает его окончание, где его заключительный каданс? Их нет! Период незавершен, оборван.

⁵⁸ Н. Р. Котлер считает, что именно первая тема побочной партии «олицетворяет романтический идеал» (Соната h-moll Листа в свете его эстетики. Сов. музыка, 1933, № 3, с. 101).

Мы остановились в анализе событий на моменте «забвения», полного погружения в мир лирических мечтаний. В жизни такое забвение нередко наказывается жестоким вторжением действительности — это-то и происходит здесь. Вторая каденция, внешне похожая на первую, имеет смысл противоположный — вместо касания клавиш в характере *dolcissimo*, пассаж, резко ускоряясь, усиливаясь и гармонически заостряясь⁵⁹, быстро приводит к катастрофе. Немотивированное, как кажется, *ff*, неожиданно чуждый *C-dur*, резкие удары аккордов, встречные потоки октав и беглых пассажей — все это мгновенно разрушает любовно создававшееся только что очарование, камня на камне не оставляет от воздушного замка. И что на первый взгляд особенно поражает, виновником разгрома оказывается тот же материал первой темы главной партии, из коего несколькими секундами ранее этот замок строился! Безграничное мастерство Листа в преображении тематизма нас более не может удивлять. Но ради чего совершил он столь безжизленную трансформацию?

Она вполне объяснима и полна значения. В ней скрываются два стимула; один идет от исторического развития музыкальных форм, другой — от характерных особенностей романтического стиля.

В сложившейся классической сонатной форме постепенно образовалась одна закономерность: присущие побочным партиям такие качества, как меньшая подвижность, более певучий и светлый характер, нередко подвергались в процессе развития изменениям, то исподволь, а то и внезапно. Происходило это под прямым или косвенным давлением со стороны главной партии как решающего и более энергичного начала. Непрерывность развертывания событий, свойственная сонатной форме, тенденция к взаимосвязи основных частей экспози-

⁵⁹ В пассаже звучат лейтгармонии, разложенные на основе гаммы «тон-полутон».

зации — главной и побочной партий («динамическое сопряжение» по Ю. Н. Тюлину) — делали эту закономерность, хотя и не обязательной, но вполне естественной. В особо ярких формах проявился этот «перелом» (или «сдвиг» по Л. А. Мазелю) у Бетховена, хотя зарождался он ранее, даже у Ф. Э. Баха⁶⁰. Наиболее сильным проявлением перелома был прорыв интонаций главной партии в область побочной, подчас совершенно изменявшей ее характер. Аналогия с происшедшим (хотя, как мы увидим, и не совсем полная) очевидна.

Другая сторона связана с некоторыми типично-романтическими тенденциями. Антитеза мечты и реальности, идеала и его крушения — одна из особенно характерных. Разве не видим мы нечто совершенно подобное в происшедшем катастрофическом событии? Буря вторгается в мир грез, покоя, любви — и разрушает его. Не то же ли видим мы в судьбе, постигающей хоральные или пасторальные эпизоды шопеновских произведений? Достаточно вспомнить балладу F-dur, ноктюрн c-moll, скерцо cis-moll. Попытка отстраниться от жизненных бурь, от жестокой борьбы, обратившись то к религии, то к самосозерцанию, то к спокойной природе, терпит крах. Тот же смысл имеет эпизод бури в «Прелюдах» Листа, в «Долине Обермана».

Итак, светлый мир, созданный воображением композитора, повержен — по крайней мере на время. Новой драматической перипетии придано большое значение. Это видно и благодаря исключительной резкости перелома (от разнеженности до ураганности), и крупным его масштабам (34 такта); грандиозная пертурбация разрослась до пределов разработочного эпизода⁶¹.

⁶⁰ См. его сонату f-moll.

⁶¹ Тем не менее никаких оснований считать экспозицию законченной и видеть здесь начало общей разработки нет, и мы в этом еще убедимся.

В этом проявилась некоторая художественная гиперболичность⁶², отнюдь не чуждая Листу, так же как и писателю, близкому ему по духу — Виктору Гюго. Однако говорить о деструктивности в форме было бы неверно. Претворение классического приема «переломов в побочной партии», вдохновленного романтической антитезой и получившего благодаря ей новую жизнь, должно исключить подобные предположения.

Какими конкретными средствами осуществлен «эпизод вторжения»? Здесь действует широко распространенный ассоциативный принцип — «выразительность через изобразительность», запечатление душевного мира через явления природы (вспомним об упомянутом nocturne с-moll Шопена, об окончании первой картины «Пиковой дамы» Чайковского, о IV части Второй симфонии Скрябина — *Tempestoso*, то есть «бурно», «грозово»). При желании нетрудно отыскать в листовском эпизоде и шквальные порывы ветра, и громохание, и неистовое свистение вихря (см. т. 230—232 сонаты).

Мы говорили о классических «переломах». При всем генетическом родстве с ними необходимо отметить и важное различие: ведь перелом реализован не на постоянном для побочной партии материале, а на том же, какой в ней имелся (ГП₁) и, более того, звучал в «эпизоде забвения» непосредственно перед «взрывом». Здесь нечему «прорываться». Отсюда ясно, насколько велико у Листа значение перемен в самом звучании одной и той же темы, в ффоническом изменении ее фактуры⁶³, которое приводит к коренным сдвигам в образной трактовке. В более широком смысле мы воочию видим принцип монотематической трансформации в действии. А

⁶² В соответствии с этим задача пианиста заключается во всемерном подчеркивании контраста, а отнюдь не в его смягчении (как иной раз бывает!).

⁶³ Здесь можно усмотреть отдаленную связь с сонористикой XX века.

Структурно весь эпизод выявляет определенную логику. Разбушевавшуюся стихию вряд ли уместно зако-
вать в строго квадратные рамки, но и оставить музыку
аморфной, «на произвол судьбы» под предлогом ката-
строфичности событий — тоже не отвечало стилю Листа.
В подлинном искусстве даже воплощение безобразного
должно обладать своим обдуманым замыслом, а вопло-
щение беспорядка, нарушенного хода действия — своими
закономерностями. И Лист организует созданное им на-
рушение свободно, но вполне определенно — как единое
тройное дробление с замыканием (8, 8; 2, 2, 2; $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$,
 $\frac{1}{2}$; $11 \times \frac{1}{4}$; 7). Сильные сжатия построений служат, оче-
видно, наглядной иллюстрацией все учащающихся поры-
вов урагана, а резкие «ненормативные» масштабные скач-
ки (после 8 тактов — не 4, а сразу 2; после 2-х — не 1, а
 $\frac{1}{2}$) как раз и являются симптомами свободы.

Если начало бурного эпизода было и должно было
быть совершенно внезапным, то его изживание требова-
ло некоторой постепенности (см. т. 237—239 сонаты)⁶⁴;
исподволь доводится оно до *riano*, и здесь происходит
известное восстановление разрушенной шквалом побоч-
ной партии. Возвратились ладотональность побочной
партии D-dur, прозрачное звучание в высоком регистре;
вновь слышится мотив первой темы главной партии, не-
сколько напоминающий и *dolce con grazia* в интермедии
между ПП₁ и ПП₂, и «третью четверть» во втором пред-
ложении побочной партии, но все же он не тот, каким
был до сих пор. Подобно тому, как человек, перенесший
тяжкое потрясение, пытается прийти в себя, так и по-
бочная партия, смятая и придавленная, пытается ожить.
Но слишком сильным был «перелом», он оставил глу-
бокие следы. Вернулись признаки побочной партии, но
уже не вернулась лирика; дух беспокойства и какой-то

⁶⁴ В этом проявляется как логический закон «скачок с запол-
нением», так и опосредованное отражение явлений природы.

холодной суетливости (*vivamente* по Листу) не покидает музыку.



Подобно самой побочной партии, ее «после-переломное» продолжение имеет вид периода повторного строения. Если уже в первом предложении мы еще раз встретились с тенденцией движения «от тоники к неустойчивости», то второе предложение покидает D-dur и, как почти все предшествующие части сонаты, не завершаясь, вливается на правах предикта в заключительную партию.



Действительно ли это заключительная партия? Ведь она проходит не в D-dur, а в основной ладотональности h-moll. Но о заключительности говорит ее активность, сочетающаяся с особой собранностью, компактностью, большой отчетливостью, даже — остротой структуры дробления с замыканием⁶⁵. Еще яснее свидетельствует об этом дальнейшее — вторжение темы вступления, оз-

⁶⁵ В первом предложении — 2, 2, 1, 1, 2.

начающее грань формы, начало разработки. Но есть и еще один признак, убедительный для всякого, кто знает типичные черты заключительных партий, — метрическая природа, выраженная устремлением к сильной доле как устою, опоре, аналогичная каденциейным устремлениям к тонике. Это сугубо ямбическая тенденция здесь выражена очевидным тяготением от второй, третьей, четвертой долей такта к первой, тяжелой⁶⁶; образуется стопа четвертого пеона. Но еще поразительнее то, что Лист нашел нужным воспроизвести ту же стопу в уменьшении — на уровне каждой доли такта⁶⁷, где три легких шестнадцатых во вращательно-поступательном беге всякий раз спешат к ударяемой доле; тем самым они как бы подгоняют большой четвертый пеон, сообщают ему еще больший напор. Все это вполне гармонирует с общим *crescendo*, приводящим ко второму предложению.

По форме заключительная партия воспроизводит тип периода повторного строения с богаче разработанным, но незавершенным вторым предложением — тип, знакомый нам по форме побочной партии (и отчасти по «восстановленному» после перелома фрагменту той же партии). Очевидно, Лист считал целесообразным совмещение двукратности проведения с обновлением и «расширением горизонтов». Кроме того, он подчеркивал этим связь только что названных частей формы — ведь все они входят в побочно-заключительную группу экспозиции.

Второе предложение сильно динамизировано и перерастает в мощный, все ускоряющийся — почти до вихревого движения — подъем, безостановочно вторгающийся в разработку.

⁶⁶ См. т. 3, 5, 6, 7, 9 (такт 3 отмечен в примере звездочкой).

⁶⁷ См. в прим. 19 скобки. Лист не оставил сомнений в том, что он задумал партию левой руки именно в такой направленности, об этом недвусмысленно говорит пауза ♩ , предшествующая пассажам.

По тематизму заключительная партия — новый вариант ПП₂, точнее — ее основной, начальной фразы, получающей здесь самостоятельное, энергичное развитие.

Вторая побочная партия вместе с заключительной, таким образом, тематически закруглена и составляет очень крупное целое (т. 154—277, то есть 124 такта).

Остается дать объяснение столь необычному возврату главной ладотональности h-moll. «Несвоевременность» его, вероятно, вызвана желанием противопоставить нечто устойчивое громадной по размерам и сложной по внутренним соотношениям экспозиции. Но можно высказать предположение и более существенное, связанное с формой сонаты в целом; речь об этом пойдет в общих водах.


Итак, экспозиция прекратилась, не имея каких-либо утверждающих дополнений классического типа или хотя бы заключительного полного каданса. Тем не менее следует подвести некоторые итоги. Экспозиция велика, в ней 277 тактов — более трети всей сонаты. Основные части экспозиции — главная и побочная партии — образуют два крупных массива. В их строении можно усмотреть известную аналогию. В первом массиве есть два тесно связанных раздела, поскольку связующая партия по существу представляет, как мы видели, второй, более обширный по масштабам и более острый по характеру борений этап. Но и во втором массиве налицо два раздела, хотя и очень отличных по всему общему характеру, но объединенных своей идейно-художественной «сверхзадачей» (идеал в двух его аспектах). Начало экспозиции, ее конец, и переход от первого центра ко второму — все они обозначены явлениями «сверх-темы» как начала, то режиссирующего из-за кулис, то со всей силой вмешивающегося в ход событий.

Обе темы главной партии то и дело появляются в экспозиции — но всякий раз в ином обличье, иногда уме-

ренно, но большей частью радикально преобразуемые⁶⁸. Они постоянно чередуются, и их контрастная попеременность, равно как неистощимость трансформаций, позволяет Листу сколько угодно маневрировать переходами от одной к другой, совершенно избегая однообразия. Нельзя не восхититься искусством Листа, сочетающим изобретательность с вдохновением.


Наличие двух различных тем в побочной партии само по себе — не новость в сонатной форме. Но трудно указать образец, где контраст тем достигал бы столь исключительной силы, а в то же время при внутреннем взаимодополнении.

Любая сонатная экспозиция должна быть в чем-то не закончена, ибо в противном случае исчез бы стимул к продолжению. Это общее свойство воплощено в сонате с необыкновенной последовательностью. Как мы видели, завершенность частей систематически избегается. Смысл этого уклонения, вероятно, заключен в желании запечатлеть на большом полотне непрерывность жизненного процесса⁶⁹; об этом можно будет говорить с ещё большей определенностью по отношению к произведению в целом. В то же время достигается и единство, спаянность формы.

К описанному свойству очень близко другое, наблюдавшееся нами не раз, — направленность движения в сторону неустойчивости. Если незавершенность была присуща относительно крупным разделам, то направленность типа «Т — »⁷⁰ характеризует небольшие построения — мотивы, фразы, выражая в минимальных масштабах идею устремления, порыва.

⁶⁸ Можно насчитать 10 появлений ГП₁ и 7 — ГП₂.

⁶⁹ Сказанное отнюдь не тождественно так называемому «потoku сознания», поскольку у Листа все этапы процесса ясно дифференцируются.

⁷⁰  — введенный Б. Л. Яворским обобщенный символ неустойчивости.

Особенно важно, что это единство пронизано высокой динамикой. Незавершенность частей отнюдь не пассивна. В одном случае она «вынуждена» (обрыв ПП₂ из-за вторгающегося перелома), но в большинстве других продиктована желанием создать насыщенное большой энергией нарастание; звуковой поток обрушивается в следующую часть как кульминацию для всего предыдущего (середина главной партии → ее реприза, середина связующей партии → ее реприза, в будущем — фугато → общая реприза, предкода → генеральная кульминация).

Сорок лет спустя Чайковский в первой части Шестой симфонии создаст нечто в принципе очень близкое, но гораздо шире задуманное — вторжение разработки в репризу; за ним последуют Рахманинов (Третий концерт) и Шостакович (Пятая симфония). Листовские «динамические незавершения» в сравнении с только что названными носят, конечно, местный характер; они намного короче по дыханию, но не уступают по насыщенности и накалу.

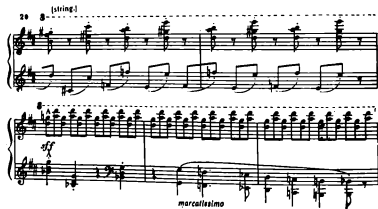
Самое стремительное, неудержимое среди них — то, которым обрывается экспозиция, водопадом низвергаясь в следующую часть — разработку; оно и станет дальнейшим этапом драмы.

Разработка-диалог.

Большое отклонение — соната в сонате

Последние 7 тактов, которые еще можно причислить к экспозиции, — многократное восхождение квартовых интонаций (*e — a, fis-h, gis-cis, h-e...*) и оборотов S — D, перебрасываемых из тональности в тональность, из высокого регистра в высший и самый высший; судить о том, какая из тональностей окажется целью всех взлетов, трудно, но кажется, что им должен стать A-dur,

в который «упирается» последний, троекратно проводимый оборот. Но это — лишь сознательный обман, смысл которого — потрясающая неожиданность вторжения разработки: момент этот максимально драматизирован мощнейшим введением «сверх-темы» вступления. Показывается она в третий раз, начинаясь так же, как в первых тактах сонаты, — в *g-moll*. Однако тема стала иной — вместо зловещей тишины первого проведения, постепенного шаг за шагом подъема во втором проведении, здесь она обрушивается со всей полнотой сил уже с первого аккорда, для утверждения коего Лист не щадит средств: тональный контраст предполагавшегося *A-dur* и реального *g-moll*, знак *sff*, резкий акцент, полная перемена фактуры⁷¹. Гаммы звучат *marcatissimo*; фоновое тремоло подобно колокольному звону, который звучит не светло, а устрашающе; острые ударения возобновляются в каждом третьем такте.



⁷¹ В высшей степени желательна хотя бы самая малая люфт-пауза на грани экспозиции и разработки (и, быть может, небольшое ritenuto в последнем обороте S-D).

Как прямое продолжение воспринимается первая тема главной партии. По внешним признакам, в нотной фиксации она мало отличается от ее проведения в начале сонаты, но контекст сильно перестраивает ее восприятие. Высокий динамический уровень нередко «сплавляет» разнородные темы, что и происходит в данном случае: ГП₁ вбирает в себя все то мрачное и грозное, что принесла «сверх-тема»⁷². Однажды прозвучав, ГП₁ превращается в бурлящую глубоко внизу тематическую фигурацию, и здесь становится ясно, что задумано нечто предиктовое, долженствующее привести к новому, важному событию.

В соответствии с классическими нормами теперь, после вступительно-разработочного раздела должна была бы наступить очередь собственно разработки. Но Лист идет своим путем. Развития прежних тем было вполне достаточно и до сих пор (напоминаем об их многочисленных трансформациях). Скрыто-программный и весьма драматичный замысел требовал чего-то иного, обрисованного более резкими штрихами, — и Лист нашел это в некоей сцене, где фигурируют персонажи рельефно, даже картинно очерченные. Слушателю предлагается диалог — своего рода эпизод трагедии, неболшой по протяжению (34 такта плюс два речитатива), но, очевидно, много значащий в общем ходе действия. Такое решение мы вправе расценить как еще одно из проявлений смелого листовского новаторства.

Первый участник диалога нам известен — это первая тема побочной партии: Выбор ее в тесном смысле объясним тем, что она единственная из всех прозвучала лишь однажды; единственная, она до сих пор избежала трансформаций. «Тема торжественности» должна чуждаться

⁷² В этом плане имеет значение и прилагание обеих тем вплотную друг к другу и замена более светлого h-moll затемненно-бесовскими красками f-moll.

частых повторов; сказанное в ней слишком многозначительно и потому должно быть усвоено сразу, без снижающих ее достоинство напоминаний. В широком же смысле обращение к ПП₁ связано с заложенным в ней содержанием, в определенном смысле кульминационным. Таким образом, с любой точки зрения, демонстрация данной темы есть явление весьма существенное. Но Лист вернул ее не с целью повторного утверждения, а для показа с новой стороны. Если в экспозиции мы могли трактовать ее как экстатическое устремление к идеалу или к высшему началу, то теперь «взывания к нему» мы не слышим — это высшее начало само выступает как бы «от первого лица». Об этом свидетельствует активно-наступательный облик, какой ей придан целым комплексом изменений.



Тема переведена в минор, в связи с этим спокойные целые тоны превратились в острые полутоны; она перенесена вниз, что сильно отразилось на ее колорите. Исчезли ровно падавшие аккорды сопровождения, придававшие величавую размеренность; их отсутствие лишает тему смягчающего, выравнивающего начала. Фактура становится изоритмической, причем слившиеся в одно массивное целое аккорды берутся в самом отрывистом *staccato* (оно еще усиливается резкими паузами). Ритм в этих условиях напоминает удары, толчки. Обостряется и гармония: в бас положена доминанта, тем самым начальное трезвучие стало квартсекстаккордом; благодаря альтерации на грани тактов 3—4 аккорд II \sharp ступени приобретает тоникальность, что, в свою очередь, вовлекает его в напряженный три-тоновый конфликт с басом. Более того, Лист, жертвуя продолжением темы, решительно обрубаает ее именно в только что упомянутый знаменательный момент, почти на крике.

Как мы видим, мобилизовано множество средств; они перерождают тему, однако не мешая ее легкой узнаваемости. Величественный гимн превратился в цепь гневных возгласов. К кому же они обращены? Ответ на это должен дать последующий речитатив.

Роль речитативов у Листа не только велика, но и разнообразна: фиксация размышления («немая речь»), запечатление человеческой речи, реально слышимой, достижение высшего пафоса. Из всех этих значений здесь дают о себе знать второе и третье. Голос взволнованной, испытавшей потрясение личности ощутим в каждой интонации. Свободно созданная мелодия является, однако, отпрыском Г.П.; об этом свидетельствуют лейтгармонии данной темы — уменьшенные септаккорды с задержаниями к ним. Тем самым проливается свет на смысловое значение диалога. Вполне возможно, что Лист противопоставляет некое высшее, притом разъяренное начало — и отчаяние человека, или мольбу о милосердии. Мы можем лишь гадать — имел ли в виду композитор «апогей гнева божьего», но такое предположение кажется очень правдоподобным.

Во втором туре диалога соотношение сил несколько меняется. «Ярость» пошла на убыль: *fff* заменено на *ff*; в органном пункте D уступает место T; в связи с этим почти все диссонирующие сочетания заменяются консонирующими (в частности, исчезает тритон к басу). Напротив, «человеческое» крепнет — речитатив расширяется, выходит за пределы «мелких нот», входит в рамки метра и обрастает устойчивой, полнозвучной фактурой. В этой последней замечательно по гармонической смелости и драматической экспрессии проведение гаммы «полутон-тон» в четырехголосном сложении⁷³.

⁷³ Справедливость требует признать, что Шопен в значительной мере предвосхитил Листа. У Шопена применение гаммы «полутон-тон» не уникально, а в одном случае (ноктюрн ор. 27 № 1, перед репризой) она, как и у Листа, дана в четырехголосии.



Лишь только отзвучал этот вопль горя, как в диалоге происходит глубокое внутреннее преобразование. Происходит подстановка — на месте $ПП_1$ в качестве первого участника диалога появляется $ГП_2$; иначе говоря, теперь противопоставлены две враждующие стороны одного образа. Трудно сомневаться в истолковании смысла этого события — конфликт, очевидно, переносится во внутренний мир героя⁷⁴. Но он совсем не становится менее напряженным. На вмешательство новой силы речитатив отвечает патетическим повышением тесситуры в той же тоно-полутоновой фразе. В данной стадии конфликтность заостряется также интенсивным масштабным сжатием (примерно — втрое). Сжатие заходит еще дальше — до однотактных мотивов. Речитатив, поставленный в жесткие рамки времени, тематически конкретизируется: место обобщенной декламации заступают хорошо знакомые слушателю решительные звуки $ГП_1$, способные как проявить себя в короткое время, так и ответить только что возникшему своему антагонисту — $ГП_2$. Наступает итоговая, резюмирующая фаза диалога. Приведет ли она к сглаживанию конфликта, к какому-либо примиряющему синтезу? Отнюдь нет! Стороны демонстрируются в полном противостоянии, оба стана

⁷⁴ Не исключена возможность иного истолкования: два начала — сперва «небесное», затем «демоническое» — объединяются, противостоя человеку.

выстроились в непримиримости друг против друга; поочередность яростных схваток привела в конце концов к контрастно-полифонической конфронтации.



Каждый из противников оперирует тем, в чем он силен. ГП₁ действует мелодической широтой, раскинувшись на 5 1/2 тактов (а считая повторения, на 11 тактов). Со своей стороны, ГП₂, превратившись в «барабнящий бас», действует настойчивой повторностью краткой формулы, остинатностью, в которой (подобно теме вступления) теперь выражается идея непреклонности, неутомимости. Так или иначе, выхода не дано; действие зашло в тупик⁷⁵. И тут Лист поступает как истый романтик.

⁷⁵ Драматическое содержание диалога, естественно, выразилось в свободе его построения. Тем не менее Лист считал уместным изложить его в ненормативно трактованной классической структуре двойного дробления с замыканием (приблизительно — 10, 12; 3, 2; 4×1; 12 — Лист действует резкими рывками). Обратим также внимание на редкую и замечательную по скорости звучания гармонию двойной субдоминанты в замыкающем построении (см. знаки x в прим. 23). Она четырежды повторена — очевидно, Лист считал ее очень важной для экспрессии.

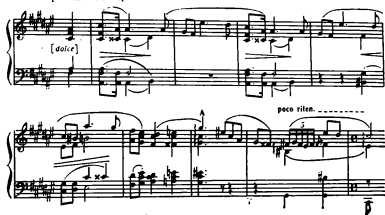
Действительность, реальность не удовлетворила художника; поэтому он стремится на время покинуть ее. Творец-романтик переводит действие в иную сферу, переключает его в область, удаленную от жизненной борьбы, — будь то хоралы у Шопена или мирная пастораль в «Прелюдах» Листа. Он уходит в мир мечты, светлых грез, воспоминаний, «воздушных замков». Таков путь, на который сейчас вступит Лист. Подготовлен ли предстоящий поворот? И да, и нет. Замыкающее диалог построение (см. прим. 23) целиком звучит на органном пункте доминанты *e-moll* («барабнящий бас»), многократно воспроизводит доминантовый нонаккорд и поэтому приобретает предиктовую функцию по отношению к следующей части сонаты. Однако подготовка эта крайне своеобразна и сочетается с неожиданностью, ибо приводит не к *e-moll*, а к далекому от него *Fis-dur*. Отчужденность нового мира, в который предстоит войти слушателю, вполне оправдывает замаскированность приготовления. Конфликт был оставлен без исхода, будущее пока непредсказуемо. И если романтическое искусство нередко набрасывает покров тайны на ожидаемое, то в данном случае прием предикта, не предрекающего цели, особенно уместен.

Так возникает в самом сердце сонаты этот иной мир; Лист обозначил его как *Andante sostenuto*. Он посвящен лирической фантастике, нежным и грустным иллюзиям. Краски в нем более блеклы, чем в мире реальном; нельзя назвать его мрачным, но свет его призрачен и нерадостен; шемящей тоскливостью веет от его образов, но он полон пленительности, хрупкого очарования. Мы будем называть его центральным эпизодом сонаты. Сделав этот эпизод образно самостоятельным, Лист наделяет его и самостоятельной, притом — развитой формой. В большую сонату Лист вставил миниатюрную сонату в новых ладотональности, темпе и метре. Нова и главная партия; она родственна типу некоторых песен

Листа: небольшое, гармонически интересное вступление, в самой же теме — удивительная простота фактуры при мелодической утонченности. Лист не был бы сам собой, если бы видимую простоту мелодии и фактуры он не унаследовал от внутренней изысканностью. Здесь мы слышим одну из самых выразительных лирических интонаций сонаты, полную скрытого напряжения: ее сердцевиной является широкий восходящий скачок на диссонирующий интервал большой септимы, с вершиной на самых ярких неустоях VII—VI ступеней, лишенных разрешения; это — своего рода «мотив неудовлетворенного устремления». Лист проводит его трижды.

24

[Andante sostenuto]



Особая эмоциональная тонкость заставила Листа рассредоточить функцию вершины: уже вводный тон *eis* мог бы прозвучать кульминацией, но, транспонируя «мотив устремления», композитор превышает ее (*aïs*); здесь, казалось бы, бесспорная вершина темы. Однако еще один поворот — в *Cis-dur* (в него вложено много экспрессии!) с акцентом на *gis*² и гармонией *K*₄⁶ отвоёвывает у предыдущей вершины первенствующую роль. Но и эта кульминация — еще не последняя; перед самым концом напоминает о себе первая (*eis*), тип предконечной («предсмертной») вспышки, оттеняющей полное угасание. В этой множественности вершинных точек сказался изощ-

ренный характер лирической и — вопреки мажорному ладу — тоскливой темы.

Главная партия осталась позади, очередь — за побочной ⁷⁶. Здесь Лист вернулся к давно не звучавшей «теме Маргариты». В еще более медленном темпе (*quasi Adagio*), на тишайшем уровне (*ppp*, *sempre una corda* — как бы с сурдиной), на тоническом органном пункте (тоже «сурдина», но иная — гармонико-фактурная), в необычном для побочной партии тональном отношении (*Fis-dur* → *A-dur*) — она проходит в застывшей прозрачности как некое видение, чарующее, но «нездешнее» ⁷⁷. В самом конце побочной партии динамика, внезапно прорываясь, «перечеркивает» все эти качества и тем самым сигнализирует, что краткая экспозиция завершена. Последующее станет понятно, если мы вернемся к «диалогу». Он был дан, как замена собственно-разработки, и теперь ему суждено вторично выступить в подобной роли. С одной стороны, крайняя сжатость экспозиции *Andante* не давала оснований для разработки. С другой стороны, Лист, видимо, хотел создать аналогию в построении большой и малой сонат; в пользу такого предположения говорит и совпадение функций «темы Маргариты»: там и здесь в виде побочной партии. В форму таким образом вносится элемент, близкий к центричности ⁷⁸.

⁷⁶ Связка ограничена модулирующим двутактом.

⁷⁷ Если придерживаться «Фаустовской» точки зрения, то, быть может, допустимо предположение: не отражен ли здесь образ легендарной Елены Прекрасной — недолгой подруги Фауста; он фигурирует во второй части трагедии Гёте как символ художественного идеала, как поэтический образ совершенства. Потусторонность и эфемерность ее появления запечатлены словами самой Елены: «На мне сбывается реченье старое, что счастье с красотой не уживается» (*Гёте. Фауст. М., 1955. Пер. Б. Пастернака, с. 484*).

⁷⁸ Если *Andante* рассматривать как эпизод, заменяющий разработку, то второй диалог окажется «эпизодом внутри эпизода».

Как мы видели, звучание побочной темы было чрезвычайно ослаблено в сравнении с ее прототипом (и в этом ее новое качество). Нечто аналогичное происходит и с возвращающимся диалогом. Но изменения здесь пошли гораздо дальше. Три форте сменило меццо-форте, яростные возгласы уступили место размеренному течению музыки, напоминающему не диалог, а первую тему побочной партии. Ориентация на нее становится вполне очевидной, как только мы взглянем на второго участника диалога — вместо свободной декламации здесь дано продолжение темы ПП₁ (ее суммирующее построение), правда, несколько переработанное в речитативном духе и расширенное. Имеется здесь и «второй тур» диалога, построенный аналогично, но транспонированный. Он вливается в предикт к репризе Andante — и тут мы обнаруживаем еще одно удивительное явление: с большой силой зазвучал знакомый нам e-moll'ный малый понаккорд, который одновременно был замыканием диалога и гармонически парадоксальным предиктом к Andante. Снова встречаемся мы с принципом подготовки косвенной, «издалека». Явно создается чувство напряженного ожидания, но конечный пункт до последнего момента остается неизвестен. И здесь, в предикте, продолжает господствовать конфликтно-диалогический принцип; в высшей степени рельефно обрушиваются друг на друга мотивы ГП₁ — ПП₁. Не ставит ли под сомнение это бушевание данную выше общую характеристику Andante? Хотя оно и бурно, но все же имеет локальный оттенок и даже способствует оттенению основных красок, в чем мы еще убедимся.

Возникает также вопрос, касающийся всей трактовки формы разработки и эпизода.

Можно представить себе эту форму в таком виде:

- 1) Тема вступления.
- 2) Тема ГП₁.
- 3) Драматический диалог с предиктом к эпизоду.
- 4) Главная и побочная партия экспозиции Andante.
- 5) Возврат диалога с предиктом к репризе эпизода.
- 6) Главная и побочная партии репризы.
- 7) Тема вступления.

Принцип таков: двойное проведение диалога и двух «примиряющих» лирических тем, окаймленное темой вступления к сонате. На основную форму накладывается другая, иначе сконструированная; эта полифония форм близка явлению «формы второго плана» (по В. В. Протопопову). Такая двойственность лишний раз свидетельствует об оригинальности листовского мышления.

Если середина *Andante* («эпизод в эпизоде») вторглась в предикт, то и он, в свою очередь, без какой-либо цезуры, «на полном ходу» вторгается в репризу *Andante* точнее, во вступительный трехтакт его главной темы. Здесь можно лишь напомнить о сказанном по поводу общей и местной динамики в *Andante*. Во вступительной фразе Лист не побоялся дойти до *fff*; но это сделано столь же мощно, сколь и скоропреходяще, как очень быстро угасающая пламенная вспышка: уже в конце третьего такта появляется обозначение «*dolce*», и в новом, еще более утонченном изложении проходит главная тема *Andante*. Она расширилась из-за того, что «мотив неудовлетворенного устремления» возносится («воспаряет») не дважды, как в экспозиции, а трижды, достигая кульминации квартой выше (*dis*³) на очень подчеркнутой и почти неразрешаемой лейтгармонии сонаты.



Пред нами еще один, притом особенно впечатляющий пример несоизмеримости напряженного момента и его почти незаметного, проскальзывающего разрешения (см. с. 44).

Лист завершает главную тему репризы не в тональности доминанты, а в основной для *Andante*, в *Fis-dur*. Тем самым он создает отношение между кадансами главной партии экспозиции и репризы, совершенно сонатное по типу, хотя до побочной партии еще не очень близко. Сонатный процесс в *Andante*, таким образом, ускорен и усилен.

Но есть в этом и другая сторона, необычайно важная для эмоционального воздействия. Слыша побочную партию любой сонатной формы в репризе, мы в первый и последний раз узнаем, как звучит она в основной тональности произведения. Потенциально создается предпосылка для того, чтобы воспринять ее как нечто давно чаемое и лишь теперь обретенное; здесь действует «закон удовлетворенного тонального ожидания». Эта возможность реализуется более всего в темах, полных лиризма; чем более лирична, задушевна данная музыка, тем сильнее ощущается своеобразный эффект «возврата на родную тональную почву», возврата к чему-то «своему, близкому»⁷⁹. И если учесть особый оттенок лиризма в главной теме *Andante*, то станет понятным, почему транспозиция кадансовой фразы в *Fis-dur* производит столь большое впечатление. Сочетание «обретенности», достигнутой важного момента — и в то же время глубокой тоскливости, динамической обескровленности, пленительного бессилия — так создается впечатление трогательной прелести⁸⁰.

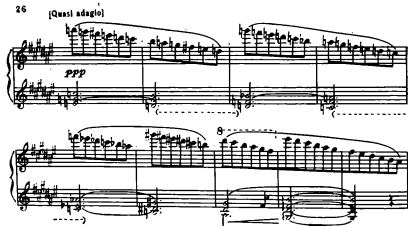
Обе партии *Andante* по духу близки, их различают лишь оттенки настроения. В этом, вероятно, одна из причин того, что Лист в экспозиции тонально отделил их друг от друга (*Fis* — *A*). В однотональной репризе их духовное родство грозит однотонностью, становится опасным, и Лист это почувствовал. Поэтому он создал

⁷⁹ В более общем плане можно было бы применить выразительный термин, предложенный Е. В. Назайкинским, — «радость узнавания» как «одна из наиболее ярких музыкальных эмоций, сопровождающих восприятие репризы» (*Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции*. М., 1982, с. 265).

⁸⁰ Советуем читателю проиграть подряд главную тему в обоих ее проведениях, чтоб убедиться в справедливости сказанного здесь. То обстоятельство, что эффект, присущий побочным партиям, здесь предвосхищен кадансовыми фразами главной партии, в принципе не меняет дела.

некое средостение, не укладывающееся в форму⁸¹, но содержащее один из самых запоминающихся моментов всей сонаты.

Не доведя каданс до тоники и вновь воспроизведя эту усеченность, композитор погружает нас в какое-то «невесомое пространство». Гармония остается в пределах доминанты, а гаммообразная мелодия тихо крадется вверх, все далее и далее. При этом вдруг затрагивается антагонист Fis-dur — сектаккорд C-dur, словно пришедший из другого мира (напомним о большом значении тритонных сопоставлений в сонате!). Еще один томный доминантноаккорд, еще одна ступенька на пути в какую-то заоблачную высь, — и тем же, очевидно, не случайно задетым C-dur'ным аккордом начинается выразительнейшее место центрального эпизода: цепь нисходящих гамм и для глаза ничего более... А между тем создан волшебный колорит хрустальной и нежной иллюзорности.



⁸¹ Можно, конечно, употребить термин «расширение»; это будет формально правильным, но ничего не объяснит.

Гаммы отнесены далеко вверх, при этом — едва слышимы (*sempre ppp*), а потому хрупки и ирреальны⁸². Они замедленны, на основных долях отдают предпочтение неаккордовым звукам, а потому певучи, но с оттенком холода⁸³. Гармонизованы они с тончайшим вкусом и стройностью: сперва даны два плагальных оборота в G-dur и F-dur (с красивыми малотерцовыми связями аккордов на гранях оборотов: G — B, F — As и не менее выразительной нисходящей хроматикой *c — h — b — a — as*); казалось бы, они должны привести в C-dur (как его D и S) — но, несмотря на имевшиеся предвестники C-dur, результат противоположен ожидаемому: нас приводят в Fis-dur (еще одна встреча с тритоном, пусть потенциальным!). Лист заменил обычный функциональный принцип гораздо менее обычным мелодическим сопоставлением, основанным на интервальной близости и на вовлечении тоник в процесс опевания. В нашем случае это выглядит так: G-dur и F-dur своим столкновением приводят к окружаемому ими (или — лежащему между ними) Fis-dur как выводу. Оригинальность этого процесса как нельзя более отвечает фантастичности образа. Не довольствуясь всем сделанным, Лист обогатил фактуру мелодией другой природы. Из упоминавшегося хроматического хода в среднем голосе незаметно складывается значительная, типично-романтическая «интонация вопроса» (*as — gis — fis — h*), звучащая подобно отдаленному зову рога⁸⁴; на наших глазах происходит рождение мелодии из незначительных эмбрионов («мелогенез»).

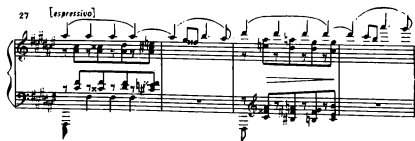
⁸² Всякоминается манера Шостаковича — проводить лирические мелодии в крайне высоком регистре.

⁸³ Ohne Empfindung («без чувства») — так указывали ученики Листа (*Мильштейн*. Комментар., с. 208).

⁸⁴ В написанной несколькими годами ранее поэме «Прелюды» идентичный мотив звучит у валторны, притом на той же высоте (как обычно бывает при неосознанных заимствованиях); то же опять-таки в коде скерцо E-dur Шопена.

В какой-то степени описанный эпизод подготовлен двумя предшествующими моментами сонаты из области ПП₂: 1) «голос вершин» в третьей четверти второго предложения (см. прим. 16) — тот же объем $a^3 - d^2$, родство характера; 2) лирико-импровизационный фрагмент перед «переломом» в побочной партии. Но здесь все еще тоньше; музыка эта, при звуках которой концертный зал замирает и воцаряется мертвая тишина, заслуживает определенного наименования: это — тихая кульминация сонаты.

«Средостенние» осталось позади, пора вводить побочную тему репризы. Но в своем прежнем виде она не выдержала бы сравнения с гениальным «эпизодом гамм» — требуется нечто обновленное и обогащенное. Выход найден — синтез обеих тем Andante, во-первых, и придание этому синтетическому образованию кодового характера, во-вторых. В основу положена мелодика побочной темы, но в нее инкрустируется то, что мы назвали «интонацией неудовлетворенного устремления» из главной. Темы как целого нет; ее заменяет «обмен репликами».



Между ними происходит типично кодовая регистрово-гармоническая переключка. Эта полная грусти «семантика прощания»⁸⁵ продолжается долго (21 такт). Не-

⁸⁵ Прием, распространившийся, по крайней мере, с бетховенских времен.

вольно вспоминаются мудрые слова Анатоля Франса: «В природе человека всех времен было — длить прощание...»⁸⁶

Первый этап переключки проходит на фоне глубокого баса *Fis*, звучащего как отдаленный, вечерний звон колокола⁸⁷. Чем дальше уходит от него мелодия, тем более гулким кажется он. Дойдя до *aïs*³ (тоже «тихая кульминация», но местная), мелодия падает в глубокие низы, где и кончает свое существование. В сущности, все, что находится на месте, предназначенном для побочной темы, есть кода. Смысл ее двояк: расстаться с прекрасным и отграничить его от последующего — злого. Последнее слово в *Andante* все же остается за темой вступления, мрачная тень коей нависает над сонатой; но даже и она притихла, словно замороженная красотой иллюзорного мира. В то же время она изолирует *Andante* настолько, что слушатель, не знакомый с сонатой, может представить себе здесь конец произведения.

Подготовка развязки

Тема вступления не только заканчивала *Andante*, но и своим темным колоритом готовила последующее фугато⁸⁸. Эту связь символизирует тождество конечного и начального звуков (*fis-ges*). Важнейшая из смысловых функций фугато — перенос из мира несбыточных, заоблачных грез в отрезвляющую обстановку холодного сар-

⁸⁶ Анатоль Франс. Собрание сочинений. Т. 1. Преступление Сильвестра Боннара. М., 1957, с. 454.

⁸⁷ Совершенно такая же картина в коде «Гондольеры». Тональность, как мы уже догадываемся, та же — *Fis-dur*.

⁸⁸ С. С. Скребков считает его незавершенной фугой (Полифонический анализ. М., 1940, с. 156—159).

казма, быть может, даже — осмеяния. Барток называет фугато «адски сверкающим», говорит о появлении здесь «дьявольской иронии» и даже считает, что «Лист впервые выразил музыкой иронию»⁸⁹.

Почему тема главной партии смогла легко превратиться в полифоническую? Благодаря резко-характерным очертаниям мелодики, остроте интервалики и ритма. Показательна ее большая близость теме фугато из симфонии «Фауст», рисующей образ Мефистофеля. Историческим же предшественником в пародировании является, несомненно, финал «Фантастической симфонии» Берлиоза.

Оба элемента главной партии, ранее столь контрастные, теперь сближаются благодаря общему снижению тонуса (оба «заморожены») и сильному крену в сторону второго элемента — действительное начало, заключавшееся в ГП, здесь капитулировало, тема звучит с насмешливым бесстрашием (можно было бы выразиться «quasi fagotto»).

Место фугато в форме определяется неоднозначно. В широком смысле — это начало репризы. Об этом говорит не только происхождение темы; Лист ясно подтвердил свое понимание формы «репризой термина» — *Allegro energico*. Но, как мы увидим, оно выполняет функцию предикта к репризе в более тесном смысле⁹⁰.

В тональном отношении фугато (по началу) сдвинуто на полутон вниз (h-moll — b-moll). Этот сдвиг и очень далек (7 знаков!), и очень близок. Одновременно проявляется и чуждость главной тональности и максимальная интервальная близость (тонкая полутоновая прослойка). Несомненно достигнуто омрачение колорита

⁸⁹ Указ, соч., с. 216—217.

⁹⁰ В еще более широком смысле можно было бы говорить о фугато как составной части разработки, включающей и диалог, и центральный эпизод. Известно, что фуги часты именно в разработках.

и полуфантастическое ощущение чего-то «не настоящего» («почти *h-moll*», так же как «почти реприза»).

Фугато сперва развивается по обычным нормам, но чем далее, тем больше отступает от них. В нем соблюден определенный путь нарастания — в течение долгого времени оно ограничено наслоением голосов, но без увеличения громкости! Лист пять раз делает пианисту предупреждения, запрещая раньше времени *crescendo*⁹¹, создается ощущение зловещей тишины, напряжение копится, но до поры не выявляется. Такое противоречие обманчивой сдержанности и самой сути — бетховенская традиция (вариации «темы радости» в IX симфонии, у Шопена — реприза ноктюрна *c-moll*); нарастание идет от внутренних, менее очевидных средств к явным (громкость). Далее появляются ритмические сжатия, учащается пунктирный ритм и, наконец, как признак саркастического пародирования — двукратное проведение темы в обращении. «Реприза фуги растворяется в гомофонном изложении»⁹².

Последние такты фугато представляют собой собственно-предикт, но — «косвенный» в *e-moll* (ср. с. 66 и 69). Он на большой динамике ~~вливае~~тся в главную партию репризы, ~~понятую в тесном смысле~~. Эта «малая реприза» прямо начата с того, что было в экспозиции динамической репризой, минуя все предшествующее. Такой способ — избрать начальной точкой нового этапа то высшее, что было достигнуто в прежнем этапе, — говорит сам за себя. Так поступил Шопен в баркароле. Лист еще более усиливает начало репризы,

⁹¹ Напоминания о «*riapo*» делаются при вступлении каждого нового голоса; там же, где у исполнителя может возникнуть особое искушение поднять звучность, Лист настойчиво требует — «*sempre riapo*»!

⁹² Скребков С. Указ. соч., с. 159. По мнению автора, характер музыки подразумевает «пасмешку над всем, в том числе и над полифоническими традициями, показанными в фуге».

заставив ее вступить с квартсекстаккорда Es-dur, и повторяет его. Так создается яркая, очень заметная точка, делающая для слушателя очевидным наступление репризы (это было особенно необходимо из-за отсутствия цезуры после фугато). Продолжение главной партии звучит (из-за резко прогрессирующего дробления — вычленения) торопливо, словно захлебываясь. При этом образуется хроматически восходящая цепь «предскрибинских» лейтгармоний.

Если главная партия (считая и фугато) подверглась глубокой переработке, то связующая, напротив, в первых двух разделах (излагающем и серединном) сохранена без изменений. На этом фоне особенно поражает последующее событие: триумфальная реприза исчезла, полностью изъята. Ее место занял предикт к побочной партии. Он на первых порах сохраняет планировку своего предшественника в экспозиции, но в то же время коренным образом отличается от него: почти вдвое продолжительнее и, что еще важнее, окрашен в иные тона. Побочная партия готовится долго, напряженно и грозно; предикт к ней — одно из самых «недобрых» и в то же время впечатляющих мест репризы. Он многочастен. В нем пять разделов, на которых мы остановимся лишь частично. Первый предварителен («предикт к предикту»), но уже не оставляет сомнений в «настройке»: тема вступления в самых черных красках IV низкой ступени и крайне низкого регистра. Второй раздел особенно знаменателен: здесь впервые вплотную сталкиваются темы главной партии и вступления, до сих пор избегавшие прямого и острого конфликта. Если в предикте к побочной партии экспозиции фразы вступления шли вперед путем прогрессирующего отталкивания от баса (см. с. 39), то теперь Лист, сохранив этот принцип, углубляет его по типу $ABAB_1AB_2...$ — то есть демонстрирует развитие одного элемента на оттеняющем фоне неизменности (или малой изменемости) другого; это — один из

самых сильных принципов динамического развития в музыке, способный выступать на «арене сражения». Первый его участник — ГП₁ — довольствуется гармоническими сдвигами, не опасаясь, впрочем, противоречий с органичным пунктом доминанты⁹³. Второй же участник — гаммы вступления — с возрастающей энергией завоевывает все более широкое пространство.

В следующих двух этапах подъем приобретает особенную страстность и стремительность (*precipitato* — «поспешно»), выливаясь в неудержимый поток октавных пассажей⁹⁴. И в качестве низкой, устрашающей кульминации вторгается новое для предикта начало — ГП₂. Итак, на пороге побочной партии собрались все силы; они требуют ответа, а слушатель ожидает небывалого по грандиозности звучания.

Но, как уже не раз бывало, Лист поражает несоответствием между предполагаемым и сбывшимся; снова возникает чисто листовское противоречие между устремлением и реальным достижением.

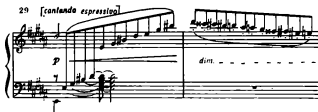
Мы слышим первую тему побочной партии, которая столь же лишается грандиозности, сколь наделяется

⁹³ Они максимальны в последнем — третьем туре диалога, где можно видеть элемент политональности при столкновении трезвучия Es-dur (снова эта жгучая гармония!) с басом Fis.



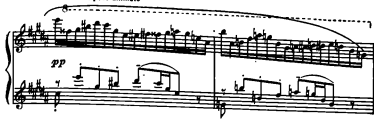
⁹⁴ Замечателен принцип построения этих пассажей: они складываются вразрез с тактом из мотивов по 13 звуков (6+7), что придает пассажиру нерасчленимую, неукротимую стихийность.

мягкой певучестью (*accentuato il canto*). Самое основное в том, что она звучит двумя динамическими ступенями ниже экспозиции — всего лишь *mf* вместо *ff*⁹⁵. Разложенные трезвучия левой руки, мерно и гулко звенящие, напоминают отдаленный, притом — не праздничный перезвон колоколов. Так или иначе неизбежная, казалось, небывалая по мощи кульминация — не состоялась; почему — мы узнаем вскоре. Полностью пропущен связующий эпизод между обоими побочными темами. Непосредственно прилегая к ПП₁, вторая тема — ПП₂ — теперь гораздо меньше контрастирует ей, восполняя сдержанно-величавую кантилену ПП₁ другой, кантиленной же, но более хрупкой мелодией. Восхитительно нежен пассаж тактов 3—4, открывающий нам, какие красоты сокрыты в большом септаккорде, если не принуждать его плавно расстилающуюся линию к разрешению.



Второе предложение ПП₂ дарит нас еще одним, новым типом фактуры, близкой самым утонченным шопеновским фигурациям. Обворожительно изложена «третья четверть» с тритонным сопоставлением интонаций ГП₁.

⁹⁵ В автографе поставлено даже *piano* (см.: Мильштейн. Комментарий, с. 208).



Вообще фактурная фантазия Листа поистине неистощима. Она не только свидетельствует о его технической изобретательности, но и в огромной мере влияет на общий колорит, внося при повторениях темы новые, очень заметные для слушателя оттенки образа. Эпизод разрушительного «перелома» в ПП₂ бесследно исчез, но он найдет себе замену. Побочная партия репризы, взятая в целом, сильно стеснена, сжата. Изъяты моменты либо второстепенные (связка), либо уникальные, не подлежащие возврату в силу своего деструктивного значения (эпизод перелома). Причины также выяснятся вскоре.

Побочная партия на фоне всего предыдущего кажется «затишьем», но такое впечатление было бы обманчивым — она не создает покоя. Стоило лишь репризе подойти к концу, как буря разыгрывается с новой и еще невиданной силой. Последний раздел репризы — заключительная партия; она переметнулась к шквальной коде. Темп резко ускорен (один из верных признаков код!) — *Stretta quasi Presto*. Нижний голос мчитя в катящихся триолях, и это производит впечатление более стихийного потока, нежели формально более дробные шестнадцатые экспозиции⁹⁶. Как и в экспозиции, высший

⁹⁶ Происходит «мнимое замедление» ритма. Напоминаем также об эффекте вращательно-поступательного движения (см. с. 33); здесь к тому же он усилен микро-трехдольностью всех фигурок. Необычна тональность заключительной партии — *gis-moll*. Но она,

пункт нарастания оборван и (вместо кадансового завершения) вторгается в следующий раздел коды — Presto. Наступление собственно-коды ознаменовано так же, как это происходило на всех крупнейших гранях произведения, — появлением темы вступления (шестым по счету)⁹⁷. Здесь она принимает вид предикта и вместе с предшествующей заключительной партией открывает подъем, превышающий по мощи все, доселе бывшее. Дальнейший раздел коды еще ускоряет и движение (Prestissimo), и силу (*fff*). Здесь музыка достигает крайнего предела во взволнованности, а вместе с тем — и в виртуозности.



Октавное проведение мотивов ГП₁ в левой руке при бешеном темпе и максимальном *ff* — едва ли не самое трудное для пианиста (уже утомленного всем предыдущим) место в сонате, могущее быть мерилом сил исполнителя.

как параллель H-dur, появляется по аналогии с заключительной партией экспозиции (там — D-dur — h-moll); кроме того, она объяснима классической традицией предиктов на D от параллели. Вводя новое, Лист не упускает из виду классические приемы.

⁹⁷ Обращаем внимание читателя на уже известный нам метод построения бурного пассажа из мотивов, идущих вразрез с тактом (по 7 ♯).

Развязка и эпилог

Гигантский подъем заканчивается, выполнена его задача — подготовить генеральную кульминацию сонаты. И она появляется! Грандиозно и вместе с тем грозно выступают тяжкие, как удары молота, аккорды ПП. Здесь нет величавой размеренности (как в экспозиции), ибо предчувствуется очень скорая и притом — трагическая развязка. Возгласы темы подхватываются громогласными эхо, которые словно раздаются «на весь мир».



Реприза сонаты с самого начала была нацелена на трагический исход. Ей предшествовал глубоко грустный, тоскливый центральный эпизод; началом репризы оказалось недоброе, зловещее фугато; если в эпизоде все же

светилось нечто пусть даже ирреальное, то фугато гасит этот слабый свет; особенно демонстративно выражена омырающая направленность в связующей партии, где целиком выключена местная реприза с ее ликованием и торжеством позитивного начала; взамен этого раздела дан «злой» предикт к побочной партии. Но можно взглянуть на события в сонате и в более широкой драматургической перспективе: разве не обещала трагического хода действий фатальная «сверх-тема» вступления? Разве не внушала опасения расколотов главной партии, обнаружение «мефистофельского» начала в ней? Не можем ли мы расценить ураганный «перелом» в побочной партии, как отдаленный предвестник будущего, так же, как и диалогическую «сцену» перед *Andante*? Оглядываясь назад, мы видим целую цепь событий, определенно окрашенных. Как во всякой подлинной драме их интенсивность растет, прогрессирует, а потому и сказывается больше всего в репризе-коде.

Но, может быть, высказанная точка зрения неверна, тенденциозна? Повод для сомнений дал не кто иной, как сам Лист, сочинив в первоначальном варианте (рукопись) такую концовку, которая не имеет ничего общего с окончательным вариантом: друг за другом следуют (хочется сказать — толпятся) девять (!) банальнейших кадансов «V—I» в помпезных, внешне триумфальных аккордах. Недоумение только усиливается последующим мрачным, большим по силе, но однократным проведением темы вступления (а за ним — еще несколько пустопорожних кадансирующих аккордов). Кто же является триумфатором, как мог композитор дать столь нелогичное завершение? На эти вопросы невозможно дать категорический ответ⁹⁸. К счастью для нас, «это изложение было Листом перечеркну-

⁹⁸ Но можно высказать одно предположение. Не исключено, что Лист некоторое время колебался — дать ли развязку трагическую или жизнеутверждающую. Об этом говорит фрагмент *Prestissimo*, непосредственно предшествующий кульминации. Блеск октав, указание «*fuoco assai*» (пламенно, с большим жаром) — все это могло бы вести к ликующей кульминации, что и было сделано в первоначальном варианте. Но, очевидно, окинув взором весь предшествую-

го»⁹⁹. Тем самым перечеркнута и возможность иного, противоположного истолкования событий.

Вернемся к кульминации. Почему для ее осуществления избрана именно тема ПП₁? Потому, очевидно, что это тема самого большого накала, максимум эмоциональной насыщенности; ее выбор становится особенно понятным, если трактовать ее как символ устремления к идеалу или же экстатического призыва. ГП₁ естественна, как тема движения, импульса, но не как момент, несущий большой эмоциональный заряд, и потому она не может стать полновесной трагической вершиной. ГП₂ явно исключается, как нечто изначально и заведомо негативное. ПП₂ пассивна, созерцательна. Вступление прибегается для того, чтоб оставить за ним последнее слово. Таким образом, выбора у Листа не было.

Но есть еще одно, особое важное объяснение. Вспомним, до какой степени не отвечала скромнейшая реальная звучность ПП₁ репризы тем большим ожиданиям, какие порождал величественный предикт к ней! Мы были вынуждены до сих пор оставлять это противоречие без разъяснения. Теперь мы можем уверенно сказать: Лист отказался от грандиозности внутри репризы ради того, чтоб дать ее в коде; в противном случае кодовый эффект был бы сведен на нет. Громкостно-фактурная сторона отнята у репризы и отдана коду во имя того, чтобы приблизить момент кульминации — развязки к концу драмы.

Проявляется здесь и особая закономерность: нечто, ожидаемое нами, либо отсутствует вовсе, либо пред-

ний ход драмы. Лист убедился в неестественности подобного вершинного момента и потому отказался от него.

⁹⁹ Мильштейн. Комментар., с. 209. Там же (и в более ранней редакции Г. Г. Нейгауза и В. С. Белова — 1952 год) можно видеть эту концовку. В комментариях Я. Мильштейна ошибочно указан момент ее вступления (на 8 тактов позднее действительного).

стает, но в измененном или ослабленном виде; однако позднее его пропуск или недостаточная проявленность возмещаются «с лихвой». Таким образом, Лист перенес в генеральную кульминацию, переработав и всачески усилив, именно то, что ожидал и чего «недополучил» слушатель в ПП, репризы.

Но мы еще не привели самого сильного и поражающего слух доказательства, вне всякого сомнения подтверждающего трагизм кульминации. Ведь она лишена конца: в стремительном падении (как в пропасть!) на диссонирующем аккорде¹⁰⁰ она обрушивается в ничто. Это катастрофа, это — крушение идеала... Трудно вообразить более красноречивое и по-своему страшное завершение драмы.



Музыкально «ничто» выражено длительным молчанием, большой паузой с фермой¹⁰¹. Она понятна — ведь действие в сонате кончилось. Все оставшееся есть последствие, эпилог. Кульминация и эпилог находятся по разные стороны глубокого раз-

¹⁰⁰ Доминантовый секундааккорд, где диссонирующий звук помещен в бас, то есть сделан основой.

¹⁰¹ Автору этих строк довелось в 20-е годы слышать сонату в исполнении молодого Владимира Горовица. Пауза, делаемая им, казалась огромной — и оправданной. Так же в наши дни поступает Святослав Рихтер. Зал в эти моменты замирает.

рыва, «ущелья» (чем и оправдана необыкновенная пауза) ¹⁰².

Эпилог не мал, что вполне отвечает масштабам и значительности произведения. Первое, с чем мы встречаемся, — знакомый термин *Andante sostenuto*. И действительно, первый раздел эпилога есть не что иное, как воспроизведение главной темы эпизода, перенесенной в основную тональность H-dur и данной наподобие репризного проведения в эпизоде (с полным кадансом). Почему же сразу после катастрофы введена мечтательная тема *Andante*? Для этого были не одно и не два основания, они затрагивают и форму, и содержание. Поскольку *Andante* находилось в центре сонаты (почти на равном расстоянии от ее начала и конца), оно представляет среднюю часть формы, а такие части очень нередко получают отражение в коде. Его смысл, во-первых, в том, чтобы показать ту же музыку в изменившейся обстановке, чаще всего как ослабленную (и сплошь да рядом неполную) реминисценцию; и, во-вторых, в том, чтоб ослабить непаритетность ее по отношению к частям первого плана — крайним. При соответствующих тональных условиях (средняя часть в побочной тональности, отражение — в главной) возникает элемент сонатности. В данном случае эти условия вполне соблюдены (Fis-dur — H-dur), а потому следует признать, что возникает — хотя бы отчасти — «сонатность второго порядка», скрепляющая форму и переводящая ее в более высокий ранг. Но есть и причины более глубокого характера. Лист, видимо, чувствовал потребность

¹⁰² Показательно различие роли двух генеральных цезур в последних 300 тактах сонаты: а) перед репризой, то есть после центрального эпизода, б) перед эпилогом. Первая подчеркивает полную отграниченность, изолированность мира мечты; вторая — полную незавершенность, оборванность жизни. Первая цезура — как бы «многоточие», вторая — сочетание восклицательного и вопросительного знаков.

разрядить непомерно сильный аффект, снять до некоторой степени избыток напряженности, иначе говоря, — осуществить то, что в трагедиях именуется «катарсис»¹⁰³. Он не равносителен полному умиротворению (это обесценило бы львиную долю трагедийности). Что могло лучше выполнить подобный замысел, чем воспоминание о прекрасном, но иллюзорном, не осуществившемся в реальной действительности? Вот в чем главная причина «отражения».

Тема Andante из-за транспозиции звучит поначалу квинтой ниже и потому менее светла. Но зато ее «мотивы неудовлетворенного устремления», подымаясь ступенька за ступенькой, в кульминации (конечно, «тихой») заходят в такие выси (соль-диез третьей октавы), что музыка кажется еще более теневой, бесплотной¹⁰⁴. Уместна еще одна аналогия с эмоциональным эффектом репризного каданса в Andante (см. с. 72). Вспомним, как трогательно впечатление от кадансового фрагмента, когда он появляется впервые в «своей» тональности, вступает в родное лоно. Не то же ли, только в увеличении, слышим мы теперь, когда вся основная тема Andante обретает главную тональность, в которой она никогда не звучала и больше не прозвучит? Мы испытываем своеобразное наслаждение, но оно имеет страдальческий оттенок и не может не иметь его на фоне того, что только что, несколькими секундами ранее, потрясло нас. Переключение от кульминации на противоположную по характеру музыку заставляет вспомнить о другом

¹⁰³ Этот метод станет впоследствии характерен для Шостаковича.

¹⁰⁴ В «отражении» сделан еще один шаг в «мир иллюзий». Поразительна последовательность, с которой Лист от раза к разу превышает на кварту лирическую кульминацию (если сравнить все три проведения главной темы Andante). Расчет сочетается с поэтичностью, логика — с вдохновенностью.

переключении — от «конфронтации» $ГП_{1-2}$ к *Andante*. Там обрывалось действие, зашедшее в тупик, здесь — действие, катастрофически «взорванное». И в обоих случаях музыка *Andante* играет сходную роль.

Три аккорда завершают тему *Andante*, все они по-разному окрашивают один звук — *fis* (см. в прим. 34 скобку). В этой триаде каждый вносит свою специфическую долю экспрессии. Первый, самый необычный, редкий — йонаккорд IV ступени (без квинты); именно он вносит элемент горечи, болезненности. Второй, в принципе наименее необычный, — D_7 с секстой; но и он очень выразителен из-за длительной задержки фермой ¹⁰⁵, эта последняя, очевидно, рассматривалась Листом как очень важная, ибо на ней заканчивается проникновенно-лирическая часть эпилога. Третий аккорд есть уже начало следующего, предпоследнего раздела эпилога — *Allcgo moderato*. Этот аккорд $D \rightarrow S$ (*e-moll*); он складывается из уменьшенного септаккорда, наложенного на органнй пункт *H*. Его выразительность — в обмане ожидания тоники *H-dur*. Подмена тонического трезвучия в заключительном кадансе через $D \rightarrow S$ — прием, обычный в классической музыке и указующий слушателю близость конца (вспомним хотя бы прелюдию Баха *C-dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира»). Но здесь, в общей сдержанно-напряженной атмосфере, он воспринимается как частица волшебного и в то же время горестного момента музыки ¹⁰⁶. Каданс с аккордовой триадой — один из самых лирически-впечатляющих моментов сонаты. Еще раз видим мы, как Лист,

¹⁰⁵ А также дополнительному диссонансу ноты *e* — *fis*, что и делает аккорд не столь уж обычным и очень естественно ассоциируется с «надломленностью» предыдущего аккорда.

¹⁰⁶ Настоятельно советуем читателю сыграть (лучше — несколько раз подряд) обведенный скобками фрагмент из примера 34 и задержаться на последнем аккорде. Ирреальность ложного разрешения особенно ощутима в движении основного голоса «*dis-cis-C*» «вместо ожидаемого» «*H*».

сохраняя верность классическому приему, по-новому его окрашивает.



От момента, где мы остановились, можно считать коду в тесном смысле слова. Здесь в сознании слушателя сразу всплывает однажды слышанный момент — «конфронтация» (о которой мы недавно напомнили) ГП₁₋₂. Но как все изменилось с тех пор! Формула оstinato баса — та же, но дается она не на forte, а на piano sotto voce; бас глухо барабанит, создавая, по Листу, «отдаленное загробное звучание»¹⁰⁷. Но где его антагонист? От мелодии ГП₁ довольно долго остается лишь ее пустая оболочка — аккорды, которыми она сопровождалась. Лишь через 8 тактов, когда умолкает «барабан», мелодия ГП₁ всплывает подобная тени, обессиленная. Завершают ее тихие, торжественно-траурные плагальные кадансы, напоминающие конец некоего похоронного марша.

Обратим внимание на то, что ослабленный контрапункт ГП₁₋₂ дан после темы Andante, тогда как в своем первоначальном виде он фигурировал перед Andante, даже становясь к нему предиктом (с. 66). Это значит, что произошла обратная перестановка, словно

¹⁰⁷ Мильштейн. Комментарий, с. 209.

отражение в волшебном зеркале, связанное, очевидно, с каким-то началом чародейства, волшебства: оно уже не раз проявляло себя в сонате и напоследок напомнило о себе. Особую роль при этом выполняет тот магический нонаккорд *h — dis — fis — a — c*, на котором Лист так долго задерживал внимание слушателя (семь тактов!), ибо он совершенно необычным способом вводил в *Fis-dur*-ное *Andante* из *c-moll* ¹⁰⁸. И оказывается, что из реминисценции лирических грез в безотрадную атмосферу *Allegro moderato* ведет он же (как следствие зеркальности)! Так перебрасывается большая арка между двумя перекликающимися моментами сонаты, двумя острыми антитезами.

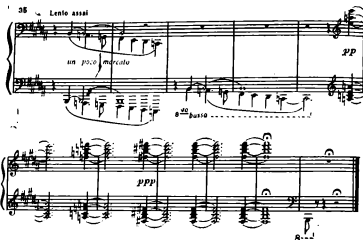
Все моменты собственно-коды звучат призрачно, ни один не появляется в динамике, выходящей за пределы *pp* или *sotto voce*.

Заключительный полный каданс остался позади. И все же соната на этом кончиться не может — последнее слово должно остаться за «сверх-темой», темой вступления. Дважды, очень медленно передвигается она, словно озирая мир, в коем она была владыкой. В первый и последний раз тема входит в устойчивое русло главной тональности. Она уничтожила деятельную, живую «фаустовскую тему» и заняла опустевшее место...^A

При втором проведении тема вступления дана без октавного удвоения, в одном голосе. Зато «солирующий» голос этот отнесен далеко вниз — до края субконтроктавы; в такие темные области он ни разу не опускался. Находящийся на этой грани акцентированный звук с остается без немедленного разрешения и доносится словно из глубокой мрачной пещеры ¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Таким образом, именно он был тем непосредственным «переключателем», который из мира столкновений и борьбы («диалог») вел в мир мечты, иллюзий.

¹⁰⁹ Крайняя минорность звука *II^b* ступени, низайший регистр, самый факт «одиночества» — все эти средства действуют заодно.



Тема дана в новом, представляющем исключительный интерес варианте. Он синтетичен, объединяя оба варианта, которыми начиналась соната, — фригийский и венгерский. От первого он отличается лишь одним звуком — *dis* вместо *d*; равным образом и от второго он отличается только одним звуком — *a* вместо *aïs*. Вот где сказывается напоследок справедливость листовской автохарактеристики: «наполовину францисканец, наполовину цыган»! Как видно, она не была простой шуткой¹¹⁰. Лист ощущал в себе связь как с началом религиозным, широко понимаемым, а отсюда — и с культово-архаическим элементом, так и связь с родным, национальным началом, связь, проявляющуюся открыто в рапсодиях и аналогичных им произведениях. Отсюда и возможность тесного соприкосновения обоих начал.

¹¹⁰ Лист, говоря о «цыганском», несомненно имел в виду не только венгерских цыган, но и собственно венгров.

Ладовая структура темы вступления связана с *Allegro moderato* в целом. Действительно, и «барабанный бас» ГП₂, и аккордовые гармонии над ним должны восприниматься слушателем с позиций H-dur (см. каданс «трех аккордов», прим. 34). Но ведь этот H-dur до отказа насыщен нисходящими альтерациями — II ♭, VI ♭, VII ♭, то есть по существу равен спойе субдоминанте — e-moll'ю (можно сказать «e-moll в роли H-dur»). Такая двойственность имеет тройное значение. Во-первых, уход «в сторону бемолей» — одно из свидетельств омраченности; во-вторых, еще раз создается впечатление обманчивости, нереальности происходящего в данный момент; и, в-третьих, она дает (благодаря наполненности субдоминантой) ощущение близости очень скорого конца.

Тождество альтераций в теме вступления и в остинатном басу, быть может, следует понять как указание на смысловую связь двух начал, хоть и различных по своей функции, но противостоящих началу «фаустовскому» и — шире — всему светлому и счастливому.

Возвращаясь непосредственно к заключительному проходу по сцене вступительной темы, отметим, что ее ладовое строение может быть описано и в других терминах. Об освещении H-dur сквозь призму e-moll речь была. Можно теперь выразиться более конкретно: перед нами «доминантовый лад» гармонического минора e-moll (еще одно подтверждение сказанного выше) в виде нисходящей гаммы. А, как известно, каждая гамма состоит из двух тетрахордов. Соответственно разделив данную гамму, мы получаем: 1) фригийский тетрахорд H—A—G—Fis и 2) венгерский тетрахорд E—Dis—C—H¹¹¹. Таким образом, истолковав лад темы вступления иным способом, мы еще раз убеждаемся в ее многозначительной двуклостности («францисканец — цыган»).

Тема вступления отзвучала. Но еще не отзвучал ее последний, низжайший звук C. По указанию Листа, он должен выдерживаться с помощью педали до наступления тонического трезвучия H-dur¹¹² (то есть — сколько возможно). Мы вправе представить себе и большее: уже не раздаваясь слышимо, он продолжает свое существование в сознании пианиста (да и слушателя тоже) вплоть до последнего звука сонаты H. Он и не может не остаться, ибо ждет разрешения в заключительном

¹¹¹ Мы учитываем звук H как заключительный тон гаммы.

¹¹² *Милюштейн*. Комментар., с. 207.

такте; между *C* и *II* образуется (применяя термин Яворского) соединительная интонация; на фоне ее выплывают аккорды — «привидения».

Аккорды весьма необычны, но объяснимы, притом — по-разному. О «ладе второго плана» — *e-moll* — было сказано. Поскольку ощущение его не могло исчезнуть, постольку трезвучие *a-moll*¹¹³ и секстаккорд *F-dur* могут рассматриваться как *IV* и *II ♭* ступени *e-moll*, который сам является субдоминантой *H-dur*. Такое глубочайшее погружение в область субдоминант имеет определенное, нам уже известное образное значение. Далее звук *C* в силу своего регистрового положения и поставленного Листом акцента порождает обертоны, которые невольно улавливаются слухом; наиболее реальные из них образуют трезвучие *C-dur*. Оба аккорда — *a-moll* и *F-dur* — имеют в своем составе звук *c* и потому являются как бы «наследниками» *баса*; при этом даже создается закономерная перемена значений звука *c*: 1) основной тон (в обертонах), 2) терция (в *a-moll*), 3) квинта (*F-dur*). Мало того, цепь аккордов *C* — *a* — *F* можно истолковать как еще один «призрак», а именно — призрак терцового диатонического ряда, применявшегося в сонате¹¹⁴. Но мы еще не коснулись самого поразительного — тритонного отношения *F-dur* — *H-dur* в заключительном кадансе. Как понять его? Мы не раз отмечали значение тритонных отношений в сонате, и с этой точки зрения данный оборот есть концентрированное выражение одной из лейтгармоний произведения. Но можно взглянуть на дело и иначе. Музыкальные произведения сплошь да рядом заканчиваются кадансом «*V—I*». Не сдвинута ли *D* на полутон ниже, образуя каданс с «призраком доминанты» — «*V ♭—I*»? И разве не было подоб-

¹¹³ Оно содержится в фригийско-венгерской гамме.

¹¹⁴ Реприза связующей партии, затем — первая тема побочной партии.

ной картины в фугато, где произведен аналогичный сдвиг — b-moll вместо h-moll?

Остается, однако, еще одна возможность, быть может, особенно убедительная и почти целиком охватывающая предшествующие аргументы. Рассматривая все три аккорда с точки зрения «лада второго плана» — e-moll, нет оснований оставлять в стороне заключительное трезвучие H-dur. После субдоминантового (с точки зрения e-moll) терцового ряда естественно появление доминанты как функционального завершения. А ведь трезвучие доминанты к субдоминанте по звуковому составу тождественно, как известно, тоническому. При этом ход на тритон обычен, когда сопоставляются аккорды II^б и 5 ступеней. Таким образом объясняются все явления, названные выше. Конечно, главенство H-dur, вполне установленное кодой, неоспоримо. Но нельзя отрицать, что устойчивость его подвергнута некоторому сомнению действием лада второго плана. Мы приходим к ошеломляющему в первый момент выводу: соната Листа заканчивается, быть может, не тоникой, а доминантой от субдоминанты! Не будем считать этот вывод категорическим, но и не станем отмечать его целиком: завершающий аккорд двойствен, «амбивалентен», и это вполне гармонирует с таинственностью, загадочностью всего эпилога сонаты.

Мы попытались подойти к разъяснению заключительных аккордов с разных сторон. Но как бы ни различались наши подходы, результаты их в семантическом отношении, по существу, тождественны. Истина неизменна, хотя бы и доказанная различными аргументами.

К характеристике ладовой стороны аккордов добавим метрическую: все они берутся за одну четверть до тактовой черты, то есть минуя сильную долю. Если даже слушатель этого и не замечает, то остается несомненным намерение композитора: оттенить нематериальность аккордов и тем самым всего окончания.

А Означают ли заключительные такты просветление или же окончательный уход из жизни? Быть может — и то и другое? Оставим этот вопрос без окончательного и однозначного ответа¹¹⁵.

Описанным только что поистине фантастическим кадансом, неслыханным в середине XIX века, заканчивается соната h-moll Листа. Мы слышим здесь (а в широком смысле — во взятой целиком коде) одно из самых трагических завершений во всей мировой музыкальной литературе. --

Итоги

Что прославило сонату си минор Листа, чем завоевала она любовь бесчисленных слушателей музыки? Может быть, необыкновенной красотой своих тем? Среди них, в самом деле, есть такие, которые заслуживают названия прекрасных. Но все же нельзя безоговорочно отнести этот эпитет ко всему тематическому материалу сонаты. К тому же красота отдельных тем далеко не всегда должна считаться основным критерием для оценки произведения как целого; вспомним, что в великих произведениях Бетховена отнюдь не весь тематизм сам по себе восхитителен. Тогда, быть может, искусством развития тем? Это искусство, бесспорно, стоит на очень высокой ступени. Но само по себе мастерство тематической работы еще не делает произведение выдающимся; оно должно находиться на службе у целей внутренних, глубинных. Возможно, соната поражает эффектами виртуозного пианизма? Действительно, сона-

¹¹⁵ Напомним, однако, об ассоциировании начальных тактов сонаты с представлением о смерти Фауста (с. 14). Приняв такую точку зрения, мы обнаружим обрамление, «арку» — структуру, которую использовал Лист.

та представляет чрезвычайно благодарный технический материал для исполнителя и содержит много блестящего, по достоинству оцениваемого слушателем. Но не в меньшей, а скорее — даже в большей степени это применимо к таким произведениям Листа, как его концерты, этюды, транскрипции. Да и блеск в сонате — не тот, никогда не удовлетворяющий.

Очевидно, главная причина заключена не во всем перечисленном, а в самом волнующем содержании сонаты, которое не может оставить равнодушным любого доступного воздействию музыки человека и которое обложено в художественно безупречную, богатую выразительными средствами, в высшей степени оригинальную форму.

В основе содержания находится излюбленная проблематика Листа, к которой он возвращается в своих крупнейших творениях: человек со всем множеством раздражающих его страстей, исключаящих друг друга; человек, исполненный высоких стремлений, которым не дано осуществиться; человек, борющийся с преградами, но не могущий их до конца сокрушить. «Герой» Листа — выдающаяся личность, полная огня, порыва, устремления к идеальному. В этом смысле можно было бы сказать, что соната — это повествование, история благородной, интеллектуально богатой натуры, человека середины XIX века, изверившегося в одном, уверовавшего в другое, а в конечном счете во многих своих надеждах разочаровавшегося. Но ограничиться этим значило бы сказать далеко не все. Пусть соната рисует картины жизни и настроений, которые были типичны для высших кругов художественной интеллигенции того времени. Но, во-первых, если эти выдающиеся люди искусства были не безразличны и чутки к совершающимся в обществе процессам и конфликтам, то есть все основания видеть в наиболее значительных произведениях, созданных ими, отображение не только сугубо личных моментов, но и гораздо более широких

явлений. А ведь таким именно человеком был Лист. И, во-вторых, нельзя забывать, что душевный мир человека в своих основах стоек и исторически изменяется далеко не быстро. Такие чувства и помыслы, как надежды, чаяния, тревоги, разочарования, такие события, как удары судьбы, неожиданные повороты в жизни, — не имеют временных границ; они были, есть и пребудут.

В психике Листа социальные и индивидуальные мотивы были тесно связаны. Именно их сплетение, так же как их романтизация, позволили Листу создать столь грандиозное полотно. Было бы ошибкой недооценивать роль переживаний чисто личного порядка; они были сильны (невозможность брака с любимым человеком, враждебные отношения с веймарским мещанством, длительное непризнание творчества в консервативных музыкальных кругах). И тем не менее — одни лишь личные невзгоды не могли бы подвигнуть Листа на создание такой глубокой музыкальной трагедии, как соната. О серьезной заинтересованности Листа в общественной жизни своего времени речь была уже во введении. Но, если говорить о годах, непосредственно предшествовавших сочинению сонаты, важно напомнить одно обстоятельство: она была написана всего через три-четыре года после подавления Венгерской революции и жестокой расправы с борцами освободительного движения (на что Лист откликнулся своим «Funerailles»). Переживая упреки некоторых друзей в том, что он остался в стороне от прямого участия в событиях, Лист тем более должен был испытывать тяжелые душевные терзания. Все это позволяет считать, что в сонате воплощено отнюдь не только личное начало.

Говоря о стимулах к созданию сонаты, нельзя не коснуться уже упоминавшейся «фаустовской» проблемы. Вполне возможно, что великое творение Гёте стояло перед духовным взором Листа; более того, облик по крайней мере некоторых тем слишком согласуется с

«портретами» главных действующих лиц у Гёте, чтобы не принимать его во внимание (что мы и пытались сделать в анализе). Все же сводить содержание сонаты к изложению узко понятой «фаустовской истории» (о которой иногда говорят как о чем-то само собой разумеющемся) не следует. Позади фигур Фауста и Мефистофеля стоят более широкие общечеловеческие проблемы, которые лишь персонифицируются или символизируются в гётевских образах.

Неоднократность ссылок на данную проблему обязывает нас к тому, чтобы коснуться ее несколько более развернуто. Образы Фауста и Мефистофеля занимали воображение Листа в течение многих десятилетий. Каковы же они в изображении Гёте? Фауст прежде всего искатель истины, стремящийся познать законы мира во всей их полноте. Но он — не пассивный мыслитель: он страстно желает бороться за свободу и могущество человеческого духа; более того, он «приходит к выводу, что смысл жизни можно постигнуть, только приняв в ней самое деятельное участие»¹¹⁶ (см. сказанное о первой главной партии на с. 19—20). По словам Мефистофеля, «он рвется в бой, и любит брать преграды, и видит цель, манящую вдаль»¹¹⁷. Его искания и порывы — оборотная сторона вечной неудовлетворенности собой и окружающим миром. Он отважен, страх неведомо ему, а между тем он предвидит катастрофу: — «Я твердо знаю, что не струшу в крушенья час свой роковой»; и не навеяна ли трагическая кульминация сонаты словами Фауста: «И в пропасть вместе с ней с обрыва я, оступившись, полечу».

Гёте поставил немало загадок своим толкователям. Одна из них — природа Мефистофеля. По общепринятому мнению, он «воплощает полное отрицание всех ценностей человеческой жизни и достоинства человека»¹¹⁸. Гретхен при всем своем простодушии распознала в Мефистофеле дурное начало: «Лежит печать на злом его челе, что никого-то он не любит на земле». При всем том образ Мефистофеля неоднозначен. Себя он рекомендует как «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла». Более того, отношение господ к нему благодушно-насмешливое, а не враждебное, — «из духов отрицанья ты всех менее бывал мне в тягость». Господь, давая Мефистофелю полномочия завладеть душой Фауста,

¹¹⁶ Аникст А. «Фауст» — великое творение Гёте. М., 1982, с. 19.

¹¹⁷ Здесь и далее цитаты из «Фауста» Гёте приводятся в переводах Б. Пастернака и Н. Холодковского.

¹¹⁸ Аникст А. Указ. соч., с. 20.

уверен «в том, что Мефистофель своими пронками лишь поможет упорному правдонскателю достигнуть высшей истины»¹¹⁹, расшевелит его застой и будет «возбуждать к делу». «В борьбе с Мефистофелем закалялся характер Фауста, росла его энергия, воля к великим свершениям. Такой спутник нужен был Фаусту»¹²⁰. Так обрисованы главные персонажи драмы у самого Гёте. К сказанному добавим, что, по общему мнению исследователей, идея произведения шире, чем изображение судьбы Фауста. В драме выражены стремления, тревоги и сомнения, присущие не только одной личности, даже не одной эпохе, а всему человечеству, его истории, его духовному миру.

Обратимся теперь к Листу. Прежде всего встает вопрос о том, насколько правдоподобно в целом ассоциирование сонаты с поэмой Гёте, ибо есть доводы и за и против этой связи. Первый из аргументов положительных — прочно утвердившаяся традиция, которая вряд ли могла бы сложиться, не будь для этого никаких оснований в музыке. Другой аргумент — временная близость к «Фауст-симфонии»; довод этот, однако, двояствен. С одной стороны, он может свидетельствовать о погружении Листа в круг фаустовских идей на тесном промежутке 1852—1854 годов. Но, с другой стороны, можно и усомниться в том, что Лист мог за короткое время дважды обратиться к одному и тому же сюжету. Будучи столь убежденным пропагандистом музыки программной¹²¹, Лист вряд ли стал бы утаивать программу сонаты, если бы таковая существовала. Больше оснований предполагать, что свободно сложившийся идейно-образный план сонаты включал как очень важный элемент «фаустовское» начало, не покрывающее, однако, весь материал сонаты и не совпадающее в целом с поэмой Гёте. Нанболее же серьезным аргументом позитивным следует считать облик основных тем сонаты, на что и указывалось в анализе¹²². Даже и относясь положительно к ис-

¹¹⁹ Гёте, Фауст. М., 1955. Вступительная статья Н. Н. Вильмонт, с. 20.

¹²⁰ Аникст А. Указ. соч., с. 21.

Не в этом ли причина единства ГП₁ и ГП₂?

¹²¹ Не только оркестровой, но и фортепианной (см., например, «Долину Обермана»).

¹²² Особенно веским подтверждением следует считать родство мефистофельских тем обеих фугато — в сонате и в симфонии. Напомним и о родстве ПП₁ с трубной темой симфонии (см. с. 25), воплощающей мужественное начало в облике Фауста. Опираясь на эту аналогию, можно истолковать смысл ПП₁ не только как обобщенное воплощение идеала, но и более конкретно — как символ геронческих дерзаний.

следуемой ассоциации, необходимо учитывать глубокие расхождения в мирозерцании одного противостоля мятущаяся, романтическая натура другого. Поэтому о полномприятии, безграничном почтении творчества Гёте Листом не приходится и говорить¹²³. Даже и облик Фауста, каким его рисует Гёте, временами представлялся ему в непривлекательном свете — он, по мнению Листа, выраженному в одном из писем, обладает характером «глубоко буржуазным» и «интересуется только своим маленьким счастьем»¹²⁴. Неудивительно поэтому, что в своей музыке Лист несколько трансформирует образ Фауста, сближая его с байроновским Манфредом. Несколько иначе очерчен и Мефистофель — ~~резче, враждебнее...~~ Вероятно, наиболее близок Гётевскому облик Маргариты, еще более опозитизированный и рафинированный у Листа как в сонате, так и в симфонии¹²⁵.

Можно говорить о сближении сонаты Листа с драмой Гёте и в более широком смысле: в обоих произведениях своеобразна, необычна и свободна форма. Необычен и жанр, которому в обоих случаях присущи синтетические черты: реально-бытовые, лирические и трагические сцены чередуются у Гёте с фантастическими; многообразны жанровые истоки листовских эпизодов, и им отвечает синтетичность формы. Таковы итоги сравнения двух замечательных, гипотетически связанных произведений.

Напомним также об одной антитезе, упомянутой во введении: земное, реальное — и отрешенное, связанное либо с религией, либо с началом роковым, либо с полуфантастическими грезами. Вспомнить об этом следует хотя бы потому, что в анализе неоднократно упоминались элементы «иллюзорности», «ирреальности» в тех или иных моментах произведения. Они не должны пони-

¹²³ Лист порой доходил до самых резких выпадов в адрес Гёте (см.: *Raabe P. Op. cit. Bd. 2, S. 83*).

¹²⁴ Цит. по: *Raabe P. Op. cit. Bd. 2, S. 82*.

¹²⁵ При желании можно было бы попытаться развить аналогию, «подставив» под развитие побочной партии историю отношений Гретхен с Фаустом: а) портрет геронии (тема), б) проблески тревоги (расширение *agitato*), в) всепоглощающее чувство, налетевшее подобно шквалу (эпизод «перелома»), г) преобразование темы в трагически-взволнованном характере (заключительная партия). Но все это, разумеется, сугубо предположительно.

маться как основные характеристики образного содержания, не должны чересчур проецироваться на главный «сюжет» сонаты, рисующий вполне реальное борение человека как с окружающими его враждебными силами, так и с самим собой. «С кем протекли его борения? С самим собой, с самим собой»¹²⁶. Все иллюзорное, сколь бы развито ни было, служит то оттеняющим контрастом (центральный эпизод), то символом человеческой судьбы (кода).

Мы видим, сколь многогранно содержание сонаты. Оно отчетливо отражено в драматургии произведения. Уже говорилось о том, что реприза нацелена на трагическую развязку. Теперь, окидывая взглядом все происшедшее, мы должны расширить это утверждение: не только реприза, но и вся соната обнаруживает замысел аналогичного характера. Действительно, первый центр экспозиции (главная — связующая партии) не дает однозначного-положительного исхода, поскольку разрушается ладотональная настройка главной партии, второму центру — побочной партии — наносится сильнейший удар («перелом»), от которого она оправиться уже не в состоянии; диалог мрачен, грозен и не приводит к выходу. Остальное нам известно.

Показателен для драматургии исключительно большой удельный вес прямо выраженного конфликтно-диалогического начала¹²⁷. В то же время характерно и оби-

¹²⁶ Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. «Художник». М. — Л., 1965, с. 381.

¹²⁷ Это начинается уже в главной партии — ее теме и середине, продолжаясь в связующей, предикте к побочной, главном диалоге с его отражением в центральном эпизоде, предикте к побочной партии репризы. Ставя вопрос шире, следует подчеркнуть, что тяготение к остроте контрастов было вообще присуще Листу — как в творчестве, так и в исполнительстве. В. С. Серова писала о дирижировании Листа: «...Его острый взгляд разжигал оркестровых исполнителей до такой степени, что все оттенки выходили резко

лие менее сконцентрированных, но более глубоких и обширных конфликтных ситуаций. И в том и в другом воплощается драматизм произведения, редкого по насыщенности «событиями» — отображениями жизненных коллизий. О том же говорит многочисленность неожиданных поворотов, непредвидимых заранее перипетий. К явлениям этого рода нужно отнести и преобразующую силу трансформаций, доходящих до полярности превращений (ГП₂ — ПП₂, где самое злое становится самым нежным). Еще одна важная драматургическая черта бетховенского происхождения — подчеркивание своего рода «кризисных точек», то есть крупных граней, означающих только что упомянутые «повороты» и в то же время начало новой части произведения; в этом плане главную роль играет тема вступления, всякий раз привлекающая к себе внимание, разграничивающая этапы действия; можно даже говорить о ней как о рефрэне особого рода — лейтмотивно-символическом.

Велико значение жанрового начала в сонате; чем ответственнее и обобщеннее поставленные в ней проблемы, тем — как противовес возможной абстрактности — необходимое конкретно-жанровые опоры: речитативность ГП₁, гимническое прокламирование ПП₁, «ноктуральность» (термин К. А. Кузнецова) ПП₂, в некоторых лирических моментах — легчайший, прошедший через шопеновский фильтр, налет итальянской оперной кантилены, тип «Lied» в главной теме Andante, тип полифонической темы в фугато, а отчасти — и в ГП₂. Но можно говорить о жанровом начале не только в малом — от-

очерченными, как живопись Рибейры: резкий свет и густая тень...» (разрядка моя. — В. Ц. Цит. по: Серовы А. Н. и В. А. Воспоминания В. С. Серовой. Спб., 1914, с. 64). Аналогичную мысль о фортепианной игре Листа высказал в одном из писем Григ: «Он рисует резкими штрихами» (Леваишева О. Эдвард Григ. М., 1962, с. 198).

дельных темах, но и в гораздо более широком аспекте — во всем облике произведения. В нем иногда — и не без основания — находят черты поэмы, баллады, фантазии. Поэзность можно усматривать в возвышенности, приподнятости тона, особом чувстве пылкой вдохновенности. Черты балладности сказываются в эпизодах повествовательного характера, а с другой стороны, в тенденции к интенсивной драматизации; о том же свидетельствует своеобразие формы, а также обрамленность произведения взаимоперекликающимися моментами. Обилие связанных, порой неожиданных контрастов, свобода построения напоминают о фантазии. Такая способность вплести свойства, присущие различным, очень характерным по своим признакам жанрам, говорит о принадлежности сонаты к новому типу «свободных форм» (об этом далее).

Отметим некоторые черты, которые мы сформулируем в квази-негативной форме, тогда как по существу они означают крупнейшие достоинства сонаты. Чего «не хватает» сонате, что в ней отсутствует? Прежде всего, отсутствуют неизменные повторения крупных и даже сравнительно небольших разделов¹²⁸. Господствует движение вперед, к новому; каждое душевное движение, каждый фазис развития идеи возвращается лишь в ином виде. Полностью отсутствуют формально-технические моменты, лишенные прямого семантического значения, не связанные хотя бы косвенно с образной стороной. Отсутствует какой бы то ни было рамплиссаж; насыщенность всей интонационной ткани такова, что нельзя указать (в отличие от многих других произведений Листа)

¹²⁸ Единственное исключение — связующая партия репризы (да и то не целиком, без репризы). Вероятно, Лист желал на фоне общей изменчивости, захватывающей и главную партию репризы, создать некоторую опору для слуха, жаждущего репризы и не слышащей ее (напомним о тоническом, устойчивом начале связующей партии).

ни одного эпизода, ни одного такта полого, «пустого»¹²⁹. С этим, в частности, связана тематичность очень многих пассажей, материал для коей составляет прежде всего первая тема главной партии. Не секрет, что далеко не все у Листа выдерживается с начала до конца на одинаково высоком уровне; соната же — безупречна.

Лишь в минимальной степени мы коснемся тех основных компонентов музыки, о которых до сих пор речь шла «от случая к случаю» (мелодия, гармония, фактура), ибо говорить о них подробнее значило бы дать общую характеристику листовского музыкального языка.

О мелодии по существу было уже сказано в связи с жанровым обликом тем. Сейчас укажем лишь на значительную мелодическую широту во всем, кроме вступления — свойство, не всегда встречаемое у Листа.

Диапазон гармонических средств широк — от нежнейших перекрашиваний одного звука (ПП₂) до наложения взаимопротиворечивых пластов (предикты к побочной партии как в экспозиции, так и в репризе), четырехголосных тон-полутоновых гамм (диалог) и «предскрибинских» режущих диссонансов (т. 4—7 до связующей партии репризы). В общем же, тенденция к значительной для своего времени остроте, а также динамичности преобладает, отвечая общему замыслу сонаты. Напомним о направленности гармонического движения в сторону неустойчивости, об исключительно большом значении, какое Лист придает тритонным соотношениям, о методе «проскальзывающих разрешений». Композитор находит новые стороны в безнадежно, казалось бы, устаревшем средстве, каким является уменьшенный септаккорд (напомним о «лейтгармонии» с задержанием уменьшенной октавы), иногда даже делает его центром притяжения (начало разработки, т. 278—

¹²⁹ Потому и потребовался столь развернутый, подробный анализ произведения.

290). Наряду с этим он изыскивает и такие вполне повелительские явления, как двойная субдоминанта перед центральным эпизодом, полная щемящая экспрессия и настойчиво подчеркиваемая. И наконец, достаточно вспомнить о последнем кадансе сонаты; он не одинок в творчестве Листа — некоторые его пьесы и песни заканчиваются уменьшенным септаккордом, а второй Мефисто-вальс — вызывающе проводимым через ряд октав обнаженным тритоном¹³⁰.

О фактуре сонаты можно было бы говорить бесконечно. Многие, однако, было сказано в анализе. Можно лишь подивиться неистощимости листовского воображения, пианистичности, почти всегда идущей навстречу исполнителю, и органичности влечения сопровождающих элементов в ткань «первого ряда».

Остался один, последний вопрос — о композиционной структуре сонаты в целом. Очевидна его важность, ибо все разнообразие и богатство образов сонаты, сложный ход их развития должны объединяться общей закономерностью формы, ее высокой логикой. Огромный замысел требовал для своего воплощения необычной и грандиозной формы. Она была найдена в виде цикла, скомкнутого в одну часть. Опыты этого рода делались и ранее — можно указать на фантазию c-moll Моцарта, а в начале XIX века — на два произведения, почти одновременно написанные: «Концертштюк» Вебера для фортепиано с оркестром (1821 год) и фантазию «Скиталец» Шуберта (1822 год). Будучи отдаленными предтечами сонаты h-moll Листа, они, однако, принадлежат либо «собственно-фантазийному» типу, уходящему от сонатной формы, либо слитно-сюитному типу. Лист же, создав нечто в высокой степени оригинальное, не

¹³⁰ Почти так же поступит Римский-Корсаков, завершая 3-е действие «Китежа».

посягнул на основу сонатной логики, но расширил и обогатил ее.

В чем же сказались черты цикличности? Не случайно заключительная партия экспозиции излагалась в основной тональности. В этом можно видеть намек на то, что экспозиция приближена к роли первой части цикла. Самостоятельность, смысловая значительность и четкая оформленность *Andante sostenuto* явно определяют его как медленную часть цикла. Не столь широко, но очень отчетливо выражены черты скерцозности в фугато. Особый его характер, далекий от игрового, не должен нас смущать — уже в некоторых бетховенских скерцо заметен налет фантастичности (сонаты № 18¹³¹, 29, скерцо-образный финал в сонате № 24). Это неудивительно: скерцозность, так же как и фантастика, подразумевает особое запечатление элементов реального мира в необычных комбинациях или же «продление» реальных элементов за привычные пределы. Вполне ясной становится эта связь в шопеновском скерцо *cis-moll*. Обращаясь к Листу, напомним, что у него имеются три Мефисто-вальса (и набросок четвертого), а также Мефистополька. Так почему бы не быть в произведении, где образ саркастический, разлагающий столь значителен, также и «Мефисто-скерцо»¹³².

Доказательств требует и наличие финальной части. Экспозиция и реприза сильно разобщены медленной частью и скерцо; поэтому появившаяся в конце концов реприза приобретает оттенок особой части. Финальности отвечает и более стихийное, непрерывное движение, а в особенности широкое развитие коды, которая с широкой

¹³¹ По характеристике Ф. М. Блуменфельда, сообщенной его ученику — автору этих строк, — «фантастическое ночное шествие».

¹³² Таким образом, данная часть приобретает еще одно, четвертое значение: 1) собственно-фуга, часто входящая в состав разработки, 2) предикт к репризе, 3) реприза в широком смысле, 4) скерцо.

точки зрения составляет одно целое с репризой и в совокупности с ней приближается к циклической завершающей части.

И все же в основе этой гигантской постройки остается классическая сонатная форма. Именно она является целостной основой формы; первая часть сонатного цикла «дала приют» прочим частям, почти не пострадав в воспринимаемости¹³³.

Интересная картина вырисовывается, в анализе пропорций, которые складываются между частями формы. Приведем их, указав количество тактов.

Вступление: 7.

Экспозиция: главная партия 24, связующая партия 74, побочная партия 150, заключительная партия 22.

Разработка: вступительная часть 20, диалог 43, центральный эпизод 129 (Andante!).

Реприза: | фугато 63, главная партия 10, | связующая партия 67,

73

побочная партия 50, заключительная партии 23.

Кода: предикт и кульминация 38, Andante 18, собственно-кода 32.

Экспозиция дает картину роста — от миниатюрного вступления через небольшую главную партию, развернутую связующую партию К отгрохотав побочной партии (включающей нарушение: «перелом» и восстановление); небольшая заключительная партия играет роль масштабного замыкания. Разработка также выказывает масштабный рост (учтем при этом медленный темп эпизода), а также выявляет возросшее самостоятельное значение частей. Этому двукратному процессу временного развертывания противостоит реприза. Она обнаруживает явления масштабного спада — медленного, но неуклонного. Его смысл — «ответное замыкание» по отношению к экспозиции и разработке, а также свойственное новым формам XIX века ускорение развития, драматургическое сжатие в ходе действия. Необходимо также отметить, что грань между разработкой (точнее — центральным эпизодом) и репризой находится в зоне золотого сечения (такты 459—460 при общем числе 760 тактов). Итак, исследование пропорций показывает, что новаторство Листа не стало помехой для сохранения логики в музыкальной форме.

¹³³ Наличие минимального урона приходится все-таки признать, поскольку некоторые, не очень чуткие слушатели, а также исполнители, не слишком вдумывающиеся в вопросы формы, «не замечают» сонатности.

Каковы были стимулы, требовавшие создания одночастной сонатно-циклической формы? Возросшая к середине XIX века широта художественного кругозора требовала воплощения больших жизненных картин, всех контрастных сторон в существовании человека. В рамках классической одночастной формы это вряд ли было осуществимо, что и компенсировалось созданием сонатно-симфонического цикла, обладавшего в этом смысле большими возможностями. Но цикл расплачивался за эти достоинства ценой обособленности отдельных частей, каждая из коих выполняла свою, отдельную задачу. Лист пожелал преодолеть до конца традиционную расчлененность действий драмы (частично это делалось уже Шопеном) и нашел выход в создании одночастно-циклической сонатной формы. В ней совмещались широта, многогранность с постоянным, ничем не воспрепятствованным взаимодействием образов, во-первых, и с текучестью движения музыки, во-вторых (частое преодоление крупных цезур, неполная завершенность некоторых частей) ¹³⁴.

Сближение с циклом, которое было только что показано, не есть совершенно самостоятельная закономерность, независимая от других особенностей произведения. Она входит в состав целой группы явлений, которыми характеризуются так называемые «свободные формы» (или «новые одночастные», или «позмные» формы). Теория этих форм широко разработана Л. А. Мазелем, к работе которого мы отсылаем чита-

¹³⁴ Различные возможностей циклической и одночастной форм можно наглядно проиллюстрировать, обратясь к двукратной трактовке образа Мефистофеля у Листа. Если в одночастной форме сонаты два антагонистических начала тесно сплетены с самого начала (и это позволило композитору показывать их в многократном взаимодействии), то в циклической «Фауст-симфонии» образ Мефистофеля «эмансипирован», выделен как особая часть; это дало возможность широко развить соответствующую картину, зато уменьшило непосредственность и конфликтность противопоставления.

теля¹³⁵. Здесь же мы ограничимся указанием на некоторые важнейшие черты этих форм, проявившиеся в сонате. В их основе лежит стремление к индивидуальной гибкости форм, антипатия (свойственная именно Листу) к «схематизму», направленность к большой конкретности в отображении жизненных явлений. Сказывается и стремление к синтезу искусств, в частности — влияние театра (например, интенсивный рост напряжения по мере приближения к развязке, внедрение сильных неожиданных контрастов). Тенденция к полноте воплощения образов иногда ведет к их относительной структурной самостоятельности, а отсюда — один шаг к уподоблению частям цикла (вспомним об *Andante* и отчасти о фугато). С другой стороны, как уже упоминалось, усиливается связность, грани некоторых частей становятся относительными, или же части лишаются завершенности (обе побочные партии, заключительная партия). Примерно со второй половины произведения замечается ускорение развития, сопровождаемое сжатием частей и их динамическим перевоплощением. Изменяется соотношение образов: они могут сближаться (по сравнению с экспозицией) — так Лист в репризе вплотную «придвинул» ПП₂ к ПП₁, установив между ними тесный контакт на лирической основе; и наоборот, с целью заострить конфликт темы контрастно сталкиваются — так выявилась с полной откровенностью враждебность тем вступления и ГП₁ в предикте к побочной партии репризы, ранее маскировавшаяся. Все эти черты налицо в сонате и, хотя некоторые явления, присущие «поэтным» формам, в ней не сказались¹³⁶, она должна быть оценена и как выдающийся, уникальный образец «поэмной фор-

¹³⁵ Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. — В кн.: Фридерик Шопен, М., 1960, с. 182—188.

¹³⁶ Так, исходным пунктом является не эпическое начало, затем уступающее место драматическому, а быстрое возникновение конфликта; интенсивная трансформация образов происходит не в репризе, а гораздо ранее (ГП₂—ПП₂).

мы». Именно это последнее качество — уникальность — является причиной того, что гениальное произведение почти не породило подражаний и оказывало влияние по преимуществу лишь той или другой своей стороной (например, в Первом фортепианном концерте Прокофьева, где лирическая часть внедряется в разработку).



Сопоставим в заключение самые общие качества со-
наты. Велика глубина мыслей, в нее вложенных. Огром-
ны ее масштабы. Интенсивно, напряженно и длительно
проходит развитие образов многозначительных по содер-
жанию, обобщенных по кругозору. А ведь все эти ка-
чества — глубина, масштабность, интенсивность дейст-
вия — в своей совокупности характеризуют не что иное,
как симфонизм, симфоническое развитие. Вот по-
чему мы вправе сказать: соната си минор Листа есть
симфоническая поэма для фортепиано. И вместе с тем
соната остается великой энциклопедией музыкального
романтизма. В самом же широком своем значении со-
ната раскрывает нам то, что способен создать лишь
действительно гениальный творец — безмерно глубокое
общечеловеческое и вневременное содержание.

Содержание

<i>Предисловие</i>	3
<i>Соната h-moll в творчестве Листа</i>	4
<i>Основные действующие силы</i>	12
<i>Первые крупные коллизии</i>	28
<i>Разработка-диалог. Большое отклонение — соната в сонате</i>	59
<i>Подготовка развязки</i>	75
<i>Развязка и эпилог</i>	83
Итоги	96

ВИКТОР АБРАМОВИЧ ЦУККЕРМАН СОНАТА СИ МИНОР Ф. ЛИСТА

Редактор *Н. Уиннова*
Художник *В. Симельщикова*. Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *И. Левитас*. Корректор *М. Шпанова*

ИБ № 3233

Подписано в набор 23.01.83. Подписано в печать 8.07.84.
Формат бумаги 70×108/32. Бумага типографская № 1.
Гарнитура литературная. Печать высокая.
Объем печ. л. 3,5. Усл. п. л. 4,9. Усл. кр.-отт. 6,075. Уч.-изд. л. 5,18.
Тираж 10 000. Изд. № 12510. Зак. № 98. Цена 35 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательства,
полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж.88, Южнопортовая ул., 21.