

## Песните на Ференц Лист – форма и жанрова типология

“Да се култивира формата заради самата нея е дело на занаята, а не на изкуството. Да се твори истинското изкуство - значи да се създава и възприема формата като израз на чувства и идеи.”<sup>1</sup> Тези думи на Лист изразяват в пълнота възгледа му за формообразуването като композиционен процес. Непрекъснатият стремеж да обедини поетичното и музикалното начало, както и присъщата му отвлечено- философска нагласа към жизнените явления обуславят и специалното отношение на твореца към необходимата формална конструкция. Той отхвърля всякакъв род априорни решения. Отказва да канализира потока на творческата си фантазия в каквато и да е замислена схема.

“В програмната музика - пише Лист, сравнявайки я с формалните правила на класицизма - повторенията, смяната, изменението и модулациите на мотивите, се определят от тяхното съотношение с поетичния замисъл.” И по-нататък: “Всички изключително музикални съображения - макар никой да не ги пренебрегва - са подчинени на развитието на избрания сюжет.”<sup>2</sup>

В този ред на мисли, композиторият достига до принципа на равновесие между поетичната идея и формата. Равновесието, без което се накърнява съдържанието и емоционалното въздействие на творбата. С тази идея, осъзната в годините на странства, Лист подхожда към всяка своя композиция. Тя го ръководи и в работата върху песенната лирика.

Голямо е разнообразието на индивидуални музикални форми, както в клавирното, така и в симфоничното творчество на Лист, създадени на основата на принципното равновесие между поетичното чувство и музиката. Всяка композиция носи конкретни формални белези, които изцяло се обуславят от поетичната идея и сюжета, заложен в нея. Подобни са наблюденията и в обширното песенно творчество на Лист. В него няма неизменни или абсолютни структури. В това отношение то напълно доказва наблюденията върху вокалните форми на Е. Мурзина<sup>3</sup>: „Множеството компоненти, които влияят на

---

<sup>1</sup> List F. Gesammelte Schriften. Bd. IV, s. 141

<sup>2</sup> Пак там - Bd. IV, s. 69

<sup>3</sup> Мурзина Е. Про принципи мелодичной декламации, Киев, 1972, с. 5

формообразуването, в частност конкретно- смисловия оттенък, обусловен от присъствието на словото, - пише тя - е причина за необикновеното разнообразие на вокалните форми и по-малката им каноничност в сравнение с инструменталните.” Действително, всяка вокална миниатюра на Лист е носител на строго индивидуални черти, мотивирани единствено и само от поетичния текст, по който е сътворена. Дори най-естествените, принципните белези на жанра са трудно приложимо основание за каквото и да е схематично групиране между песните.

Свободата на музикалния израз във вокалната лирика на Лист е равнозначна на необходимост. Тази необходимост по никакъв начин не напомня за строгия порядък, за ясните закономерности на песенния класицизъм. Тя е чужда и на романтичния подход към малкия вокален жанр. Листовата песен се основава на свободно построени дялове, на множество отклонения от симетрията. В нея неустойчивите елементи вземат връх над устойчивите. В болшинството песни се налага атектоничното мислене. Структурите им, в сравнение с тези на Шуберт, Шуман или Менделсон напомнят в много по-голяма степен на протичащи процеси, благодарение на вътрешната си асиметричност и неуравновесеност. Разбира се като всички процеси, те са динамични, податливи на преобразуване или обновление. Сам композиторът потвърждава казаното по следния начин: “Смешно е да се иска да окамене изкуството в каквато и да е форма. Това е така невъзможно, както е невъзможно да се спре развитието на вселената. Нито една форма на изкуството не е в състояние да устои пред действието на времето.”<sup>4</sup>

Макар че песенната форма при Лист се ражда от усещането за протичащите драматургични моменти, без никаква тенденция към предварителна ”зададеност”, това не означава, че композиторът се отказва от използването на структури, които вече отдавна битуват в музиката. (Дебюси ги нарича “административни”<sup>5</sup>.) Тези структури, обаче, Лист прочита по нов начин. Възприема общата им логика, като присъстваща на втори план.

Би било погрешно да се мисли, че, пледирайки за свободен избор на формата, Лист налага анархистичен подход към композиторската практика. Точно

---

<sup>4</sup> Лист Ф., Ф. Шопен, стр. 134

<sup>5</sup> Дебюси К. Статии, рецензии, беседи, М., 1964, с. 17

обратното. Той обмисля всеки детайл, грижи се за постигането на поетичните чувства като търси най-адекватния им музикален израз. Всяка вокална миниатюра се изгражда върху строго построена и щателно обмислена в най-малките си детайли форма. Конструктивността, върху която почива, обаче, е от съвсем различно естество спрямо тази на съвременниците-лирици. Вокалните конструкции при Лист в повечето случаи не са резки. Творецът смекчава и завоалира възловите им точки, при което те стават трудно доловими. Музиката се възприема като свободен и непосредствен изказ, наситен с импровизационност, която, обаче, никога не нарушава ясната логика и рационалната организация.

Няма и следа от nihilизъм и в отношението на Лист към сътвореното от предшествениците в областта на песенната форма. Композиторият познава особено добре вокалните миниатюри на Бетховен. Някои от тях сам преработва за пиано. Така е и с песните на Шуберт и Шуман. Никой по-добре от него не съзнава гениалния им заряд. Дори песенните “бисери” на Шопен, чийто израз гравитира изключително само в сферата на неподправения славянски сантимент и на чистата вокално-танцова жанровост - Лист цени и прилага за пиано много от тях. Споменаваме това, за да подчертаем, че творецът добре познава традициите на песенната форма, преди да тръгне смело по пътя на тяхното разрушаване. Със своето творчество той кардинално изменя старите куплетни структури, макар да съзнава, че стихотворната схема по принцип е статична и естествено води към вокалната куплетност. В лириката си Лист внедрява духа на свободното вариране, основано върху свързано-развиващия се процес на емоционалните преживявания в текста. При това мелодията все повече загубва суверенните си права. В песните на великия унгарец все по-често се изявяват отделните съставки на цялото: хармонията, ритъма, интонацията, отделната багра на гласа и съпровода. Лист свободно слива или редува силата на всички тези елементи по пътя на единствената си художествена цел - да създаде неделима сплав от поетичния сюжет и музиката.

При анализа на Листовите песни ние изхождаме от добре познат основен принцип: вокалната музика е синтетично явление, чийто специфика се обуславя от взаимодействието между законите на две изкуства - музиката и поезията, при

което словесният текст влияе на музикалната форма. Правило, което разбираме в общи линии, без, обаче, да вникваме в подробностите на неговите прояви. В статията си “За взаимодействието на двата конкретни принципа на формообразуване във вокалната музика.” И. Лаврентиева подробно разглежда взаимовлиянието между слово и музика и неговите разнородни резултати по отношение на песенните структури<sup>6</sup>: Сюжетно-смысловото развитие в текста, от една страна привежда към появата във вокалната музика на куплетната форма, основана на нееднократната повтореност на сравнително големи и завършени музикални построения, формите на които би било трудно да си представим в инструменталната музика. От друга страна, същият фактор може да изиска непрекъснатото развитие, обновяването на музикалния материал, следвайки смяната на текстовите образи, което намира най-завършен израз в свободно протичащата вокална форма (по немската терминология - *durchkomponiertes Lied*, песен с непрекъснато развитие)

В последна сметка въплъщенията на тези формообразуващи принципи - точното повтаряне (“нищо ново”) и непрекъснатото течащото развитие (“нищо старо”) са противоположни едни на други. Формите, основани върху тях, също са контрастни по своите възможности: “Чистата” куплетна форма допуска само обобщеното съответствие на музиката със съдържанието на текста, с израза на доминиращото настроение на стихотворението, докато свободно протичащата вокална форма в максимална степен позволява да се отразят в музиката най-тънките детайли на поетичните образи, всички “извивки в развитието на текста.”

Очевидно е, че поетичният текст действа върху песенната форма на Лист със своята съдържателно-смыслова страна. По тази причина принципът на свободното тематично развитие влияе и в най-ясните наглед традиционни структури: безрепризната проста триделна (“Оставете ме да отдъхна”, “Възвишена любов”, “Когато спя”) простата двуделна (“Не ме щади”). Ако се вгледаме в изключително лаконичната песен-теза - “Някога”, установяваме влиянието на свободното развитие в рамките на безрепризната проста двуделна форма. Принципът на непрекъснатост действа на ниво тонална подвижност, по посока на

---

<sup>6</sup> Във „Вопросы музыкальной формы” выпуск 3, сб. Статии, Ред.-составитель Вл. Протопопов, М. „Музыка” 1977, с. 354

силната ладова неустойчивост и неутвърденост. Дори финалът на тази “микро” - песенна структура не носи разрешението на тоническата функция. Лаконичната романтична изповед, като че ли се “отронва” без начало и без край, подобно на случайно доловен “откъс” от вечния духовен шепот на битието. (Пример № 1)

Поетичният текст, обаче, влияе и със своите структурни особености. Знаем, че най-голямата единица за поетична структура е строфата. Определяме я като съчетание на два или няколко стиха, обединени от обща логика. Лесно разграничима и ясна по мащаб, строфата е смислово завършена. Това предопределя естественото строфично разчленяване на вокалните форми. Разбира се, при определени изразителни задачи формата може да преодолее строфичността на поетичния текст.

Резултат от взаимодействието на строфичната структура и музикалната композиция е куплетната песен или *Strophenlied*. В нейната структура строфата може да съответства на период. Често кратките строфи се обединяват в периоди от две полуизречения. Ако избраната синтактична единица се запази до края на песента, вокалната форма е ясна и уравновесена (напр. “Как хубаво пее чучулигата”, “Женските сълзи”, “Русокосо ангелче”, “Не ме щади”, двете песни от цикъла “Букетчето на Дева Мария”). Изложението на тези творби носи белезите на традиционната куплетна форма, в “чистия” ѝ вид. Вокалната миниатюра “Женските сълзи” е най-романсовата между тях. Написана е в проста двуделна форма, и то върху френския текст на поетесата и преводачка Каролина Павлова. Песента е издържана в естетиката на руската сантиментална лирика и е брилянтен опит на Лист да въплъти представите си за славянските поетични и музикални белези на жанра романс. (Пример № 2)

Песенният куплет включва една, две, по-рядко няколко строфи. Това усложнява вътрешната структура и разширява мащаба на куплета, обединяващ понякога контрастни по съдържание строфи.

Аналогични случаи възникват, когато неизменно повтарящото се музикално построение се състои от две части - запев и припев. Тогава “куплет” наричаме само първата част от построението<sup>7</sup>. Текстът на запева обикновено е нов във

---

<sup>7</sup> Мазель Л. „строение музыкальных произведений” М., 1960, стр. 199

всеки куплет, докато припевът е върху неизменен или леко видоизменен стих. Понякога вместо самостоятелен текст, припевът повтаря заключителната част от текста на запева. Подобна схема има формата “Bar”. Нейния произход отнасяме към Средновековието и по специално към творчеството на майстерзингерите. Структурата е: I Stollen, II Stollen....Abgesang (припев). Във форма “Bar” Лист написва вокалния си шедевър “Песен на Миньон”.

Простата или вариантната куплетност в листовото песенно творчество са едни от резултатите на взаимодействие между строфичността и музикалната форма. В много от образците наблюдаваме проникването на течащото развитие в куплетно-вариантната форма. В тези случаи повтореността на основата на вариантния метод значително се обогатява. Раждат се промеждутъчни форми - своеобразни свързващи звена между куплетната и свободнопротичащата вокална форма. В тях двата принципа си взаимодействат по един или друг начин, в зависимост от характера на изменящите се куплети, наличието или отсъствието на единна драматургична линия в текста (напр. “Русокосо ангелче; “Перлата”, “Гробница и Роза”, “На една чудна поляна”, “Как? - попитаха те”, Радост и мъка” - първа версия, “По Рейн”, “Сбогувам се” и много др.)

В нежно-лиричната приспивна “Русокосо ангелче” действа принципът на вариантното повторение със запазване мащаба и структурата на периодите. Образува се проста три-петделна форма (абаібіа<sup>2</sup>), в която плавната и гъвкава вокална мелодия се разгръща, силно повлияна от жанровите белези на италианската канцона. И това не е случайно. Непретенциозната, но великолепна песен е първият опит на Лист в областта на малката вокална форма и времето на нейното създаване (1839 г.) отнасяме към вдъхновения и ползотворен италиански период от Годините на странстване.

На базата на взаимопроникването между принципа на повтореност и този, на свободното протичане възникват двуделни (“Не ме щади”) и триделни (“Когато спя”), рондо и рондообразни (“Дъщерята на рибаря”) форми, смесени, а също и свободни форми, където всяка строфа във връзка с развитието на текста получава ново музикално въплъщение. (Христоматиен пример за това е рапсодичната балада “Лорелей”). Типът на музикалното изложение се определя от

драматургичната функция на всеки дял в цялостната форма. В средните раздели, например, които често обединяват няколко строфи, характерът на изложението по правило се отличава с неустойчивост и повишен драматизъм.

Сложното взаимодействие на куплетния принцип с този на свободното течащо развитие може да доведе до преодоляването на куплетността и в крайна сметка до пълното отдалечаване от нея. В резултат възникват различни модулиращи структури, в които един принцип на формообразуване може да “модулира” в друг, изгубвайки водещата си роля - временно или трайно. В творчеството на Лист се наблюдава следната закономерност: В началото на песните (“Рибарчето”, “Лорелай”, “Гробища и Роза”, “Старият скитник”, “Жана д’Арк на кладата”, “Той така ме обичаше”, “Дъщерята на рибаря”) преобладава разчленеността и обособеността на дяловете, докато в техния край - непрекъснатото развитие. Причините, водещи до композиционното отклонение са многообразни: В Листовите песни свободното развитие може да се мотивира от самия текст, комуто често е присъща вътрешна “жанрова модуляция”, т.е. преход от повествователност към драматизъм на действието, както е в: „Рибарчето”, „Лорелай”, „Гробница и роза”, „Старият скитник”, „Жана д'Арк на кладата”, „Дъщерята на рибаря” и др. Друга причина, според нас е стремежът на композитора да приближи музикалното развитие към сюжетния смисъл, извеждайки отделните детайли на поетичните образи, състояния, действия. („Тримата цигани”, „Мъртвите на Ваймар”, „Три сонета по Петрарка”, „Не си отивай, ден щастлив”, „Ловецът” и др.) В последна сметка „свободният” принцип задейства центростремителните процеси към единна драматургична кулминация: („Дъщерята на рибаря”, „Камбаните на Марлинг”, „Рибарчето”, „Обичам те”) Всички тези фактори влияят за обогатяването на листовите куплетни структури със „свежестта” на течащите форми и в повечето случаи действат едновременно.

Често в песните на Лист наблюдаваме взаимовлияние между строфичността, като основа на музикалната разчлененост, принципа на свободнопротичащо развитие и принципа на репризност. В резултат възникват синтетически форми, които не се поддават на еднозначна формулировка. Характерен белег за този вид структури по думите на И. Лаврентиева е, че “смяната на поетичните образи при

прехода от една строфа към друга, съответства на същественото обновление на музикалния материал, излизащо извън пределите на вариантната повтореност и временно придобиващо различни нюанси на контраст”<sup>8</sup> („Мъртвите на Ваймар”, „Силата на музиката”, „Един самотен бор”-1-ва и 2-ра редакция).

В крайна сметка става ясно, колко различия в развитието на песенната форма може да породи прилагането на единия или другия формообразуващи принципи, т.е. организацията на формата върху основата на поетичния текст или пък следването от формата на процесите в съдържанието, в образното развитие на стихотворението. Първият се базира на строфичната структура, докато вторият я разрушава.

Срещат се и примери, при които в свободната вокална форма, организирана от самото начало на основата на непрекъснатото обновление и следване на поетичното развитие, проникват връзки с куплетната вариантност. Това се случва, когато течащата форма съхранява строфичната разчлененост, а между частите, съответстващи на строфите, има интонационно родство. Най-ярък пример за това е “Горски цар” на Шуберт, песен, която музикознанието извежда като образец на *durchkomponiertes Lied*. По този признак до великата творба на Шуберт се нарежда „Лорелей” на Лист.

Разглежданите примери ни убеждават, че вокалните форми на листовите песни притежават изключителна гъвкавост. В тях откриваме влиянието на формообразуващи принципи, които наглед са противоположни, взаимоизключващи се, а опитите да се определят еднозначно често водят до противоречия. При анализа на тези творби отчитаме взаимодействието на различните фактори, родени от единството на слово и музика. И още нещо - в основата на “полезния” анализ стои чувството за “движението” на вокалния образ и това е най-правдивия път към художествения замисъл.

Тук е мястото да разгледаме своеобразния начин, по който Лист третира различните песенни жанрове. Към типологията на вокалната миниатюра, към многообразието на стилистичните ѝ възможности творецът подхожда с изключително разбиране, но и с присъщото си свободомислие и гъвкавост.

---

<sup>8</sup> Във „Вопросы музыкальной формы”, стр. 254

Независимо дали се обръща към песенно-лирическата миниатюра ,към баладата или към песента-рапсодия, той разширява по категоричен начин изразните възможности на всеки жанр. Например, напълно различна е музикалната характеристика на песните-балади: „Балада за Тулския крал” и „Песен на Миньон” по Гьоте, “Дъщерята на рибаря” по Коронини”, „Шумят ветровете” и „Къде е той” по Релщаб. Това обаче, което базисно ги обединява, е формообразуващата логика, изцяло произтичаща от текста. При дълбокото обвързване на музикалната форма с поезията се реализират разнообразни структури. Ето няколко примера:

Баладата „Къде е той?” е написана в безрепризна развиваща проста триделна форма.

Във. а а<sub>1</sub> b c Във.

В нея действа и принципът на рамкиране, т.е. ограждането на формата с един и същ тематичен материал, което създава симетрия, закръгленост и единство.

„Дъщерята на рибаря” е балада със смесена форма

а в а<sub>1</sub> в<sub>1</sub> а<sub>2</sub> с а<sub>3</sub>

В нея се съчетават формообразуващите принципи на куплетно- вариационната и рондо формата.

„Баладата за Тулския крал” е контрастна проста триделна форма. Въведението има усложнена драматургична функция - участва в изграждането на музикалната структура. Появява се изменено между дяловете на простата триделна форма, като същевременно я рамкира и внася елемент на рондообразност.

Във. а а<sub>1</sub> Във. b Във. а<sub>2</sub> а<sub>3</sub> Във.

Свободата в листовите песенни-балади се простира върху тематичната последователности върху начина, по който в творбите се отразяват вътрешните жанрови „модуляции” на словесния текст. Така се формират лирико-епични или драматични вокални поеми, в които ярко-романтичната повествователност фокусира както във вокалните, така и в клавирните елементи на творбите.

В баладите на Лист прониква декламационният принцип (определено чужд за песните и романсите). Проявите му откриваме в многото и то пространни речитативни моменти, както и в декламационната субстанция на мотивните

интонации. („Шумят ветровете” , “Дъщерята на рибаря”.)

Ярък белег на листовото баладно мислене са пространно- разгърнатите форми, изградени върху избистрените тематически контрасти, катализиращи честите смени на метрика, динамика и темпа. В баладата “Къде е той?” естествено се съпоставят мотиви- “въпроси” и мотиви-“отговори”. Подчертаната контрастност се формира от различните интонационни заряди, от общата ладово-хармонична неуравновесеност, от сгъстените темпови смени, от многозначителните фермати.

Най-забележителен дял в листовото вокално творчество се пада на песните с лиричен характер. Това са духовно-богати вокални изповеди, обвеяни от чисти и неподправени чувства. Над всичко в тях господства жаждата за възвишена любов, водеща към светъл душевен патос или към трепетно очакване и терзания. Ето защо едни от песните са мечтателно-задушевени („Лей се, лей се”, „Русокосо ангелче”, „Вземи си лъч от слънцето”, „Не си отивай , ден щастлив”). Други носят в природата си чувствена приповдигнатост и любовно вдъхновение. („Ти си като цвете”, „Обичай, докато можеш да обичаш”, „Възвишена любов”, „Обичам те” и др.)

Напълно осезаемо е влечението на Лист към песенния лиризм, към интимните, нежно-мечтателни образи, към чувствено- възвишената настройка. И обратно - трудно му се отдава веселия и жизнерадостен тон. Песенната причудливост и хуморът са му чужди. Не винаги успява и в изграждането на образи с благочестив и религиозен характер. И все пак, с безспорното си духовно въздействие се открояват миниатюри като: „Камбаните на Марлинг”, „Бъди безмълвен”, „Молитва”, двете песни от цикъла „Букетчето на Дева Мария“.

Тук трябва да споменем и песенните образци, които блестящо отразяват рапсодичното мислене на Лист. Това са изключителни вокални фантазии, в които епическото сказание прониква в разгърнатата вокална линия с клавирен съпровод или в пространни солови вокално-декламационни епизоди. Става дума за великолепната рапсодия по стихове на Ленау „Тримата цигани” и, разбира се, за Листовия вокален шедьовър - баладно-рапсодичната песен „Лорелай” по Хайне, в която митологичния разказ гъвкаво се съчетава с многопластови живописни изображения.

В песните рапсодии Лист пренася тембровите, жанровите и темпо-ритмичните съпоставки, характерни за неговата собствена клавирна антология на жанра. Бавните песенни мелодии се редуват с речитативни или танцувални епизоди - белег, който освен с текстово-смысловни съображения свързваме именно с листовите традиции в клавирната рапсодия и тяхното претворяване в малката вокална форма.

В творчеството на Лист се срещат и песни с афористичен характер, между които с ценно художествено значение се открояват „Как?-попитаха те”, „Какво е любовта”, „Някога”. Тези творби впечатляват със своя изразителен лаконизъм, релефен и графичен език, ярки и остри идейни послания.

И така - без да създава нещо принципно ново и съществено в песенната жанрова типология, Лист набелязва няколко нови брънки в подхода към вокалните съчинения. Тук трябва да се подчертае и съчетаването в единен стилистичен образец на песенна мелодика и елементи на речитативност. Действително в подхода към вокалната декламация Лист няма равен. Съществува, обаче, и още нещо. Благодарение на непосредственото си обръщане към разностранни поетични текстове, творецът намира нещо ново в боравенето с жанра на песента. Той се докосва до немските „Lied” и „Liedchen”, до френския и руския „romance” до италианската „canzone”. При това тънко и детайлно пресъздава традиционните черти на различните типове вокални миниатюри. С други думи Лист намира отправна точка не в наднационалното, а именно в „националното” като белег на своеобразна жанровост. И при това както вече беше подчертано, остава враг на всякакъв род творчески ограничения.

доц. д-р Зорница Петрова