

На правах рукописи



**АЙМАКАНОВА АНАСТАСИЯ**

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СИСТЕМНЫХ СВЯЗЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ  
В ПОЗДНИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ Ф. ЛИСТА**

Специальность 17:00:02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2017

Диссертационная работа выполнена на кафедре теории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

**Научный руководитель:** **Курленя Константин Михайлович**  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», и.о. ректора, профессор кафедры теории музыки

**Официальные оппоненты:** **Зенкин Константин Владимирович**  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

**Умнова Ирина Геннадьевна**  
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского», кафедра теории музыки

Защита состоится «01» декабря 2017 года в 17 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: [ngk\\_dissovet@mail.ru](mailto:ngk_dissovet@mail.ru).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова  
Ольга Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Постановка проблемы.** Многочисленные музыковедческие труды, образующие обширную и неуклонно возрастающую область публикаций международного «листоведения», несмотря на более чем вековую историю накопления научных знаний, все еще демонстрируют незавершенность совокупного опыта исследования творчества и личности композитора. К числу наиболее актуальных по-прежнему относится область теоретического анализа путей обновления листовского музыкального языка.

По многочисленным свидетельствам современной Листу критики, его сочинения последних лет лишь усугубляли неприятие общественностью композиторского стиля. Однако неуклонная последовательность листовской работы в области обновления выразительного словаря свидетельствует о целенаправленном поиске средств воплощения идеи Музыки будущего – грандиозного художественного проекта, в аспекте которого на протяжении полутора столетий изучалось наследие Листа. Таким образом, **актуальность работы** сосредотачивается в сфере неизученных аспектов новаторства Ф. Листа в области музыкального языка и причастности композитора к явлению Музыки будущего. Речь идет о научном описании новых системных принципов звуковысотной организации, которые по разным причинам не были обнаружены либо были недостаточно исследованы. В ходе экспериментов Лист вплотную подошел к формированию парадоксального состояния звуковысотной системы: в ней сохраняется тяготение, помещенное, однако, в совершенно небывалые метроритмические условия, но при этом вектор тяготений оказывается направленным в бесконечность, так как понятие тонального центра почти полностью нивелируется.

**Объектами** изучения стали произведения, созданные в поздний период творчества (четыре Мефисто-вальса и «Багатель без тональности»); критические отзывы, рецензии и суждения, формировавшиеся вокруг Листа на протяжении более полутора столетий; музыкально-эстетические взгляды композитора, представленные в различных статьях и письмах и др. Важно подчеркнуть, что в диссертации предпринимается попытка изучения не только и не столько единичных объектов, сколько ставится задача охватить по возможности их совокупность, образующую единый материал исследования. К нему относится эстетический контекст эпохи, обозначенной идеей всестороннего прогресса и международный опыт изучения творчества Листа. Интерес представляла не только трансформация представлений о личности композитора, но и теоретический вклад различных ученых в методологию рассмотрения и анализа композиций позднего романтического стиля.

Воплощением **предмета исследования** стала концепция искусства будущего и ее практическая реализация в творчестве Листа, а также обусловленные этой грандиозной задачей разнообразные аспекты выразительных и системообразующих возможностей музыкального языка композитора.

**Целью работы** является выявление сущности новаторства Листа как художника, внесшего значительный вклад в область техники композиции, системы звуковысотных отношений и динамики метроритмических смен, характерных для своей эпохи и будущих поколений.

В соответствии с целью были сформулированы следующие **задачи**:

- определить основные пути обновления листовского музыкального языка;
- очертить связь творчества Листа с современными ему взглядами музыкальных теоретиков;
- уточнить историческую роль композитора в воплощении идеалов Музыки будущего;
- рассмотреть особенности восприятия поздних сочинений Листа его современниками;
- обозначить основные предвосхищения в его творчестве последующих музыкальных направлений и выявить суть отношений между листовскими методами композиции, опробованными в поздних сочинениях, и вскоре народившимся явлением атональности;
- представить совокупный опыт сложившихся в музыкознании теоретических моделей как основу авторско рабочей методологии, соответствующей объекту исследования;
- сформировать аналитический метод, позволяющий представить новации Листа в области музыкального языка в виде законченной системы.
- обнаружить возможные связи творчества Листа с наследием художников XX столетия.

**Научная новизна работы** определяется рядом факторов, важнейшие из которых:

- систематическое, исторически упорядоченное исследование международной практики изучения творческого наследия Ф. Листа в опоре на оригинальные источники на немецком, английском, французском, а также – русском языках;
- обоснование и последовательное использование авторской аналитической методологии, сформированной на основе критического анализа наиболее авторитетных музыкально-теоретических концепций, направленных на исследование музыкального романтизма, и дополняющей их в вопросах количественной оценки феномена тяготения и обусловленного им интонационного напряжения;
- теоретическая реконструкция листовской модели Музыки будущего и композиторских путей обновления музыкального языка, основанной на обобщении опыта изучения и оценки значимости вклада композитора в историю музыки XIX – XX веков.

**Методологическая основа** диссертации формировалась в соответствии, во-первых, с его целями и задачами, а во-вторых, с имманентными свойствами изучаемых явлений и объектов. В связи с этим она носит системный характер и опирается на ряд широко апробированных в музыковедении исследовательских методов и подходов.

К таковым относится, прежде всего, *культурно-исторический подход*, который реализуется в рамках рассмотрения накопленных музыковедением исследований о Листе. В работе затрагивается и рассматривается весьма обширный комплекс музыковедческих текстов, включающий около двухсот наименований, написание которого заняло у листоведения более ста лет. В связи с этим привлечение культурно-исторического и типологического методов позволяет выявить интересную эволюцию в научных взглядах, касающихся как личности композитора, так и его творческого наследия, о чем подробно повествует глава II настоящего исследования. Кроме того, не менее важным результатом работы в данном ключе стала существенная переоценка роли и значения Листа и его творческих устремлений в истории европейской культуры XIX-XX веков. Данное обстоятельство также составляет элемент научной новизны.

Другая группа методов, привлеченная в работе, направлена на изучение значительного корпуса музыкальных текстов композитора. Здесь основной интерес исследователя был сконцентрирован в области осознания закономерностей и принципов звуковысотной организации его произведений, выявлении системных свойств целостности листовского музыкального языка и его концепции художественного высказывания, результатом которой и является произведение.

Развивая исследование в данном ключе, возникла необходимость прибегнуть к значительному историческому экскурсу в область музыковедческой методологии. В работе подробно оцениваются когнитивные свойства целого ряда известных авторских музыкально-теоретических подходов, в частности рассматриваются звуковысотные концепции Р. Рети, Ф. Фетиса, П. Хиндемита, Ю. Тюлина, Ю. Холопова и других. В результате подробного анализа теоретических моделей, представлений или полновесных музыковедческих теорий приведенных авторов удалось выявить не только неоднократно обсуждавшиеся в науке достоинства этих подходов, но и восполнить определенные пробелы в них.

Последние связаны, прежде всего, с тем, что состоявшаяся в музыковедении методология, безусловно обладающая богатыми объяснительными и познавательными возможностями, не учитывает в необходимой степени *фактор временной организации* листовского художественного высказывания, который, между тем, является сущностным корнем его новаторства и его музыкально-эстетической авторской позиции. Поэтому опираясь на сильные стороны научных взглядов музыковедов (и частично композиторов)

XIX-XX столетий, исследователь развивает данные музыкально-теоретические представления в область изучения временной организации и поиска способов количественного измерения фактора времени в листовском творчестве.

Использование предлагаемых на основе усовершенствования существующих музыкально-теоретических концептов и методов аналитических процедур, позволяющих придать исследованию временного фактора, собственно, времяизмерительный характер, применяется в музыковедческой науке впервые.

Третья группа методов, применяемых в диссертации, связана с определением роли и значения листовских новаций в истории формирования звуковысотных концепций западной Европы рубежа XIX-XX веков. В данном направлении происходит оценка магистрального вектора новаторства Листа в сравнении с теми инновационными художественными тенденциями, которые взяли верх в творчестве композиторов начала XX столетия в музыкальной практике Новой венской школы, творцов первой волны авангарда, брютитистов, урбанистов и прочих сторонников радикального обновления музыкального словаря эпохи.

В ходе исследования стало очевидным, что листовская концепция искусства будущего воспринималась композиторами Новой музыки<sup>1</sup> устаревшей, в первую очередь, из-за её эстетических обоснований, корни которых оставались по-прежнему в философии романтизма. Данное обстоятельство заслонило подлинное новаторство Ференца Листа в области организации звуковысотности, и даже, как показала история композиторской практики, вызвало к нему отторжение у следующего поколения авторов. Можно говорить об определённой негативистской зависимости, связанной с тем, что новаторство Арнольда Шенберга, с которым в диссертации сравнивается позднее творчество Листа, по многим критериям выглядит как своеобразная инверсия листовской концепции искусства будущего, поданной в диаметрально противоположной диспозиции. С целью преодолеть тональность Лист ставил акцент на развитии и существенном ускорении временного фактора в музыкальном сочинении. Иными словами, выход за пределы тональности, который можно наблюдать в его поздних опусах, осуществляется благодаря мультипликации, многократному умножению количества тяготений, что приводит к совершенно особому акустическому качеству листовской звуковысотной системы в целом. Шенберг, напротив, придерживался вектора пресечения тяготений, изымая из музыкального потока устойчивую необходимость следования одного звука за другим (подробнее в главе V). Тем самым,

---

<sup>1</sup> Термин «Новая музыка» для обозначения музыкальной художественной практики начала XX столетия приведен вслед за Норбертом Наглером, ссылка на чьи работы будет приведена в основной части исследования.

цель преодоления тональности, аналогичная с художественными поисками Листа, у Шенберга достигается абсолютно противоположными методами, что приводит к определенной общей инертности композиций, написанный в додекафонной технике.

Наблюдения такого являются определенной ступенью в развитии научных представлений о творчестве Ференца Листа и его новаторских принципах, которые, тем не менее, нашли свое отражение в композиторской практике авторов более позднего времени (вторая половина XX столетия).

Таким образом, методология исследования образует некую целостность, основанную на поисках исследовательского концепта, который максимально соответствовал бы предмету и объектам исследования. Кроме того, подобный концепт – авторский музыкально-теоретический подход – подчеркивал бы обоснованность необходимости перехода от одних методологических посылок к последующим и возможности такого продвижения благодаря комплементарности применяемых разновидностей научного инструментария.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Диссертация соответствует п.1 «Эстетика музыки как дисциплина, изучающая её специфику»; п. 8. «Специальная теория музыки в совокупности составляющих её дисциплин: ритмика, гармония, техники композиции»; п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки); п. 21 «История музыкальной критики».

#### **Положения, выносимые на защиту.**

- Листовская концепция искусства будущего воспринималась композиторами Новой музыки<sup>2</sup> устаревшей в первую очередь из-за её эстетических обоснований, корни которых оставались по-прежнему в философии романтизма. Можно говорить даже о проявлении негативистской зависимости в том, что новаторство Арнольда Шенберга, с которым в диссертации сравнивается позднее творчество Листа, по многим критериям выглядит как своеобразная инверсия листовской концепции искусства будущего.

- Лист акцентировал развитие и существенное ускорение временного фактора, и, таким образом, преодоление тональности осуществлялось благодаря мультипликации неустойчивых разнонаправленных тяготений, что приводило к особому акустическому качеству звуковысотной системы в целом. Шенберг, напротив, придерживался идеи пресечения тяготений, изымая из музыкального потока необходимость интонационно целенаправленного следования одного звука за другим (подробнее в главе 5), преодоление тональности у него реализовано абсолютно противоположными методами.

---

<sup>2</sup> Термин «Новая музыка» для обозначения музыкальной художественной практики начала XX столетия приведен вслед за Норбертом Наглером.

**Достоверность результатов исследования** обеспечивается рядом факторов: а) в исследовании представлен широкий спектр точек зрения, что корректно вводит диссертацию в полноценный контекст обсуждаемой проблемы; б) результаты исследования опираются не только на качественные, но и на количественные характеристики, которые легко поддаются верификации, что свидетельствует об их объективности; в) комплекс идей, развиваемых в работе, наследует совокупный опыт научных школ, который сформировался вокруг изучаемых вопросов более чем за сто лет.

Итоги научных наблюдений, сгруппированные вокруг положений, а также представленный в заключительной главе метод изучения и способ реконструкции листовской модели Музыки будущего и путей обновления музыкального языка составляют **теоретическую ценность** исследования.

**Практическая ценность** определяется разработкой принципов аналитического рассмотрения музыкальных текстов, актуальных как для мирового листоведения, так и для изучения творчества композиторов эпохи позднего романтизма, постромантизма, а также художников переходного времени рубежа XIX–XX веков. Кроме того, практическая ценность характеризуется введением в обиход русскоязычного музыкознания внушительного объема источников, ранее в нем не фигурировавших. Результаты исследования могут быть использованы в широком спектре учебных дисциплин от анализа музыкальных форм до истории зарубежной музыки эпохи немецкого романтизма.

**Структура работы** состоит из Введения, пяти Глав, Заключения, Списка литературы из 125 наименования, включая 38 на иностранных языках, и пяти Приложений. Приложения содержат: подробное изложение звуковысотного, метроритмического и тонально-гармонического аспектов в четырех Мефисто-вальсах и «Багатели без тональности» (приложение 1), библиографические перечни, на которые автор работы ссылается косвенно (приложение 2 предлагает некоторые из публикаций Д. Альтенбурга, приложение 3 – библиографию докторского исследования Соли Ли Кларк, посвященное транскрипциям Листа<sup>3</sup>, приложение 4 – Перечень изданий, посвященный Листу на 2011 г.<sup>4</sup>, а также полный перевод журнала «Musik-Konzepte» №12 1980 года (Приложение 5).

**Апробация.** Основные положения работы обсуждались на заседаниях кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки; отражены в шести публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ для опубликования результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, а

<sup>3</sup> Solee Lee Clark. Franz Liszt's Pianistic Approach to Franz Schubert's Songs: Müllerlieder LW. A128. - Doctoral Research Project submitted to the College of Creative Arts at West Virginia University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Piano Performance. - Morgantown, West Virginia, 2008.

<sup>4</sup> Цитируется по данным Музыкальной Медиатеки Малера (Париж), обновленной от 29.03.2011г.



также в выступлениях в Межвузовской конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Россия в европейской культуре XVIII–XIX вв.» (11 декабря, 2015, Новосибирск); в рамках XXIV Международного конкурса научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства (Москва, 2014), в рамках Второго Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры (номинация «Музыкальное искусство», Москва, 2015).

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, формулируется его предмет, объект, раскрываются цели и задачи, определяется материал и степень его изученности, охарактеризована методология, представлены основные положения, выносимые на защиту, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, приведены сведения об апробации, изложена структура исследования.

*Глава 1 «Создание нового языка музыки как главное экспериментальное устремление Листа»* включает два параграфа. §1 *«Музыка будущего: дорога за горизонт»* очерчивает ситуацию народившегося кризиса в области музыкального языка в последнюю треть романтического столетия. Необходимость остро своевременного отображения эстетики времени и, тем более, формирования новых эстетических концепций требовала от искусства решительных шагов в области обновления средств выразительности.

Платформой, сформировавшей подобную необходимость, стало общее умонастроение эпохи. Приращение науковесомости в различных сферах познания, стремление к всеобоснованию и критическому восприятию доставшегося наследия привели к расцвету идеи всестороннего прогресса. Простые магистральные схемы «от худшего к лучшему» должны были быть обнаружены во всем: естественных науках (концепция естественного отбора Ч. Дарвина), социологии (коммунистические взгляды К. Маркса и Ф. Энгельса), религии и политике. К середине XIX века увлеченность идеей трансформировалась в тенденцию. Не удивительно, что и художественная практика с энтузиазмом бросилась на поиски «искусства будущего».

Первоначальный путь был найден еще в «Оде к радости» Л. Бетховена и впоследствии был подхвачен композиторами-романтиками. Он вел к сближению музыки со смежными видами искусства, прежде всего, с литературой, посредством заимствования жанров последней (баллады, новеллеты, рапсодии и т. п.), сплетения имманентных принципов развертывания вокальной и инструментальной мелодики (симфоническое творчество Ф. Шуберта, Й. Брамса, позднее – Г. Малера). Отдельной вехой стало объединение внутренних закономерностей структурирования музыкального сочинения, мифотворчества и дра-

матической постановки в творчестве Р. Вагнера. Итогом стало возникновение жанров: «инструментальная драма», «симфоническая поэма», «новеллетта», а также явление программности, уходящее корнями в опыт предшественников, но традиционно связываемое с именем Листа.

К середине XIX столетия пути трансформации искусства полностью сосредоточились на обновлении музыкального языка. Чтобы достичь чаемой Музыки будущего *композиторам требовалось выйти из настоящего*, которое на тот момент представляло собой многообразие расширенного мажоро-минора. Лист стремился преодолеть и трансформировать системные связи тональности и непреложность выражения устоя в виде вертикали терцовой структуры, выстраивая опыт создания музыкальных композиций в опоре на теоретические идеи А. Рейха и Ф. Фетиса.

Фундаментальную основу листовского экспериментального поиска составила концепция омнитональности (*omnitonique*), позволявшая изменить наработанную инерцию восприятия музыкального потока посредством свободы энгармонических модуляций и всевозможных хроматических последовательностей. Особенность его композиционного процесса сконцентрировалась на свободе использования полутонового тяготения как структурообразующей единицы, в результате чего любой аккорд способен перейти в иной, *абсолютно любой аккорд*. Фетис сформулировал идею грядущего разложения традиционной функциональной тональности, о чем писал следующее: «Стремление к множественности или даже всеобщности тонов <звуков> в музыкальном произведении – есть последняя граница развития гармонических соединений [комбинаций]; далее пути нет. <...> Когда я предположил и предсказал такой последний результат данного гармонического направления в музыке в моем курсе философии этого искусства (в 1832 г.), я не думал, что результат предстанет перед нами так скоро» (цит. по: Файн Я. Н. Феномен тяготения в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского: сущность и исторический контекст. Россия : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. с. 19–20).

В §2 «*Информационная емкость поздней композиционной модели Листа и проблема поиска коммуникативных стратегий*» рассматриваются причины сценической беззвучности поздних фортепианных сочинений композитора вплоть до недавнего времени. Облик последних опусов Листа приобрел для публики вид несколько неожиданный и совсем нежелательный: исчезло либо преобразилось прежде атрибутивное в его произведениях качество виртуозности; изменился масштаб композиций в пользу лаконичных, не-

редко одночастных миниатюр<sup>5</sup>; доминирующие позиции занял обобщенный вид программности; трансформировались звуковысотный и метроритмический аспекты.

Тем самым, произошел диссонанс в использовании *средств музыкального языка в целях коммуникации*: эксплуатируя устоявшиеся элементы музыкальной речи, Лист словно пытался заговорить на другом языке; убедить, что прежде известные «языковые» формулы теперь могут приобретать диаметрально противоположный предшествующим представлениям смысл.

Пропасть, с годами творчества разверзшаяся между сочинениями Листа и публикой, была обусловлена умонастроениями художественной среды романтизма и сложившейся категорией гения, которая обязывала к её наличию и даже нарочному увеличению. В целом, проблема гения в корне парадоксальна. В первой половине XIX века гений стремился быть понятым через простоту и доступность – чувств, жанров, ясности мелодики – но не мог достичь желаемого в силу сложности психологического устройства человека, которое, как тема творчества, оказалось поставлено во главу угла. Ни на уровне идей, ни на уровне средств их воплощения невозможно точно сказать, чего именно добивались творцы: дистанцирования или сближения с аудиторией. Лист не был исключением. Наступление XX столетия увеличило дистанцию между его творчеством и слушателем, пораженным радикализмом нововенцев, урбанистов и прочих направлений музыкального авангарда.

*Глава 2 «Время и феномен Ф. Листа: к вопросу о научной и художественной актуальности его творческого наследия»* представляет хронологический обзор обширного ряда источников, накопленных отечественным и зарубежным музыковедением. Процесс развенчания клише о личностных качествах Листа, далеких от совершенства, о его виртуозном, но содержательно неполноценном творчестве, занял почти полтора столетия и шел с разным успехом, находя и сторонников, и оппозиционеров.

Основной вектор развития научной мысли вел листвоведение от акцента на личности композитора к осторожному изучению творчества и к последующему углублению в закономерности авторского музыкального мышления. Большинство прижизненных изданий, посвященных биографии и творчеству композитора, изобилуют восторженными отзывами об исполнительских возможностях Листа, но резко негативными – о композиторском даровании (статьи и письма А. Серова, В. Стасова, Р. Шумана, Рихарда и Козимы

---

<sup>5</sup> Речь не идет о радикальной смене художественных принципов или тотальном отказе от прежде излюбленных форм выражения: «Конечно, Лист мог еще писать виртуозные произведения, если бы хотел, например, Третий Мефисто-вальс, Девятнадцатая рапсодия; все же исполнение отчаянных, бравурных сочинений его молодости всегда поразительно. Но это [вид его поздних опусов – А.А.] как раз то, что он теперь хотел сказать, что должен был признать – его стремление к новому стилю в искусстве» (Hamburger K. Franz Liszt. Budapest : Corvina, 1973. s. 221).

Вагнер и др.; хроники из современной Листу прессы и т.п.). Многие работы носят биографический или учебно-методический характер (А. Буасье «Уроки Листа», А. Гёллерих). Замечания о музыкальном новаторстве композитора, выполненные сугубо в эстетическом ключе, прозвучали в трудах Мари Ла-Мара (1883), А. Бородина («Мои воспоминания о Листе»), Б. Шоу.

Первое открытое признание новаций Листа состоялось в межвоенное двадцатилетие в статье «Вокруг Листа» Ф. Бузони (Busoni F. Um Liszt / F. Busoni // Von der Einheit der Musik. – Berlin, 1922. – S. 284–285), который признает преемственность последовавшего постромантического направления, а также некоторых тенденций искусства XX столетия от листовской музыки. На данном этапе развития листоведения также поднимается волна пристального внимания к «Фауст-симфонии» (М. Хоп, Г. Эрпф), а В. Данкерт одним из первых очерчивает в стилистике поздних сочинений Листа аспекты предвосхищения тенденций и словаря музыкального импрессионизма.

Попытка переоценки творчества композитора (П. Раабе, Э. Ньюман), еще весьма далекая от полной свободы от штампов, происходит в 1930-е гг., и неотъемлемо связана со смещением научного внимания в сторону листовского музыкального языка. Этот период традиционно признается «Второй фазой международного исследования Листа» (Nagler N. Das Liszt-Bild – ein wirkungsgeschichtliches Mißverständnis? // Music-Konzepte : Franz Liszt. München, 1980. Heft 12. S. 121), которая ознаменована целым рядом диссертаций (Й. Бергфельд, Х. Добий; З. Гардони, В. Рюш, Р. Кокай и др.).

В 1950-е гг. тенденция к изучению музыкального языка Листа сохранилась в западноевропейском музыкознании (работы Р. Лейбовица «Пророчество Франца Листа» из книги «Эволюция музыки от Баха к Шёнбергу», и Х. Серла «Музыка Листа»); русскоязычная среда характеризуется созданием путеводителей (И. Бэлза) и фундаментальной монографией Я. Мильштейна, где представлен глубокий анализ листовского творчества, образа жизни и художественного мышления.

К 1960-м интерес к личности и сочинениям Листа приводит к переоценке его наследия (К. Дальхауз, Л. Куше, П. Раабе) и смещению научного интереса в сторону изучения средств музыкального языка.

1970-е годы ознаменованы шквалом новых публикаций. Равного внимания были удостоены как личностные, так и сугубо музыкальные особенности листовской творческой биографии (А. Уокер «Франц Лист. Человек и его музыка», Э. Хельм «Ф. Лист в автобиографических записях и фотодокументах»); были затронуты вопросы, ранее обойденные вниманием музыковедов (П. Шварца «Исследование органной музыки Франца Листа. Вклад в историю органной композиции в XIX веке»). Особенным интересом пользуется

теперь тема *позднего* листовского музыкального письма и связанная с ним ситуация коммуникативной пропасти между произведениями и публикой (К. Хамбургер «Франц Лист», Г. А. Томпсон «Эволюция целотонавого звукоряда в оригинальных фортепианных произведениях Листа»; С. Гут «Франц Лист. Элементы музыкального языка» (1977) и др. *Особенную ценность и научную новизну* представляет работа Д. Торкевица «Гармоническое мышление в ранних произведениях Франца Листа», предложившего категорию гармонического топоса и акцентировавшего преимущество позднего стиля Листа от гармонических открытий, осуществленных в раннем творчестве (1830-х гг.).

Подобный интерес и переоценка листовского творчества во многом объясняются прошествием времени, достаточного для первоначального осознания опыта авангардного письма XX столетия и сопоставления его результатов с творческими поисками позднего романтизма.

Попытки составить полное *описание* сочинений Листа предпринимаются в отечественном музыкознании с 1980-х. Нередко работы отчетливо демонстрируют исполнительскую специфику (А. Дубовик) или носят методический характер (А. Будяковский), рассматривают связи листовского творчества с внемузыкальными явлениями (диссертации М. Вороновой, Г. Яруллиной.). В австро-немецком листоведении изучение гармонических инноваций в этот период представило бесценные наблюдения, которые по-прежнему разрознены и нуждаются в единой, обобщающей их теоретической модели.

Исследование литературного массива листоведения показало, что одна из неотъемлемых сторон музыки композитора осталась за пределами научного интереса. А именно: временная сторона организации его композиций и её влияние на изменение структурных свойств и системных связей тональности.

**Глава 3 «Поздние опусы Листа и совокупный опыт их теоретической рефлексии»** представляет анализ музыкально-теоретических концепций в аспекте их объяснительных возможностей при изучении позднего творчества Ф. Листа. Все модели и теории были условно разделены на дедуктивные и индуктивные. К дедуктивным концепциям были отнесены учения:

- Г. Римана, разработавшего *идею функциональности гармонических отношений*, осознание которых является обязательной отправной точкой в преодолении тональности;
- Ю. Кремлева, который настаивал на необходимости кропотливейшего изучения текста произведения неотрывно от оценки общей музыкально-эстетической среды времени его создания;
- Х. Шенкера, который, претендуя на обнаружение «высшего принципа, общего для всех искусств» [Шенкер Х. Свободное письмо: в 2 т. Том 1: текст / Х. Шенкер. Пер. Б. Т. Плот-

никова. Красноярск, 2003. С. 12], отводит определяющую роль в формировании музыкальной стилистики эстетико-философской позиции её автора и времени, экстраполируя собственную картину мира на музыкальный процесс. Основу музыкального движения по Шенкеру составляет сочленение дихотомической пары «напряжения» и «осуществления», воплощающей неустой и устой на всех уровнях формы.

Индуктивные теории были подразделены на:

- архитектурные (работы В. Бобровского, чья концепция может рассматриваться преемственной с теорией переменности функций Ю. Тюлина, но возведенной на уровень формы; и Е. Ручьевской, затронувшей структурно-семантические аспекты жанровой природы музыки);
- так называемые теории промежуточного характера (Б. Асафьева, Ю. Тюлина и Ю. Холопова). Качество промежуточности в данном случае понимается как их концептуальная основа, выстраивающая баланс логического движения сразу от двух фундаментальных посылок – общего и частного, направленного на исследование музыкальных процессов.

Основой построения концепции Асафьева является движение от интонации к общей драматургической логике развития, опирающейся на диалектичность развертывания композиции. *В отношении листовского наследия особо ценен сам акцент, сделанный Асафьевым на временном характере музыкальной формы, её процессуальной стороне,* а также на самоценности интонационного напряжения, которое осуществляется в позднем листовском творчестве посредством мультипликации вводнотонного тяготения.

Концепцию переменности функций Ю. Тюлина в поздних опусах Листа возможно экстраполировать на уровень соотношения звукорядов, интервалов, аккордов, нередко пересматривая их семантическое значение по ходу развития гармонических отношений в пьесе (например, взаимозамена функций устоя и неустоя между интервалами квинты и тритона в Первом и Втором Мефисто-вальсах). Если воспользоваться сосюровскими категориями «язык» и «речь», то допустимо считать, что, подменяя смысловое содержание относительно стабильных значений элементов языка, Лист формирует принципиально новую речь, для осознания которой на момент возникновения не хватает, по меньшей мере, еще одного, нового словаря – в противовес прежде более или менее единому и общему, основанному на общепринятой конвенциональности интонационному словарю эпохи (термин Б. Асафьева).

Первым таким «новым» и во многом универсальным «словарем» может послужить *учение о центральном элементе Ю. Холопова*, объясняющее функционально-инверсионное подчеркивание любых диссонирующих и полигармонических аккордовых

комплексов (например, во вступлении к Первому Мефисто-вальсу, теме ГП из Второго, некоторых разделах Третьего), однако нераскрывающее сущности новаторства Листа до конца.

- теории, в основе которых лежат относительно объективные представления о феномене тяготения. К ним относятся:

а) концепция омнитонального порядка Ф. Фетиса, где тяготение возведено в ранг системообразующего принципа, что объясняет увлеченность Листа энгармоническими модуляциями и хроматическими последовательностями;

б) П. Хиндемита, интуитивно поделившего интервалы по признаку наличия главного тона на тритон и, говоря кратко, все остальные. Специфика тритона заключается в его предельной акустической симметричности: составляющие его звуки, как и присущее каждому из них обертональное наполнение, практически никак не взаимодействуют друг с другом. Тритон лишен внутри себя тяготения, и этого достаточно, чтобы Лист воспринимал его как остановку движения, созвучие покоя (что очевидно претворено в заключительной каденции Второго Мефисто-вальса). Тритон, взятый вне обязывающего звуковысотного контекста, не содержит стремления к чему бы то ни было, следовательно, не нуждаясь ни в каком рода разрешениях. В этом смысле тритон идентичен октаве и используется Листом в схожем ключе. Концепция, предложенная Хиндемитом, оспаривает некоторые положения традиционного учения об аккордах, включая терцовый принцип построения созвучий, что активно реализуется в экспериментах Листа с квартаккордами в поздних сочинениях и в последовательном наложении нескольких терцовых созвучий одновременно вплоть до образования эффектов политональности или кластерных пятен (вступление Первого, ГП Второго Мефисто-вальсов);

- теории, в основе которых лежит субъективное понимание тяготения. Гегемония мелодического начала в теоретической системе Э. Курта, проявляется в листовском творчестве повсеместно, особенно в контексте использования хроматической шкалы как подчас единственной закономерности организации музыкального развертывания (центральный раздел вступления Первого Мефисто-вальса (136–338 тт.), вступление Третьего (11–18 тт.), организация тональных отношений во Втором, тематизм Багатели без тональности).

В творчестве Листа прослеживается попытка преодолеть инерционность психологического восприятия музыкального потока. В более ранних сочинениях Лист избирал путь внезапного модулирования, часто посредством увеличенного трезвучия – репрезентанта целотонального звукоряда, в котором ни один из тонов не наделен в отношении другого качеством вводнотонального тяготения. В поздних фортепианных опусах композитор предпочитает экстраполяцию движения по хроматизмам на все уровни композиции. Тяго-

тение, как воплощение энергии напряжения («кинетической» по Курту), нуждается в приведении к состоянию покоя, и случаи его отдаленного местоположения у Листа нередки.

Даже опытный слух дифференцированно воспринимает только первые несколько устремлений тяготения хроматического тона в последующий. Поскольку стадии разрешения нет, вскоре все составляющие хроматического движения сливаются в целостный звуковой поток, который, с одной стороны, воспринимается как единое масштабное тяготение, а с другой, как неостановимая акустическая лавина. Тем самым, изначально заданная автором аудиальная система преобразуются в иную, качественно новую, в своем развертывании нередко непредсказуемую<sup>6</sup>;

- теории, посвященные проблеме тональности. Ведущее место среди них принадлежит концепции Р. Рети. *Пантональность* – система, где поля притяжения нескольких тонок существуют одновременно, взаимно противодействуя, независимо от того, которая из них станет заключительной – проявляется в спорности итогового устоя между тонами *a* и *e* в Первом Мефисто-вальсе или между *es* и *as* в ГП Второго. Пантональность не тождественна так называемой неопределимой тональности, которая предполагает своеобразное «плавание» в среде нескольких тональностей без итоговой остановки в одной из них (тональный план Третьего и Четвертого Мефисто-вальсов). Из рассуждений, приведенных музыковедом, формируется вывод, что *пантональность – это не общая итоговая система, а метод композиции*, обусловленный эстетикой свободы звуковысотных отношений, не связанных какой-либо схемой, и учитывающий универсальные законы музыки. Говоря проще, Рети объясняет пантональность через поиск наиболее жизнеспособных элементов традиционной тональности, существенно расширяя объяснительные возможности концепта: идея подвижных тонок зависит от *интенсивности развертывания гармонических схем*, что определяет конечный подступ к осознанию сущности процессов позднего листовского письма.

Необходимо упомянуть наблюдения ученых, не достигшие полномасштабного завершения в форме целостной теории. Вопрос преемственности происхождения атональности из музыки позднего романтизма, в особенности из творчества Листа поднимается в музыковедении давно, особенно настойчиво – в западноевропейской научной литературе. Однако только в 1980 г. Н. Наглер предложил и подкрепил существенными обоснованиями определение исторического места творчества Листа на пути к атональности, назвав его предельной точкой «классической тональности» (Nagler N. Die verspätete Zukunftsmusik //

<sup>6</sup> Даже в рамках исследуемых сочинений у Листа встречаются случаи завершения композиций на созвучиях, не имеющих с тонической функцией вообще ничего общего (Второй Мефисто-вальс, тт.: 172-178; заключительная каденция).



Music-Konzepte: Franz Liszt. München, 1980. Heft 12. S. 24–25). *Учение о гармонических тонасах* Д. Торкевица очерчивает путь метаморфоз монотематизма к моноцентризму. Логическим завершением данной линии исследований является деятельность К. Хамбургер, обозначившей весомые отличия музыкального облика поздних сочинений Листа.

Однако среди рассмотренных теоретических моделей обнаруживается некая ускользающая проблемная область, неизменно сопровождавшая листоведение, но так и не ставшая объектом пристального внимания ученых, несмотря на принципиальность своего значения. Это проблема оценки и измерения *интенсивности гармонических смен*.

**Глава 4 «Новации Листа в области работы с центральным элементом системы»** представляет собой ряд выводов в отношении звуковысотной, метроритмической и тонально-гармонической организации, сделанных после предпринятых музыкально-аналитических процедур к четырем Мефисто-вальсам и «Багатели без тональности» (последовательный анализ представлен в Приложении 1 – прим. А. А.):

- экспериментируя со звуковысотностью, Лист отстраняется от жестких тональных связей в пользу тоникальности отдельных звуков, которая может утверждаться двояко: через метроритмические условия доминирования акустической монады при отсутствии её тяготения в другие тоны (Первый Мефисто-вальс, вступление); через многократное переосмысление функциональной нагрузки тона (теория переменных функций Ю. Тюлина);
- основной вехой в преобразении листовского языка является переосмысление временной природы музыкального процесса. Стремительно повышая интенсивность гармонического обновления, Лист достигает той степени композиционной устойчивости и целостности, при которой роль центрального элемента приобретают компоненты музыкальной речи, прежде не выполнявшие подобной функции.

Прежде ведущим фактором целостности оставалось тонально-гармоническое единство и нерушимость системных связей тональности. Модификации центрального элемента в поздних фортепианных сочинениях Листа можно разделить на две группы. К первой примыкают сочинения, где осевым стержнем остается опора на тот или иной звукоряд: Четвертый Мефисто-вальс (гамма натурального *cis-moll*); фрагментарно Первый (центральный раздел вступления) и Третий Мефисто-вальсы (2-й раздел вступления), где центрирующей является шквальная волна хроматического движения.

Вторую группу образуют опусы, где центральный элемент принимает форму аккорда вне традиционных функциональных контекстов и, как правило, особой нетиповой структуры (квартаккордом завершается пьеса «Бессоница. Вопрос и ответ»; форму квартаккорда имеет первая полностью сложившаяся вертикаль Первого Мефисто-вальса, последовательно выращенная посредством наращивания квинт *e-h-fis-cis+a-e*; на звуках

квартаккорда *eis-ais-dis* построена «тема-тезис» Третьего Мефисто-вальса)<sup>7</sup> или интервала (гегемония уменьшенной квинты во Втором Мефисто-вальсе: вступление, заключительная партия, заключительная каденция; или увеличенной – в рамках того же опуса в эпизоде в разработке);

- тоникальные качества отдельных звуков воплощают теорию переменности функций и принципы омнитонального порядка (тон *e* в Первом Мефисто-вальсе композитору осуществить множество в: C-dur, E-dur, cis-moll, A-dur в первой части композиции; Des-dur, f-moll в центральной части; b-moll, d-moll и B-dur в заключительной).

Одновременное взаимодействие тонов, равно претендующих на роль устоя, приводят к реализации метода политональности, или, корректнее, политоникальности (взаимное оспаривание прав первенства между тонами *a* и *e* в Первом Мефисто-вальсе; *as* и *es* в главной партии Второго). Интенсификация наращивания вводнотоновых тяготений приводит к ускорению процесса смен локальных устоев. «Система подвижных тоник» преобразуется так, что ни одна из них в силу метроритмических условий функциями первичной опоры более не обладает. Рассеивание признаков тональности приводит к тому, что свойство тоникальности звуков более не получает объективаций, оставаясь лишь в области возможного. В результате становится невозможным определить ни один временный устой. Формируется звуковысотная система, где импульсом движения служит тональный репрезентант (тяготение), но где векторы движения не поддаются тонально ориентированному упорядочению («Багатель без тональности»).

Вне предпринятых Листом преобразований временной составляющей музыки понятие центрального элемента также не дает полноценной характеристики трансформирующихся системных связей тональности. С целью её воспроизведения дефиниция «центральный элемент» может быть дополнена.

**Глава 5 «Феномен центрального элемента и состояние динамического равновесия звуковысотной системы у Ф. Листа»** включает два параграфа. §1 «Осевой элемент и фактор динамического равновесия» посвящен реализации центрального элемента в поздних листовских опусах. Здесь он приобрел статус компонента, который интенсивно взаимодействуя с иными составляющими звуковысотности многократно мультиплицируется, функционально переосмысливается, образует мощное *вихревое* движение звукового пото-

<sup>7</sup> Другим примером предпочтения нестабильности тонального мышления в пользу квартаккордов является «Погребальное шествие! (из последних дней жизни)». Тематическое образование, положенное в основу пьесы, ограничивается лаконичным интервальным мотивом из двух секунд *e-f* и *h-c*, двух квинт *e-h* и *f-c*, увеличенной кварты *f-h* и уменьшенной квинты *fis-c*. Как и другие пьесы позднего творческого периода Листа (Второй–Четвертый Мефисто-вальсы), «Погребальное шествие!» имеет противодействующую разрушению тональности силу – унисонное голосоведение, которое по мнению Н. Наглера является попыткой закрепить тональность, изнутри стремящуюся к разрушению. Такой тип конфликтной структуры Наглер полагает одним из ведущих для музыки будущего (Nagler N. Die verspätete Zukunftsmusik. S. 33).

ка (в противовес традиционным центробежным и центростремительным векторам). Следовательно, его с полным основанием следует считать, прежде всего, *осевым элементом*. Вокруг подобной оси в ходе непрерывного процесса преобразований и наращиваний тяготений устанавливается динамическое равновесие целостной структуры произведения. Централизирующие возможности оси полностью зависят от скорости «смены» структурно значимых событий, то есть, от динамики вихревого движения вокруг неё.

Одна из отличительных черт поздних сочинений Листа заключается в усилении мотивно-тематической работы, что также способствовало преобразованию центрального элемента в осевой. В процессе работы над монотематическим инвариантом<sup>8</sup>, последний стал заметно сокращаться. В произведениях позднего этапа Лист подвергает инварианты повторному процессу сжатия, доводя их конечный облик до объемов интонации (квартовой во вступительной теме Третьего Мефисто-вальса; секундово-квартовой в пьесе «Погребальное шествие!») или интервала – интонации, взятой в одновременности! (Трейти Мефисто-вальс). Шагнув дальше законов монотематизма и положив в основу преобразований интервальную структуру – Лист пришел к новому типу *моноцентристского* мышления.

*Фактор интенсивного и перманентного движения в поздних листовских опусах – единственный гарант стабилизации звуковысотной системы при ее практическом использовании в композиции.* Изучению его свойств посвящен §2 данной главы «Наблюдения и выводы». Системность поиска Листом новых способов централизации материала очевидна при фиксации осевых элементов в каждом из рассмотренных сочинений. Общим становится направление эволюции звуковысотной системы в сторону преодоления расширенной тональности. Мефисто-вальсы объединяет тенденция к преобразованию традиционной аккордики, функциональному переосмыслению традиционной интервалики, утверждения полутона как интонационной структуры, обладающей всеми системообразующими свойствами.

Организация тотального вводнотового тяготения требовала условий, в диссертации обозначенных как **фактор динамического равновесия**, который включает два равно значимых аспекта. **Первый – количественный.** Исследуя феномен музыкального времени в рамках тонального движения, непременно приходится сталкиваться с гармонической активностью аудиального потока, и чтобы произвести «замер» частоты функциональных смен, остается определить их число в некую заданную единицу времени. Условно это

---

<sup>8</sup> В целом, творчеству Листа свойственна следующая особенность. Ранние сочинения имеют в качестве тематических образований более протяженные конструкции (тема Ноктюра Fis-dur, тема основного раздела «Обручения» и др.). Однако каждый последующий творческий этап характеризуется все большим сжатием инварианта до мотива и интервала в сочинениях 1870-х-1880-х годов.

формулу можно отобразить следующим образом:  $\frac{V * n}{t}$ , где –  $V$  скорость музыкального движения, избранная исполнителем и выраженная количеством ударов метронома в минуту (что так же можно делением на 60 выразить как количество ударов в секунду);  $n$  – количество гармонических смен на протяжении рассматриваемого фрагмента, а  $t$  – реальное время звучания данного фрагмента (допустим, такта или целого построения) в конкретной исполнительской версии.

Из формулы ясно, что понижение темпа (переменной  $V$ ) обратно пропорционально увеличению объема времени (переменной  $t$ ). Так, например, 13–14 или 17–18 такты Третьего Мефисто-вальса в расчете по данной схеме, дают следующий результат:  $\frac{112 * 7}{3} = 261$ , (3), где 112 – заданное автором указание темпа Allegro, 7 – количество функциональных смен, а 3 – реальное звучание музыки длиной в три секунды в исполнении Л. Ховарда. Таким образом, коэффициент интенсивности гармонических смен равен 261, (3).

Очевидно: понижение темпа прямо пропорционально снижению гармонической активности. К примеру, задав темп исполнения данного фрагмента в темпе Adagio при 60 ударах метронома в минуту, коэффициент гармонической интенсивности равен 70, то есть замедлен почти вчетверо!<sup>9</sup>

Второй аспект измерения фактора динамического равновесия – качественный, и связан с ограниченностью слухового восприятия по скорости. На аудиальное улавливание, дифференцирование и осмысление услышанного требуется определенное время<sup>10</sup>. Восприятие вихревого круговорота, реализованного в некоторых поздних фортепианных опусах Листа, требовало от слушателя серьезной работы, мгновенного включения в музыкальный процесс с первых нот. Однако историко-политическая ситуация, сформировавшая тогдашнюю публику, ставила перед искусством ключевую задачу развлечения (культура Второй империи во Франции), поддержания национального героико-патриотического духа (державы Габсбургов и Гогенцоллернов), обличения социальной парадигмы (Рос-

<sup>9</sup> Приведем для сравнения несколько случаев из творчества различных композиторов: связующая партия из 25 симфонии В. Моцарта в исполнении симфонического оркестра баварского радио имеет коэффициент 45 (при обозначении Allegro con brio в 120 ударов метронома, либо 54 при значении метронома 144); главная партия сонаты для фортепиано № 18 Л. Бетховена в исполнении С. Рихтера будет иметь коэффициент 35 (при обозначении 112 ударов метронома в минуту, хотя нередко случаи, когда её исполняют чуть спокойнее); третья часть симфонии Г. Малера «Титан» при усредненном Andante в 92 удара метронома предложит коэффициент музыкальной скорости чуть больше 26 единиц, а во вступлении к «Золоту Рейна» Р. Вагнера показатель будет снижен до значения  $\approx 0,32$  (отсутствие гармонических смен на протяжении 140 тактов!).

<sup>10</sup> Прежде всего, вне учета этой особенности не появилось бы само качество высокой виртуозности, ведь осуществлять музыкальное движение в подвижном темпе легче, но интонировать – сложнее. Листовский композиционный метод заключается в том, что он ищет границу между скоростью, на которой осознанное восприятие возможно, и скоростью, где оно исчезает, ищет точку, где скорость музыкального потока если не совпадает, то становится максимально соотносимой со сменой эмоциональных или ментальных движений.

сия). Лист со своим взглядом на музыку в целом, и Музыку будущего в частности (когда так отчаянно была нужна какая-нибудь другая музыка настоящего) не удовлетворял ни одной.

Если качественные характеристики листовского письма улавливались и как-то оценивались аудиторией (в подавляющем большинстве, отрицательно), то количественные даже в работах музыковедов зачастую были окружены ореолом нерешенной проблемы, время которой еще не пришло. Между тем, именно интенсивность гармонических преобразований делает сочинения Листа уникальными, позволяя существовать парадоксу его композиционного метода. Последний заключается в создании максимальной тональной дезориентации и неуклонного преодоления рамок тональности без конечного выхода в поли- или атональность, с использованием при этом исключительно тональных средств. В этом композитор взглянул по-настоящему далеко: даже дефиниция пантональности, предложенная Рети, оказывается нередко неприложимой к объекту исследования, поскольку как техника подвижных тоник требует определенности таковых.

В **Заключении** предлагается итоговая характеристика листовского композиционного метода, построенного на усилении динамики мультиплицированных вводнотоновых тяготений. Спустя незначительное время после смерти Листа, в многократных регулярных или иррегулярных повторениях идентичных или подобных событий будет усмотрена математическая закономерность. Она закрепится под наименованием цепей Маркова и получит научное обоснование в теории вероятности, которая могла бы во многом объяснить принципы и механизмы новаторства позднего листовского письма.

Ситуация с изучением наследия Листа осложнялась тем, что, приняв за старт радикальной модернизации музыкального искусства творчество А. Шёнберга, Листа, как и близких к нему по времени символов музыкального прогресса – Вагнера, Регера, Р. Штрауса – стали понимать, как «тупиковую ветвь» музыкального декаданса, олицетворявшую стагнацию «искусства прошлого». В художественном контексте эпохи это лишь усиливало отсвет обретаемой, наконец, Музыки будущего, одним из пророков которой Лист, несомненно, был.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ** **Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК**

1. Аймаканова, А.П. Гениальность и дорога в искусство будущего : Ф. Лист / А.П. Аймаканова // Идеи и идеалы. – 2017. – № 2. – С. 149–154 (0,5 п.л.).

2. Аймаканова, А.П. Искусство будущего : экспериментальный опыт Ф. Листа в поисках новой звуковысотности / А.П. Аймаканова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. – 2017. – № 2. – С. 172–176 (0,5 п.л.).

3. Аймаканова, А.П. Музыка будущего в представлении Ф. Листа : Дорога за горизонт / А.П. Аймаканова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 28–32 (0,5 п.л.).

4. Аймаканова, А.П. Образ художника в западноевропейском романтическом искусстве : к проблеме гения / А.П. Аймаканова // Идеи и идеалы. – 2017. – № 1. – С. 146–158 (1 п.л.).

5. Аймаканова, А.П. Позднее творчество Ференца Листа : музыкально-теоретическая рефлексия в зарубежном музыкознании / А.П. Аймаканова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 3. – С. 25–31 (0,6 п.л.).

6. Аймаканова, А.П. Поздняя композиционная модель Ф. Листа : информационная ёмкость и коммуникативная скудность / А.П. Аймаканова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. – 2017. – № 2. – С. 176–180 (0,45 п.л.).