

АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

Стиль и мысль

Статьи и материалы



АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

СТИЛЬ И МЫСЛЬ СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Составление, переводы, комментарии
Н. Власовой и О. Лосевой



Москва
Издательский Дом "Композитор"
2006

Составление, переводы, комментарии
Н. Власовой и О. Лосевой

Статья «Отношение к тексту»
публикуется в переводе
А. В. Михайлова

Рецензенты
доктор искусствоведения **Л. О. Акопян**
доктор искусствоведения **Н. Г. Шахназарова**

Ш 91 Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. — 528 с.

Первое на русском языке собрание статей и материалов выдающегося австрийского композитора, мыслителя и педагога Арнольда Шёнберга (1874–1951). В состав издания, снабженного подробными комментариями и справочным аппаратом, вошли единственный опубликованный при жизни автора сборник его статей «Стиль и мысль», а также статьи и материалы разных лет по широкому кругу проблем. Абсолютное большинство текстов, представленных в издании, никогда не публиковалось на русском языке. Для музыкантов и всех интересующихся искусством XX века.

ISBN 5-85285-838-2

Ш 490500000—091 без объявл.
082(02)—06

ББК 85.31

© Власова Н.О., 2006 г.
© Лосева О.В., 2006 г.
© Издательский Дом
«Композитор», 2006 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Список сокращений	14

I. СТИЛЬ И МЫСЛЬ

Отношение к тексту. Пер. А. Михайлова	24
Малер. Пер. О. Лосевой	32
Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль. Пер. О. Лосевой	58
Брамс прогрессивный. Пер. О. Лосевой	75
Композиция на основе двенадцати тонов. Пер. Н. Власовой	125
Опасная игра. Пер. Н. Власовой	158
Тренировка слуха путем сочинения. Пер. Н. Власовой	162
Сердце и мозг в музыке. Пер. Н. Власовой	169
Критерии оценки музыки. Пер. Н. Власовой	194
Симфонии из народных песен / Фольклористские симфонии. Пер. О. Лосевой	212
Права человека. Пер. О. Лосевой	222
On revient toujours. Пер. Н. Власовой	231
Да здравствует соус! Пер. Н. Власовой	235
Это моя вина. Пер. Н. Власовой	242
К пристани. Пер. Н. Власовой	246

II. СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

О музыкальной критике (1909). Пер. О. Лосевой	249
Проблемы преподавания искусства (1910). Пер. О. Лосевой	257
Творчество и сущность Франца Листа (1911). Пер. О. Лосевой	262
«Парсифаль» и авторское право (1912). Пер. О. Лосевой	268
Упрощенная партитура для изучения и дирижирования (1917). Пер. О. Лосевой	276
Мысли о Цемлинском (1921). Пер. О. Лосевой	281
Механические музыкальные инструменты (1926). Пер. О. Лосевой	287

Проблемы гармонии (1927). Пер. Н. Власовой	293
«Счастливая рука» (1928). Пер. Н. Власовой	314
Моя публика (1930). Пер. О. Лосевой	321
Национальная музыка (1931). Пер. О. Лосевой	327
Доклад об ор. 31 (1931). Пер. Н. Власовой	335
Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22 (1932). Пер. О. Лосевой	355
Why No Great American Music? (1934). Пер. О. Лосевой	374
[Об Альбане Берге] (1936). Пер. О. Лосевой	382
Как становятся одиночками (1937). Пер. Н. Власовой	390
Джордж Гершвин (1938). Пер. Н. Власовой	419
Современная манера исполнения классической музыки (1948). Пер. Н. Власовой	421
Оглядываясь назад / Моя эволюция (1949). Пер. Н. Власовой	426
Заметки о четырех струнных квартетах (1949). Пер. Н. Власовой	443
Камерная симфония [ор. 9] (1949). Пер. Н. Власовой	477
Анализ «Пеллеаса и Мелизанды» (1949). Пер. Н. Власовой	484
Программные заметки к «Просветленной ночи» (1950). Пер. Н. Власовой	489
Мое отношение к политике (1950). Пер. Н. Власовой	496
[Бах] (1950). Пер. Н. Власовой	501
[Антон Веберн: Klangfarbenmelodie] (1951). Пер. Н. Власовой	510
Указатель сочинений А. Шёнберга	517
Указатель имен	518

Автором комментария является переводчик текста
(комментарий к статье «Отношение к тексту» сделан О. Лосевой)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателям книга — первое на русском языке собрание литературных работ выдающегося австрийского композитора, главы нововенской школы Арнольда Шёнберга (1874–1951). В состав издания, снабженного комментариями и справочным аппаратом, вошли единственный опубликованный при жизни автора сборник его статей «Стиль и мысль» и подборка отдельных работ по широкому кругу проблем.

Арнольд Шёнберг, человек необыкновенно деятельный и активный, за свою долгую жизнь проявил себя в разных областях как богато одаренная натура: композитор, мыслитель, музыкальный теоретик, педагог, количество учеников которого исчислялось сотнями, оригинальный живописец, незаурядный литератор. Но даже это, само по себе внушительное, перечисление не дает полного представления обо всем спектре его интересов и занятий. Шёнберг был полновластным художественным руководителем организованного по его инициативе в Вене «Общества закрытых музыкальных исполнений» (1918–1921), неоднократно выступал со всевозможными инициативами, направленными на улучшение музыкального образования, предложил новый вид упрощенной партитуры, новую двенадцатитоновую нотацию, особые пюпитры для квартетистов, изобрел устройство для разлиновки нотных листов, нотную пишущую машинку, придумал билет для городского транспорта в Берлине... Дочь композитора Нурия Шёнберг-Ноно вспоминала: «Шёнберг был постоянно занят духовной деятельностью. Он делал из остатков нотной бумаги и картонных переплетов маленькие записные книжки и сшивал их нитками. Иногда он украшал их пестрыми обложками, которые рисовал сам. Где бы он ни был, он всегда имел их при себе, чтобы использовать время между лекциями или пока ждал тех, кто был не так пунктуален, как он. Так автомобиль, комната ожидания, любое место становилось его рабочим местом. Он записывал мысли обо всем, что его в данный момент интересовало, делал эскизы к новым сочинениям, задания для учеников, наброски к докладам, карикатуры, а также списки того, что нужно купить, и многое другое»¹.

Фиксировать свои мысли и наблюдения на бумаге было для Шёнберга насущной потребностью. В форме дневника он вел свои записи недолго (в 1912–1915 годах, с большими перерывами)²; значительную часть его архива, насчитывающего около шести тысяч страниц, составляют отдельные, как правило, датированные заметки, которые он время от времени пытался систематизировать тематически, раскладывая по папкам, а также маргиналии в печатных изданиях. Зачастую эти заметки отражали непосредственную реакцию композитора на события окружающей жизни и по существу заменяли ему дневник как таковой.

¹ Arnold Schönberg: 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen / Hrsg. von N. Schönberg-Nono. Klagenfurt, 1992. S. 317.

² См.: Schönberg A. Berliner Tagebuch / Hrsg. von J. Rufer. Frankfurt/M., 1974.

Литературное наследие Шёнберга очень многообразно по жанрам и формам. Его составляют музыкально-теоретические работы (из которых при жизни композитора увидели свет лишь «Учение о гармонии», 1911, и учебное пособие «Модели для начинающих сочинять», 1943), многочисленные статьи и доклады (в том числе радиодоклады), авторские анализы, интервью, заметки для себя по самому широкому кругу тем, а также собственно литературные сочинения (по большей части тексты к его вокально-симфоническим опусам, которые композитор рассматривал как самоценные художественные произведения и публиковал отдельно³).

Статьи и публичные выступления Шёнберга можно сгруппировать тематически:

- Музыкальная эстетика и связанные с ней вопросы творческой морали и этики (миссия художника, взаимоотношения художника и общества). Тексты Шёнберга, где он высказывается по этим важнейшим для него темам, никогда не посвящены им специально, но всегда связаны с каким-либо конкретным поводом («Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль») или конкретной индивидуальностью (наиболее яркие примеры: «Малер», «Творчество и сущность Франца Листа»). К этой же группе можно отнести статьи, посвященные феномену эстетической ценности применительно к музыке («Критерии оценки музыки»). Особое место принадлежит работе «Брамс прогрессивный», где музыкально-эстетический и аналитический аспекты уравнивают друг друга.

- Теория музыки. Отдельные проблемы рассматриваются, как правило, в свете развития нового музыкального языка, новой техники композиции, а новые явления в этой сфере соотносятся с принципами тональной гармонии («Композиция на основе двенадцати тонов», «Проблемы гармонии», «Убеждение или познание?», «Тональность и форма» и др.).

- Педагогика («Да здравствует соус!», «Тренировка слуха путем сочинения», «Проблемы преподавания искусства» и др.).

- Музыкальное исполнение и нотация («Механические музыкальные инструменты», «Упрощенная партитура для изучения и дирижирования», «Современный клавираусцуг», «К некоторым пунктам опроса, следует ли дирижировать камерной музыкой», «Двенадцатитоновая нотация» и др.).

- Авторские анализы и комментарии к собственным сочинениям («Счастливая рука», «Доклад об ор. 31», «Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22», «Заметки о четырех струнных квартетах», «Программные заметки к "Просветленной ночи"» и др.).

- Размышления о своем творческом пути («Как становятся одинокими», «Оглядываясь назад / Моя эволюция», «On revient toujours» и др.).

- Разное: статьи и заметки по широкому кругу музыкальных, социальных и политических вопросов, очерки «на случай» об отдельных музыкантах («Симфонии из народных песен», «Парсифаль» и авторское право», «Права человека», «Опасная игра», «Искусство и кино», «Джордж Гершвин», «Мысли о Цемлинском» и др.).

Все эти «тематические доминанты» литературного наследия Шёнберга представлены в настоящем издании.

³ См., в частности: *Schönberg A. Texte*. Wien, 1926 (репринт: Wien; New York, 2001).

В статьях, заметках и докладах Шёнберга со всей очевидностью проявляется его незаурядный дар музыканта-мыслителя и литератора. Его манеру изложения, отшлифованную в ходе общения с учениками, отличают яркость, образность, увлекательность. Шероховатостям стиля Шёнберг не придавал значения, считая, что в этом тоже проявляется его индивидуальность. Он умеет завладеть вниманием читателя, начиная издали, с каких-нибудь всем понятных житейских сравнений и постепенно подводя к весьма сложным и специальным проблемам (это в особенности характерно для поздних статей из книги «Стиль и мысль», обращенных к не слишком искушенной в музыкальных тонкостях американской аудитории). В своих печатных и устных выступлениях Шёнберг никогда не бывает невозмутимо-объективным. О ком бы, о чем бы он ни говорил, это всегда страстная речь человека, стремящегося убедить своего читателя и приобрести в нем сторонника, и это почти всегда – прямо или опосредованно – связано с проблематикой его собственного творчества. Он не просто излагает свою позицию – он защищает свои художественные принципы, свою художественную мораль, он проповедует и обращает в свою веру. «[...] В нем было что-то от пророка; когда он говорил, невозможно было не увлечься», — вспоминал ученик Шёнберга дирижер Г. Зваровский⁴.

Небольшие статьи и интервью Шёнберга публиковались в периодике (венской, берлинской, парижской, позже – американской)⁵, в сборниках статей, его комментарии к собственным сочинениям воспроизводились в концертных программках и приложениях к грампластинкам. Долгие годы Шёнберг вынашивал план подготовить отдельное многотомное издание своих литературных трудов. С этой целью летом 1932 года он занялся их разбором и систематизацией (в письме А. Бергу от 23 сентября он сообщал, что «наберется материала на 1500 печатных страниц»⁶). Но только в 1950 году, незадолго до смерти композитора, в Нью-Йорке вышел в свет первый сборник его статей «Стиль и мысль». Несмотря на то, что по составу эта книга не вполне отвечала желаниям композитора⁷, он получил возможность опубликовать многие из своих наиболее значительных текстов и изложить собственные музыкальные взгляды и принципы.

После смерти композитора его творчество, и в том числе литературные труды, стали предметом пристального внимания западных исследователей. В середине 70-х годов почти одновременно в США и Германии вышли два представительных сборника его работ⁸, в которых в общей сложности было опубликовано 135 текстов композитора (из них 38 фигу-

⁴ *Swarowsky H. Schönberg als Lehrer // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft / Hrsg. von R. Stephan*. Wien, 1978. S. 240.

⁵ Первым опубликованным текстом композитора стал авторский анализ Первого струнного квартета ор. 7, написанный по случаю немецкой премьеры этого сочинения, состоявшейся 30 июня 1907 года в Дрездене в рамках 43-го фестиваля Всеобщего немецкого музыкального союза. См.: *Schönberg A. Streichquartett op. 7: Analyse mit Notenbeispielen // Die Musik*. Jg. VI. 1906/1907. S. 332–334.

⁶ *Шёнберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисл. Л. Ковнацкой*. СПб., 2001. С. 243. См. также письма Р. Колишу от 27 июля и А. Веберну от 12 августа 1932 года (Там же).

⁷ Подробнее об истории подготовки и издания «Стиля и мысли» см. вступительный комментарий к сборнику в наст. изд.

⁸ *Schoenberg A. Style and Idea / Ed. by L. Stein*. London: Faber & Faber, 1975; *Schönberg A. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1976.

рировали в обеих книгах, в том числе статьи из «Стиля и мысли»). Различия между двумя изданиями состоят в следующем. Ученик и ассистент Шёнберга Л. Стайн, в ту пору возглавлявший Институт Арнольда Шёнберга и имевший доступ к его архиву, построил свою книгу по тематическому принципу (не остановившись перед тем, чтобы «разбить» сборник «Стиль и мысль», распределив входящие в него статьи по разным разделам; две статьи — «Опасная игра» и «К пристани» — в его издание вообще не вошли) и включил в нее много ранее не публиковавшихся заметок из архива композитора⁹. Тогда как И. Войтех оставил в неприкосновенности «Стиль и мысль», а из других материалов, выстроенных по хронологическому принципу, воспроизвел в своем издании главным образом ставшие библиографической редкостью шёнберговские публикации из периодики и других изданий, а также его анализы собственных произведений, совершенно отсутствующие у Стайна¹⁰. На протяжении 50–60-х годов и в середине 90-х были опубликованы главные теоретические труды и учебные пособия Шёнберга, частью вполне законченные, частью сохранившиеся в его архиве в виде материалов¹¹. Появились издания эпистолярного наследия композитора — сборники его писем к разным адресатам¹² и переписка с отдельными корреспондентами¹³ (в настоящее время осуществляется многотомное издание всей переписки нововенской школы¹⁴). Множество ценных текстов из архива композитора было опубликовано в журнале, который с 1977 по 1994 год издавался Институтом Арнольда Шёнберга, располагавшимся в Лос-Анджелесе¹⁵. Уникальный документальный материал собран в каталоге выставки, организованной в Вене к столетнему юбилею Шёнберга¹⁶, а также в объемистой, богато иллюстрированной книге, подготовленной на основе материалов из архива компо-

⁹ В книге Стайна десять тематических разделов: I. Самооценка и ретроспектива, II. Современная музыка, III. Народная музыка и национальное самосознание, IV. Критики и критика, V. Двенадцатитоновая композиция, VI. Теория и композиция, VII. Исполнение и нотация, VIII. Преподавание, IX. Композиторы, X. Социальные и политические вопросы. Отчасти эта рубрикация основана на той, что предлагалась автором в ходе подготовки «Стиля и мысли» (подробнее об этом см. во вст. коммент. к «Стилю и мысли» в наст. изд.).

¹⁰ Издание И. Войтеха планировалось как двухтомник. Во второй том должны были войти неопубликованные архивные заметки композитора по темам: «Личности», «Биографическое». Однако он по сей день не издан.

¹¹ Schoenberg A. Structural Functions of Harmony / Ed. by H. Searl. London, 1954 (2-е, пересмотренное, издание было подготовлено Л. Стайном и вышло в свет в Нью-Йорке в 1969 году); Schoenberg A. Preliminary Exercises in Counterpoint / Ed. by L. Stein. London, 1963; Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition / Ed. by G. Strang and L. Stein. London, 1967; Schoenberg A. Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre / Ed. by S. Neff. University of Nebraska Press, 1994; Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. Columbia University Press, 1995.

¹² Schönberg A. Briefe / Hrsg. von E. Stein. Mainz, 1958 (расширенное английское издание вышло в Лондоне в 1964 году).

¹³ Из наиболее интересных назовем переписку с Ф. Шреккером (Arnold Schönberg — Franz Schreker. Briefwechsel / Hrsg. von F. C. Heller. Tutzing, 1974), с Ф. Бузони (Der Briefwechsel zwischen A. Schönberg und F. Busoni / Hrsg. von J. Theurich. Berlin, 1979), В. Кандинским (Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / Hrsg. von J. Hahl-Koch. Salzburg, 1980), с А. Бепром (The Berg — Schoenberg Correspondence: Selected Letters / Ed. by J. Brand, Ch. Hailey and D. Harris. New York, 1987), Т. Манном (Arnold Schoenberg — Thomas Mann: A Propos du Docteur Faustus. Lettres 1930–1951. Lausanne, 2002).

¹⁴ Уже издан первый том: Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit A. Schönberg, A. Webern, A. Berg und F. Schreker / Hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995 (Briefwechsel der Wiener Schule / Hrsg. von Th. Ertelt. Bd. 1).

¹⁵ Journal of the Arnold Schoenberg Institute.

¹⁶ Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974 / Red. E. Hilmar. Wien, 1974.

зителя Н. Шёнберг-Ноно¹⁷. Время от времени в разных изданиях печатались отдельные ранее не известные тексты Шёнберга¹⁸. Упомянем, наконец, многочисленные цитаты из его заметок, публиковавшиеся исследователями творчества композитора, которые имели возможность работать с его архивом¹⁹. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что основная часть обширного литературного наследия Шёнберга — если и не по количеству, то, во всяком случае, по содержанию — в той или иной форме уже обнародована. В настоящее время Центр Арнольда Шёнберга в Вене приступил к подготовке академического полного собрания литературных трудов композитора²⁰.

Немногочисленные публикации текстов Шёнберга на русском языке разбросаны по разным изданиям. Первым с Шёнбергом как музыкальным писателем познакомил отечественных читателей журнал «Музыка»²¹. Впоследствии несколько статей композитора появилось в ряде дореволюционных и — после долгого перерыва — советских и российских печатных изданий²². В последние годы вышли в свет переводы теоретических работ Шёнберга и его писем²³, что стало частным выражением заметно возросшего в России за последнее время интереса к творчеству и личности музыканта.

Важнейшей проблемой, стоявшей перед составителями настоящего издания, была проблема отбора материала. Ограничение уже опубликованными статьями, заметками и т. п., конечно, упрощало ее, но лишь до некоторой степени. Ибо на сегодняшний день таковых существует свыше полутора сотен, и это, в свою очередь, уже является результатом строгого отбора — и самого автора, отдававшего в печать отнюдь не все, что выходило из-под его пера, и многочисленных исследователей, имевших доступ к его архиву.

¹⁷ Arnold Schönberg: 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen / Hrsg. von N. Schönberg-Nono. Klagenfurt, 1992.

¹⁸ См., в частности: Stephan R. Schönbergs Entwurf über «Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen» // Archiv für Musikwissenschaft 29 (1972). H. 4. S. 239–256; Schönberg A. Neue Musik — Meine Musik // Musik-Konzepte Sonderband / Hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München, Dezember 1980; Auner J. A Schoenberg Reader. Documents of a Life. Yale University Press, 2003. Новые материалы, касающиеся отдельных сочинений, систематически публикуются в текстологических комментариях к томам Полного собрания сочинений Шёнберга (Reihe B).

¹⁹ Новыми документальными материалами в особенности изобилуют монографии Х. Х. Штуккеншмидта и М. Ханзена: Stuckenschmidt H. H. Schönberg. Leben, Umwelt, Werk. Zürich, 1974; Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993.

²⁰ Актуальную информацию о подготовке этого издания можно найти на интернет-сайте Центра: http://www.schoenberg.at/7_research/schriften.htm

²¹ Афоризмы Арнольда Шёнберга / Пер. В. Метнера // Музыка. 1911. № 12.

²² Шёнберг А. Музыка и текст // Музыка. 1912. № 102; Шёнберг А. Проблемы преподавания искусства // Музыкальный альманах. М., 1914; Шёнберг А. Моя эволюция. Убеждение или познание? [с купюрами] Учение о гармонии (из предисловия). Об Альбано Берге [с купюрами] // Зарубежная музыка XX века / Сост. И. Нестьев. М., 1975; Шёнберг А. Афористическое / Сост., пер., вступ. статья А. Михайлова // Советская музыка. 1988. № 12; 1989. № 1; Шёнберг А. Бах / Пер. Ю. Крейниной // Музыкальная академия. 1994. № 1; Шёнберг А. О музыке новой и устаревшей. Стиль и идея / Пер. Г. Житиной // Музыкальная академия. 1996. № 3–4; Шёнберг А. Современные течения и преподавание / Пер. Л. Гофмана // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 59–60.

²³ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции / Пер., коммент., вст. статья Е. Доленко. М., 2000; Шёнберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисл. Л. Ковнацкой. СПб., 2001; Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих / Пер. и коммент. Е. Доленко. М., 2004; Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 2, 3.

Учитывая, что на русском языке сборник «Стиль и мысль» ранее не публиковался²⁴ и что при всем недовольстве составом Шёнберг санкционировал выход книги в свет, более того — принимал в ее подготовке и редактировании самое активное участие, составители настоящего издания сочли необходимым представить сборник отечественному читателю именно в том виде, в каком он увидел свет в 1950 году. А это, в свою очередь, не могло не отразиться на структуре всего издания.

Первую его часть образует сборник «Стиль и мысль». До выхода в свет первого отечественного издания писем Шёнберга название сборника традиционно переводилось на русский язык как «Стиль и идея», что на первый взгляд соответствовало английскому названию. Однако только на первый взгляд. Ибо заголовок и сам текст написанной Шёнбергом на родном немецком языке статьи, давшей имя сборнику («*Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*»), не оставляют никаких сомнений в том, что речь идет не об «идее», а именно о «мысли», и даже не просто о мысли, а о «музыкальной мысли» — ключевой категории теории Шёнберга. Поэтому русский перевод названия сборника как «Стиль и мысль», впервые предложенный Виктором Шнитке, является единственно правильным.

Во вторую часть настоящего издания включены другие тексты Шёнберга. И вот они-то и потребовали самого тщательного отбора, целью которого было дать отечественному читателю как можно более полное представление о сфере интересов Шёнберга, о его эволюции, важнейших идеях и мировоззрении в целом. Таким образом, вторая часть содержит статьи, доклады и заметки по разным темам, охватывающие период с 1909 по 1951 год (год смерти Шёнберга), причем из нескольких текстов, посвященных одной теме или проблеме, был выбран наиболее репрезентативный, а другие приводились в комментариях (целиком или в виде цитат). Исключение было сделано лишь для авторских анализов — этот ценнейший и важнейший для понимания музыки и аналитических методов Шёнберга материал представлен в настоящем издании с максимальной полнотой. И напротив, афоризмы Шёнберга в него не вошли. Причин тому несколько. Во-первых, многие идеи и наблюдения, высказанные в афористической форме, Шёнберг либо подробно развивал потом в своих статьях и заметках, либо заимствовал из уже написанных. Во-вторых, появлявшиеся в печати подборки афоризмов различаются по составу, и участие автора в их формировании далеко не всегда ясно. В-третьих, не все, что публиковалось под названием «Афоризмы», действительно относилось к этому жанру и было авторизовано Шёнбергом. Иными словами, научная публикация этого материала требует специальных изысканий, тем более, что многое из написанного Шёнбергом в этом жанре по сей день остается неопубликованным²⁵.

На формирование состава книги оказало некоторое влияние еще одно обстоятельство. Ряд архивных материалов, представляющих, по мнению составителей, несомненный интерес, был в свое время опубликован с купюрами, с явными недочетами или не на языке оригинала²⁶, что и явилось препятствием для включения их в настоящее изда-

²⁴ Единственным источником информации о нем долгое время оставалась глава исследования Н. Г. Шахназаровой «Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита» (М., 1975), озаглавленная «Арнольд Шёнберг. "Стиль и идея"».

²⁵ См., в частности: Bailey W. B. Schoenberg's published articles: A list of Titles, Sources, and Translations // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Vol. IV. Nr. 2 (November 1980). P. 162.

²⁶ Последнее прежде всего относится к статьям и заметкам, написанным Шёнбергом до эмиграции в США по-немецки и впервые опубликованным посмертно — в собрании Стайна — сразу в английском переводе.

ние, где тексты даны без каких-либо сокращений²⁷, а перевод их сделан с того языка, на котором они написаны. При существовании авторского перевода на немецкий язык текста, впервые опубликованного по-английски, предпочтение по понятным причинам отдавалось именно этому переводу. А в тех редких случаях, когда автор, публикуя перевод статьи, давал ей новое название, оно избиралось в качестве основного (прежнее же в целях идентификации текста, всегда приводится в настоящем издании после основного, от которого отделяется косой чертой). Стоит подчеркнуть, что переводчики стремились по возможности сохранить оригинальный литературный стиль Шёнберга, его «риторическую» пунктуацию и даже специфику графического оформления текстов, нередко обусловленную тем, что они предназначались для публичного чтения.

Вообще, установление первоисточника, основной версии шёнберговского текста, с которой потом и делался перевод на русский язык, довольно часто было делом весьма непростым. Так, некоторые поздние статьи Шёнберга, впервые опубликованные по-английски (в авторском переводе, отредактированном третьим лицом, или не авторском, но авторизованном), основаны на тексте его старых немецких докладов, который он, однако, всегда менял, и диапазон вносимых Шёнбергом изменений очень велик — от небольших купюр или вставок и уточнения отдельных формулировок до кардинальной переработки. Конечно, большая работа в определении приоритетных источников была проделана составителями английского и немецкого собраний. Но за три десятилетия, которые прошли с момента их выхода в свет, было обнародовано немало неизвестных ранее или считавшихся утерянными источников, и их нельзя было не учитывать. Поэтому в каждом отдельном случае вопрос «основной версии» требовал тщательной проверки. Ее результаты и причины выбора того или иного варианта подробно излагаются во вводных комментариях к статьям.

Во второй части настоящего издания все материалы расположены в соответствии с хронологией их возникновения. Во-первых, потому что именно хронологический принцип был в конечном итоге взят за основу в авторском сборнике «Стиль и мысль», открывающем настоящее издание и, как уже сказано, представленном в нем без изменений²⁸. Во-вторых, потому что любая рубрикация кроме авторской, которая не может быть воспроизведена по объективным причинам, не всегда адекватно отражает содержание текстов и не всегда убедительна (это хорошо видно из сравнения списков Шёнберга, составленных для издательства «Philosophical Library»²⁹, и собрания Л. Стайна).

Несмотря на существование нескольких комментированных изданий — помимо двух упоминавшихся собраний это более поздняя публикация «Стиля и мысли», подготовленная Ф. Шнайдером³⁰, — комментирование текстов для настоящего издания представляло большие сложности. Главными задачами Л. Стайна и И. Войтеха, как это и бывает при первых публикациях литературного наследия, являлись:

²⁷ Причины единственной купюры, сделанной в тексте «Об Альбане Берге», оговариваются во вст. коммент. к нему.

²⁸ В первом издании сборника Шёнберг снабдил отдельные статьи примечаниями, указав в них выходные данные издания, в котором впервые был опубликован текст, или дату и место его публичного чтения. В статьях, основанных на старых, но сильно переработанных для «Стиля и мысли» докладах, и в поздних статьях такие пометки, как правило, отсутствуют.

²⁹ Эти списки приведены во вст. коммент. к сборнику «Стиль и мысль» в наст. изд.

³⁰ Schönberg A. Stil und Gedanke / Hrsg. von F. Schneider. Leipzig, 1989.

отбор из огромного числа изданных и неизданных материалов наиболее важных, установление основного источника, датировка, правильное и точное воспроизведение текста, перевод и т. д. Объем и ценность проделанной ими работы трудно переоценить. И хотя в издании Войтеха комментарии, несомненно, полнее (особенно в той части, которая касается истории создания текстов и отражения их тематики в остающихся неопубликованными архивных материалах), ясно, что в силу объективных причин в обоих собраниях подробное комментирование текстов не было и не могло быть одной из приоритетных задач. Ее решение было возможно лишь после того, как выполнены главные, что со всей очевидностью и показало лейпцигское издание «Стиля и мысли», ценность которого как раз и состояла в научном комментировании самих текстов, включая установление источников цитат, нотных примеров, уточнение дат, объяснение терминов и т. д. и т. п.

Но и этот комментарий — а он касался только «Стиля и мысли» — со временем потребовал многочисленных дополнений и уточнений в свете новых исследований и новых публикаций. Кроме того, в издании, предназначенном для русского читателя, ему по определению надлежало быть иным — прежде всего более подробным.

Вот почему, опираясь на более ранние издания, составители, они же — авторы комментариев, не могли позволить себе просто переизлагать уже известные сведения и установленные данные. Их в большинстве случаев (прежде всего это относится к текстам из второй части книги) приходилось находить, собирать, обдумывать и систематизировать самостоятельно.

Отдельную и весьма специфическую проблему при комментировании текстов Шёнберга представляло то, что они зачастую имели вполне конкретные поводы, были непосредственным откликом на актуальные для композитора события, называть или ясно обозначать которые он, однако, в целом ряде случаев сознательно избегал. Конечно, в то время, когда возникали эти тексты, современники и соотечественники Шёнберга многое, что называется, читали между строк. Представителям следующих поколений и иной культуры сделать это намного труднее (сознавая это, композитор первоначально планировал издать сборник «Стиль и мысль» с комментариями, но намерения своего, увы, не осуществил). И поэтому одной из важнейших задач при комментировании настоящего издания стало выяснение подобного рода «скрытых мотивов».

Сложность представляло и установление источников цитирования. В своих статьях, устных выступлениях и тем более в заметках, не предназначенных для публикации, Шёнберг, разумеется, не задавался целью указывать такой источник и тем более проверять точность своих ссылок и многочисленных цитат, приводимых по памяти. А память часто его подводила. В поздние годы он признавался: «[...] я вообще плохой читатель, читаю медленно, многое понимаю неверно»³¹, — но проблема явно существовала и раньше. То, что в настоящем издании большинство цитат и ссылок, равно как и многочисленные нотные примеры, идентифицированы, составители также считают важным его достоинством. Не в меньшей степени это относится и к содержащимся в комментариях пояснениям, которые касаются терминологии, теоретических

³¹ Из письма от 1 декабря 1940 года к Э. Кшенеку: Шёнберг А. Письма. С. 294 (см. также письмо от 3 декабря 1938 года Г. Лейхтентриту: Там же. С. 289).

положений Шёнберга, уточнений множества фактов его биографии, исторических сведений и т. п.

Все эти комментарии оформлены в настоящем издании как затекстовые сноски и обозначены арабскими цифрами в отличие от немногочисленных авторских примечаний, которые даны постранично и обозначены звездочкой (с таким же обозначением в постраничных сносках приведены переводы иноязычных слов и выражений, встречающихся в текстах Шёнберга).

Кроме того, каждый текст в издании сопровождается вводным комментарием. В нем освещается история создания данного конкретного материала, проблематика, место, которое она занимает в литературном наследии Шёнберга и его творчестве в целом, а также обязательно указывается оригинальное название и источник, с которого сделан перевод. Такой комментарий предпослан и сборнику «Стиль и мысль» в целом.

Справочный аппарат настоящего издания включает также аннотированный указатель имен и указатель сочинений Шёнберга, упоминаемых в его собственных текстах.

Текст нотных примеров в статьях из сборника «Стиль и мысль» воспроизводится по его первому изданию, в остальных случаях — как правило, по тем публикациям, с которых делался перевод. Исправления очевидных опечаток в некоторых нотных примерах специально не оговариваются.

В издании использована принятая система условных обозначений:

[] — в квадратные скобки заключены неавторские названия, дополнения сокращенно написанных автором или пропущенных слов и краткие пояснения составителей наст. изд. к авторскому тексту;

[нрзб] — слово или словосочетание, не расшифрованное лицом, впервые опубликовавшим документ;

[...] — купюра, сделанная составителями настоящего издания (используется главным образом в цитатах, приводимых в комментариях);

() — круглые скобки (кроме тех случаев, когда в них заключено иностранное слово или словосочетание, с трудом поддающееся переводу) — авторские.

Мы считаем своим приятным долгом выразить глубокую благодарность нашим коллегам по Государственному институту искусствознания, сотрудникам Отдела современного искусства Запада, Отдела современных проблем музыкального искусства и Отдела музыки, на разных этапах работы над книгой участвовавших в ее обсуждениях, в особенности докторам искусствоведения Л. О. Акопяну, М. Г. Арановскому, В. А. Ряполовой, С. И. Савенко, Н. Г. Шахназаровой, и всем, кто помогал нам советами, информацией, предоставлял возможность знакомиться с редкими изданиями. Мы с признательностью отмечаем то большое значение, какое имела для подготовки книги финансовая поддержка Российского гуманитарного научного фонда (исследовательский проект 01-04-00072а) и Немецкой службы академических обменов (DAAD).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Berliner Tagebuch** *Schönberg A.* Berliner Tagebuch / Hrsg. von J. Rufer. Frankfurt/M., 1974.
- Gedenkausstellung** Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974: Katalog / Red. E. Hilmar. Wien, 1974.
- Harmonielehre** *Schönberg A.* Harmonielehre / Hrsg. von E. Klemm. Leipzig, 1977. (Репринт 3-го издания: Wien, 1922.)
- JASI** Journal of the Arnold Schoenberg Institute.
- Lebensgeschichte in Begegnungen** Arnold Schönberg: Lebensgeschichte in Begegnungen / Hrsg. von N. Schönberg-Nono. Klagenfurt, 1992.
- Rufer** *Rufer J.* Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel, 1959.
- Stil und Gedanke 1976** *Schönberg A.* Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Bd. 1. Frankfurt/M., 1976.
- Stil und Gedanke 1989** *Schönberg A.* Stil und Gedanke / Hrsg. von F. Schneider. Leipzig, 1989.
- Stuckenschmidt** *Stuckenschmidt H. H.* Schönberg. Leben. Umwelt. Werk. Zürich, 1974; München, 1989 (стереотипное изд.).
- Style and Idea 1950** *Schoenberg A.* Style and Idea. New York, 1950.
- Style and Idea 1975** *Schoenberg A.* Style and Idea / Ed. by L. Stein. London, 1975.
- Zemlinsky** Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker / Hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995 (Briefwechsel der Wiener Schule / Hrsg. von Th. Ertelt. Bd. 1).
- Основы музыкальной композиции** *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции / Пер., коммент., вст. ст. Е. Доленко. М., 2000.
- Письма** *Шёнберг А.* Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисл. Л. Ковнацкой. СПб., 2001.

СТИЛЬ
И
МЫСЛЬ

История издания единственного опубликованного при жизни Шёнберга авторского сборника «Стиль и мысль» охватывает почти семь лет. Они были заполнены трудоемкой работой по составлению книги и переводу текстов с немецкого на английский язык – работой, сопровождавшейся взаимным недовольством и раздражением автора и издательства. Главной причиной затянувшегося процесса подготовки книги стало то, что первое собрание музыкально-литературных трудов Шёнберга вышло в США на чужом для него языке. А это повлекло за собой множество проблем, которые вообще не возникли бы, издавай Шёнберг эту книгу на родине.

Сложная история публикации «Стиля и мысли» подробно воссоздана на основе архивных материалов в статье Томаса Мак-Гири: *McGeary Th. The Publishing History of «Style and Idea» // JASI. Vol. 9. 1986. No. 2. P. 181–209.* На нее мы и будем опираться в ходе дальнейшего изложения. При ссылках на это издание в скобках курсивом даются только номера соответствующих страниц.

Инициатива издать собрание статей Арнольда Шёнберга исходила от руководства нью-йоркского издательства «Философская библиотека» («Philosophical Library»), которое, ссылаясь на мнение одного из своих редакторов (предположительно Макса Графа), в письме от 22 октября 1943 года и обратилось к Шёнбергу с таким предложением. 10 ноября он ответил, что располагает «огромным количеством статей и лекций, из которых с легкостью можно составить не один том», однако большинство из них написано по-немецки и требует перевода, а англоязычные «необходимо пересмотреть, потому что мой английский зачастую несовершенен» (Р. 181). К своему письму Шёнберг приложил список статей, которые, по его мнению, можно было бы опубликовать:

Теория музыки:

- 1) Композиция на основе двенадцати тонов
- 2) Интервью с самим собой (проблемы оркестровки)
- 3) Форма рондо
- 4) Оценка новой музыки
- 5) Отношение композитора к тексту
- 6) Почему трудно понимать современные мелодии?
- 7) Современные способы преподавания композиции
- 8) О теориях композиции
- 9) Новая система музыкальной нотации
- 10) Тональное или атональное?
- 11) Механические музыкальные инструменты
- 12) Будущее оркестровых инструментов
- 13) Тональность и структура

- 14) Познание и убеждение
- 15) Клавираусцуг
- 16) Абсолютный слух
- 17) Радиотрансляция современной музыки
- 18) Проблемы гармонии
- 19) Кризис оперы
- 20) Тренировка слуха
- 21) Подготовка композитора
- 22) Анализ моих Вариаций для оркестра
- 23) Анализ моих Четырех оркестровых песен
- 24) Об Иог. Брамсе
- 25) Франц Лист

Современники (художники и композиторы):

- 26) Адольф Лоос (великий австрийский архитектор)

- 27) Антон ф. Веберн
- 28) Густав Малер
- 29) Франц Шрекер
- 30) Александр фон Цемлинский
- 31) Альбан Берг
- 32) Оскар Кокошка (художник)

Социальные проблемы:

- 33) Поддержка малого композитора
- 34) Парсифаль и авторское право
- 35) Предложения Министерству искусства
- 36) Как студент-музыкант может зарабатывать себе на жизнь

Образование, этика, сатира и т. д.:

- 37) Тренировка слуха путем сочинения
- 38) Успех и ценность
- 39) Моя публика

Афоризмы, короткие статьи на разные темы и т. д.:

- 40) Прекословия (Queries) Йенса Квера [псевдоним Шёнберга в венской печати, букв. Йенс Прекослов] (несколько коротких текстов)
- 41) Уверенность
- 42) Немецкая музыка
- 43) Богема
- 44) Поможет ли гимн мира (rease hymn)?
- 45) На мое 50-летие
- 46) Искусство и кино
- 47) Сионизм
- 48) Заметки к записи моих струнных квартетов
- 49) Введение к опере «Счастливая рука»

Обремененный болезнями и многочисленными обязательствами, Шёнберг смог послать в издательство первую подборку из двадцати восьми статей лишь 2 мая 1944 года: «Как Вы увидите, в некоторых статьях речь идет о музыкальных проблемах Европы 20-х годов. Здесь мне придется время от времени давать комментарии или кое-что изменить. Не думаю, что можно исключить их [статьи] из книги, они слишком важны для послевоенного времени, и будущим историкам их будет очень не хватать» (Р. 183). Редакция «Философской библиотеки» охарактеризовала присланные материалы как тексты «исключительной важности и высокого качества», однако, по ее мнению, пять из них («Парсифаль» и авторское право, «Франц Шрекер», «Альбан Берг», первую подборку «Йенс Квер» и «Анализ Оркестровых песен ор. 22») следует исключить как слишком короткие или слишком специальные. В этом же письме издательство предложило назвать сборник «Новая музыка». Судя по всему, руководство «Философской библиотеки» было уверено в скорой готовности книги, поскольку анонсировало ее выход в августе 1944 года.

Однако с этого момента между издателями и автором возникают разногласия и недоразумения, которые будут сопровождать работу над книгой до самого конца. В ответном письме, начатом 1 и законченном 9 июля 1944 года, Шёнберг возражает против исключения пяти статей, отклоняет предложенное название: «[...] Я не заинтересован в том, чтобы опубликовать книгу о новой музыке. [...] Название вроде "Стиль и мысль" ("Style and Idea") было бы более подходящим и даже более привлекательным», — и настаивает на многотомном «полном издании» своих литературных трудов, состоящем как минимум из пяти-шести книг. Цель такого издания, по его замыслу, — представить не только «мысли и теории педагога и композитора», но «личность художника» в целом (Р. 184). Здесь же Шёнберг помещает второй вариант состава и рубрикации планируемой книги, расширив список статей до пятидесяти двух:

Теория музыки:

- Отношение (композитора) к тексту
- Почему трудно понимать современные мелодии?
- Тональное или атональное (на французском языке),
- Интервью с самим собой
- К учению о композиции (Форма рондо)
- Современные пути преподавания композиции («Всякий болван...»)
- Тональность и структура (или форма)
- Познание и убеждение
- Проблемы гармонии
- Анализ моих Вариаций для оркестра
- Анализ моих Четырех песен ор. 22
- Механические музыкальные инструменты
- Будущее оркестровых инструментов
- Новая двенадцатитоновая нотация
- Композиция на основе двенадцати тонов
- Новая и устаревшая музыка, или Стиль и мысль
- Клавираусцуг
- Абсолютный слух
- Кризис оперы
- Подготовка композитора

О композиторах и художниках:

- Альбан Берг
- Густав Малер
- Йоганнес Брамс
- Франц Лист
- Франц Шрекер
- Адольф Лоос

- Антон фон Веберн
- Александр фон Цемлинский
- Оскар Кокошка

Социальные проблемы:

- Парсифаль и авторское право
- Как студент-музыкант может зарабатывать себе на жизнь
- Предложения министерству искусства
- Поддержка малого мастера

Образование, этика, сатира и т. д.:

- Тренировка слуха путем сочинения
- Современная музыка на радио
- Успех и ценность
- Как становятся одиночками
- Искусство и кино
- Моя публика
- Некоторые проблемы для педагога

Афоризмы и короткие статьи на разные темы:

- Прекословия Йенса Квера
- На мое 50-летие
- Введение к моей опере «Счастливая рука»
- Уверенность
- Немецкая музыка
- Богема
- Поможет ли гимн мира?
- Сионизм
- Заметки к записи моих струнных квартетов
- Камерная музыка в больших залах
- Мои образцы
- Мои современники

В том же письме Шёнберг впервые касается проблемы перевода, характеризуя присланные издательством образцы как «недостаточно верные смыслу оригинала, а порой и неправильные». «Я знаю, что переводить мой немецкий чрезвычайно сложно, но это не повод для того, чтобы опускать слишком сложные предложения», — добавляет он.

О том, что проблема перевода вообще была для него чрезвычайно болезненной, свидетельствуют, в частности, воспоминания Йозефа Малкина о публичной лекции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке, состоявшейся вскоре после приезда композитора в США: «[...] Его [Шёнберга] английский был отнюдь не безупречен. Мою попытку исправить его текст он отменил» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 338; см. также письмо Шёнберга М. фон Шиллингсу от 27 октября 1932 года: Письма. С. 144).

В письме от 21 июля 1944 года «Философская библиотека» предлагает новое название книги: «Музыка завтрашнего дня». Шёнберг находит его неприятным. Из его

письма от 25 июля: «Я никогда об этом не говорю, и что касается меня как композитора, то, думаю, музыку завтрашнего дня сочиняют композиторы дня сегодняшнего». Он вновь предлагает название «Стиль и мысль» (Р. 187).

После переговоров, продолжавшихся с января по апрель 1945 года, 24 апреля обе стороны наконец подписали контракт на издание книги. В одном из его пунктов было зафиксировано, что издательство не вправе менять состав сборника. 11 апреля «Философская библиотека» послала Шёнбергу новый проект содержания, включающий лишь двадцать две из предложенных автором статей:

ПРЕДИСЛОВИЕ

Часть I:

Новая и устаревшая музыка
Проблемы гармонии
О теории композиции
Современные пути преподавания композиции
Тональность и форма
Почему трудно понимать современные мелодии?
Механические музыкальные инструменты
Будущее оркестровых инструментов
О творчестве
Отношение композитора к тексту

Успех и ценность
Поддержка малых мастеров
Искусство и кино
Предложения министерству искусства
Мои современники
Моя публика
Исчезающая богема
Густав Малер
Йоганнес Брамс

Часть II:

Анализ четырех Оркестровых песен
Новая двенадцатитоновая нотация с музыкальными примерами
Введение к «Счастливой руке»

Композитор недоволен этим списком. В ответном письме от 20 апреля он заявляет, что в конечном счете сам должен определять состав книги, требует разъяснений относительно принципов отбора и настаивает на включении в издание еще тринадцати статей:

Композиция на основе двенадцати тонов («это будет интересно прочесть почти любому музыканту»)
Интервью с самим собой
Анализ Вариаций для оркестра
Тональное или атональное
Тональность и форма

Познание и убеждение
Альбан Берг
Франц Лист
Франц Шрекер
Адольф Лоос
Антон фон Веберн
Александр фон Цемлинский
Оскар Кокошка

Последние семь монографических статей он хочет видеть в сборнике, потому что они ему лично очень нравятся и «показывают новые пути, как судить о художнике и оценивать его» (Р. 205). Издательство готово искать компромисс, однако Шёнберг в телеграмме от 5 мая подтверждает, что его последнее предложение является окончательным.

В том же 1945 году «Философская библиотека» публикует очередной анонс книги (уже с указанием цены), в котором с пометкой «Из содержания» перечислены следующие материалы:

Будущее оркестровых инструментов
Проблемы гармонии
Тренировка слуха путем сочинения
Искусство и кино
Новая и устаревшая музыка
Об одиночестве
Кризис оперы
Подготовка композитора
Интервью с самим собой

Тональное или атональное
Музыка и образование
Социальные проблемы и музыка
Современные пути преподавания композиции
О композиторах (Малер, Брамс, Берг, Шрекер, Лист)
О публике

Вся дальнейшая история подготовки «Стиля и мысли» вращается в основном вокруг проблемы перевода. Приняв во внимание недовольство Шёнберга присланными первыми образцами английских текстов, издательство в мае 1945 года сменило переводчика. Однако и новые переводы автор считал неприемлемыми, предложив привлечь к работе над книгой своего зятя Феликса Грайсле или издателя одного из американских музыкальных журналов Курта Листа. «Философская библиотека» приняла это предложение, и в начале июля 1945 года работу по переводу и редактированию книги возглавил Грайсле.

Через полтора года, 15 января 1947 года, издательство проинформировало композитора о том, что не получило от Грайсле ни единой строчки. Это накалило отношения между издательством и автором, обменявшимися резкими письмами со взаимными обвинениями. 11 февраля Шёнберг предложил для включения в сборник две новые статьи, «написанные на превосходном английском», — «Мозг и сердце в музыке» (sic) и «Критерии оценки музыки». «Философская библиотека» сразу же согласилась, поскольку новые тексты не требовали перевода. В своем следующем письме от 16 февраля Шёнберг вновь вернулся к вопросу о составе сборника: «Я всегда считал подборку [статей] для этой книги в какой-то степени случайной, бессистемной и непредставительной» (Р. 192). Он посылает копию списка от 1/9 июля 1944 года и настаивает на включении еще некоторых статей, в особенности «Интервью с самим собой», «Тональное или атональное», «Тональность и форма», а также «Искусство и кино», «Моя публика», и небольших очерков о Берге, Веберне и Лоосе, «моих друзьях, которые умерли в последние десять лет». Первоначально Шёнберг собирался предпослать своей книге такое посвящение:

*«Моим умершим друзьям,
духовно близким мне,
моему*

*Антону фон Веберну
Альбану Бергу
Генриху Яловцу
Александру фон Цемлинскому
Францу Шрекеру
Адольфу Лоосу
Карлу Краусу*

всем тем, с кем я мог говорить так, как говорю в некоторых местах этой книги. Они были теми людьми, с которыми не нужно было объясняться по поводу принципов музыки, искусства, художественной и гражданской морали. В отношении всех

этих вещей между нами царило спокойное и ясное взаимопонимание. Помимо того, каждый из нас постоянно трудился над тем, чтобы углубить и лучше постичь эти принципы и усовершенствовать их, насколько это вообще возможно».

(Цит. по: Stil und Gedanke 1989. S. 50.)

В итоге в первое издание «Стиля и мысли» это посвящение так и не вошло.

Тогда же, в феврале 1947 года, «Философская библиотека» сообщает о намерении включить в книгу статью Шёнберга «Фольклористские симфонии», только что появившуюся в журнале «Музыкальная Америка», а Шёнберг, в свою очередь, обращает внимание редакции на опубликованную ранее «статью о коллаборационистах» (имеется в виду «Опасная игра»).

После еще одной неудачной попытки решить проблему переводчика Шёнберг предлагает кандидатуру своего бывшего ученика Сержа Франка. Познакомившись с имеющимися переводами, Франк нашел их неудовлетворительными и требующими кардинальной переработки. Работа продвигалась медленно, и результат снова был отрицательным. «Я действительно не мог предположить, что Вы, образованный европеец, столь мало уважаете интеллектуальный труд других и полагаете, будто я потерплю изменения, какие Вы делаете в моих статьях», — писал Шёнберг Франку 3 декабря 1947 года (Письма. С. 344). Тем не менее, композитор выражает надежду на продолжение совместной работы. Однако в итоге, по прошествии еще одного года, вопрос о замене переводчика встает снова.

В ноябре 1948 года Шёнберг обратился к своей бывшей ученице Дике Ньюлин с предложением подготовить к публикации свою многострадальную книгу (ранее Ньюлин перевела для Шёнберга текст «Лунного Пьеро», а также работала над переводом его «Учения о гармонии»). Ньюлин с готовностью согласилась, предложила разместить статьи в хронологическом порядке и уже с января начала отправлять автору для просмотра готовые переводы. В ее дневнике есть следующая запись об этой работе: «Мы снова вернулись к нашим старым трюкам: я исправляю его немецкий английский, он отвечает, исполненный чувства оскорбленной гордости; я униженно извиняюсь; мы начинаем все сначала. Мама, моя расторопная, хотя порой и рассеянная машинистка, иногда выполняет роль посредника, когда я уже больше не выдерживаю» (Newlin D. Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections 1939–1976. New York, 1980. P. 336). Приведем две выдержки из писем Шёнберга Ньюлин от 12 и 25 января 1949 года, дающие представление о его требованиях к переводчице: «Я ждал, что Вы проявите уважение к художнику, не внося никаких иных изменений, кроме грамматических и идиоматических. Но Вы не имеете права приукрашивать мой стиль, используя без надобности другие слова и тем самым часто уничтожая силу моей выразительности и даже иногда остроты», «Задача быть редактором статей на моем собственном английском [...] — это самопожертвование: Вы должны совершенно забыть Вашу собственную индивидуальность, Ваши собственные мысли, Ваш собственный стиль их преподнесения» (P. 198–199). Тем не менее, работа продвигалась довольно быстро, и 28 июня Шёнберг послал в издательство окончательный вариант текстов книги, в которую в итоге вошло пятнадцать статей. В своем письме от 31 августа он еще раз выразил свое недовольство тем, что в нее было включено так мало из предложенных им материалов, и сообщил, что собирается издать еще один или два тома.

Композитор надеялся, что книга может появиться к его 75-летию в сентябре 1949 года или по крайней мере к Рождеству, однако она увидела свет лишь 23 июня 1950 года. Книгу открывало предисловие Д. Ньюлин:

«Как автор, Арнольд Шёнберг обладает собственной индивидуальностью и собственными представлениями не только в немецком, но и в английском [языке]. Некоторые его статьи, ныне вошедшие в “Стиль и мысль”, были первоначально написаны на немецком. Переводя их, я, по желанию автора, буквально следовала стилю оригинала, насколько это позволяют нормы английского языка. Таким образом достигается определенная связь в манере выражения между этими статьями и более поздними, написанными на английском, но несущими на себе печать индивидуально-го немецкого стиля Шёнберга.

Сам Шёнберг объясняет свою манеру писать по-английски следующим образом: “...Я не собираюсь скрывать то обстоятельство, что это не мой родной язык, и не хочу щеголять стилистическими достоинствами других людей”. Следование такому взгляду всецело определило собой редакторскую деятельность.

Отметим также, что намеренно не предпринималось никаких попыток устранить возможные несоответствия между точками зрения, высказываемыми в разных статьях. Следует напомнить, что они являются результатом почти сорокалетней интеллектуальной деятельности Шёнберга и отражают рост и развитие его идей в течение этого периода. Они отнюдь не являются застывшей догмой, и не стоит искать в них ничего подобного».

Рецензии на сборник «Стиль и мысль» были сдержанными. Один из рецензентов отмечал (Schonberg H. C. / New York Times Book Review. 25 June 1950. P. 7), что «поскольку Шёнберг не профессиональный писатель и не претендует на это, к счастью, можно оставить в стороне стилистические и литературные аспекты» (P. 201). Другой критиковал хаотичность и непоследовательность мышления автора (Brown H. / The Nation. 8 July 1950. P. 43): «Он рассуждает о таких словах, как мысль, цель, прогресс и выразительность, подобно мистика, не заботясь о последствиях, и бездумно перескакивает на знакомые проблемы формы, формальной стороны и содержания, стиля и мысли, популярности и честности. [...] Результаты такого недисциплинированного мышления не выдерживают сколько-нибудь серьезного рассмотрения» (P. 202).

Сотрудничество Шёнберга с «Философской библиотекой» закончилось конфликтом. В конце апреля 1951 года композитор направил в издательство гневное письмо с обвинениями в невыплате ему авторских отчислений с проданных экземпляров «Стиля и мысли» и вышедшего в 1948 году «Учения о гармонии». «По своему пятидесятилетнему опыту я знаю, что вы должны были продать большое количество этих книг», — писал он (P. 203). Директор «Философской библиотеки» ответил, что не намерен вести переписку в таком тоне и потребовал немедленных извинений. Больше контактов между издательством и композитором не было. Менее чем через три месяца Шёнберг скончался.

ОТНОШЕНИЕ К ТЕКСТУ

Лишь относительно немногие в состоянии понимать чисто музыкально то, что говорит музыка. Насколько вообще могут расходиться по свету ложные и банальные взгляды, распространено убеждение, будто музыкальная пьеса должна вызывать какие-то представления, — если таковых не возникает, значит музыка не понята или она ни на что не годится. Подобного не требуют от других искусств, довольствуясь воздействием их материала, причем в других искусствах сюжетная сторона, сам изображенный предмет идут навстречу ограниченному разумению, присущему третьему сословию в области духа. В музыке как таковой сюжеты отсутствуют, потому одни ищут в ее воздействии чисто формальную красоту, другие — поэтические события¹. Так, Шопенгауэр исчерпывающе высказался о сущности музыки, и его мысль чудесна: «Композитор открывает самую сокровенную сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, непонятном для его разума, — так сомнамбула, находясь в гипнотическом состоянии, сообщает сведения, о каких в состоянии бодрствования не имела ни малейшего представления»². Однако затем тот же Шопенгауэр теряет в мелочах, пытаясь переводить на наши понятия язык, *который не постигается разумом!* Хотя он должен был бы сознавать, что при переводе на наши понятия, на язык людей, отвлеченный, все сводящий к познаваемому, пропадает самое существенное — язык мира, который, по-видимому, должен оставаться непонятным: его можно лишь почувствовать. Впрочем, у Шопенгауэра есть на это право — как философ он должен сущность мира, это необозримое богатство, представить в понятиях, в облике бедности, которой нечего скрывать. Верно поступал и Вагнер: намереваясь доставить среднему человеку какое-то косвенное понятие о том, что вполне непосредственно усмотрел он сам, он прилагал к бетховенским симфониям свои программы³.

Входя во всеобщее употребление, та же самая процедура становится фатальной. Смысл обращается в свою противоположность: в музыке ищут собы-

тий, чувств, как будто они непременно должны там быть. У Вагнера же дело обстояло так: впечатление о сущности мира, какое он получил от музыки, начинает творить в нем, — впечатление поэтически перелagается на язык другого искусства. Однако чувства и события, какие мы встречаем в таком переложении, не содержались в музыке: это лишь строительный материал, и поэт только потому прибегает к нему, что поэзия связана с материей и для нее невозможно непосредственное, ни с чем не смешанное, чистое высказывание.

Способность чистого созерцания встречается лишь исключительно редко, у людей, стоящих на высотах духа. Это объясняет, почему определенные трудности застают врасплох специалиста-профессионала⁴. Читать наши партитуры все труднее, относительно редкие исполнения стремительно уносятся прочь вместе со временем, так что даже у самого чувствительного слушателя с незамутненным восприятием остаются в голове лишь беглые впечатления; в таких условиях для критика, который обязан информировать и оценивать, но который обычно не способен читать и слышать партитуру, становится невозможным по-прежнему честно исполнять свое призвание, — кто знает, быть может, критик и решился бы на честный труд, когда бы это не шло ему во вред. Теперь же он абсолютно беспомощен перед воздействием музыки, а потому предпочитает писать о музыке, так или иначе сопряженной с текстом: о программной музыке, песнях, операх и т. п. Почти уместно простить ему это — ведь театральные дирижеры, когда их спрашиваешь о музыке новой оперы, начинают болтать о либретто, сценических эффектах и об исполнителях. И вправду: с тех пор, как музыканты стали образованными и уверовали в свою обязанность на каждом шагу демонстрировать собственную культуру, избегая специальных разговоров, почти не с кем стало говорить о музыке! Вагнер, на пример которого охотно ссылаются, необыкновенно много писал о чисто музыкальных вопросах, и я уверен, что он протестовал бы против таких последствий своих неверно понятых начинаний.

Вот дилемма, между тем как утверждения критиков, будто музыка не соответствует словам, суть лишь удобный для них выход из положения. «Рамки издания» всегда таковы, что места для доказательств не хватает, критику, у которого нет идей, это на руку, и вот над художником произносят приговор — по существу «за отсутствием доказательств». А ведь будучи предъявленными, доказательства свидетельствовали бы в пользу прямо противоположного, потому что содержат они одно-единственное — как стал бы писать музыку тот, кто безусловно не умеет это делать, и, следовательно, какой не должна быть музыка, написанная этим художником. Все точно так даже тогда, когда критическую статью пишет композитор. И даже очень хороший композитор. Ведь пока он пишет статью, он не композитор — он не музыкально-вдохновлен. Будь он вдохновлен, он не стал бы описывать, как

надо сочинять музыку, а сочинял бы ее. Для того, кто может писать музыку, это даже и быстрее, и удобнее, и убедительнее.

В действительности все такие суждения строятся на банальнейшем представлении, на условной схеме, согласно которой определенным процессам в поэзии должна соответствовать определенная динамическая сила и скорость музыки при абсолютном параллелизме музыки и поэзии. Не говоря уже о том, что такой параллелизм, и даже более глубокий, может иметь место даже тогда, когда внешне налицо прямая противоположность, — тогда, например, когда нежная мысль выражается быстрой и энергичной темой, поскольку энергичность последующего более органично вытекает отсюда, — не говоря об этом, схема дурна уже своей условностью и своими последствиями: музыку превращают в язык, который за каждого и поэтически творит, и думает. А практическое применение схемы критиками приводит к феноменам вроде статьи, которую я когда-то читал — «Ошибки в музыкальной декламации у Вагнера»; в ней некий пустоголовый человек объяснял, как бы он сочинил некоторые места, если бы не упредил его в том Вагнер.

Я был очень пристыжен, когда несколько лет назад вдруг оказалось, что я не имею ни малейшего представления о том, что же, собственно говоря, происходит в стихотворениях, лежащих в основе всем известных песен Шуберта. Потом я прочитал эти стихотворения, и тут обнаружилось, что для понимания песен я не приобрел решительно ничего, поскольку мне ни в чем не пришлось изменить свое восприятие их музыкальной трактовки. Напротив: выяснилось, что, не зная стихотворений, я, быть может, глубже постиг их содержание, подлинное их содержание, чем если бы я застрял на поверхности буквальных слов и мыслей, содержащихся в тексте. Еще более значительным стал для меня следующий факт: многие из своих песен я, захваченный звучанием их начальных слов, дописывал до конца, ни в коей мере не заботясь о том, как развиваются поэтические события в дальнейшем, и, упоенный процессом сочинения, даже не постигал всего этого, — лишь спустя сколько-то дней я заглядывал в текст, чтобы узнать, каково же буквальное поэтическое содержание моих песен. И тут, к своему величайшему изумлению, устанавливал, что никогда не удовлетворял требований поэта лучше, чем тогда, когда под впечатлением самого первого непосредственного соприкосновения с первоначальным звучанием текста угадывал все, что с необходимостью должно было наступить.

Благодаря этому мне стало ясно, что художественное произведение подобно совершенному организму. Оно столь гомогенно по составу, что в любой мелочи, детали открывается его подлинная, сокровенная сущность. Где бы ты ни укололся, все равно покажется кровь. Слыша один стих, один такт, ты можешь постигнуть целое. Точно так же достаточно слова, взгляда, дви-

жения тела, походки и даже цвета волос, чтобы понять сущность человека. Так я понял песни Шуберта, включая и поэзию, по их музыке, стихотворения Стефана Георге — по их звучанию⁵. Понял с полнотой, какой едва ли можно достичь и какую уж во всяком случае нельзя превзойти анализом и синтезом. Впрочем, подобные впечатления обычно с известным запозданием обращаются к рассудку, требуя, чтобы рассудок упорядочил их для текущего употребления, чтобы он их распределил и рассортировал, измерил и взвесил, разложив на частности то, чем обладаешь как целым⁶. Случается и художественному творчеству идти к настоящей концепции обходными путями. Однако, по наблюдающимся приметам, даже искусства, которым сюжетное ближе, начинают преодолевать веру во всемогущество рассудка и сознания. Карл Краус говорит, что язык рождает мысль⁷. В. Кандинский и Оскар Кокошка пишут картины, в которых внешний предмет, сюжет выступают почти только как повод для фантазирования красками и формами, — они выражают себя, как прежде выражал себя только музыкант; все эти симптомы свидетельствуют о постепенно распространяющемся понимании подлинной сути искусства⁸. С какой радостью я читаю книгу Кандинского «О духовном в искусстве», где показан будущий путь живописи, — появляется надежда, что вопросы людей, вечно спрашивающих о тексте, о сюжете, вскоре все же иссякнут⁹.

А тогда станет ясно то, что в других случаях было ясно и раньше. Никто не оспаривает величайшую свободу поэта, разрабатывающего исторический сюжет, никто не заставляет живописца, которому сегодня пришлось бы в голову писать исторические полотна, конкурировать с профессором истории. Ибо надо держаться художественного создания, а не внешних поводов к нему. Ибо для художественной оценки всех музыкальных сочинений, написанных на определенный текст, воспроизведение сюжета столь же irrelevantно, как для портрета — сходство с оригиналом: спустя столетия никто уже не сможет проконтролировать такое сходство, а художественное воздействие портрета сохранится. И не потому сохранится, что, как, быть может, думают импрессионисты, к нам с портрета обращается реальный, т. е. иллюзорно представленный на полотне человек, а потому, что здесь выразил себя сам художник, на которого в некоей высшей реальности и должен походить портрет. Но коль скоро это ясно, легко понять, что внешнее взаимосоогласие музыки и текста (в декламации, темпе, динамике) имеет мало общего с взаимосоогласием внутренним и остается на той же ступени примитивного подражания природе, что срисовывание заданного предмета. И что кажущееся поверхностным расхождение может быть необходимым ради параллелизма на более высоком уровне. Так что судить о музыке по тексту столь же надежно, что и судить о белке по свойствам углерода.

Статья была впервые опубликована в альманахе «Синий всадник», подготовленном В. Кандинским и Ф. Марком и изданном в 1912 году в Мюнхене (*Schönberg A. Das Verhältnis zum Text // Der blaue Reiter / Hrsg. von [W.] Kandinsky, [F.] Marc. München, 1912. S. 27–33*), а затем с небольшими изменениями и в английском переводе Д. Ньюлин вошла в сборник «Стиль и мысль» (в проектах содержания сборника она фигурировала под английским названием «Отношение композитора к тексту» — см. выше вст. коммент. к сборнику).

Инициатором участия Шёнберга в готовившемся к печати альманахе «Синий всадник» был Кандинский. 1 января 1911 года он впервые познакомился с музыкой Шёнберга, посетив в Мюнхене, где в то время проживал, концерт, в котором исполнялся Второй струнный квартет ор. 10 и Фортепианные пьесы ор. 11. Впечатления оказались настолько сильными, что 18 января того же года Кандинский (который, как подчеркивают исследователи его жизни и творчества, был человеком довольно замкнутым, нелегко вступающим в контакты) написал незнакомому ему лично Шёнбергу в Берлин восторженное письмо, к которому приложил папку со своими работами, будучи уверен, что Шёнберг с его творчеством не знаком. Ответ Шёнберга, жившего тогда в Берлине, последовал уже 24 января. Так между двумя великими современниками завязалась оживленная переписка (тем более интересная для обоих, что Шёнберг в тот период, как известно, активно занимался живописью), а в середине сентября состоялась их личная встреча. Возможно, именно тогда Кандинский предложил Шёнбергу дать статью для готовившегося альманаха «Синий всадник», не раз повторив ее потом в письмах (одно из них не датировано, но относится, вероятно, к концу сентября 1911 года, два другие — к 27 сентября и 7 октября — см.: *Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / Hrsg. von J. Nahl-Koch. München, 1983. S. 30–32*). Уже в сентябре 1911 года Марк писал издательству «Riper» о двух статьях Шёнберга для «Синего всадника» — «Новая музыка» и «О “Счастливой руке”», а в октябре в рекламе альманаха фигурировала уже другая его статья — «Проблема стиля» (см.: *Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München, 1981. S. 210*). 11 ноября Шёнберг писал Кандинскому, что по-прежнему не может найти время, и прибавлял: «Но, быть может, я вскоре приступлю [к написанию текста]. В настоящий момент сделать это не получится, потому что 20 ноября мне нужно начать читать в Штерновской консерватории цикл из 8–10 лекций об “Эстетике и учении о композиции”. Как Вы понимаете, речь идет о том, чтобы опровергнуть то и другое. Быть может, я отделаю одну из этих лекций в письменной форме и дам ее для “Синего всадника”» (*Ibid. S. 32–33*). Тем временем Кандинский, поначалу предполагавший поместить статью во второй выпуск альманаха, передумал: «Он [первый номер альманаха] выйдет только в середине января, даже, может быть, в конце. Так что у Вас для Вашей статьи есть целый месяц. Первый № без Шёнберга! Нет, я так не хочу. У нас как раз будет 3–4 музыкальные статьи — Франция, Россия. [...] Дайте нам 10–15 страниц! Как уже сказано — без Шёнберга нельзя!» (письмо от 16 ноября

1911 года: *Ibid. S. 35*). В ответном письме от 14 декабря Шёнберг вновь сообщал, что слишком занят и статью не написал, но попытается (*Ibid. S. 54*). В период между этой датой и серединой января 1912 года (но не позднее 20-го, ибо в начале в этот день его «Берлинском дневнике» статья уже не упоминается) и возникла статья «Отношение к тексту». В середине мая 1912 года она вместе с репродукциями картин Шёнберга и воспроизведенным в музыкальном приложении автографом его песни «Побеги сердца» ор. 20 увидела свет в составе альманаха «Синий всадник». Помимо «Отношения к тексту» в него вошли еще три музыкальные статьи: «Об анархии в музыке» Ф. фон Гартмана, «“Прометей” Скрябина» Л. Сабанеева и «Свободная музыка» Н. Кульбина. Полный текст альманаха в рус. пер. см.: *Синий всадник / Пер., коммент. и статьи З.С. Пышновской. М., 1996*; об истории создания «Синего всадника» и истории взаимоотношений Шёнберга и Кандинского см. также: *Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung; Der blaue Reiter — Dokumente einer geistigen Begegnung / Hrsg. von A. Hüneke. Leipzig, 1986*.

Составители альманаха, основываясь прежде всего на сообщениях самого Шёнберга, по-видимому, ожидали от него статью, посвященную либо более общим вопросам (Кандинский, к примеру, предполагал, что «Шёнберг будет писать о немецкой музыке»; цит. по: *Пышновская З. Из истории «Синего всадника» // Синий всадник. С. 132*), либо его собственному творчеству. Довольно неожиданный выбор темы был обусловлен конкретным поводом: рецензией в венской газете «Fremdeblatt» от 11 декабря 1911 года, в которой о хоре Шёнберга на слова К. Ф. Майера «Мир на земле» ор. 13 (впервые прозвучал двумя днями раньше в концерте, состоявшемся в Большом зале Музикферейна) было сказано: он не соответствует словам поэта. В архиве Шёнберга сохранилась заметка от 1 января 1912 года (T27.06), озаглавленная «Отношение к тексту»: это злая отповедь критике, «который между делом фабрикует оперные либретто и потому мнит себя кем-то вроде поэта, хотя таковым и не является [...] и думает, будто понял эти стихи» (цит. по: *Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. S. 211*). В статье с таким же названием для «Синего всадника» этот конкретный повод — реакция на критику — по обыкновению Шёнберга не просто завуалирован. Дискуссия переносится на более высокий уровень, а частная, на первый взгляд, тема оказывается созвучной общей идее альманаха, ставшего, как известно, манифестом абстрактного искусства (позднее Шёнберг расценивал статью «Отношение к тексту» как отход — поначалу теоретический — от принципов «выразительной музыки»; см.: *Schönberg A. Gesinnung oder Erkenntnis? // Stil und Gedanke 1976. S. 211*). И хотя многие мысли, высказанные в этой статье, перекликаются с другими текстами Шёнберга того периода и с его книгой «Учение о гармонии», в ней несомненно ощущается и влияние идей Кандинского, с книгой которого «О духовном в искусстве» Шёнберг знакомился в период, непосредственно предшествовавший написанию статьи (см. ниже коммент. 10). К проблеме связи музыки и текста Шёнберг позднее обращался неоднократно. См., в частности, его предисловие к «Лунному Пьеро», публикуемые в наст. изд. радиодоклад об Оркестровых песнях ор. 22 и статью «Это моя вина».

После публикации в «Синем всаднике» статья была перепечатана в журнале «Melos» (1920. Н. 1) и в книге Ф. Гатца о музыкальной эстетике (*Gatz F. M. Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*. Stuttgart, 1929. S. 506–508). При подготовке для сборника «Стиль и мысль» в первоначальный текст статьи (вероятно, на стадии перевода) были внесены небольшие изменения, касающиеся в основном уточнения формулировок.

В наст. изд. приводится вторая редакция статьи, опубликованная в сборнике «Стиль и мысль». С этой целью в перевод А. В. Михайлова (см. ниже источник публикации), сделанный по редакции 1911 года, внесены соответствующие изменения, а первоначальный вариант перенесен в комментарии. Другие рус. переводы см.: Шёнберг А. Музыка и текст // Музыка. М., 1912. № 102. С. 925–930; Шёнберг А. Отношение к тексту / Пер. З. Пышновской // Синий всадник. С. 23–26.

Публикуется по изд.: Шёнберг А. Афористическое / Сост., пер., вст. статья А. В. Михайлова // Советская музыка. 1989. № 1. С. 106–108.

¹ В первоначальной редакции: «В музыке не бывает непосредственно распознаваемых сюжетов, а потому одни ищут в ее воздействии чисто формальную красоту, другие — поэтические события».

² Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Книга 3. § 52.

³ Речь идет о программах к Третьей и Девятой симфониям Бетховена, которые возникли у Вагнера в связи с исполнениями этих сочинений в концертах под его управлением в Дрездене 5 апреля 1846 года (Девятая симфония) и в Цюрихе 25 февраля 1851 года (Третья симфония). В обоих случаях текст прилагался к концертной программке. В предварительном замечании к программе Третьей симфонии Вагнер писал: «И если я позволяю себе в самом сжатом виде изложить здесь то представление о поэтическом содержании этого музыкального творения, которое возникло у меня, то делаю это, искренне веря, что смогу тем самым облегчить многим слушателям предстоящего исполнения “Героической симфонии” ее понимание, а они сами смогут понять это сочинение лишь путем многократного его слушания и особенно в исполнениях, проникнутых жизненной силой» (*Wagner R. Beethovens Heroische Symphonie* // *Richard Wagners Gesammelte Schriften* / Hrsg. von J. Kapp. Bd. 9: *Musikalische Erläuterungen*. Leipzig, o. J. S. 110). Программа к Девятой симфонии, основанная, как известно, на «Фаусте» Гёте, предназначалась, по словам Вагнера, «менее подготовленным, а потому легко подверженным заблуждениям» слушателям (*Wagner R. Beethovens Neunte Symphonie* // *Ibid.* S. 118–119). Свои программы Вагнер предпосылал и другим бетховенским сочинениям: Увертюре «Кориолан» и Квартету cis-moll op. 131.

⁴ В первоначальной редакции: «Способность чистого созерцания встречается лишь исключительно редко, у людей, стоящих на высотах духа, а потому понятно, в какое ужасное положение ставят любителей музыки, низко стоящих по своему развитию, разного рода случайные трудности, закрывающие путь к наслаждению искусством».

⁵ Ко времени написания статьи Шёнберг положил на музыку несколько стихотворений С. Георге — в III и IV частях Второго струнного квартета op. 10, в первой из Двух песен op. 14 и в Пятнадцати стихотворениях из «Книги висячих садов» op. 15.

⁶ В первоначальной редакции: «Впрочем, подобные впечатления обычно с известным запозданием обращаются к рассудку, требуя, чтобы рассудок упорядочил их для текущего употребления, чтобы он распределил и рассортировал, измерил и взвесил все это, разложив целое на частности, о которых можно вести разговор, — целое, которым обладаешь, но которое никак не можешь пустить в дело».

⁷ В действительности афоризм Карла Крауса звучал так: «Язык — отец мысли? Она — незаслуга мыслящего? Да нет, она должна оплодотворять язык» (цит. по: *Stil und Gedanke*, 1989. S. 273). Вольная интерпретация Шёнберга (см. также статью «Проблемы преподавания искусства» в наст. изд.) привела к спору между ним и Краусом, о котором Шёнберг, как сообщает И. Войтех (*Stil und Gedanke* 1976. S. 481), писал в посвященных Краусу заметках (не опубликованы).

⁸ Первоначально Кандинский и Кокошка были названы Шёнбергом в обратной последовательности, измененной по предложению Габриэлы Мюнтер, подруги Кандинского, участвовавшей в редактировании «Синего всадника», которая в письме от 15 марта 1912 года спрашивала Шёнберга: «По душе ли Вам, если Кокошка останется перед Кандинским. Я слышала, он [Кокошка] еще очень молод и, насколько мне известно, кроме в высшей степени талантливых картин сделал еще совсем немного и не имел времени для значительного развития. Если Вы захотите и ответите сразу, можно будет поставить их правильно, т. е. если это на Ваш взгляд не неправильно. Вам хорошо известно, что последовательность имеет значение» (цит. по: *Ibid.*).

⁹ Книга В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1909) вышла в свет в декабре 1911 года в мюнхенском издательстве «Piper». Шёнберг, по-видимому, получил дарственный экземпляр от автора сразу же по выходе книги. В письме от 14 декабря 1911 года он сообщал Кандинскому: «[...] я еще не дочитал Вашу книгу до конца; [прочел] только две трети. И все же не могу уже теперь не написать Вам, что она чрезвычайно мне нравится. Вы так во многом абсолютно правы. В особенности в том, что говорите о краске в сравнении с краской музыкальной. Это совпадает с моими собственными ощущениями. Мне в высшей степени интересна Ваша теория форм. Очень интересует меня глава “Теория”. С некоторыми частными моментами я не вполне согласен. Прежде всего с тем, что Вы, если я верно понимаю, предпочли бы дать точную теорию. Я теперь не считаю это необходимым. Мы еще ищем и еще ищем (как Вы сами говорите) с чувством. Постараемся же никогда не утратить это чувство ради теории» (*Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky*. S. 36, 53).

МАЛЕР

Чем разглагольствовать, мне бы, пожалуй, лучше сказать просто: «Я твердо и непреклонно верю, что Густав Малер был одним из величайших людей и художников». Потому что есть ведь только две возможности заставить кого-то уверовать в художника: первая и лучшая — показать его творчество, вторая, использовать которую я вынужден, — передать свою веру в его творчество другим.

Человек мелок! В сущности, нам надо бы твердо полагаться на то, что наша вера передается непосредственно. А значит, страсть к предмету нашего почитания должна бы возыметь такое действие, что каждый, кто сближается с нами, не мог бы не вспылать, как мы, не быть объатым тем же пламенем, не поклоняться тому же, священному и для нас, огню. И этот огонь должен бы гореть в нас так ярко, чтобы мы просвечивали насквозь, чтобы его сияние пробивалось наружу и освещало еще и того, кто прежде пребывал во мраке. Апостол, который не воспламенен, проповедует ересь. Кому отказано в нимбе, на том нет печати божественного¹. Правда, не сам апостол излучает сияние, а свет, для которого телесная оболочка — едва ли преграда: свет проникает сквозь оболочку; но он благостен и дарует тому, кто воспламенен, видимость самосвечения. Нам, нам, воодушевленным, надо бы верить: другие тоже возгорятся этим пламенем, увидят сияющим наш свет. Станут почитать того, кого мы обожествляем. Даже если мы для этого ничего не делаем.

Но человек мелок. Нам недостает веры в великое, в целое, но хочется неопровержимых деталей.

Мы не полагаемся на интуицию, дающую нам общие впечатления о вещах, — а ведь в этих впечатлениях содержатся все частности в нужных пропорциях, — но хотим понять, каким образом эти частности порождают то самое общее впечатление². Мы думаем, будто понимаем, что естественно, но чудо в высшей степени естественно, а естественное в высшей степени чудесно. И чем пристальнее мы вглядываемся, тем загадочнее становится для нас самая простая вещь. Мы видим — так мы полагаем — четче, когда анализируем, когда каждую часть рассматриваем саму по себе. Но если мы отделили друг от друга эти части, то обычно уже не в состоянии свести их воедино и утрачиваем то, чем уже овладели: утрачиваем целое со всеми деталями и с его душой.

Я хочу привести один пример, который покажется знакомым каждому, кто достаточно строго наблюдает за собой. Так вот, я очень хорошо помню, что когда впервые слушал Вторую симфонию Малера³, то — особенно в некоторых местах — был охвачен волнением, физически выражавшимся в сильном сердцебиении. Несмотря на это, возвращаясь с концерта, я не преминул поверить услышанное теми требованиями, которые были известны мне как музыканту и которым, как все думают, непременно должно отвечать произведение искусства⁴. Потому что я забыл о факте первостепенной важности — о том, что ведь сочинение произвело на меня неслыханное впечатление, ибо помимо моей воли все-таки меня увлекло, — ведь не может быть у произведения искусства воздействия более высокого, чем когда волнение, бушевавшее в творце, передается слушателю так, что бушует и неистовствует и в нем. [Забыл,] что я был взволнован, взволнован в высшей степени.

У разума нет веры; он не доверяет чувственному и еще меньше — сверхчувственному. Если кто-то взволнован, то утверждает, будто есть множество средств, и средств нехудожественных, вызывающих такую вот взволнованность; вспоминает о том, что ни один человек, став свидетелем какого-то трагического происшествия в жизни, не может не испытывать сильнейшего волнения; вспоминает о пьесах ужасов, воздействия которых никому не избежать; о том, что существуют средства более высокие и более низкие, художественные и нехудожественные. [Вспоминает о том,] что реалистические, грубые события — к примеру, сцена пыток в «Тоске» — с их безотказным воздействием и есть такие средства, какие художник не должен использовать, потому что слишком уж они дешевые, потому что они доступны всякому⁵. И забывает, что в музыке, и особенно в симфонии, именно такие реалистические средства как раз никогда и не используются, ибо музыка всегда нереальна. В музыке никогда и никого безвинно не казнят и не пытаются на самом деле, никогда не бывает здесь такого события, какое само по себе способно вызвать сочувствие, потому что творятся лишь музыкальные дела. И только если они в силах говорить сами, только если о самом что ни на есть нереальном говорит чередование высоких и низких звуков, быстрых и медленных ритмов, громких и тихих звучаний — только тогда мы испытаем волнение и проникнемся живейшим участием. А ко всему другому да будет глух тот, кто однажды ощутил такое воздействие. Совершенно исключено, что музыкальную взволнованность надо сводить к нечистым средствам, потому что средства музыки нереальны и только действительность нечиста!

Кто взволнован, у того — раз он умеет высоко держать планку своей художественно-этической культуры, а следовательно, доверяет себе и верит в свою культуру, — у такого человека нет нужды задаваться вопросом, художественны ли были средства. А у того, кто не взволнован, и подавно нет такой

необходимости. Ему ведь довольно было бы того, что он не взволнован и даже неприятно раздражен! К чему же еще тогда высокопарные речи? А вот к чему: человеку любой ценой хочется привести свою оценку в согласие с оценкой других, и там, где это не удастся, он предпочитает извлечь выгоду из своей особой позиции, как следует ее обосновав и хорошо подкрепив. Возникновение партий лишь отчасти обусловлено расхождениями в трактовке и в гораздо большей степени — обоснованиями; последние разжигают спор до бесконечности. Не ясно ведь, действительно ли то, что я называю красным, предстает взору другого человека таким же, каким видится мне. И тем не менее, здесь легко приходят к единству, так что не возникает сомнения, что красное, а что зеленое. Ясно, однако: стоило только попытаться обосновать, отчего это красное, а то зеленое, как тут же разгорался спор. Констатировать простой чувственный факт: «я вижу, что называют красным» или «я чувствую, что взволнован или не взволнован», должен бы без труда уметь каждый, у кого хватает ума. А надо бы, чтобы хватало смелости рассматривать свою не-взволнованность как нечто само собой разумеющееся, однако несущественное для объекта, — так и обязан делать тот, кто глух или невосприимчив к цвету и не имеет права отрицать существование звука или красок.

Произведение искусства существует, даже если им никто не взволнован, и пытаться обосновывать свое ощущение незачем, потому что при этом всегда имеет место только характеристика субъекта и никогда — объекта: зритель невосприимчив к цвету, слушатель глух, любящий искусство не настроен, не способен (возможно временно, а возможно и надолго) воспринимать художественное впечатление.

Отчего же получается так, что кто-то, движимый лучшими намерениями понять, приходит к столь искаженным оценкам, хотя получил впечатление? То тут, то там он обнаружил место, которое не нравится; мелодию, которую считает банальной, которая кажется не оригинальной; продолжение, которого не понимает, но думает, что знает другое, получше; голосоведение, которое кажется настоящим издевательством над тем, что он до сей поры считал обязательным для хорошего голосоведения. Этот человек — музыкант, профессионал, сам что-то умеет (а то и нет!) и всегда твердо знает, как все должно быть сделано, если это вообще надо делать. Простительно, что такой человек считает себя вправе придирается к деталям. Потому что мы ведь придираемся ко всему в творчестве самых великих. Почти каждый, получи он заказ сделать мир лучше, чем его создал Господь Бог, недолго думая, примется за дело. Все, чего мы не понимаем, мы считаем ошибкой, все, с чем испытываем неловкость, — неудачей творца. И не задумываемся, что коли мы не понимаем, то молчание, уважительное молчание — единственное, что подобало бы здесь. И восхищение, безграничное восхищение.

Однако, как уже сказано, мы мелки: только потому, что мы не способны объять великое, целое, мы погружаемся в детали, и в наказание за свое дерзкое поведение здесь тоже терпим неудачу. По всем статьям мы ведем себя неправильно. Везде, где человеческий разум желает выделить из божественных сочинений законы, по которым они построены, везде мы, оказывается, обнаруживаем лишь те законы, что характеризуют нашу способность мышления, познания и представления. Мы движемся по кругу. Всякий раз, когда мы тщимся описывать суть вещей вне нас, мы видим и узнаем лишь самих себя, в лучшем случае — собственную нашу сущность. И эти-то законы, в лучшем случае — законы нашего интеллекта, полагаем мы мерилем созданного творцом! На основании этих законов судим мы творчество великого художника!

Быть может, сегодня как никогда трудно определить истинное место художника. Результаты художественной деятельности вряд ли когда-либо прежде столь фатально переоценивались или недооценивались. И публике сегодня как никогда трудно решить, кто воистину велик, а кто велик на один день. Занятых творчеством — несметное число. И это не могут быть сплошь гении. Единицы создают образцы, остальные подражают. Но если эти многочисленные подражатели желают оставаться «конкурентоспособными», им надо быстро выяснить, каков тот новейший товар, что ценится на рынке. Об этом пекутся издатели, пресса и реклама и стараются, чтобы созидающий новое не долго пребывал в одиночестве. Неутомимое трудолюбие, ныне во всех сферах празднующее успех, какой подобает лишь таланту, проявляет себя и здесь, и получается, что свое время выражает уже не один великий, но бесчисленное множество малых. Истинно великим всегда приходилось бежать из настоящего в будущее, но никогда настоящее в такой степени не принадлежало посредственностям, как сегодня. И каким бы огромным ни был этот разрыв, они все же стремятся его преодолеть, причем призывают себе в помощь даже будущее. Сегодня уже нет желающих сочинять лишь для нынешнего дня, даже если их и на один-то день вряд ли хватит. Есть лишь гении, а им принадлежит и будущее. Как тут разобраться? Как узнать, кто истинно велик, когда славная заурядность так раздалась вширь, что ради ширины забывают о высоте. Право же, слишком много говорят об Альпах и слишком мало о Монблане.

То, что публика терпит в этом неудачу, пожалуй, простительно. Ибо всегда есть много таких, которые удовлетворяют свою потребность в том, что отвечает нашему времени, в гораздо более доступной форме, нежели тот, кто уже принадлежит будущему. Сегодня можно быть современным (modern) и не придергиваться лучшему. Среди тех, кто современен, такой огромный выбор, что дух времени доступен даже «самому изощренному вкусу, а также

тому, чей достаток скромнее, во всех оттенках и по любой цене»⁶. Так кто же еще будет особенно напрягаться? Кто даст себе труд отыскать правого? Современны — и довольно... Порой даже сверхсовременны, и это вызывает интерес. Имеют программу, принципы, вкус. Знают, о чем речь. Знают все критические клише. В точности знают движения, существующие в искусстве в настоящий момент; да, могут даже наперед определить проблемы и методы, с которыми надлежит иметь дело искусству ближайшего будущего, и меня только удивляет, как это никто еще не додумался скомбинировать все возможности и создать путеводитель по будущему.

Вот непредвиденный результат, которого достиг Вагнер, когда в назидание тем, кто чересчур торопится, создал Бекмессера⁷. Все осознают этот долг, и почти все ему послушны, и нынешним бекмессерам легко утверждать, что они стали «великодушнее»⁸. Но это, разумеется, жестокое заблуждение⁹.

Ибо:

хорошее хорошо и таковым останется, и потому его надо преследовать, а плохое плохо и таковым останется, и потому его надо поддерживать. И громко восхваляемое «великодушие» нынешних бекмессеров, быть может, скорее — увеличение сердца. По мне же это великодушие сродни размягчению мозга¹⁰. Потому что эти люди потеряли всякое душевное равновесие и все нравственные устои, ведь они даже не замечают, что еще бездушнее тех, которые хотя бы хвалили то, что делалось «по их правилам»¹¹.

В противном случае нельзя было бы снова и снова извлекать на свет божий старые расхожие суждения, как только речь заходит о ком-то по-настоящему великом. К примеру: Малер создал сочинения необычайной протяженности. Всякий чувствует или думает, будто ему известно: в них стремится выразить себя нечто особенно высокое и великое. Ну есть ли для великодушного избитая фраза ближе и понятнее этой: он [Малер] стремится к самому высокому, но не в силах достичь желаемого? И кто это говорит? Именно те критики, которые как раз и приспособили свое великодушие к общим интересам. Как несколько хороших, так и совсем никудышных. Ибо причина того, что в главном они сходятся, — корпоративность! — Однако эта фраза — одно из бессмысленных клише, которые уже потому столь ненавистны, что все они почти без исключения адресуются тем, кому меньше всего подходят. Мелюзге здесь как раз везет. Однако как только о ком-то говорят: он, мол, стремится к самому высокому и т. п., я тотчас знаю: или не стремится, или этого уже достиг! — Хоть какая-то надежность.

Но с чем же, впрочем, соизмеряют то великое, достичь которого якобы тщетно стремился Малер? С объемом сочинений и еще с одним обстоятельством, представляющим мне несущественным в сравнении с тем, к чему действительно стремился этот художник, — с сюжетной, с текстовой осно-

вой отдельных частей его симфоний: Малер говорил о смерти, о воскресении, о судьбе, он положил на музыку «Фауста»¹². Они-то и есть, должно быть, самое великое. Однако чуть ли не каждый музыкант прошлого сочинял церковную музыку, имел дело с Богом, то есть с еще более высоким, и мог преспокойно стремиться к самому великому, а при этом к его сочинениям не подходили с такой меркой. Напротив, если есть некое величие в том, чтобы держаться в тени великих сюжетов, то этого-то как раз и следовало бы требовать от художника. В действительности же для художника существует лишь одно самое великое стремление: *выразить себя*. Удастся это — значит удалось самое великое, что может удался художнику; рядом с этим все остальное — малое, потому что здесь заключено все остальное: смерть, воскресение, «Фауст», судьба и т. п. А также то, что еще меньше, но вовсе не лишено значения: душевные и духовные состояния, которые и создают волнующегося человека. Выразить себя — лишь к этому стремился и Малер. И в том, что ему это удалось, не может сомневаться ни один человек, которому хоть как-то дано постигнуть, сколь единственной в своем роде осталась эта музыка, хотя эпигоны без устали подражают всему, что имеет шанс завоевать рынок. У этих симфоний нет подражаний, хоть в чем-то походящих на образец, эта музыка кажется неподражаемой, подобно всему тому, что может лишь один, — и это доказывает, что Малер достиг самого великого, чего способен достичь художник: выразил себя! Он выражал только *себя*, а не смерть, не судьбу и не «Фауста». Потому что это могли бы сочинить и другие. Потому что он выразил только то, что не зависит от стиля и росчерка, что являет его, одного его и потому не дано другому, пытающемуся достичь этого, лишь подражая стилю. Но, кажется, и сам этот стиль небывалым и загадочным образом закрыт для подражания. Быть может, оттого, что здесь впервые манера выражения столь неразрывно слита с предметом, которому принадлежит. И то, что в других случаях выглядит просто как признак внешней формы, здесь одновременно является и материалом, и конструкцией.

Я хочу обсудить кое-что из того, что говорилось против творчества Малера. Это прежде всего два упрека: его сентиментальность и банальность его тем. Малер очень страдал от этих упреков. Против одного из них мы почти бессильны, против другого бессильны совершенно. Подумайте: художник абсолютно честно, не меняя ни ноты, записывает тему так, как диктует ему его потребность выражения и его чувство. Пожелай он, пожелай избежать банальности — не было бы для него ничего проще¹³. Любой самый презренный маратель нотной бумаги, который больше вглядывается в свои ноты, чем в самого себя, способен двумя штрихами «сделать» из банальной темы интересную. И большинство интересных тем возникают таким образом.

(Подобно тому, как любой художник может обойтись без пошлого выписывания деталей, рисуя так же пошло небрежными штрихами.) И теперь подумайте: именно этот утонченный, стоявший на высочайшей ступени духовного развития человек, изрекавший глубочайшие суждения, именно он не мог собраться и написать банальные темы или по крайней мере изменить их до такой степени, чтобы они уже не выглядели банальными!

Я думаю, он этого попросту не замечал. И по одной-единственной причине: *именно потому, что они не были банальными.*

Здесь я должен сознаться: я тоже поначалу считал малеровские темы банальными. Я считаю важным сознаться, что был Савлом, прежде чем стал Павлом, ибо отсюда следует, что та «тонкая пронизательность», которой так гордятся иные из противников [Малера], не была мне чужда, *но стала чуждой только теперь*, с тех пор как все усиливающееся впечатление, которое производят на меня красота и великолепие малеровских сочинений, заставило меня признать, что не тонкая пронизательность, а напротив, вопиющее отсутствие дара пронизательности — вот что порождает подобные мнения. Я находил малеровские темы банальными, хотя произведение в целом неизменно производило на меня большое впечатление. Сегодня, имея я даже самые скверные намерения, мне бы это уже не удалось. Теперь подумайте: будь они в самом деле банальны, я бы непременно счел их сегодня еще более банальными, чем прежде. Потому что банальное — это простонародное и означает нечто принадлежащее низшей культуре, не-культуре. В низших пластах культуры содержится, однако, не что-то абсолютно плохое или неверное, но некогда-верное, преодоленное, отжившее, более-не-истинное. Простолюдин ведет себя не плохо, а по старинке, так, как вели себя люди более высокого положения, когда еще не знали лучшего. Итак, банальное есть отсталость морали и воззрений, которые некогда были моралью и воззрениями людей более высокого положения; оно банально не изначально, но стало банальным, когда его вытеснили позднейшие, лучшие обычаи. Но возвыситься оно уже не может — что однажды сделалось банальным, тому и оставаться банальным. И раз я констатирую, что сегодня уже не могу считать эти темы банальными, значит, они никогда таковыми и быть не могли; ибо банальная мысль — то есть мысль, которая мне видится устаревшей, избитой, — при ближайшем рассмотрении может предстать мне лишь еще более банальной, устаревшей, избитой. И никогда — величественной. Но если, как это и происходит со мной, я теперь даже открываю в этой мысли — чем чаще к ней обращаюсь — новое, новые красоты, величие, то не может быть сомнения: эта мысль — противоположность банальному. Она не есть нечто такое, с чем давно все ясно и в чем совершенно невозможно ошибиться, но нечто, долго не раскрывавшее до конца свои бездонные глубины содержания, нечто слишком глубокое, чтобы за его внешним

обличьем можно было угадать большее. И в самом деле, не с одним Малером так, почти всех других великих композиторов тоже упрекали в банальности. Напомню лишь о Вагнере и Брамсе. Я считаю, для изменения моих ощущений существуют критерии получше, нежели оценка во время первого прослушивания, которая наготове у всякого, как только он сталкивается с чем-то действительно ему не понятным.

Еще безоружнее, чем против упрека в банальности, оказывается художник против упрека в сентиментальности. В первом случае Малер мог возразить — а он против воли, утратив уверенность в себе, наполовину принимал этот упрек, — что надо смотреть не на тему, а на то, что из нее получается. Не стоило бы ему этого делать¹⁴. Но поскольку так думали все, он решил, что сам неправ. Как же иначе, раз это говорят лучшие музыканты и прочие худшие люди!¹⁵ Но от второго упрека, от упрека в сентиментальности, нет защиты. Он разит наповал, подобно слову «пошлость» (Kitsch). Всякий, кому нравится, в сущности, одно лишь пошлое, тем самым оказывается в состоянии исподволь нанести удар серьезнейшему и значительнейшему человеку, тому, кто самым решительным образом отворачивается от приятности (а ведь в ней — истинная сущность пошлого), нанести такой удар, который того дискредитирует и к тому же лишает внутренней уверенности. Сегодня значительные художественные произведения ругают иначе, чем прежде. Прежде художника корили за то, что он ничего не может; теперь мочь что-то — повод для упрека. Гладкость, к которой прежде стремились, — сегодня недостаток, потому что это пошло. Да, сегодня как раз рисуют небрежно! Все рисуют небрежно, а кто не рисует небрежно — тот пошляк. А у кого нет юмора или легковесности, геройского величия или греческой безмятежности — тот сентиментален. Счастье еще, что мораль книг про индейцев (Indianerbücher) пока не сделалась образцом для наших художественных взглядов. В противном случае специалисты по эстетике кроме греческой безмятежности будут признавать несентиментальной только лишь индейскую невосприимчивость к боли.

Между прочим: что такое — подлинное чувство? Это ведь вопрос чувства! На него ведь можно отвечать только с чувством! Чье чувство правильное? Того, кто оспаривает существование истинного чувства у другого, или того, кто охотно одаривает другого истинным чувством, если только смеет сказать то, что имеет сказать. Шопенгауэр объясняет различие между сентиментальностью и истинной печалью. Он берет в качестве примера Петрарку, которого рисующие небрежно уж точно назвали бы сентиментальным, и показывает: различие в том, что истинная печаль возвышается до смирения, тогда как сентиментальность на это не способна, но все грустит и жалуется, так что потерянными оказываются «сразу и земля, и небо»¹⁶. Возвыситься до смирения: как можно говорить о сентиментальной теме, когда в своем развитии

эта печальная и жалобная тема, быть может, возвысится до смирения? Это так же неверно, как говорить о духовно богатом слове. Духовно богат весь человек, богат духом он, но не отдельно взятая фраза. Сентиментальным может быть все произведение, но не отдельное его место. Потому что все зависит от того, как оно соотносится с целым: каким будет это место, какое значение получит в целом. Так возвышается ли музыка Малера до смирения? Теряется ли тут «сразу и земля, и небо», или все же скорее происходит так, что сначала представляется земля, достойная того, чтобы воздать ей должное, а затем восхваляется небо, которое дороже жизни? Вспомните Шестую, страшную борьбу в первой части. Но ведь сама ее болезненно-хаотичная разорванность порождает нечто себе противоположное — неземное место с далекими бубенчиками (Kuhglocken), чье холодное, ледяное утешение изливается с высот, каких достигает лишь тот, кто вознесся к смирению; его слышит лишь тот, кто понимает, о чем безо всякого животного тепла шепчут голоса свыше¹⁷.

Затем часть *Andante*. Как чист ее звук для того, кто теперь знает: не в банальности было дело, отчего и не нравилась эта часть, а в чужеродности ощущений человека редкостного своеобразия, отчего его и не поняли. Или соло почтового рожка в Третьей, сначала с разделенными высокими скрипками, потом, быть может, еще прекраснее — с валторнами¹⁸. Ведь это естественный дух «греческой безмятежности», каким он и должен быть. Или, чтобы сказать проще — для того, кому нет нужды в подобных штампах, — это дух чудеснейшей красоты. Или последняя часть Третьей. Вся Четвертая, но в особенности ее четвертая часть! И третья! И вторая, и первая часть тоже! То есть все! Конечно же, все. Потому что у великих мастеров нет прекрасных мест, а только прекрасные от начала до конца произведения¹⁹.

Неслыханно легковесен другой упрек Малеру: что его темы неоригинальны. Во-первых, потому что в искусстве все дело не в отдельной составляющей и, следовательно, в музыке — не в теме. Ибо произведение искусства, подобно всякому живому организму, едино, возникает как целое. В точности как ребенок, у которого тоже ведь не формируется сперва рука или нога. Не тема приходит как озарение, а произведение в целом. И не у того есть дар изобретать, кто сочиняет хорошую тему, но у того, кого озаряет сразу целая симфония. А во-вторых, эти темы оригинальны. Естественно, кто видит лишь первые четыре ноты, тот обнаружит совпадения²⁰. Но он при этом так же смешон, как тот, кто в оригинальной поэме выискивает оригинальные слова. Потому что тема состоит не из нескольких нот, а из музыкальных судеб этих нот. Малая форма, которую мы называем темой, ни в коем случае не должна быть единственным критерием большой формы, чьей относительно меньшей составляющей она является. Но если тут сосредоточить все внимание исключительно на мельчайших элементах темы, то это

неминуемо приведет к таким перегибам (*Aufwüchse*), против которых выступал Шопенгауэр, требуя: надо самыми обыкновенными словами говорить самые необыкновенные вещи.

И в музыке должно быть возможно такое: с помощью самых обычных мелодий (*Tonfolgen*) надо уметь говорить самые необычайные вещи. Это — не извинение Малеру. Несмотря на то, что он стремился к крайней простоте и естественности, облик его тем все же на редкость своеобразен. Правда, не в том смысле, в каком обходятся со словами иные писатели (приведу в пример одного из них — желая привнести личную ноту, он все время опускает возвратное местоимение). Но в самом высоком смысле: когда видишь, с какой фантазией и каким искусством, с каким богатством варьирования несколько таких нот превращаются в бесконечную подчас песнь, проанализировать которую нелегко и тому, кто в этом искушен. Когда замечаешь, к каким абсолютно оригинальным музыкальным событиям естественно приводит любая из малеровских тем. Это и позволяет распознать, что было придумано, а что почувствовано. А именно: путь, цель, все развитие, все вместе, вся часть; естественно, и тема тоже, но не довольно несущественные первые несколько нот!

Но стоит, пожалуй, пойти еще дальше: вовсе не обязательно музыкальной пьесе иметь оригинальную тему. В противном случае баховские хоральные прелюдии не были бы произведениями искусства. А ведь это истинные произведения искусства!²¹

С теми, кто по-настоящему велик, всегда так. Каждого [из них] упрекали во всем том, что было истиной наоборот. Действительно во всем, да с такой дотошностью, что только диву даешься. А все потому, что здесь обнаруживает себя нечто совершенно неожиданное, а именно: авторские качества, оканчивается, и впрямь воспринимаются! Уже при первом прослушивании! Но только расценивается это неверно. Всякий раз, когда особенное в манере автора резко заявляет о себе, у слушателя случается заминка. Но, вместо того чтобы тут же признать: здесь-то и заключено своеобразие, он видит в этой своей заминке авторский просчет. Он полагает, что здесь ошибка, недостаток, и не видит, что это достоинство.

В сущности, высокое художественное мастерство Малера следовало бы признавать с первого взгляда, брошенного на его партитуру. Я сегодня совершенно не понимаю, как упустил это. В его партитурах меня сразу же поразила неслыханная простота, ясность и красота расположения. Мне подумалось, что так выглядели лишь партитуры самых великих произведений (*Meisterwerke*). Но тогда я еще не знал того, что знаю сегодня: быть такого не может, чтобы кто-то в чем-то достиг мастерства, не являясь мастером во всех отношениях. Что поэтому тот, кто способен писать такие партитуры, — один из умов, в которых совершенство возникает само собой. И что понятие совершенства полностью

исключает понятие несовершенства, а потому невозможно преподнести несовершенную вещь так, чтобы она производила впечатление совершенной. По одному только виду партитуры музыкант с чувством формы должен признать, что эта музыка может принадлежать лишь мастеру.

И Густаву Малеру приходилось выслушивать, что он ничего не может! Так значит, мнения, в сущности, разошлись, ибо одни утверждали, что он может все, он изыскан и, в особенности, эффектно инструментует, но в изобретательности ему отказано, и музыка его пуста. Так вещали более сложно устроенные бараньи головы. Те, что попримитивнее, знали голосоведение, а потому с презрением относились к инструментовке и всему прочему, что может другой и чего им не свести воедино. Они совершенно точно знали, что так сочинять нельзя. Они-то ведь давным-давно узнали, как нельзя сочинять мастерам, если и те желают оставаться сапожниками вроде таких вот профессионалов. Они всегда упрекали и Бетховена, Вагнера, Гуго Вольфа и Брукнера и, должно быть, во все времена совершенно точно знали, что есть единственно правильное. Ничего кроме позора подобная наука не дала. Но она проходит через всю историю музыки²².

Особенно поразительно именно у Малера (он ведь пишет абсолютно тонально, а потому для целей, которые преследует, у него не так уж много гармонических средств контрастирования) его искусство построения мелодии. Невероятно, какими длинными бывают эти мелодии, при том, что определенные аккорды не могут ведь не повторяться. И тем не менее, монотонии не возникает. Наоборот — чем дольше длится тема, тем к большему подъему приходит в конце; сила, движущая ее развитием, растет одновременно с ускорением. Какой бы пламенной ни была тема уже *in statu nascendi**, но прошло время, а она не изнурена, она еще пламеннее устремляется вперед, и там, где у другого все давно бы иссякло и сникло, только там, в точке наивысшего накала, она и достигает вершины. И если это не способность что-то сделать, то уж по меньшей мере наличие возможностей (*Potenz*). Нечто подобное происходит в первой части Восьмой симфонии. Как часто эта часть приходит к Es-dur, например на квартсекстаккорде!²³ У любого ученика я бы это вычеркнул и посоветовал поискать другую тональность. Но невероятно: здесь это правильно! Здесь это годится! Здесь не может быть иначе. А что говорят законы? Законы-то и надо менять!

Обратите внимание, как по-особенному построены многие, в том числе недлинные, темы. Первая тема *Andante* Шестой симфонии, например, занимает десять тактов. По своей структуре это период, который в обычном случае был бы восьмитактовым.

* В момент рождения (лат.).

Пример 1

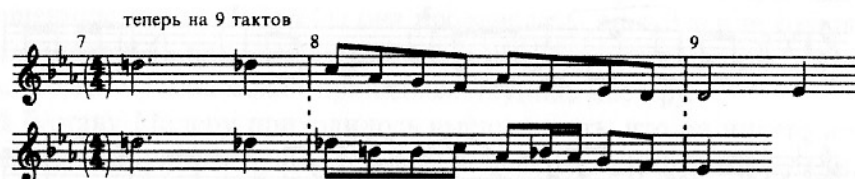


Но в четвертом такте (в периоде тут была бы цезура) нота *ges*, которая могла бы быть восьмой с точкой, как в нотном примере 2, растягивается на три четверти, а из-за этого фигура с восьмыми смещается в пятый такт. Первое предложение периода, таким образом, занимает четыре с половиной такта. В симметричном периоде второе предложение — такой же длины, и всего получается девять тактов. Оно начинается еще в пятом такте, и не будь в седьмом расширения, подобного предшествующему, второе предложение закончилось бы так, как в нотном примере 3, — в девятом такте.

Пример 2



Пример 3



Но ведь совершенно не обязательно этой мелодии становиться десяти-тактовой. В нотном примере [4] показано, что, несмотря на расширение в седьмом такте, можно было окончить ее на первой четверти девятого. Это указывает на то, что в тактах 8 и 9 следует еще одно искусственное расширение, хотя здесь и произведено каденционное сжатие (Kontraktion).

Пример 4



Удивительно, как взаимоуравновешены и даже взаимообусловлены отклонения от общепринятого. Это говорит о высокоразвитом чувстве формы, которое обнаруживает себя только в великих шедеврах. Это не какой-нибудь кунштюк «технаря» — мастеру он бы при всем желании не удался. Это озарения, неподвластные контролю сознания, озарения, посещающие лишь гения, который воспринимает их бессознательно и дает решения, не замечая, что была поставлена проблема.

Один известный музыкальный писатель назвал симфонии Малера «гигантскими симфоническими попури»²⁴. Попури — это, очевидно, намек на «банальность изобретения», а не на форму, потому что на форму указывает [выражение] «гигантски разросшиеся». Однако, во-первых, существуют ведь и попури из классической музыки: из опер Моцарта, Вагнера и др. Я не знаю, есть ли такое на самом деле, но, во всяком случае, легко себе представить, что попури может состоять из тем Баха, Бетховена и при этом быть не чем иным, как попури. Итак, банальность тем не есть важнейший признак попури. Во-вторых, как раз наоборот, признак попури — это непритязательность в отношении средств связывания формы. Так что отдельные разделы могут быть просто приставлены друг к другу, но при этом лишены внутренней связи и соединены так (чего вообще может не быть), что, с точки зрения формы, это не более чем простая случайность. Но этому противоречит выражение «симфоническое», ибо оно говорит об обратном. О том, что отдельные разделы являются органическими состав-

ляющими некоего живого организма, воспринятого инстинктом творца как целое и преподнесенного как целое. Но эти слова, сами по себе, действительно, бессмысленные, несостоятельные, поскольку трижды себе противоречат, — эти слова произвели в Германии фурор. Да что там! — В Вене, где от прессы всегда можно ожидать любых гадостей, некто даже счел нужным процитировать их в некрологе Малеру²⁵.

По-моему, это совершенно справедливо.

Потому что надо ведь как-то покарать великого художника при жизни за то глубокое уважение, которым он впоследствии будет пользоваться.

И надо ведь как-то вознаградить почтенного музыкального писателя при жизни за то непочтение, с каким будут обходиться с ним будущие эпохи.

Единственным, в чем каждый отдавал должное Малеру, была его инструментовка. Что-то здесь не так, и вполне можно допустить, что эта похвала, раз она столь единодушна, так же несправедлива, как вышеупомянутые единодушные мнения. И в самом деле, Малер никогда ничего не менял в форме своих сочинений, но постоянно менял что-то в их инструментовке. Кажется, будто он воспринимал ее как несовершенную. Она такой, разумеется, не была; она, разумеется, в высшей степени совершенна, и это — всего лишь беспокойство человека, который как дирижер должен стремиться к ясности, а как композитор нуждается в ней меньше, ибо музыка ведь гарантирует божественное свойство — анонимность чувств, а значит неясность для непосвященных. Лишь это беспокойство вынуждало Малера постоянно искать взамен совершенного еще более совершенное. Но такого не существует. Во всяком случае, показательно, что этой всеобщей похвалой он был скорее расстроен. Чудесное свойство великих людей — принимать похвалу как нечто должное, но придавать ей еще меньше значения, чем порицанию. И еще одно. Я твердо убежден: если у тех, кто хвалит инструментовку Малера, спросить, что они, собственно, имеют в виду, они назовут что-нибудь такое, что пришлось бы ему не по вкусу. Есть даже подтверждение тому: если почитать критику, то чуть ли не всякий, кто сегодня инструментует, инструментует хорошо. Но между этим *хорошо инструментовать* и малеровским *изобретать для оркестра* есть разница!

Первое, что не может не поражать в инструментовке Малера, — та чуть ли не беспримерная целесообразность (Sachlichkeit), в результате которой делается лишь то, что совершенно необходимо. Звучание у него никогда не возникает за счет орнаментальных добавок, мишуры, не связанной (или слабо связанной) с главным, сочиненной как украшение. Но: где шум, там шумят темы; там у тем такой облик и так много нот, что сразу понимаешь: не шум есть *цель* этого места, но *форма* и *содержание*. Там, где вздохи и стоны, там вздыхают и стонут темы и гармонии; а где грохот, там с силой сталкива-

ются друг с другом структурные колоссы; архитектура грохочет; бунтуют архитектурные отношения напряжения и давления. Но прекраснее всего нежные, прозрачные звучания. Здесь он всегда дает что-то неслыханно новое — например, средние части Седьмой симфонии с их звучаниями арфы, гитары и солирующих инструментов. Кстати, о гитаре в Седьмой [симфонии]: она здесь не для единичного «эффекта», но вся часть основана на ее звучании. Она изначально присуща этой части, она — функциональный орган этой композиции: не сердце, но, может быть, глаз, взор, — то, что определяет ее облик. Пример, очень близкий (естественно, на современный лад) методу классиков, когда они создают звуковой облик отдельной части или пьесы, основываясь на определенной группе инструментов.

В частности скоро, наверное, обнаружится, что таким и сходным образом Малер намного (и весьма намного) ближе классической музыке, чем может показаться. Сегодня распознать это не всегда легко, и, разумеется, это не всегда так. Напротив: в какой-то степени расхождений не может не быть, потому что он идет дальше. Но то, куда он идет дальше, — не столько формы, пропорции, объем (они лишь внешние следствия внутренних процессов), сколько содержание. Это не означает, что содержание у него величественнее, значительнее или больше потрясает, нежели у иных великих мастеров, потому что есть только одно содержание, которое хотят выразить великие: тоска человеческого существа по его будущему образу, по бессмертной душе, по растворению в мировом целом, тоска этой души по ее божеству. Лишь это одно есть содержание сочинений великих (хотя и [являет себя] разными прямыми и обходными путями и при помощи различных средств), и они страстно к нему стремятся и томительно жаждут его всеми своими силами, всей волей, так долго и истово, пока это не свершается. И это страстное томление со всей его истовостью переходит от предшественника к преемнику. Преемник продолжает развивать не только содержание, но и истовость, приумножая наследие в соответствующей степени. Наследство обязывает, но достается только тем, кто способен его нести.

Мне чудится что-то мелкое в том, что наряду с Малером-композитором приходится теперь говорить и о Малере-дирижере. И не только потому, что в этой сфере деятельности он был признан даже самыми безмозглыми своими противниками, но и оттого, что можно ведь подумать, будто эта чисто репродуктивная деятельность второстепенна в сравнении с продуктивной. Есть, однако, две причины, почему мне следует коснуться ее. Во-первых, у великого человека нет ничего второстепенного. В сущности, любая его деятельность так или иначе продуктивна. В этом смысле мне хотелось бы даже видеть, как Малер завязывает галстук, и это было бы для меня интереснее и поучительнее, нежели то, как какой-нибудь из наших

музыкальных гофратов сочиняет на «священный сюжет». А во-вторых, мне представляется, что сама эта деятельность до сих пор не всегда рассматривалась с самой существенной ее стороны. Конечно, многие хвалили его демонизм (*demonische Persönlichkeit*), неслыханное чувство стиля, точность его исполнений, равно как красоту их звучания и ясность. Но среди прочего я, например, слышал, как один из его уважаемых «коллег» говорил, что нет, мол, никакого особого искусства в том, чтобы хорошо исполнять, когда так много репетируют. Это уж точно не искусство — ведь чем чаще играют пьесу, тем она лучше получается, этим пользуются и самые никудышные дирижеры. Но искусство — на девятой репетиции иметь потребность в десятой, потому что слышно еще немало такого, что можно улучшить, *потому что есть что сказать и на десятой репетиции*²⁶. Разница в том, что плохой дирижер зачастую уже на третьей репетиции не знает, с чего начать, да и сказать ему нечего, а удовлетворен он бывает раньше оттого, что лишен способности к дальнейшему распознаванию, что ничто в нем не стремится к более высокому. Причина в следующем: кто производит, тот создает внутри себя точный образ того, что он будет воспроизводить; теперь исполнение не может застыть на месте, как и все, что он производит из самого себя. Отличия подобного воспроизведения от произведения ничтожны; быть может, лишь путь иной. Стоит уяснить это, и понимаешь, сколь много сказано теми безыскусными словами, какими Малер описал свою высшую цель дирижера: «Я считаю самой большой своей заслугой, что заставляю музыкантов играть именно то, что стоит в нотах»²⁷. Для нас едва ли не слишком просто, слишком мало, да так оно и есть, потому что известные нам эффекты мы склонны приписывать более важным причинам. Но если подумать, как точен должен быть образ, рождающий ноты в том, кто продуктивен, и как много тончайших способностей требуется, чтобы различить, совпали ли друг с другом действительное и представленное — а это необходимо, чтобы выразить эти тонкие различия так внятно, что музыкант-исполнитель, просто воспроизводящий правильные ноты, теперь вдруг воспроизведет музыкой и дух, — то тут-то и поймешь: этими скромными словами сказано все.

Эта скромность так характерна для Малера. Нигде ни одного движения, точно не соотнесенного с причинами. Оно должно быть широким — и оно широкое; оно преподносится с темпераментом, живо, страстно, сильно, потому что темперамент — исполнительный орган убеждения и не должен бездействовать. Нет, однако, ни одного беспричинного порыва. Это не тот псевдотемперамент, что сегодня приносит такой успех подражателям ранней манере дирижирования Малера. Когда он *так* дирижировал, обращаясь страстными движениями к отдельным инструментальным группам, прямо как актер разыгрывал перед ними силу и порывистость, какие надлежало выра-

зять им, он стоял у возрастного рубежа, который это еще допускает. Когда же этот рубеж оказался позади, наступила перемена, и Малер повел оркестр с беспрецедентным спокойствием. Вся работа осуществлялась на репетициях, пылкие жесты исчезли, на смену им пришла все более ясное понимание выразительных возможностей слова. Тут молодой человек вступил в пору зрелости и не стремился сохранить жесты молодости, потому что никогда не симулировал, а всегда делал то, что соответствовало его состоянию. Но пока он был молод, он не мог бы дирижировать спокойно; *rubato* подходит молодости, соблюдение темпа — зрелости. И да будет известно тем молодым дирижерам, которые подражают сегодня малеровскому спокойствию, что это не в его духе. Потому что у него было иначе. Брать с него пример означает всегда быть таким, как диктует тебе собственное чувство. Поступать по-другому — значит обезьянничать. Для него не было иных правил, кроме этого, и никаких образцов, которым он подражал. Нужно жить, следуя образцам. Но для этого требуется мужество. Малер обладал им в высшей степени. Ничто не могло удержать его от крайнего риска ради того, что он считал необходимым. Это продемонстрировало его директорство в Венской опере и враги, которых он тогда нажил. Он вынудил сплотиться всю шваль Вены; самые ненадежные люди сошлись, стали его смертельными врагами. Но у него было и мужество вынести, вытерпеть. Мне известно об одном скандале, в котором он, не моргнув глазом, принял на себя нападки прессы, не возразив ни слова, хотя то, что ставили ему в вину, было сделано от его имени, но против его воли и вопреки тому, что он советовал этого не делать. Ему пришлось бы выдать одного приятеля, который был моложе годами, а этого он не хотел. Он вытерпел все с улыбкой, как нечто само собой разумеющееся, и впоследствии никогда не проронил об этом ни слова²⁸.

Будучи директором Венской Придворной оперы, он действовал не просто как музыкант, он не просто требовал от музыкантов и певцов, чтобы они стремились к совершенству и самозабвенно покорялись воле музыкальных шедевров, но он в то же самое время интерпретировал эти шедевры, проясняя их поэтическое содержание²⁹. Как глубоко проникал его ум в идеи мастера, можно показать на следующем примере.

Беседуя с ним как-то о поэтических сочинениях Вагнера, я упомянул, что не в состоянии отыскать в тексте «Лоэнгрина» глубокий смысл. Простая сказка с ее романтическими чудесами, проклятиями, колдовством, волшебными напитками и превращениями, казалось, не соотносится с глубоким человеческим чувством. Как бы ни впечатляла апелляция к национальному чувству и святыне Грааля, было трудно винить Эльзу за то, что ей хотелось знать о происхождении Лоэнгрина; даже если бы Ортруда и не подтолкнула ее к непокорности.

«Это разница между мужчиной и женщиной, — пояснил Малер. — Эльза — женщина без веры. Она неспособна одарить мужа таким доверием, какое оказал он, когда бился за нее, веря и не спрашивая о виновности или безвинности. Способность доверять — это мужское, недоверие — женское». Понятно: у нуждающейся в защите Эльзы недоверчивость возникает из страха; доверие же — результат сознания защитником, ее защитником и защитником Бранта, собственной силы. Это толкование раскрывает глубоко человеческую подоснову, возможно, несколько театрального «Ты никогда не спросишь»³⁰.

Малер, человек пламенных страстей, который прошел через все жизненные бури, был «покусан всеми собаками», который сам возвышал и ниспровергал богов, на вершине жизни обрел покой, меру, отстраненность, дающую зрелость суждений. Она позволяла ему всегда видеть самое глубокое в произведениях великих — то, на чем покоится неизменное уважение, которое мы, молодые, как раз и готовы были потерять.

Малер не был сторонником программной музыки. Если он, автократ, не любил спорить о таких вещах, то не любил также, если ему «поддакивали». Это испытал на себе один молодой капельмейстер, который, конечно, совершил ошибку, напав на Вагнера. «Слова Вагнера, которые Вы цитируете, мне совершенно ясны, — писал Малер. — Невозможно отрицать, что наша музыка так или иначе охватывает чисто человеческое (все, что к этому относится, а значит и то, что принадлежит к области мысли). Тут, как во всяком искусстве, все дело как раз в чистых средствах выражения! Но то, о чем создается музыка, это ведь всегда *целостный*, чувствующий, думающий, дышащий, страдающий человек!» Против этого, продолжает он, нечего возразить, коль скоро это высказал музыкант, а не литератор, философ, живописец!³¹

Такая мудрость уберегала его от перегибов. Проповедники зачастую святее самого папы, потому что не знают меры. Ему [Малеру] было известно: не может быть абсолютно неправильным только одно, равно как абсолютно правильным — только другое. А потому признание важнейших ценностей, глубоко в нем укоренившееся, не позволяло ему отказывать кому-то из великих в должном уважении. Быть может, здесь давало о себе знать корпоративное чувство, подобно тому как каждый офицер при любых обстоятельствах сразу отомстит за оскорбление, нанесенное чести другого офицера.

Вот как было со мной.

В моем развитии был такой виток, когда я крайне отрицательно, даже враждебно относился к Вагнеру, которого прежде причислял к самому что ни на есть высокому. Кажется, я крайне резко и несдержанно высказал это Малеру. Он, внешне явно шокированный, ответил мне любезно и спокойно, что ему знакомы такие состояния, что он тоже проходил такие стадии в своем развитии. Это, мол, не навсегда; ведь к истинно великим постоянно воз-

вращаешься. Они неколебимо стоят на своем месте, и желательно только никогда не терять уважения.

С тех пор это наставление очень важно для меня, ибо мне стало ясно, что только тот способен уважать, кто сам заслуживает уважения; и что эти слова можно перефразировать: кто не способен уважать, сам недостоин уважения. И это признание [чужих достоинств] особенно важно сегодня, когда честолюбцы в первую очередь умаляют того, кто велик, чтобы самим казаться больше.

Я попытался так сформулировать различие между гением и талантом:

Талант — способность научиться, гений — способность развиваться. Талант растет, присваивая, ассимилируя способности, уже существовавшие помимо него, и в конце концов ими даже обладает. Гений обладает всеми своими будущими способностями уже изначально. Он их только развивает, он только их реализует, развертывает, просто раскрывает. Если талант, научившись чему-то определенному, а именно тому, что уже существовало, очень скоро достигает вершины, после чего обыкновенно снова снижается, то развитие гения, который прокладывает новые пути в беспредельное, растягивается на всю его жизнь. Оттого-то каждый отдельный момент в этом развитии непохож на другой. Каждая стадия — одновременно предварение следующей. Это вечное превращение, непрерывное рождение заново из одного-единственного лежащего в основе зерна. Ясно, почему потом две далеко отстоящие друг от друга точки этого развития отличаются друг от друга так разительно, что поначалу их взаимосвязь вообще не распознают. Только при ближайшем рассмотрении в возможностях раннего периода признают очевидности позднего.

Удивительным вещественным доказательством этого тезиса являются для меня портреты Малера³².

Вот один, на котором ему лет восемнадцать. Все еще сокрыто. Юноша, еще не догадывающийся, что в нем произойдет. Он выглядит не так, как те молодые художники, которым важнее походить на кого-то из великих, нежели быть великими. Он выглядит так, будто ждет: что-то наступит, однако это что-то ему еще неизвестно. На другом портрете он запечатлен лет двадцати пяти. Здесь уже произошло нечто. Поразительно: лоб стал выше; мозг явно занимает больше места. И черты лица. Прежде при всей поразительной серьезности это были черты лица человека, который хочет еще немного собраться с силами, прежде чем взяться за работу. Теперь в них сосредоточенность. По ним видно: он уже знает, что в мире есть добро и зло, но в его чертах — чуть ли не высокомерие: он уж над всеми одержит верх. А теперь — голова пятидесятилетнего. Как она стала такой — загадка. Почти никакого сходства с портретами в молодости. Развитие, идущее изнутри, придало ей форму, которая, я бы сказал, поглотила все предшествующие стадии. Ясно, что они тоже содержатся в этой последней форме. Ясно, что всякий, кто способен видеть, уже распознал

в юношеских портретах всего человека. Но, возвращаясь к предшествующим стадиям, разглядеть в этих юношеских портретах (а сами по себе они, конечно, выразительны) выражение зрелого человека так же трудно, как вблизи очень яркого света — лучи более тусклого. Надо долго отучать глаза от того, что запечатлено в облике человека постарше, прежде чем в молодом снова увидишь возможности. Здесь волновавшие этого человека мысли и чувства создали форму. Не то, что у гениальных юношей, которые лучше всего выглядят пока молоды, а становясь старше, даже внешне превращаются в филистеров. Научиться выглядеть как раз нельзя. Выученное не сохраняется, но деградирует. Врожденное же идет от одной вершины к другой, развивается ко все более высоким формам выражения. Делает скачки, которые для наблюдающего тем загадочнее, чем сильнее хочется ему их понять.

Вообще, эволюция Малера — одна из самых грандиозных. Собственно, уже в Первой симфонии есть все, что будет для него характерно; здесь уже зазвучала мелодия его жизни, которую он только развивает, доводит до высочайшего расцвета. Уход в природу и в мысли о смерти. С судьбой он здесь еще борется, но в Шестой он ее уже принимает, и это принятие есть смирение. Но даже смирение становится продуктивным и возвышается в Восьмой симфонии до восславления высших радостей, восславления, на которое способен лишь тот, кто уже знает: эти радости более не для него; кто уже смирился; кто уже чувствует, что они — лишь символ, сравнение высоких и высших радостей, восславление высшего счастья, как он выразил это в письме к жене, где дает толкование заключительной сцены «Фауста»:

«Все *преходящее* (то, что я вам тут показал за два последних вечера) — — лишь *символ, сравнение*; явленное на земле, оно, естественно, недостижимо — — *но там*, освобожденное от телесной оболочки земной недостижимости, оно *будет достигнуто*, и нам тогда не нужны будут никакие описания, никакие сопоставления — — сравнения — — зато — *там-то и свершится* то, что я здесь пытался описать и что все же *неописуемо*, но что же это? Я могу опять-таки говорить лишь символами:

Вечная женственность влечет нас — — и вот мы там — — мы покойны — — мы обладаем тем, чего на земле можем лишь желать, страдать...»³³

Вот способ проникнуть туда! Не просто разумом, но чувством, уже жить в этом *самому*. Тот уже не живет на земле, кто так на нее смотрит. Тот уже призван.

В музыкальном отношении его эволюция есть неуклонное восхождение. Конечно, уже первые симфонии отличает большое совершенство формы. Но если вспомнишь строгость и лаконичность формы Шестой, где нет ни одной лишней ноты, где даже давно выношенное является необходимой составляющей и так органично вплетено [в целое], если к тому же захочешь

понять, каким образом две части Восьмой симфонии стали не чем иным, как одной-единственной неслыханно длинной и обширной мыслью, одной-единственной мыслью, разом воспринятой, объята и покоренной, то поразишься силе ума, которому уже в молодые годы было доступно немыслимое, но который здесь достиг самого невероятного.

А потом, в «Песне о Земле», ему вдруг удались и кратчайшие, нежнейшие формы. В высшей степени поразительно, однако и понятно: бесконечность в Восьмой и конечность земного в этой симфонии.

Его Девятая в высшей степени поразительна. В ней автор уже не говорит как субъект. Это почти так, как если бы у этой симфонии был еще один тайный автор, который использовал Малера просто как рупор. Это сочинение более не выдержано в тоне «я». Оно объективно, почти бесстрастно констатирует красоту, очевидную для того, кто способен отречься от животного тепла и кому комфортно в холоде духовного. Что должна была сказать его Десятая — а к ней, как и к бетховенской, имелись эскизы³⁴, — о том мы будем знать так же мало, как у Бетховена и Брукнера. Кажется, будто Девятая — предел. Кто желает его преступить, должен уйти. Впечатление такое, будто в Десятой нам могло быть сказано нечто такое, чего мы еще не должны знать, для чего мы еще не созрели. Сочинившие Девятую слишком близко подошли к границе земного. Быть может, загадки этого мира были бы разгаданы, сочини один из тех, кто знает ответ, Десятую. Но этого, пожалуй, не может быть.

Мы должны и дальше пребывать во мраке, который иногда освещается для нас светом гения. Мы должны и дальше сражаться и бороться, тосковать и желать. Нам и дальше должно быть запрещено видеть этот свет, пока он среди нас. Мы должны оставаться незрячими, пока не обретем глаза. Глаза, которые видят будущее. Которые видят не столько чувственное (оно — лишь символ, сравнение), но сверхчувственное. Наши души должны быть такими глазами. Наша задача — завоевать себе бессмертную душу. Она нам обещана. В будущем она у нас уже есть, и мы должны добиться, чтобы это будущее стало нашим настоящим. Чтобы мы жили только в этом будущем, а не в настоящем, которое — лишь символ, сравнение и, как все символы и сравнения, несовершенно.

И самое важное в гении — то, что он и есть это будущее. Вот почему для настоящего гений — ничто. Потому что у гения и настоящего нет ничего общего. Гений — наше будущее. Такими мы когда-нибудь станем, если победим себя. Гений светит впереди, и мы стараемся идти вслед. Там, где он, уже светло; но для нас этот свет невыносим. Мы ослеплены и видим только такую действительность, которая еще не действительность, а всего лишь настоящее. Но более высокая действительность существует, и настоящее проходит. Непрехо-

дяще будущее, а потому более высокая действительность, действительность нашей бессмертной души, заключена в одном только будущем.

Гений светит впереди, и мы стараемся идти вслед! Так ли мы, действительно, стараемся? Не слишком ли зависим от текущего дня?

Мы будем идти вслед, потому что должны. Хотим мы этого или нет. Нас тянет туда.

Мы должны присоединиться.

Вот что — так мне кажется — могло сказать нам творчество Густава Малера, как и творчество любого из великих. Нам говорили это часто и должны будут говорить еще чаще, пока мы это полностью не усвоим. После того как один из великих высказался, всегда вдруг наступает полное затишье. Мы вслушиваемся. Но скоро жизнь снова увлекает нас своим шумом.

Малер так много мог поведать об этом будущем; но когда захотел сказать больше — был призван. Потому что еще не совсем тихо; потому что борьба и шум еще должны продолжаться.

И мы должны еще воспламениться отблеском того света, что ослепил бы нас, взгляни мы на него.

Я сражался здесь за Малера и за его творчество. Я полемизировал, жестко и резко возражал его противникам. Я знаю: услышь он меня, он бы с улыбкой покачал головой. Потому что он там, где уже нет нужды в возмездии.

Но мы, мы все же должны сражаться дальше, ибо нам Десятая еще не сказана.

Статья основана на тексте доклада, прочитанного Шёнбергом 25 марта 1912 года в Праге по случаю первого исполнения там Восьмой симфонии Малера (дирижер А. Цемлинский) и с некоторыми изменениями повторенного 13 октября того же года в Берлине, а 3 ноября — в Вене. Под названием «Пражская речь» доклад был напечатан уже после смерти Шёнберга в сборнике: Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler. Tübingen, 1966 (в русском переводе С. А. Ошерова фрагменты «Пражской речи» были опубликованы в издании: Густав Малер. Письма. Воспоминания / Сост., вст. статья, примеч. И. Барсовой. М., 1964). В 1943 году, составляя для нью-йоркского издательства «Философская библиотека» первый проект содержания сборника своих статей, Шёнберг включил в него — в раздел «Современники» — статью «Густав Малер», которая неизменно присутствовала во всех последующих списках. Доработку старого текста Шёнберг осуществил в 1945 году, сделав небольшую вставку и несколько купюр. Статья в английском переводе Дики Ньюлин была впервые опубликована еще до выхода в свет «Стиля и мысли», как preprint, в посвященном 75-летию юбилею Шёнберга номере австралийского музыкального журнала «Канон» (Schoenberg A. Gustav Mahler // The Canon. Vol. 3. Nr. 2. September 1949).

Пражская речь и, соответственно, статья из «Стиля и мысли» — не единственный, но, безусловно, важнейший текст Шёнберга о его старшем современнике и соотечественнике, с которым он был лично знаком с конца 1903 или начала 1904 года и поддерживал отношения вплоть до его смерти в мае 1911 года (4 письма Шёнберга к Малеру см.: *Письма*; еще 3 его письма, отсутствующие в указанном издании, см.: *Mahler A. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Amsterdam, 1949*). Шёнберг посвятил Малеру свою книгу «Учение о гармонии», увидевшую свет через несколько месяцев после его смерти (*Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1911*).

Подробнее о возникновении данного текста и истории непростых личных и творческих взаимоотношений Шёнберга и Малера см.: *Лосева О. К предыстории Пражской речи Арнольда Шёнберга // Музыкальная академия. 2002. № 4; Mahler A. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe. Amsterdam, 1949; Mahler-Werfel A. Mein Leben. Hamburg, 1963; Stuckenschmidt H. H. Schönberg — Mahler // Stuckenschmidt; Danuser H. Vom Saulus zum Paulus? Über Arnold Schönbergs Prager Rede // Danuser H. Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber, 1991; Schönberg A. Mahler: Rede am 25. März 1912 in Prag. Mit Essay von W. Hofmann. Hamburg, 1993; Zemlinsky.*

В качестве источника перевода избрана немецкая публикация статьи, которая, в свою очередь, основана на рукописи Шёнберга, датированной 13 октября 1912 года, с учетом внесенных им позднее изменений: *Schönberg A. Mahler // Stil und Gedanke 1976. S. 7–24.*

Перевод сверен с англоязычными публикациями. Все расхождения оговариваются в комментариях.

¹ В первой публикации английского перевода статьи (журнал «Cano») следующая фраза, начинающаяся словами «Правда, не сам апостол...», отсутствует.

² Две следующие фразы (со слов «Мы думаем, будто понимаем...» до слов «самая простая вещь») добавлены при переработке текста доклада 1912 года для «Стиля и мысли».

³ Возможно, Шёнберг присутствовал на венской премьере Второй симфонии Малера (1887–1894), состоявшейся в начале апреля 1899 года (дирижировал автор). Годом раньше там под управлением Ф. Лёве была исполнена II часть, Andante.

⁴ Авторская купюра: «Я исследовал темы на предмет их достоинств, оригинальности, проверял детали голосоведения и гармонизации, выискивал мнимые слабости формы и в конце концов обнаружил, что целое мне не нравится, поскольку не понравились все до одной детали».

⁵ Возможно, Шёнбергу было известно письмо Малера к жене, в котором он описывает свои негативные впечатления от знакомства с этой оперой Пуччини во Львове в 1903 году (ср.: Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 243).

⁶ Вероятно, Шёнберг воспроизводит здесь типичный текст рекламного объявления.

⁷ Авторская купюра: «Опасаясь, что их сочтут врагами искусства, старомодными, ретроградами, люди сегодня так пристально наблюдают за современным искусством, а внимание, которое они ему уделяют, до такой степени переходит всякие границы, что это становится прямой противоположностью того, в чем нуждается великое искусство. Знают так ужасающе много, с такой интенсивностью занимаются его проблемами, что искренних идиотов, способных позабавить, надо еще очень поискать. Вокруг — одни знатоки, только те, у кого на все есть свое мнение. Нерешенных проблем почти не осталось; каждый их решил. Каждому известны приметы гения и каждый может их определить. Абсолютно по-своему! Крайне редко встречается еще человек, не ведающий, что с современностью надо идти в ногу».

⁸ Городской писарь Сикст Бекмессер — персонаж оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». В образе Бекмессера, бездарного знатока правил, Вагнер, как известно, создал карикатуру на своего злейшего врага — известного музыкального критика, профессора эстетики Венского университета Эдуарда Ганслика. В странах немецкого языка имя «Бекмессер» стало нарицательным, синонимом слова «критикан», и именно в таком смысле нередко употребляется Шёнбергом в этой и других статьях.

В английском переводе это место изложено так: «Вот непредвиденный результат, какого добился Вагнер, когда в назидание чересчур торопливым критикам создал Бекмессера. Каждый считает себя знатоком современного искусства, и нынешние Бекмессеры утверждают, будто стали „великодушнее“».

⁹ Авторская купюра: «Есть лишь отличные от прежних методы неправильного отношения к искусству. В остальном и главном все осталось по-старому, ибо должно так остаться».

¹⁰ В оригинале непереводимая игра слов: *weitherzig* (букв. широкого сердца) — *Herzerweiterung* (расширение сердца) — *Gehirnerweichung* (размягчение мозга).

¹¹ Цитата из монолога Ганса Закса в 3 сцене I действия «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера. Ср. коммент. 16 к статье «Критерии оценки музыки».

¹² В последнем случае имеется в виду II часть Восьмой симфонии, написанная на текст заключительной сцены II части «Фауста» Гёте.

¹³ Ср. с воспоминаниями Э. Декси: «Впрочем, Малер признавал, что совершенно не может взять в толк, что музыканты называют „банальным“. „Что это такое: банальное?“ — спрашивал он, не ожидая ответа. „Надо только беззаботно писать так, как воспринимаешь“» (*Decsey E. Stunden bei Mahler // Lebrecht N. Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen. Mainz, 1993. S. 241*).

¹⁴ Авторская купюра: «Его темы не только можно рассматривать каждую в отдельности, но это надо будет делать, в точности как у любого другого мастера».

¹⁵ Сходную мысль Малер высказал, в частности, в начале своего последнего нью-йоркского сезона в интервью американскому журналу «The Etude», посвященном взаимодействию народной и профессиональной музыки. Возражая против обвинений композитора, использующего народную тему, в плагиате, он говорит: «Если композитор делает народную тему предметом своего сочинения, то для того, чтобы работать, облагородить мелодию. Во всяком случае, разработка темы гораздо более

интересна, нежели ее происхождение» (цит. по: *Lebrecht N. Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen. S. 266*). Ср. также ниже коммент. 20.

¹⁶ Шёнберг ссылается на труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (Книга IV, § 68): «Очень благородный характер мы всегда представляем себе с налетом тихой грусти, которая выражает отнюдь не постоянное недовольство повседневными неприятностями [...] а возникшее из познания убеждение в ничтожестве всех благ и страданий жизни, не только собственной. Такое познание могут сначала пробудить испытанные человеком страдания, особенно одно большое горе; так, Петрарка вследствие единственного неисполнимого желания пришел к той смиренной, окрашивающей всю жизнь печали, которая так трогает нас в его творениях [...] Когда воля оказывается в известной степени сломлена таким великим и неотвратимым отказом судьбы, желания уже не возникают и характер становится кротким, грустным, благородным, смиренным. Когда, наконец, скорбь больше не имеет определенного предмета и распространяется на всю жизнь в целом, тогда она становится в известной степени погружением в себя, отстранением, постепенным исчезновением воли [...] Однако здесь именно и таится подводный камень в виде *чувствительности*, так в жизни, так и в ее поэтическом изображении: когда все время грустят и жалуются, не возвышаясь до смирения и мужества, то теряют сразу и землю, и небо, остается только водянистая сентиментальность» (*Шопенгауэр А. О четверояком корне... Мир как воля и представление. Т. I: Критика кантовской философии. М., 1993. С. 488–489*).

¹⁷ Имеется в виду эпизод в разработке I части.

¹⁸ III часть (Скерцо).

¹⁹ Авторская купюра: «И это примеры, которые только что пришли мне в голову, я их специально не подыскивал».

²⁰ Из письма Шёнберга В. Циллигу от 1 декабря 1948 года: «Малеру больше всего мешает, пожалуй, известная созвучность его музыки с популярными мелодиями. Но я абсолютно убежден, через пятьдесят лет этих популярных мелодий просто никто не будет знать или они будут давно забыты, и тогда люди будут видеть в этой музыке только величие пережитого» (Письма. С. 356).

²¹ Ср. с «Воспоминаниями о Густаве Малере» Н. Бауэр-Лехнер: «Малер сказал о баховских хорах, в основе которых лежат старые, общеизвестные церковные песнопения: «Для него [Баха] тут не важна была новизна тем; основное внимание он обращал на то, как их оформить, разработать и стократно преобразовать. Ведь и греки в своих комедиях и трагедиях претворяли все время один и тот же сюжет, но только по-новому, более многосторонне и дифференцированно»» (цит. по: Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 551–552).

²² Авторская купюра: «Сегодня, разумеется, еще невозможно указать все бесчисленные красоты формы у Малера. Мне хотелось бы упомянуть лишь некоторые, чтобы заткнуть рот главным специалистам по музыкальной эстетике».

²³ Об особенностях тонального плана симфонии см.: *Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 267–268*.

²⁴ Ни биографами Малера, ни исследователями, специально занимавшимися проблемой восприятия симфоний Малера, пока не установлено, кто же этот «известный музыкальный писатель», и тому есть причины: подобных высказываний сотни, а Шён-

берг, вероятнее всего, цитирует эти слова по памяти и неточно (ср., например, «гигантские» и «гигантски разросшиеся» в его тексте).

²⁵ Авторская купюра: «И автор этих слов есть и будет уважаемым музыковедом, тогда как Малера — этого рафинированного дилетанта без подлинного дара изобретения, но со стремлением, равноценным дерзости, — презирали».

²⁶ См. об этом также в письме Шёнберга П. Шайнпфлугу: Письма. С. 110–111.

²⁷ То же высказывание Малера Шёнберг в несколько измененном виде приводит в начале статьи «Механические музыкальные инструменты» (публ. в наст. изд.).

²⁸ О каком скандале идет речь, установить не удалось. Можно предположить, что виновником его был кто-то из молодых дирижеров, которым протезировал Малер в годы директорства в Венской Придворной опере (Ф. Лёве, Ф. Шальк, Б. Вальтер). Не исключено, что Шёнберг имеет в виду тогдашнего режиссера Венской оперы А. Роллера и его декорации к новой постановке «Дон Жуана» Моцарта, вызвавшие много споров (см. воспоминания Л. Карпата: Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 319).

²⁹ Авторская купюра: «В прошлом году в журнале „Der Merker“ были опубликованы несколько его писем. Когда я их прочел, то почти потерял уверенность, что смогу что-то о нем сказать. Ведь самое прекрасное в них сказано. Комментарий лишь умаляет. Есть одно только восхищение. По его описанию заключительной сцены „Фауста“ можно понять, как глубоко он, театральный директор, постигал суть поэтического произведения, которое представлял публике». Этот фрагмент отсутствует в опубликованном тексте Пражской речи и восстановлен И. Войтехом по рукописи доклада (см. источник перевода).

³⁰ С «Лоэнгрином» Вагнера Малер дебютировал 11 мая 1897 года как дирижер Венской Придворной оперы. В сезоне 1905/1906 года он вернулся к этой опере, подготовив новое ее исполнение, в котором принимал участие и как режиссер. См.: *Willnauer F. Gustav Mahler und die Wiener Oper. Wien, 1993. S. 228; Blaukopf K. Gustav Mahler, oder Der Zeitgenosse der Zukunft. Wien, 1969. S. 249; Lebrecht N. Gustav Mahler. Erinnerungen seiner Zeitgenossen. S. 158*.

³¹ Из недатированного, но относимого исследователями к лету 1904 года письма Малера Бруно Вальтеру. Текст письма Шёнберг цитирует с купюрами. Ср.: Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 229–230.

³² По всей видимости, речь идет о фотографиях Малера (наиболее полно они представлены в альбоме: *Blaukopf K. Gustav Mahler. Wien, 1976*). Сотрудник одной из венских газет, интервьюировавший в 1909 году Шёнберга на его квартире, писал, что над письменным столом композитора висели два фотоснимка Малера с теплыми дарственными надписями (см.: *Stil und Gedanke 1976. S. 489*). Шёнберг, который был еще и талантливый художником, на первой же своей персональной выставке в Вене в 1910 году показал 5 портретов Малера, а в 1911-м написал картину «Погребение Густава Малера» («Begräbnis Gustav Mahlers»).

³³ Письмо написано в Тоблахе в июне 1909 года. Шёнберг цитирует его с изменениями авторской пунктуации и собственными графическими выделениями. Полностью в Рус. пер. С. Ошерова см.: Густав Малер. Письма. Воспоминания. С. 300–303.

³⁴ Эти эскизы были впервые опубликованы в 1924 году.

НОВАЯ МУЗЫКА, УСТАРЕВШАЯ МУЗЫКА, СТИЛЬ И МЫСЛЬ

Первые три из этих четырех понятий в последние двадцать пять лет широко использовались, тогда как четвертое — *мысль* — такого большого внимания к себе не привлекало.

К сожалению, методы преподавания музыки, вместо того чтобы основательно ознакомить учащихся с самой музыкой, предлагают конгломерат более или менее достоверных исторических фактов, подслащенных изрядным количеством более или менее недостоверных анекдотов о композиторе, его исполнителях, его публике и его критиках, и плюс к этому — большую порцию популяризированной эстетики. Так, однажды я прочел в экзаменационной работе студентки второго курса, которая совсем мало изучала гармонию и много — [предмет] «понимание музыки», но «живой» музыки явно слышала немного, что «инструментовка Шумана тусклая и неясная». Эта мудрость слово в слово была почерпнута из учебника, которым пользовались в классе. Некоторые специалисты по инструментовке, возможно, даже не приводя аргументов, согласились бы с осуждением Шумана-оркестратора. Тем не менее, существуют, вероятно, и другие специалисты, которые сошлись бы на том, что не вся инструментовка Шумана плоха — что [у него] есть как тусклые, так и блестящие или по меньшей мере хорошие места¹. Им было бы известно и о том, что этот упрек спровоцирован борьбой между вагнеровской «новонемецкой» школой и шумано-брамсовской академически-классицистской и что критики [Шумана] имели в виду такие блестящие фрагменты вагнеровской музыки, как «Заклинание огня», увертюру к «Мейстерзингерам», музыку «Венериной горы» и др.² Такое великолепие лишь изредка обнаружишь в музыке Шумана. Но некоторые специалисты знают также, что только в очень немногих сочинениях инструментовка безупречна. В течение более чем двух десятилетий после смерти Вагнера, к примеру, его оркестровое сопровождение еще настолько перекрывало голоса певцов, что их нельзя было расслышать. Я знаю, что Густаву Малеру приходилось много менять в его инструментовке, чтобы добиться прозрачности. И [Р.] Штраус сам показывал мне множество эпизодов, в которых ему приходилось выравнивать звучность.

Итак, между экспертами в области инструментовки нет такого единодушия, как между той второкурсницей и ее учебником. Но непоправимый вред

причинен; этой девушке и, возможно, всем ее сокурсникам никогда уже не услышать шумановского оркестра наивно, с открытой душой и без предубеждения. К концу семестра она усвоит знания по истории музыки, музыкальной эстетике и критике плюс определенное число забавных анекдотов; но, к сожалению, никогда, наверное, не вспомнит ни одной из этих тускло инструментованных тем Шумана. Через несколько лет она получит степень магистра по музыке или станет преподавать, или то и другое, и будет распространять дальше то, чему ее научили: готовые суждения, неправильные или поверхностные представления о музыке, музыкантах и эстетике.

Такого рода образование получают многие псевдоисторики, считающие себя специалистами и в качестве таковых признающие за собой право не только критиковать музыку и музыкантов, но еще и присваивать себе роль вождей, оказывать влияние на развитие музыкального искусства и заранее его организовывать.

Через несколько лет после Первой мировой войны такие псевдоисторики подняли голос во всей Западной Европе, предсказывая будущее музыки. Во всех музыкальных странах, во Франции, Италии, Германии, Австрии, Венгрии, Чехословакии и Польше, вдруг возник девиз:

«НОВАЯ МУЗЫКА»

Этот боевой клич возник, конечно же, потому, что кому-то из псевдоисториков вспомнилось: в прошлом такой или сходный боевой клич не раз давал толчок новому направлению в искусстве. Наверное, боевой клич должен быть поверхностным и хотя бы отчасти неправильным, раз он призван завоевать популярность. Так можем мы понять рассказанную Шопенгауэром историю об изумлении одного древнегреческого оратора: когда его внезапно прервали аплодисментами и восторженными криками, он воскликнул: «Я, что, сказал какой-то вздор?»³ Популярность, завоеванная этим девизом — «Новая музыка», — сразу вызывает подозрение и заставляет усомниться в его значимости.

Что такое Новая музыка?

Ясно, что это должна быть музыка, которая, оставаясь музыкой, во всем самом существенном отлична от музыки, сочиненной до сих пор. Ясно, что она должна выражать нечто, до сих пор в музыке еще не выраженное. Ясно, что в высоком искусстве достойно быть представленным только то, что никогда еще не было представлено. Не существует ни одного великого произведения искусства, которое не несет человечеству нового послания; не существует ни одного великого художника, который здесь терпит крах. Это кодекс чести всех великих в искусстве, и, как следствие, мы найдем во всех великих произведениях великих — Жоскена де Пре, Баха или Гайдна, или еще каких-то больших мастеров — ту новизну, которая никогда не исчезнет.

Ибо: искусство означает Новое искусство.

Представление, будто девиз «Новая музыка» может изменить ход развития музыкального творчества, вероятно, основано на вере в то, что «история повторяется». Общеизвестно, что еще при жизни Баха возник новый музыкальный стиль, из которого вырос потом стиль венских классиков — гомофонно-мелодический композиционный стиль, или, как я его называю, стиль развивающейся вариации⁴. Так вот, если бы история и впрямь повторилась, то и в наше время достаточно было бы предположить, что надо только потребовать создания новой музыки, — как готовый продукт был бы вмиг подан.

Это называется: принимать симптомы за причины. Истинные причины изменений в музыкальном композиционном стиле иные. Если музыканты в какой-то период развития гомофонного письма достигли большого художественного совершенства в создании мелодий — то есть главных голосов, сводящих почти что к нулю значительность и самостоятельность голосов сопровождающих с целью концентрации в себе всего содержания, — то у других композиторов такое художественное совершенство, как будто бы уже выродившееся в схематичную технику, могло, пожалуй, вызвать беспокойство. Тогда о неполноценности сопровождения они, возможно, беспокоились еще больше, чем о том, что казалось им сладостью мелодии. Если в этот период развивалось только *одно* направление музыкального пространства, горизонтальная линия, то композиторы следующего периода, вероятно, действовали в соответствии с тенденцией, требовавшей оживлять и сопровождающие голоса, — то есть продвигаться в вертикальном направлении музыкального пространства. Такие тенденции, возможно, предопределили более богатую разработку сопровождения, какая видна у Бетховена в сравнении с Гайдном, у Брамса в сравнении с Моцартом, у Вагнера в сравнении с Шуманом. Хотя во всех этих случаях мелодическое богатство никак не пострадало, роль сопровождения возросла, и тем самым увеличился его вклад в общее воздействие. Ни одному историку нет нужды говорить какому-нибудь Бетховену, Брамсу, Вагнеру, что тот должен обогатить сопровождение витаминными. По крайней мере эти трое — а своеволия им было не занимать — вышвырнули бы его вон.

И наоборот:

Если в какой-то определенный период каждый голос-участник с точки зрения его содержания, равновесия в форме и отношения к другим голосам разрабатывался бы как компонент контрапунктической структуры, то меньше участвовал бы в мелодическом красноречии, нежели в том случае, если бы был главным голосом. И тогда у молодых композиторов опять могло возникнуть стремление освободиться ото всей этой сложности. В результате они могли отказаться от комбинирования и разработки побочных голосов.

Так потребность разрабатывать только *один* голос и сводить сопровождение к минимуму, который необходим для доходчивости, снова стала бы господствующей модой.

Таковы причины, вызывающие изменения в методах композиции. В самых разнообразных аспектах музыке требуется время. Ей требуется мое время, требуется ваше время, требуется свое собственное время. Было бы очень досадно, если б она в каждом отрезке этого времени не стремилась сказать важнейшие вещи с максимальной степенью концентрации. Поэтому-то композиторы, если они овладели техникой до предела насыщать содержанием одно направление, то же самое должны бы делать и в другом и, наконец, во всех направлениях, в которых разворачивается музыка. Такое развитие может происходить только постепенно, шаг за шагом. Необходимость компромисса с доходчивостью не дает возможности совершать прыжок в стиль, перегруженный содержанием, в стиль, в котором слишком часто факты нанизываются без связующих звеньев, а выводы делаются еще до того, как они по-настоящему созрели.

У меня есть сомнения в том, что, когда музыка покидала прежнее свое направление и таким вот образом устремлялась к новым целям, люди, осуществлявшие подобную перемену, нуждались в поощрении со стороны псевдоисториков. Мы знаем: они, эти Телеманы, Куперены, Рамо, Кайзеры, Ф. Э. Бахи и другие, создали кое-что новое, что только потом привело к эпохе венских классиков⁵. Да, новый стиль в музыке был создан, но должна ли была из-за этого устареть музыка предшествующего периода?

Станным образом в начале этого периода музыку И. С. Баха сочли устаревшей. И в высшей степени странно, что одним из тех, кто это утверждал, был собственный сын И. С. Баха — Ф. Эмануэль Бах, в величии которого можно было бы усомниться, если не знать, что Моцарт и Бетховен взирали на него с большим восхищением. Им он еще казался вождем, даже после того как сами они прибавили к первым, довольно негативным принципам Новой музыки такие позитивные, как принцип развивающейся вариации, в придачу ко многим дотоле неизвестным структурным средствам вроде перехода, ликвидации, драматизированной репризы, многообразной разработки, производности побочных тем, чрезвычайно дифференцированной динамики (*crescendo*, *decrescendo*, *sforzato*, *piano subito*, *marcato* и т. п.) и в особенности новой техники [исполнения] пассажей *legato* и *staccato*, [техники] *accelerando* и *ritardando* и определения темпа и характера с помощью специальных эпитетов.

Слова Бетховена: «Das ist nicht ein Bach, das ist ein Meer» («Это не ручей, это океан»)⁶ ставят все на свои места. Он сказал это не о Филиппе Эмануэле, но об Иоганне Себастьяне. Разве не следовало ему прибавить: кто этот ручей?

Во всяком случае:

Тогда как И. С. Бах до 1750 года написал несметное число сочинений, оригинальность которых тем больше поражает, чем больше мы изучаем его музыку; тогда как он не только развил, но в самом деле сотворил новый, никогда прежде не существовавший музыкальный стиль; тогда как истинную сущность этой новизны специалисты все еще не заметили —

Нет, прошу прощения: я чувствую, что мой долг — доказать то, о чем я говорю, и мне претит говорить об этом так легкомысленно и поверхностно, как будто надо сказать: Новая музыка.

Новое в искусстве Баха можно постичь, только если сравнить его, с одной стороны, со стилем Нидерландской школы, а с другой — с искусством Генделя.

Секреты нидерландцев, абсолютно запретные для непосвященного, основывались на совершенном знании контрапунктических связей, возможных между семью звуками диатонической гаммы. Это позволяло посвященным создавать комбинации, допускающие множество видов вертикальных и горизонтальных перестановок и другие тому подобные преобразования. Но остальные пять звуков в эти правила включены не были, а если вообще появлялись, то вне контрапунктических комбинаций и в качестве случайных подмен.

В противоположность этому Бах, знавший больше секретов, чем имелось у нидерландцев, расширил эти правила таким образом, что они охватили все двенадцать звуков хроматической гаммы. Бах иногда так оперировал двенадцатью тонами, что возникает желание назвать его первым двенадцатитоновым композитором⁷.

Когда замечаешь, что контрапунктическая гибкость баховских тем основана, по всей вероятности, на его инстинктивном мышлении в сложном контрапункте, которое оставляет пространство для добавочных голосов, и когда сравниваешь его контрапункт с генделевским, то последний кажется бедным и простым, а его побочные голоса в самом деле неполноценны.

И еще в одном отношении искусство Баха выше генделевского. Будучи театральным композитором, Гендель всегда умел начать с характерной и зачастую превосходной темы. Но затем — если не считать повторов темы — наступает спад, приносящий с собой лишь то, что редактор «Словаря Гроува» назвал бы «дрянью»⁸: пустые, ничего не значащие этюдные фигурации разложенных аккордов⁹. Напротив, даже переходные и второстепенные по значению разделы у Баха всегда исполнены характера, изобретательности, фантазии и экспрессии. Хотя побочные голоса никогда не становятся у него неполноценными, ему удавалось сочинять плавные и очень стройные мелодии, в которых больше красоты, полноты мысли и выразительности, чем в музыке тех самых Кайзеров, Телеманов и Филиппов Эмануэлей Бахов, что

называли его устаревшим. Им, естественно, не дано было видеть, что он также первым ввел технику, столь необходимую для дальнейшего развития их Новой музыки: технику «развивающей вариации», сделавшую возможным стиль венских классиков.

В то время как Бах — о чем уже говорилось — писал сочинение за сочинением в новом стиле, его современники не придумали ничего лучше, как его игнорировать. Можно сказать, что от их Новой музыки не так уж много осталось, хотя нельзя отрицать, что она положила начало новому искусству. Однако есть два пункта, в которых эти люди ошибались. Во-первых, их Новая музыка ввела не музыкальные «мысли», но всего лишь новый стиль изложения музыкальных мыслей — не важно, новых или старых; то была некая волна музыкального прогресса, волна, которая, как описано выше, представляла собой попытку развить новое направление музыкального пространства — горизонтальную линию. Во-вторых, они были неправы, называя музыку Баха устаревшей. По меньшей мере устарела она, как показывает история, не навсегда; сегодня устарела их Новая музыка, тогда как баховская стала вечной.

Но теперь надо рассмотреть и понятие «устаревший».

Примеры для этого понятия скорее найдутся в нашей повседневной жизни, нежели в интеллектуальной сфере. Длинные волосы, к примеру, лет тридцать назад были важным элементом женской красоты. Кто знает, как скоро устареет мода на короткие волосы? Пафос лет сто назад был одним из самых изумительных достоинств поэтического искусства; сегодня он смешон, и его используют только для сатирических целей¹⁰. Из-за электрического света устарел свет свечи, которым, однако, по-прежнему пользуются снобы, потому что видели его в замках знати, где электрическая проводка обезобразила бы искусно украшенные стены.

Есть ли здесь указание на то, почему что-то устаревает?

Длинные волосы вышли из моды, потому что стали помехой для работающих женщин. Пафос вышел из моды, когда натурализм обрисовал реальную жизнь и то, как говорят люди, желая закончить свои дела. Свет свечей вышел из моды, когда люди осознали, как это неразумно — понапрасну загроужать работой прислугу — если таковая у них вообще имелаась.

Общим фактором во всех этих примерах было изменение форм нашей жизни.

Можно ли утверждать, что и с музыкой происходит то же самое?

Какая форма жизни делает неуместной романтическую музыку? Разве в наше время нет больше романтики? Разве мы гибнем под колесами наших автомобилей не с большим воодушевлением, чем древние римляне под своими колесницами? Разве все еще не находятся молодые люди, пускающиеся

в авантюры, за которые, возможно, придется поплатиться жизнью, хотя слава, которую они пожинают, меркнет с появлением передовицы завтрашней газеты? Разве трудно найти множество молодых людей, которые полетели бы на ракете на Луну, представься им такая возможность? А увлечение людей всех возрастов нашими тарзанами, суперменами, одинокими рейнджерами и непобедимыми детективами — разве это не плоды любви к романтическому? Истории про индейцев времен нашей молодости не были романтичнее; просто вещи назывались иначе.

Один из упреков романтизму касается его сложности. И правда, если кому-то пришлось бы заглянуть в партитуры Штрауса, Дебюсси, Малера, Равеля, Регера или в мои собственные, трудно было бы решить, а нужна ли вся эта сложность. Но вывод, сделанный одним удачливым молодым композитором: «Сегодняшнее молодое поколение не любит музыку, которой не понимает», не согласуется с чувствами героев, пускающихся в приключения¹¹. Можно ожидать, что молодой человек, которого влечет трудное, опасное, таинственное, скорее скажет: «Да что же я — идиот, что мне предлагают только такую чепуху, какую я понимаю, прослушав всего половину?» или даже: «Эта музыка сложна, но я не отступлюсь, пока ее не пойму». Естественно, глубина, богатство мыслей, трудные проблемы подобных людей скорее воодушевят. Людей интеллигентных во все времена оскорбляло, если их обременяли тем, что в силах сразу же понять каждый дурак.

Читатель, конечно, заметил, что в мои намерения не входит нападать на давно умерших псевдоисториков и на композиторов, которые начали движение Новой музыки. Хотя я охотно воспользовался случаем написать о некоторых малоизвестных достоинствах искусства Баха и был рад возможности перечислить то, что внесли венские классики в развитие композиционной техники, не побоюсь признаться: мои нападки на пропагандистов Новой музыки направлены против подобных движений нашего времени. За исключением одного различия — что я не Бах — между двумя эпохами обнаруживается большое сходство.

Если судить поверхностно, композицию на основе двенадцати тонов можно бы считать завершением периода развития хроматики, а значит — сравнивать ее с кульминационным окончанием периода контрапунктической композиции, с недостижимым совершенством завершенного Бахом. За этой вершиной могли последовать только ценности более низкого ранга, что в некотором роде оправдывает обращение его младших современников к Новой музыке.

Но думаю — и в этом отношении я опять-таки не Бах, — что композиция на основе двенадцати тонов и то, что многие ошибочно именуют «атональной музыкой», было не завершением старого периода, а началом нового¹². Как и два столетия назад, нечто опять называют устаревшим, и опять остра-

кизму подверглись не конкретное сочинение или группа сочинений какого-то композитора, отнюдь не большая или меньшая одаренность какого-то композитора, но стиль. Опять это называется Новой музыкой, и на этот раз в борьбе участвует еще больше наций. Помимо националистического стремления к пригодной для экспорта музыке, с которой даже малые нации надеются завоевать рынок, во всех этих движениях обнаруживается некая общая черта: ни одно из них не занимается изложением новых мыслей, но только представляет новый стиль. И опять принципы, на которых должна основываться эта Новая музыка, еще более негативны, чем строгие правила строжайшего старого контрапункта. Надлежит избегать: хроматики, экспрессивных мелодий, вагнеровских гармоний, романтизма, намеков на личную биографию, субъективности, функционально-гармонических последовательностей, иллюстративности, лейтмотивов, следования за настроением или сценическим действием и характерной декламации текста в операх, песнях и хорах. Иными словами, всему тому, что было хорошо в предшествующий период, теперь не должно быть места.

Помимо этих официально санкционированных «Verbote»* я заметил многочисленные негативные качества — такие, как органые пункты (вместо развитых басовых голосов и движущейся гармонии), остинато, секвенции (вместо развивающейся вариации), фугато (для сходных целей), диссонансы (которыми маскируют вульгарность тематического материала), объективность (*Neue Sachlichkeit*)** и некий тип полифонии, заменяющий собой контрапункт и прежде — из-за неточных имитаций — презрительно именовавшийся «Kapellmeistermusik»***, или, как я его называю — «Рабарбер-контрапункт»¹³. Слово «Rhabarber», которое произносили за сценой всего-то человек пять или шесть, для публики в театре звучало как взволнованный гомон толпы. Подобно слову «Rhabarber», контрапункт, лишенный тематической значимости, звучит так, будто и впрямь что-то означает.

Во времена моей молодости, когда жизнь текла рядом с Брамсом, было обычным делом, что музыкант, слушая сочинение впервые, замечал, как оно построено, мог следить за тем, как разрабатываются и выводятся одна из другой его темы, как происходят модуляции, и мог распознать число голосов в каноне и присутствие темы в вариации. Были даже такие любители, которые возвратившись домой [с концерта], помнили какую-нибудь мелодию после однократного прослушивания. Но о стиле, точно, говорили не

* Запретов (нем.).

** Новая вещественность (нем.).

*** Капельмейстерская музыка (нем.).

много. И если историк музыки решался поучаствовать в дискуссии, то это мог быть лишь тот, кто в состоянии воспринять подобного рода особенности только на слух. Это было под силу таким музыкальным критикам, как Ганслик, Кальбек, Хойбергер и Шпайдель, и таким любителям, как знаменитый врач Бильрот¹⁴.

Позитивные и негативные правила могут быть выведены из законченного произведения как составляющие его стиля. Отпечатки пальцев у каждого свои, и рука у каждого ремесленника особенная; из этой субъективности проистекают черты, создающие стиль готового продукта. Каждый ремесленник скован несовершенством своих рук, но их же особые способности приходят ему на помощь. Стиль всего, что он делает, зависит от его натуры, а потому было бы неправильным ожидать, что сливовое дерево принесет стеклянные сливы или вишни, или фетровые шляпы. Из всех деревьев только рождественская елка увешана плодами, которые не являются ее собственными, а из всех зверей только пасхальный заяц несет яйца, да еще и разного цвета.

Стиль является свойством произведения и основывается на природных предпосылках, выражающих своего создателя. В самом деле, тот, кто знает свои способности, возможно, в состоянии точно предсказать, как будет выглядеть законченное произведение, которое пока еще существует лишь в его воображении. Но он никогда не будет исходить из сложившегося образа некоего стиля; он будет непрерывно поглощен тем, чтобы справиться с мыслью. Он уверен, что когда сделано все, чего требует эта мысль, внешняя форма проявления будет подобающей.

Если мне в достаточной мере удалось продемонстрировать некоторые воззрения на Новую музыку, Устаревшую музыку и Стиль, отличные от воззрений моих противников, то теперь я с удовольствием перешел бы к задаче, которую перед собой поставил, и рассмотрел то, что представляется мне самым важным в произведении искусства — Мысль.

Я осознаю, что вступать в эту область несколько опасно. Из-за моего метода композиция на основе двенадцати тонов противники называли меня — не для того, чтобы мне польстить — конструктором, инженером, архитектором, даже математиком. Несмотря на то, что они знают «Просветленную ночь» и «Песни Гурре» (ведь некоторые люди любят эти сочинения именно за их чувственную экспрессию), они объявляют мою музыку сухой и отказывают мне в спонтанности. Они воображают, будто я предлагаю создания мозга, но не сердца¹⁵.

Я часто раздумывал, а не лучше ли людям, имеющим мозги, скрывать данный факт. В правильности моей позиции меня убедил пример Бетховена, который подписал свой ответ на письмо брата Иоганна, назвавшегося «землевладельцем», словом «мозговладелец»¹⁶. Спрашивается: зачем было

Бетховену подчеркивать, что у него есть мозги? Ведь у него было столько иных достоинств, которыми он мог гордиться: к примеру, он сочинял музыку, считавшуюся многими превосходной, он был первоклассным пианистом — и в этом качестве его признавала даже знать, его издатели были довольны, получая от него за свои деньги что-то ценное. Почему же он назвал себя именно «мозговладельцем», если обладание мозгами многие псевдоисторики считают опасным для художественной *paiveté**?

Случай из собственной жизни мог бы, пожалуй, объяснить, какую опасность представляет, по понятиям людей, мозг. Я никогда не считал нужным скрывать, что способен мыслить логически, что четко различаю правильные и неправильные понятия и очень точно представляю, каким должно быть искусство. И вот, в ходе нескольких дискуссий я, возможно, продемонстрировал своему партнеру по теннису, сочинявшему лирические стихи, некоторый излишек мозгов. Он не оплатил той же монетой, но злобно повел историю о жабе, которая спросила тысяченожку, всегда ли та знает, какой из тысячи ножек шагнуть, после чего тысяченожка, сейчас же осознав необходимость решения, напроць утратила инстинктивную способность передвигаться¹⁷.

Что и говорить, страшная опасность для композиторов! И, быть может, скрывать свои мозги вообще незначит, а выход здесь только один — не иметь их совсем. Но думаю, ни одного человека с мозгами обескуражить это не может; потому что я заметил: если кто-то работает не напрягаясь и не стремится достичь лучшего, на что только способен, то Господь Бог лишает его своего благословения. Он дал нам мозг, чтобы мы им пользовались. Естественно, мысль не всегда является результатом работы мозга. Мысли могут приходить на ум и незванными, и даже, быть может, нежеланными, как музыкальный звук достигает ушей или запах — носа.

Мысли может уважать лишь тот, у кого они тоже имеются; уважать же может лишь тот, кто сам достоин уважения.

Предшествующие рассуждения, возможно, прояснили разницу между стилем и мыслью в музыке. Здесь не место подробно рассматривать, что означает в музыке мысль сама по себе, потому как почти всякая музыкальная терминология расплывчата и большинство ее понятий используются в разном значении. В самом широком значении мысль используется как синоним понятий «тема», «мелодия», «фраза» или «мотив». Сам я рассматриваю пьесу в ее целостности как *мысль*: мысль, которую хотел изложить ее создатель. Но из-за отсутствия лучших понятий я вынужден дать такое определение мысли:

* Наивности (франц.).

Каждый звук, присоединяемый к начальному, ставит его значение под вопрос. Если, к примеру, *g* следует после *c*, слух не может быть уверен, какая здесь тональность — *C-dur* или *G-dur*, или даже *F-dur* или *e-moll*; и прибавление других звуков может прояснить, а может и не прояснить этот вопрос. Так возникает состояние непокоя, неуравновешенности, которое растет на протяжении почти всей пьесы и дополнительно усиливается сходными функциями ритма. Метод, посредством которого восстанавливается равновесие, видится мне собственно *мыслью* сочинения. Вероятно, частые повторы тем, групп и даже больших разделов можно бы рассматривать как попытку преждевременно уравновесить имманентное напряжение.

В сравнении со всеми нашими изобретениями в механике такой инструмент, как плоскогубцы, кажется простым. Я всегда поражался уму человека, который их изобрел. Чтобы понять, какие проблемы стояли перед ним, надо представить себе состояние механики до этого изобретения. Мысль так зафиксировать точку перекрещивания двух искривленных ручек, чтобы их короткие концы спереди двигались в противоположном направлении по отношению к двум более длинным сзади и тем самым так увеличивали силу человека, который их сжимает, чтобы он мог перекусить проволоку, — эта мысль могла осенить только гения. В наши дни, без сомнения, есть инструменты посложнее и получше, и, наверное, наступит такое время, когда нужда в использовании плоскогубцев и иных подобных инструментов упадет. Сам инструмент, возможно, и выйдет из употребления, но мысль, стоящая за ним, не устареет никогда. И в этом состоит различие между просто стилем и настоящей мыслью.

*Мысль никогда не может исчезнуть*¹⁸.

Очень жаль, что так много современных композиторов так сильно заботятся о стиле и так слабо — о мысли. Оттого и возникают идеи вроде попытки сочинять музыку в старинных стилях, используя их маньеризмы и ограничиваясь тем малым, что может быть посредством этого выражено, и ничтожностью музыкальных конфигураций, которые можно создать при помощи подобного арсенала.

Никто не должен обрекать себя на какие-то иные ограничения, кроме тех, что обусловлены границами его дарования. Ни один скрипач ни при каких обстоятельствах не стал бы играть с фальшивой интонацией, потакая людям с низким музыкальным вкусом. Ни один канатоходец не стал бы двигаться в неверном направлении просто для удовольствия или ради привлечения публики. Ни один шахматист только из любезности не стал бы делать ходов, которые способен предугадать каждый (и тем самым отдавать победу противнику). Ни один математик не стал бы изобретать что-то новое в математике, только чтобы польстить массам, не обладающим специфически математическим

мышлением. И точно так же ни один артист, поэт, философ и музыкант, мышление которых протекает в высших сферах, не опустился бы до вульгарного, с тем чтобы следовать девизу типа «искусство для всех»¹⁹. Потому что если это искусство, то оно не для всех, а если для всех, то это не искусство.

В высшей степени прискорбно поведение некоторых художников, надменно желающих заставить остальных поверить, будто они нисходят с собственных высот, чтобы одарить массы частицей своего богатства. Это лицемерие. Есть, однако, несколько композиторов — таких как Оффенбах, Иоганн Штраус и Гершвин, — чьи чувства действительно совпадают с чувствами «обывателя с улицы». Для них выражать простонародные чувства простонародными оборотами — не лицемерие. Они естественны, когда говорят так и об этом.

Тот, кто действительно использует свой мозг для мышления, охвачен одним-единственным желанием: выполнить свою задачу. Он не может позволить внешним обстоятельствам влиять на результаты своего мышления. Дважды два — четыре, нравится это кому-то или нет.

Мыслят только ради своих мыслей.

И поэтому искусство может твориться только ради самого себя. Возникает мысль; ее надо оформить, сформулировать, развить, разработать, завершить и додумать до самого конца.

Ибо есть только «*l'art pour l'art*», искусство исключительно ради искусства.

Статья впервые опубликована в сборнике «Стиль и мысль» и представляет собой переработанный вариант доклада, прочитанного Шёнбергом 22 октября 1930 года в Праге и, как обычно, подготовленного в письменной форме. Сохранившийся в архиве Шёнберга машинописный оригинал имеет авторские пометки, касающиеся последующих редакций: «Исправлено 26.11.1932, заново исправлено 10.2.1933». Редакция 1932 года, возможно, возникла в ходе ревизии Шёнбергом своих литературных работ (см. его письмо к А. Бергу от 23 сентября 1932 года: Письма. С. 243). Третья была сделана для выступлений в Кёльне и Вене, планировавшихся соответственно на 10–12 и 15 февраля 1933 года (см. письмо к Г. Росбауду от 7 января 1933 года: Там же. С. 246–247). Доклад в Вене, организованный местным обществом «Союз культуры», состоялся в намеченный срок в одном из залов Концертхауса; был ли он прочитан и в Кёльне — неизвестно, но если и был, то не 12 февраля, ибо в этот день Шёнберг выступал на Франкфуртском радио (см. вст. коммент. к статье «Брамс прогрессивный» в наст. изд.). Эмигрировав в США, Шёнберг перевел на английский язык несколько фрагментов этого доклада («О новой музыке», «Кое-что о Бахе» и «О романтизме») для своих лекций в Бостоне в 1933/34 году. В ноябре 1945-го, в связи с подготовкой к публикации сборника своих статей он снова возвратился к этому тексту, сделал новую его редакцию на немецком языке и в собственном английском переводе прочел как доклад в Чикагском университете 16 мая 1946 года. Именно эта чет-

вертая по счету редакция в окончательном переводе Д. Ньюлин вошла в сборник «Стиль и мысль».

За те 20 лет, что разделяли пражский доклад 1930 года и публикацию основанной на нем статьи, формулировка названия этого текста несколько раз менялась:

«Устаревшая и новая музыка, или Мысль и стиль» («Veraltete und neue Musik, oder Gedanke und Stil») — набросок доклада, вероятно 1930;

«Новая и устаревшая музыка, или Стиль и мысль» («Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke») — первая редакция доклада, 1930;

«Устаревшая музыка, новая музыка, стиль и мысль» («Veraltete Musik, neue Musik, Stil und Gedanke») — вторая редакция доклада, 1932;

«Стиль и мысль, или Устаревшая и новая музыка» («Stil und Gedanke, oder veraltete und neue Musik») — письмо от 7 января 1933 года к Г. Росбауду;

«Новая и устаревшая музыка, или Стиль и мысль» («Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke») — третья редакция, 1933; под тем же названием — в списке статей, направленном Шёнбергом в июле 1944 года в издательство «Философская библиотека»;

«Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» («Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke», «New Music, Outmoded Music, Style and Idea») — статья в сборнике «Стиль и мысль» (немецкая редакция 1945 года и английский перевод Д. Ньюлин; первоначальный вариант перевода Шёнберга для доклада в Чикагском университете в 1946 году — «New Music, Obsolete Music, Style and Idea»).

Нетрудно заметить, что изменения касались взаимного расположения четырех понятий. В окончательном варианте их последовательность была приведена в соответствие с самим текстом, в котором они неизменно (во всех редакциях) рассматривались именно в таком порядке: новая музыка, устаревшая музыка, стиль, мысль; кроме того, Шёнберг отказался от их попарного противопоставления, выделив то, которое считал важнейшим, ибо оно в конечном итоге и определяло остальные — мысль. Все эти рокировки в названии были обусловлены полемической направленностью текста и тем двойным значением, в котором используются здесь понятия «новой» и «устаревшей» музыки.

Слова, которыми Шёнберг охарактеризовал свой знаменитый музыкально-литературный памфлет, хоровой цикл «Три сатиры» ор. 28 (1925/26), — «Я написал их в сильном раздражении от нападков со стороны некоторых моих более молодых современников, и я хотел предупредить их, что меня лучше не трогать» (из письма к А. де Филиппо от 13 мая 1949 года: Письма. С. 374), — в известной степени можно отнести и к этому тексту. Подобно многим другим, написанным Шёнбергом в 1920–1930-е годы, он был направлен против новых, противоположных его собственному направлению современной музыки, прежде всего против неоклассицизма в лице главных его представителей (И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Казеллы, отчасти Э. Кшенека) и поборников из числа музыкальных историков и критиков. В редакции 1933 года Шёнберг очень точно датирует появление на свет так называемой новой музыки — «неполных 12 лет назад» (имеется в виду

первый Фестиваль камерной музыки в Донауэшингене в 1921 году — официальное начало эры неоклассицизма). Написание же этого «девиза» с прописной буквы («Новая музыка») — явный намек на основанное в 1922 году Международное общество Новой музыки (именно таким было его официальное название на немецком языке, в отличие от английского и итальянского — «Международное общество современной музыки»), в котором позиции неоклассицистов были очень сильны. О понятии «Новая музыка» и его эволюции см.: *Blumröder Ch. v. Neue Musik // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / Hrsg. von H.-H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden; Stuttgart, 1972; Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория / Пер. с нем. Н. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 253–258).*

И в Донауэшингене, и на фестивалях, ежегодно проводимых в разных странах Международным обществом Новой музыки, творчество Шёнберга и его школы не особенно жаловали (делая исключение лишь для Берга), и даже пригласили мэтра для участия в них не сразу: в Донауэшинген в — 1923 году, на фестиваль Общества, проводившийся в Венеции, — в 1925-м (цикл «Три сатиры», к которому Шёнберг из опасения, что его намеки не поймут, написал еще и предисловие, по пунктам — хотя и без фамилий — перечислив тех, кого он имеет в виду, возник под сильным впечатлением от событий в Венеции). «Более молодые современники» имели свой взгляд на пути развития музыки, отличный от шёнберговского, и с редким единодушием признавали его творчество последним этапом развития музыкального романтизма. В этом смысле их «новая» музыка противопоставляется в докладе (и в статье) его «устаревшей». Задача Шёнберга в том, чтобы доказать обратное. Система же доказательств основывается на другой паре понятий — стиль и мысль. Именно второе, «мысль» — в том особенном значении, которое вкладывает в него Шёнберг, — является мерилom и условием подлинной и никогда не устаревающей новизны (идет ли речь о произведении искусства, инструменте вроде плоскогубцев или шахматной партии), тогда как первое, «стиль» — всего лишь внешним проявлением, способом выражения мысли, неотъемлемым от нее. С этой точки зрения, игры со стилями (старинным, классическим, популярным, народным), к которым прибегают неоклассицисты для привлечения на свою сторону публики, не имеют ничего общего с высоким искусством, «искусством для искусства», продолжающим свое развитие в новой музыке Шёнберга, основанной на методе додекафонии с его всеобъемлющей логикой связного, внутренне органичного развития мысли.

Пражский доклад 1930 года возник в русле острой полемики, которая велась и на музыкальных форумах, и на страницах различных печатных изданий, а потому мишени, по которым бьет Шёнберг, при том что конкретных имен он не называет, узнаются без особого труда. Эта анонимность противников в данном случае для Шёнберга особенно важна. Она обеспечивает более высокий уровень дискуссии. Композиторы, как позднее напишет Шёнберг, — «прежде всего борцы за свои идеи. Идеи других композиторов — их враги» (из письма к О. Даунзу от 21 декабря 1948 года: Письма. С. 364). Одним из документов этой идейной борьбы и является доклад о новой и устаревшей музыке и основанная на нем статья.

О значении этого текста, казалось бы, недвусмысленно говорит то, что именно он дал название сборнику «Стиль и мысль». Между тем в первом проекте содержа-

ния книги — списке из 48 названий, направленном Шёнбергом в октябре 1943 года в издательство «Философская библиотека», — этот текст не значился. И поскольку туда не вошла ни одна статья или заметка по поводу неоклассицизма, это трудно объяснить забывчивостью или случайным недосмотром. Идея включить его в книгу возникла у Шёнберга почти год спустя и явно была спровоцирована предложением издательства назвать будущий сборник «Новая музыка». В ответном письме от 1/9 июля 1944 года Шёнберг резко возразил против этого, заявил, что более адекватным и привлекательным будет название вроде «Стиль и мысль», и вместе с письмом отправил в издательство исправленный проект содержания, в котором теперь фигурировала статья «Новая музыка, устаревшая музыка, или Стиль и мысль».

Текст доклада при переработке его в статью претерпел ряд изменений. Шёнберг привел начало доклада в соответствие с новым названием и добавил фрагмент о методах преподавания музыки, основанный уже на собственном американском опыте (ср. также статью «Тренировка слуха путем сочинения» в наст. изд.) и выполняющий в статье роль введения. Текст основных разделов статьи сокращен — главным образом за счет отказа от резко-полюемических фрагментов и от некоторых деталей, которые он, возможно, считал несущественными (или непонятными) для американского читателя. Кроме того, обновлен ряд «примеров из жизни».

Более ранние полемические заметки Шёнберга о «Новой музыке» («Новая музыка», «Новая музыка: моя музыка») см.: *Style and Idea* 1975; *Blumröder Ch. v. Schoenberg and the Concept of «New Music»* // *JASI*. Vol. VI. Nr. 1 (June 1982). P. 96–105. Целый ряд затронутых в докладе проблем обсуждался и в состоявшейся 30 марта 1931 года «Дискусии на Берлинском радио» (см.: *Stil und Gedanke* 1976. S. 272–282), где одним из оппонентов Шёнберга был его идейный противник Генрих Штробель.

Немецкий оригинал доклада (в редакции 1933 года) впервые опубликован в приложении к изданию: *Stil und Gedanke* 1976.

Перевод сделан по изд.: *Schoenberg A. New Music, Outmoded Music, Style and Idea* // *Style and Idea* 1951. P. 37–51.

¹ Об инструментовке Шумана см., в частности: *Kann P.* Оркестр Шумана / Пер. с нем. О. Лосевой // Оркестр, инструменты, партитура / Отв. ред. Е. Назайкинский. М., 2003. С. 36–85.

² «Заклинание огня» («Feuerzauber») — заключительный эпизод 3-й сцены III акта оперы «Валькирии»; музыка «Венериной горы» — вакханалия из 1-й сцены I акта оперы «Тангейзер».

³ Шопенгауэр и вслед за ним Шёнберг цитируют слова афинского полководца и политического деятеля Фокиона (397–317 до н. э.). Ср.: *Гаспаров М.А.* Занимательная Греция. М., 2005. С. 431.

⁴ Об одном из ключевых понятий Шёнберга «развивающая вариация», которое в тексте доклада было сформулировано несколько иначе — «развитие посредством вариации», — см., в частности: *Dahlhaus C.* Was heißt «entwickelnde Variation»? // *Bericht über den*

2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts» / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986. S. 280–284.

⁵ Шёнберг перечисляет здесь представителей так называемого галантного стиля. Кайзер (Keiser, Keyser) Рейнгард — нем. композитор (1674–1739), автор многочисленных опер. Ср. также коммент. 23 к статье «Брамс прогрессивный» в наст. изд.

⁶ Это изречение Бетховена, записанное с его слов К. Г. Фрейденбергом, звучит так: «Не Бахом [ручьем] должен он называться, а океаном — по бесконечному и неисчерпаемому богатству звуковых и гармонических комбинаций» (*Thayer A. W. L. van Beethovens Leben*. In 5 Bänden. Berlin, 1907–1917. Bd. 5. S. 224; цит. по: Письма Бетховена. [Т. 1:] 1787–1811 / Сост., вст. статья и коммент. Н. Л. Фишмана. М., 1970. С. 135).

⁷ Ср. также статьи «Проблемы гармонии» и «И. С. Бах» в наст. изд.

⁸ В личной библиотеке Шёнберга имелось третье издание известного музыкально-энциклопедического словаря: «Grove's Dictionary of Music und Musicians» (New York, 1939–1940), редактором которого был Г. К. Коулс. В докладе 1933 года этот фрагмент отсутствует.

⁹ Гендель — один из кумиров неоклассицистов, которые, как утверждает Шёнберг в докладе, тщетно пытались возродить его музыку в последние годы. В архиве Шёнберга есть заметка «Гендель о Глюке», датированная 6 декабря 1928 года (Т 35.34). Обыгрывая известные слова Генделя о том, что его повар лучше понимает в контрапункте, чем Глюк, Шёнберг начинает ее словами: «Гендель пишет в контрапунктическом стиле, который так относится к баховскому, как стиль Маршнера к бетховенскому». О недостатках генделевского стиля Шёнберг говорит также в письме П. Казальсу от 20 февраля 1933 года — см.: Письма. С. 248–249.

¹⁰ В заметке «Новая музыка», датированной 29 сентября 1923 года, Шёнберг писал: «В качестве реакции на ушедшую музыкальную эпоху, которая довела до кульминации пафос субъективного чувства, следует ожидать менее патетичной музыки. Изберет ли она тип выразительности (а, возможно, и мировоззрения), противоположный пафосу — как то: иронию, сатиру, издевку, насмешливую критику (Glosse) и т. п., или уйдет куда-то в сторону, выдвинув на передний план, к примеру, юмор, простодушие, равнодушие или голую чувственность, и займет ли этот передний план все или только задний план — кто может припомнить все возможности, которые уже существовали?»

В любом случае, важнейшим кажется мне следующее: с точки зрения возможных новых мыслей (новых!), речь пойдет скорее об относительно новом изложении относительно новых мыслей: в распоряжении есть на 5 звуков больше; быть может, получится статья несколько точнее; или же: быть может, наоборот, следует пустить что-то на само-тек?» (цит. по: *Blumröder Ch. v. Schoenberg and the Concept of «New Music»*. P. 98).

¹¹ Возможно, речь идет о Курте Вайле, который в небольшой заметке о самом себе, опубликованной 25 декабря 1928 года в «Berliner Tageblatt», в частности, писал: «Вам хочется слушать музыку, которую вы тоже понимаете, и безо всяких объяснений, которую вы тотчас схватываете и быстро можете пропеть [...]» (*Weill K.* Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften. Mainz, 2000. S. 69). Шёнберг знал эту заметку (см.: *Ringer A.* Schoenberg, Weill and Epic Theater // *JASI*. Vol. IV [1980]. P. 80).

¹² Подробнее об атональной музыке см. статью «Проблемы гармонии» в наст. изд.

¹³ Этот тип контрапункта Шёнберг именовал также «полуконтрапунктом» или «мнимым контрапунктом» (см., в частности: *Schönberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*. Mainz, 1957. S. 189, а также коммент. 13 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.).

¹⁴ Известный австрийский музыкальный писатель и критик Эдуард Ганслик (1825–1904) возглавлял музыкальный отдел венской газеты «Presse», а затем — «Neue freie Presse». Макс Кальбек (1850–1921) — австрийский писатель, либреттист и музыкальный критик, друг и первый биограф И. Брамса; по рекомендации Ганслика в 1880 году стал критиком в «Wiener allgemeine Zeitung», потом сотрудничал в «Presse», «Wiener Sontags Revue» и «Neues Wiener Tageblatt». Рихард Хойбергер (1850–1914) — австрийский хоровой дирижер, педагог, музыкальный критик и писатель; сотрудничал в «Wiener Tageblatt», «Neue freie Presse» и с 1904 года возглавлял редакцию «Neue musikalische Presse». Людвиг Шпайдель (1830–1914) — известный музыкальный фельетонист в «Neue freie Presse», его отец и брат были профессиональными музыкантами. Теодор Бильрот (1829–1894) — немецкий хирург, практиковавший в Цюрихе и Вене, образованный любитель музыки, друг Брамса, состоявший с ним в переписке.

¹⁵ См. коммент. 17 к статье «Как становятся одинокими» в наст. изд.

¹⁶ Шёнберг пересказывает анекдот из жизни композитора, сообщенный Й. Зейфридом в приложении к изданию: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre / Aus dessen handschriftlichem Nachlass gesammelt und herausgegeben von J. Seyfried*. Leipzig, 1852. S. 15. Имени «землевладельца» Зейфрид не называет.

¹⁷ В докладе 1933 года говорилось, что этот человек был писателем и пересказал Шёнбергу один из рассказов Г. Майринка. Речь, несомненно, идет о рассказе «Проклятые жабы — проклятые жабы» (в рус. пер. см.: *Мейринк Г. Лиловая смерть: Рассказы*. Пг., 1923. С. 19–21).

¹⁸ Эта мысль была впервые сформулирована Шёнбергом в статье 1925 года «Убеждение или познание?», которая заканчивалась словами: «Мысль вневременна, а потому может спокойно ждать; а вот язык должен поторапливаться!» (цит. по: *Stil und Gedanke* 1976. S. 214).

¹⁹ Требования понятности, общедоступности искусства, в том числе музыкального, были официальной культурной политикой Германии периода Веймарской республики (см. об этом, в частности: *Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35 // Autorschaft als historische Konstruktion*. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / Hrsg. von A. Meyer und U. Schneider. Stuttgart, 2001. S. 249–286) и вызвали к жизни такие направления, как «Gebrauchsmusik». В тексте доклада Шёнберг яростно критикует эту «прикладную музыку» («новую музыку для всех», «музыку для публики»).

БРАМС ПРОГРЕССИВНЫЙ*

I

Говорили, что Брамс в обхождении часто бывал суховат. То не был «неизвестный» Брамс**¹. Вена знала его манеру окружать себя оборонительным валом грубости в качестве защиты от известного сорта людей, от назойливости сально-напыщенных, влажно-льстивых и медоточиво-бесстыдных². Не секрет, что эти люди — и изнывавшие от скуки, и обожавшие сенсации охотники за хорошим анекдотом, и бесцеремонно вторгавшиеся в личную жизнь — ничего кроме сухости от него, пожалуй, не видели. Когда же открывались шлюзы их болтливости и поток грозил его поглотить, сухость уже не давала защиты. Оттого ему часто приходилось спасаться грубостью. Конечно, его жертвы по негласному уговору могли в шутку называть то, с чем они столкнулись, «Брамсовой сухостью»; и, пожалуй, могло быть так, что каждый из них радовался неудаче другого, но думал: с ним-то самим поступили несправедливо.

Сухость ли, грубость ли, ясно одно: Брамс таким образом желал выразить вовсе не глубокое уважение.

Современники изыскивали множество возможностей ему досаждать. Какого-нибудь музыканта или любителя музыки осеяла мысль открыть Брамсу, как замечательно он понимает музыку, как хорошо судит о ней и знает «кое-что» из сочинений Брамса. Потом, набравшись смелости, он говорил: он, мол, заметил, что Первая фортепианная соната Брамса очень похожа на бетховенскую для Hammerklavier. Ничего удивительного, что Брамс с присущей ему прямоотой изрекал: «Так ведь это каждый осел замечает»³.

Некий посетитель полагал, что делает Брамсу комплимент, заявляя: «Вы — один из величайших композиторов, живущих ныне». Как ненавидел Брамс это «один из». Ну как же не понять, что это означает ни много ни мало: «Есть кое-кто и повыше вас и немало равных вам по рангу».

* Эта статья первоначально была докладом, прочитанным в феврале 1933 года в связи со столетием со дня рождения Брамса. В том же 1933 году отмечалось и 50-летие со дня смерти Вагнера. Это — полностью переработанный вариант моего первоначального доклада. Многие вещи и некоторые мои взгляды с тех пор изменились, и теперь, в 1947 году, снова наступил юбилей Брамса; он умер пятьдесят лет тому назад.

** Как это ошибочно представлено Робертом Хавеном Шауффлером в его книге с таким же названием.

Самыми же несносными визитерами, несомненно, были те, которые (подобно одному композитору из Берлина) говорили ему: «Я восхищаюсь Вагнером, прогрессивным, новатором, и Брамсом, академичным, классицистом». Я не припоминаю, в чем выразилась в данном конкретном случае его сухость или грубость, но знаю, что по Вене ходила великолепная история о том, каким образом выказал Брамс свое отношение к этой лести.

Но, в конце концов, это была установка того времени; не любившие Вагнера были приверженцами Брамса, и наоборот. Многим не нравились оба. Возможно, только эти люди были беспристрастны. И мало кому удавалось закрыть глаза на полярность двух этих антиподов, наслаждаясь тем прекрасным, что существовало у обоих.

То, что в 1883 году казалось непреодолимой пропастью, в 1897-м перестало быть проблемой⁴. Величайшие музыканты того времени — Малер, Штраус, Рeger и многие другие — выросли под влиянием обоих мастеров⁵. Все они отражали духовные, эмоциональные, стилевые и технические завоевания предшествующего периода. От предмета тогдашних споров осталось лишь различие двух личностей, двух стилей выражения, не настолько противоположных, чтобы нельзя было соединить их особенности в одном произведении.

II

Форма в музыке служит тому, чтобы усиливать доходчивость запоминаемости. Уравновешенность, регулярность, симметрия, членение, повторение, единство, ритмические и гармонические связи и даже логика — ни один из этих элементов не создает красоту и даже не содействует ей⁶. Но все они содействуют организации, делающей понятным изложение музыкальной мысли. Язык, в котором музыкальные мысли выражаются звуками, соответствует языку, выражающему чувства или мысли словами: его словарный запас должен быть соразмерен интеллекту, к которому он обращается, а вышеупомянутые элементы его организации функционируют подобно рифмам, ритму, метру и подобно делению на строфы, предложения, разделы, главы и т. п. в поэзии и прозе.

От более или менее полного использования возможностей этих компонентов зависит эстетическая оценка и классификация стиля с точки зрения его популярности или глубины⁷. Наука обязана изучать и исследовать все эти данности; искусство занимается лишь представлением отдельных характерных фактов. Даже Антоний, обращаясь к римлянам, чувствует, что слова «...а Брут — достопочтенный человек» он должен повторять снова и снова, если хочет, чтобы мысль эта засела в головах простых граждан⁸. Повторы в детских песнях, естественно, происходят на другом уровне, и так

же организована популярная музыка. Здесь встречаются многочисленные слегка варьированные повторения — как в вальсе «Голубой Дунай», вообще-то очень красивом⁹:

Пример 1 [И. Штраус (сын). Вальс «На прекрасном голубом Дунае»]

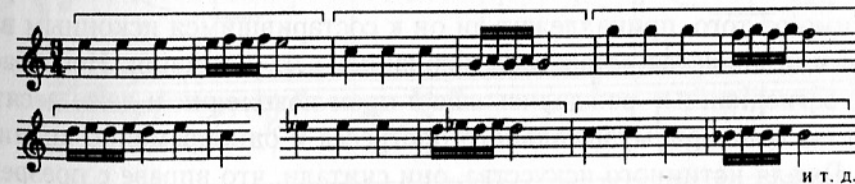


и т. д.

Здесь шесть повторов, и почти все они основаны на чередовании тоники и доминанты.

Пример из «Трубадура» Верди, хотя гармонически и богаче, но едва ли выше по уровню:

Пример 2 [Верди. «Трубадур». Акт III, карт. 2, № 13. Сцена и ария Манрико, раздел Allegro]



и т. д.

Художник или автор не обязан отдавать себе отчет в том, что подлаживает свой стиль к способностям восприятия слушателя. Художник вообще не обязан много думать, если только думает правильно и как надо. Он чувствует, что послушен напору внутренней пружины, стремлению выразить себя, как какой-нибудь хронометр, который день за днем показывает все двадцать четыре часа, не спрашивая, «какой» это день, месяц, год или столетие. Всякий знает это — только не сам хронометр. Художник реагирует на тягу своего мотора автоматически, без промедлений, как хорошо смазанный механизм.

Совершенно очевидно, что о расщеплении атома не станешь говорить с тем, кто не знает, что такое атом. С другой стороны, с человеком образован-

ным невозможно говорить на детском языке и в стиле, именуемом в Голливуде «lyrics»¹⁰. В сфере высокой музыки автор уважает свою публику. Он боится оскорбить ее нескончаемым повторением того, что понятно при однократном прослушивании, даже если это нечто новое, и тем более — нечто избитое, стародавнее. Диаграмма может рассказать знатоку шахмат весь ход игры; химик узнает все, что ему требуется, взглянув на несколько символов; а в математической формуле соединены далекое прошлое, настоящей момент и самое отдаленное будущее.

Снова и снова слушать то, что нравится, приятно, и насмехаться над этим не стоит. В подсознании живет стремление воспринять как можно больше деталей прекрасного и лучше их понять. Но ум живой и искушенный потребует, чтобы ему рассказывали о последующем, о более отдаленных последствиях тех простых вещей, которые он уже постиг. Живой и искушенный ум отказывается слушать детский лепет и настоятельно требует, чтобы с ним говорили языком лаконичным и прямым.

III

Прогресс в музыке состоит в развитии методов изложения, отвечающих только что описанным условиям. Цель этой статьи — показать, что Брамс с его классицизмом, академизмом был великим новатором в области музыкального языка, что он в самом деле был великим вершителем прогресса.

Закоренелый «старый вагнерианец», возможно, сочтет это спорным, независимо от того, принадлежит ли он к состарившимся исконным вагнерианцам или является «старым вагнерианцем» от рождения. Несгибаемые «старые вагнерианцы» рождались еще в моем поколении и даже десятилетия спустя. Пионеры музыкального прогресса и одновременно хранители святого Грааля истинного искусства, они считали, что вправе с презрением взирать на Брамса — классициста, академика¹¹.

Густав Малер и Рихард Штраус первыми прояснили эти понятия. Оба в одинаковой степени были воспитаны на традиционном и на прогрессивном, на брамсовском и вагнеровском мировоззрении. Их пример помог нам осознать, что у Вагнера было так же много упорядоченности, чуть ли не педантичности в [музыкальной] организации, как у Брамса — отваги, чуть ли не своенравной фантазии. Разве мистическое совпадение дат их жизни не говорит о некой таинственной связи между ними? Столетний юбилей Брамса в 1933 году совпал с пятидесятилетней годовщиной смерти Вагнера. И теперь, когда я переделываю эту статью, мы отмечаем пятидесятилетие со дня смерти Брамса. Мистическое скрывает истину, но побуждает любознательных к тому, чтобы ее обнаружить.

IV

Каким великим новатором в области гармонии был Брамс, видно в следующем примере из его Струнного квартета c-moll op. 51 № 1 [I часть] (тт. 11–23)
Пример 3

Это контрастная середина трехчастной формы; ее раздел а гармонически уже достаточно богат в сравнении с гармонией I-V или I-IV-V [ступеней] предшественников Брамса, в которой лишь изредка появлялись [аккорды] VI или III [ступеней] и иногда — неаполитанское трезвучие. Столь богатая гармония в основе главной темы для слуха того времени была какой-то отчаянной смелостью.

Но гармония этой середины успешно конкурирует и со многими пассажирами Вагнера. Даже самые прогрессивные композиторы после Брамса старательно избегали отдаляться от основной тональности в начале пьесы. И все же эта модуляция в доминанту минорного региона на [звук] *h* и неожиданное, непривычное и поспешное возвращение в тонику — редкий случай. Последовательность трех мажорных трезвучий на *es*, *des* и *c* в коде первой части «Егоица»¹² (тт. 551–561) и сопоставление двух неродственных трезвучий (на *h* и *b*) в следующем примере из Шуберта — это сходные случаи:

Пример 4. Шуберт. «На чужбине» [Из цикла «Лебединая песнь»]



Примеры из Вагнера, в которых встречаются похожие последовательности, зачастую нелегко анализировать, но потом выясняется, что они не так сложны, как ожидалось. Например, в мотиве «напитка смерти» из «Тристана и Изольды»¹³

Пример 5



ощутима принадлежность к сфере, находящейся с основной тональностью в близком родстве. Не слишком удалено [от нее] и гармоническое отклонение в приказе Изольды Тристану: «Befehlen ließ dem Eigenholde...»¹⁴:

Пример 6



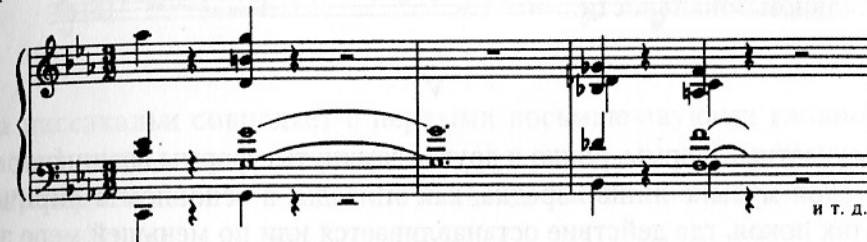
А в модуляционном разделе «Печального напева»¹⁵ (соло английского рожка из третьего акта)

Пример 7



нет модуляции более далекой, чем в конце раздела *a* [I части] вышеупомянутого Струнного квартета *c-moll* Брамса:

Пример 8



Это, в сущности, нисходящие по звукам хроматической гаммы трезвучия, в основном в обращениях, по манере использования они напоминают неаполитанские трезвучия. Некоторые примеры их применения в классической музыке можно увидеть в примере 9 а, б, в:

Пример 9 а, б, в. Бетховен. Струнный квартет ор. 59 № 2 [I часть]

Бетховен. Струнный квартет ор. 95 [I часть]

Бах. Страсти по Матфею, № 47



Что касается расширения [сферы] внутритонального родства, то здесь между Брамсом и Вагнером нет принципиального различия, и тем не менее нельзя не заметить, что гармония Вагнера богаче созвучиями побочных сту-

пеней и блуждающими аккордами¹⁶ и богаче свободными диссонансами, особенно неприготовленными. С другой стороны, в строфических формах, формах песенного типа и тому подобных структурах, представляющих вагнеровский вариант арий, гармонии уже не забираются в такие дали и сменяются медленнее, чем в подобных формах у Брамса. Сравните, к примеру, «Winterstürme wichen dem Wonnemond», «Als zullendes Kind zog ich dich auf» или пение дочерей Рейна¹⁷ с песней Брамса «Как сирень, расцветает любовь моя» [ор. 63 № 5] или с главной темой его Струнного квинтета G-dur op. 111, которая в третьем такте отправляется странствовать [по тональностям], или с Репродукцией ор. 79 № 2, в которой, можно сказать, избегается экспонирование основной тональности.

V

Трехчастные формы, рондо и другие замкнутые формы возникают в драматической музыке лишь изредка, как эпизоды, в основном в лирических моментах покоя, где действие останавливается или по меньшей мере замедляется, — в тех местах, где композитор может действовать в соответствии с общими представлениями о форме, делать повторы и осуществлять развитие, не испытывая гнета разворачивающегося действия, не будучи вынужденным отражать настроения и события, которые не содержатся в характере его материала.

Драматическая музыка своей модуляционностью напоминает разработку симфонии, сонаты или какой-то иной замкнутой формы. В вагнеровских лейтмотивах обычно есть ряд гармоний, требующих развития, гармоний, которым присуща тяга к модуляционным изменениям. Но одновременно они выполняют и другую, организационную задачу, показывающую гений Вагнера в сфере формы.

Речитатив в довагнеровских операх тоже был модуляционным. Но с точки зрения тематических или даже гармонических требований он не был организован, хотя и обладал какой-то внутренней связностью. Лейтмотивная техника представляет собой великолепную идею объединения тематического материала всей оперы и даже всей тетралогии. Столь широкоохватная организация заслуживает высочайшей эстетической оценки. Но если у Брамса предвидение в организации называют формалистичным, то и эта [вагнеровская] организация формалистична, потому что порождена тем же самым состоянием духа, при котором в единый миг творчества произведения охватывают во всей его целостности и действуют соответственно.

Когда Брамс в конце последней части своей Четвертой симфонии насыщает некоторые вариации терцовыми последовательностями,

Пример 10



то тем самым он обнажает родство темы пассакальи с [главной] темой первой части. Транспонированная на квинту вверх,

Пример 11



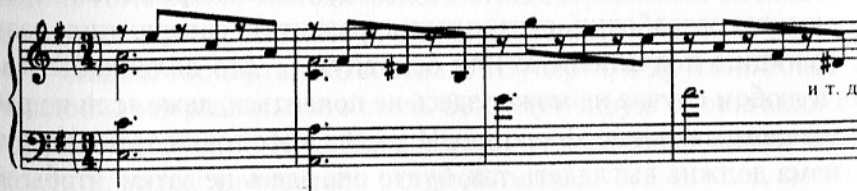
тема пассакальи совпадает с первыми восьмью звуками главной темы [I части]

Пример 12



и в первой своей половине может контрапунктически соединяться с нисходящими терциями¹⁸.

Пример 13

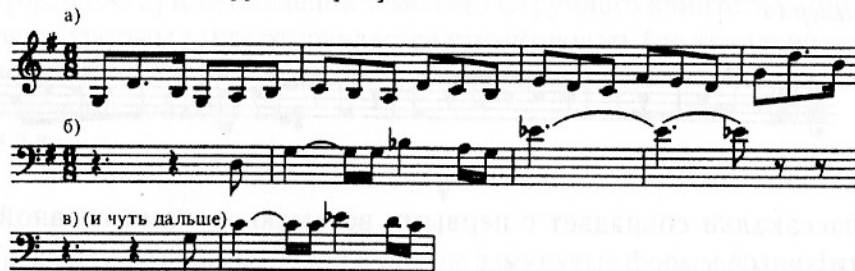


Люди вообще не ведают, что счастье — это дар небес, такого же ранга и такого же рода, что и талант, красота, сила и т. п. Счастье не дается просто так, напротив, его нужно заслужить. Скептики попытались бы попросту свести это к «счастливному случаю». Такие люди неверно судят как о счастье, так и о вдохновении и не в состоянии представить себе, что могут сотворить счастье и вдохновение.

Будь все это «сконструировано» заранее — до вдохновенного композиционного акта, оно напоминало бы высокосвершенную умственную гимнастику. Однако люди, которым ведома сила вдохновения и которые знают,

что она способна создавать такие комбинации, каких не способен предвидеть никто, — эти люди знают также, что вагнеровское использование лейтмотива в подавляющем большинстве случаев было вдохновенно-спонтанным¹⁹. Сколько бы раз ни являлся ему в мыслях Зигфрид, своим духовным взором и слухом Вагнер видел и слышал его именно так, как его обрисовывает принадлежащий ему мотив²⁰:

Пример 14 а, б, в. [Вагнер. «Зигфрид». Мотив рога Зигфрида и мотив Зигфрида-героя]



VI

Смею предположить, что я первым установил некий принцип, который примерно четыре десятилетия назад начал руководить моим музыкальным мышлением, формулировкой моих мыслей, упорядочивать их и который сыграл решающую роль в моей самокритике.

Мне хотелось бы соединять мысли с мыслями²¹. Какова бы ни была функция или значение некой мысли с точки зрения целого — вне зависимости от того, выполняет ли она функцию введения, экспонирования, варьирования, предыкта, разработки, отступления, развития, завершения, разграничения, функцию подчиненную или основную, — это должна быть мысль, которая в любом случае не может здесь не появиться, даже если не работает на данную цель, значение, функцию. И мысль эта с точки зрения структуры и тематизма должна выглядеть так, будто она здесь не затем, чтобы выполнять структурную задачу. Иными словами, не надо считать переход, кодетту, разработку и т. п. чем-то само собой разумеющимся. Они вообще не должны возникать, если не развивают, видоизменяют, усиливают, проясняют мысль пьесы, не освещают или не расцветивают ее.

Это не означает, что подобного рода функции могут отсутствовать в сочинении. Но означает, что чисто формальным целям [в произведении] не должно быть места. А еще это означает, что фрагменты и разделы, выполняющие структурные требования, не должны быть пустопорожней болтовней.

Это не критика классической музыки — это, если угодно, мой собственный художественный кодекс чести, и никто другой соблюдать его не обязан. Но мне кажется, что прогресс, по пути которого шел Брамс, мог бы подвигнуть композиторов на сочинение музыки для взрослых. Зрелые люди мыслят комплексно, и чем выше их интеллектуальное развитие, тем больше число единиц, которыми они оперируют. Непостижимо, что композиторы определяют как «серьезную музыку» то, что они сочиняют в устаревшем стиле с несоответствующим содержанию многословием, от трех до семи раз повторяя то, что понятно сразу. Что, разве в музыке невозможно комплексно, в сжатой форме сказать то, что в предшествующие эпохи сперва надо было сказать несколько раз с небольшими вариациями и только потом разрабатывать? Разве это не то же самое, как если бы писатель, собираясь рассказать о «ком-то, живущем в доме у реки», сначала должен был бы объяснить, что такое дом, зачем и из какого материала он построен, а затем таким же образом описать реку?

Некоторые люди говорят об «умирающем романтизме» музыки²². Неужто они и впрямь думают, будто сочинение музыки, игра со звуками — это что-то реалистическое? Не в том ли дело, что романтизм вынужден отступать перед многословием, лишенным смысла?

VII

Чтобы как следует понять, как развивалась конструктивная сторона музыки во времена от Баха до Брамса, надо возвратиться в ту эпоху, когда совершался отход от стиля, основанного на контрапункте, и формировалась эстетика гомофонно-мелодического стиля. Сравнивая сочинения, созданные как ответ на эту эстетику, с произведениями И. С. Баха, с одной стороны, и Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта, с другой, понимаешь, зачем понадобилось развязывать столь беззастенчивую пропагандистскую кампанию для устранения И. С. Баха; но еще удивляешься тому, что такие плоды могли произрасти на столь скудной почве.

Под руководством Кайзера, Телемана и Маттезона композиторам был брошен клич: оставить «великое искусство» в покое, стараться писать легкую (т. е. дающуюся без труда) музыку, следить, чтобы в теме было нечто такое, что всем покажется привычным, сочинять в легкой манере французов. Для Маттезона контрапункт был просто упражнением для ума без эмоциональной силы²³. Как часто бывает, этих людей при жизни высоко ценили, а вот Бах был известен мало. Но нельзя не усомниться в том, что сочинявшие по таким рецептам — в точности как повара, строго придерживающиеся поваренной книги, — были вдохновенными гениями; иначе что-ни-

будь из их музыки пережило бы свое время. То не было естественным развитием. То была не эволюция, но революция, осуществленная людьми. Выразить можно лишь то, что имеешь внутри. Стилль не способен обогатить другого²⁴. А потому эти композиторы живут лишь благодаря интересу музыковедов к мертвой, истлевшей материи.

Известно, что Моцарт и Бетховен с огромным восхищением взирали на некоторых своих предшественников. Но, к счастью, многосторонность, дар изобретения и сила чувств убергли этих мастеров от пут эстетики общедоступной приятности.

VIII

Конечно, в конструктивном отношении многое в классической музыке — регулярность, симметрия и простая гармония — свидетельствует о ее родстве и даже, быть может, преемственной связи с музыкой народной и танцевальной. Структура, включающая фразы одинаковой длины, весьма способствует запоминаемости, особенно если число тактов составляет дважды два, дважды четыре или дважды восемь, а благодаря делению на два одинаковых отрезка возникает определенный вид симметрии; зная первую половину, можно почти наверняка угадать вторую. Нарушение регулярности и симметрии не обязательно вредит доходчивости. И тут возникает вопрос: почему в гайдновских и моцартовских формах нерегулярностей намного больше, чем у Бетховена? Быть может, все дело в том, что структурные тонкости отвлекли бы на себя внимание слушателя, тогда как он должен быть целиком поглощен чудовищной силой эмоциональной экспрессии? Таких случаев, как в Струнном квартете ор. 95 f-moll (см. пример 9 б), — не так уж много.

Структура, состоящая из разных по длине фраз, является причиной многих нерегулярностей в музыке Гайдна и Моцарта. Эти различия возникают из-за расширения некоего отрезка, из-за внутренних повторов или из-за усечений и сжатий. Такое встречается во многих менуэтах Гайдна и Моцарта, а потому менуэт, быть может, правильнее было бы считать формой песенного типа, а не производной от танцевальной музыки.

Пример 15, взятый из фортепианной сонаты Гайдна, состоит из двух отрезков по два такта и двух по три такта: 2+3 и 2+3:

Пример 15 [Гайдн. Фортепианная соната D-dur Hob. I, XVI №14, финал, тема главной партии]



Пример 16 из Струнного квартета B-dur [KV 458, II часть: Menuetto moderato] Моцарта организован сложнее: 3+1+1+3 (последний [трехтакт] — это, возможно, 2+1):

Пример 16



Вся тема занимает восемь тактов; а потому нерегулярность здесь, так сказать, скрытая (то есть не лежит на поверхности).

Если пример из Гайдна еще симметричен, то этот совершенно асимметричен и тем самым отказывается от одного из самых действенных средств, способствующих пониманию. Однако данный пример еще не является тем, что заслуживает названия «музыкальной прозы». Скорее этот тип нерегулярности обусловлен барочным чувством формы, т. е. потребностью структурно объединить неодинаковые, хотя и не совсем разнородные элементы. Хотя такая гипотеза и не лишена оснований, существует, кажется, иное объяснение, скорее художественное и психологическое.

Моцарта надо рассматривать прежде всего как театрального композитора.

Согласование музыки на уровне материала или в психологическом аспекте с любым изменением настроения или действия — важная проблема, которую должен решить оперный композитор. Неспособность с ней справиться может обернуться бессвязностью или, хуже того, — скукой. Речитативная техника, уклоняясь от обязательств в отношении мотивных и гармонических соответствий, избегает этой опасности. Ариозо быстро и бесцеремонно сводит на нет тот минимум обязательств, которые, возможно, взяло на себя. Однако финалы и многие ансамбли и даже арии содержат разнородные элементы, по отношению к которым техника лирической концентрации неприменима. В такого рода оперных номерах композитор должен уметь двигаться в самом что ни на есть тесном пространстве. Предвидя неизбежность этого, Моцарт начинает такой оперный номер мелодией, состоящей из нескольких фраз разной длины и разного характера, каждая из которых относится к отдельной фазе развития действия или настроения. В первоначальном своем виде они слабо связаны друг с другом, а зачастую просто сопоставлены, и потому их можно вычленять и использовать по отдельности как мотивный материал небольших разделов формы.

Яркий пример такого метода — финал второго акта «Свадьбы Фигаро» (№ 15 [раздел Allegro]). Третий раздел этого финала, Allegro, начинается после слов Сюзанны «Guardate, guardate quia scoso sara»²⁵ темой в B-dur, состоящей из трех фраз а, б, в (см. пример 17).

Пример 17 а, б, в



Затем к ним прибавляются фраза г в тактах 22–23 и фраза д в тактах 25–29:
Пример 18 г, д



В этом разделе (Allegro) 160 тактов и на удивление много подразделов — все они без исключения основаны на вариациях этих пяти маленьких фраз в постоянно меняющейся последовательности.

Подобного рода построения есть во многих ансамблях, из которых выделяются Терцет (№ 7) и Секстет (№ 18). Но даже в дуэтах, хотя здесь и не ждешь столь рыхлой формы, все выводится из иллюстративных фрагментов, лишенных ярко выраженного родства. Можно только восхищаться, с какой точностью обрисованы действие и настроение в начальном дуэте (№ 1). И Фигаро, и Сюзанна поглощены своим делом. Фигаро измеряет стены их будущей комнаты, Сюзанна примеряет шляпку и любуется собой — друг друга они не видят и не слышат. Вот Фигаро раскладывает свою линейку (пример 19, фраза а), переставляет ее (фраза б, синкопа в басу) и считает число длин («cinque» [«пять»], фраза в):

Пример 19



а Сюзанна тщетно пытается привлечь его внимание к своему наряду:
Пример 20



Вагнер или [Р.] Штраус не могли бы сделать лучше.

Структура, основанная на разных и по-разному построенных элементах, оказывается предвидением. Если композитор, создавая оперу, ораторию (как показывает Швейцер, анализируя вокальную музыку Баха)²⁶ или даже песню, не готовится к весьма отдаленным и неизбежным последствиям, он поступает так же глупо и бездумно, как исполнитель-педант, настаивающий на том, что классическую музыку надо играть с одинаковыми, как по метроному, акцентами — будто это танцевальная музыка. Естественно, в это застылое, ограниченное пространство прокрустово ложа не втиснется никакое преобразование, и даже предписанные самим композитором *ritardandi* и *accelerandi* (шумановское «immer schneller werdend»)²⁷ никогда не дадут удовлетворительного результата.

Умный исполнитель, тот, кто в самом деле является «службой произведения», кто живостью ума подстать музыканту-мыслителю, — такой человек поступит как Моцарт или Шуберт или другие. Он систематизирует нерегулярность, сделав ее одним из принципов организации.

IX

Аналитики моей музыки должны ясно осознавать, сколь многим я лично обязан Моцарту. Люди, относившиеся ко мне скептически и считавшие, будто я неудачно острел, теперь уяснят, почему я назвал себя «учеником Моцарта», и должны будут теперь понять, какие у меня на то причины²⁸. Это поможет им не в высокой оценке моей музыки, но в постижении Моцарта. А молодых композиторов научит понимать, в чем состоит то главное, чему надо учиться у мастеров, и каким образом использовать эти уроки, не теряя индивидуальности.

Моцарт сам учился у итальянских и французских композиторов. Возможно, он учился и у К. Ф. Э. Баха²⁹. Однако способностью создавать построения вроде упомянутых выше он, бесспорно, был обязан собственному музыкальному мышлению.

Из предшествующего анализа могло возникнуть представление, что нерегулярное и асимметричное строение есть абсолютный и неизбежный результат сочинения театральной музыки. Будь это правдой, много такого обнаружилось бы в музыке Вагнера. Однако Вагнер — а в первый период своего творчества он находился под сильным влиянием современников-итальянцев — редко отказывался от конструкции два-плюс-два-такта и все же шагнул далеко вперед в том, что касается музыкальной прозы, а значит — цели, которую преследовал и Брамс, только иным путем. Различие между обоими — не в том, в чем видели его их современники. Это не различие дионисийского и аполлонического искусства, как назвал бы это Ницше³⁰. Кроме того, различие это не такое простое, как между Дионисом и Аполлоном, и состоит не в том, что один в опьянении бьет бокалы, которые создал другой, опьяненный фантазией. Такое происходит только в фантазии биографа или музыковеда (если только это не слишком высокопарное слово для чего-то столь мелкого и запоздалого). Когда художник опьянен фантазией — дионисийская ли она, или аполлоническая — ясность его видений возрастает.

Великое искусство должно двигаться вперед к точности и краткости. Оно предполагает живой ум образованного слушателя, который в единственном мыслительном акте схватывает все ассоциации любого понятия, входящие в данный комплекс. Это дает музыканту возможность сочинять для духовной элиты и при этом не только выполнять грамматические и идиоматические требования, но еще и наделять каждую фразу всем богатством значений максимы, поговорки, афоризма. Вот чем должна быть музыкальная проза — прямым и честным изложением мыслей без какой-либо «лоскутности», без простого украшения и пустых повторений.

Плотность ткани, конечно, препятствует популярности; но одна лишь многословность не способна гарантировать всеобщее одобрение. Истинная, устойчивая популярность достижима только в тех редких случаях, когда сила экспрессии даруется людям, интенсивно живущим в сфере основных человеческих чувств. Несколько подобных примеров есть у Шуберта и Верди, но у Иоганна Штрауса их много. Такое не вполне удалось даже Моцарту, когда в «Волшебной флейте» он подчас жертвовал своим в высшей степени утонченным и художественным стилем изложения ради полународных характеров, которые должен был запечатлеть в музыке. Народные партии этой оперы никогда не достигали успеха партий серьезных. Моцарт стоял на стороне Зарастро и его жрецов.

Эпоха между Моцартом и Вагнером не богата нерегулярно построенными темами. Но следующий пример, переход от окончания главной темы

к побочной в первой части Струнного квартета d-moll [KV 421] Моцарта, явно заслуживает того, чтобы его классифицировали как музыкальную прозу:

Пример 21

Даже если не принимать в расчет первые четыре маленькие фразы, завершающие главную тему, а также имитации (обозначенные цифрами 14 и 17), которыми заканчивается модуляция, на каких-то восемь тактов приходится девять маленьких фраз разной длины и разного характера. В самых коротких (5, 6-я и 7-я) по три восьмых и, тем не менее, они настолько выразительны, что так и хочется подставить к ним слова. Жалеешь, что не властен, как поэт, выразить словами то, что говорят эти фразы. И все же

поэзия и лирика не лишили бы их сходства с прозой, которое обнаруживается в непревзойденной свободе их ритма и в полнейшей независимости от симметрии формы.

X

Асимметрия, комбинации фраз разной длины, число тактов, не делимое на восемь, четыре и два, т. е. нечетное, и другие нерегулярности появляются уже в самых ранних произведениях Брамса. В главной теме [I части] Первого секстета B-dur op. 18 — девять тактов (или, точнее, десять — принимая во внимание обозначенный * такт (он подобен затакту), вводящий повторение темы у первой скрипки).

Пример 22

Итак, структура здесь такая: 3 (или 1+2)+2+2+2+1=10.

Побочная тема той же части сначала объединяет два мотива а и б, чтобы получилось две двутактовые фразы. За ними следуют одна трехтактовая и одна двутактовая, что в целом составляет девять тактов.

Пример 23

Скерцо из второго Секстета [G-dur] op. 36 начинается темой, занимающей семнадцать тактов, хотя в семнадцатом такте путем наложения начинается другая фраза:

Пример 24



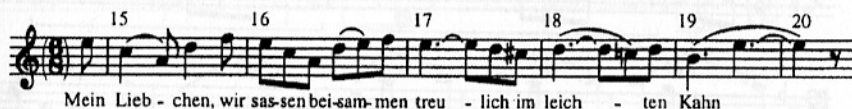
Здесь есть два ритмических сдвига (обозначены *), но самое интересное — это неоднозначное окончание второй фразы. Спрашиваешь себя, а не относятся ли к ней такты 9–11.

Хотя такие нерегулярности не достигают художественного совершенства моцартовских, они все же представляют более прогрессивную фазу развития, направленного на освобождение музыкального мышления от диктата формы, потому что своим возникновением они не обязаны барочному чувству [формы] или необходимости иллюстрировать, как в театральной музыке.

В песнях Брамса — иные асимметричные структуры. Возможно, они отчасти обусловлены ритмическими особенностями стихотворения, лежащего в основе песни. Общеизвестно, что эстетический канон Брамса требовал, чтобы мелодия песни так или иначе воспроизводила число стоп стихотворения. Так, если стоп было три, четыре или пять, то мелодия должна была состоять из такого же числа тактов или полутактов. К примеру, первая половина песни «На море» (Г. Гейне) состоит исключительно из трехтактовых фраз — потому что поэтический метр трехстопный:

Mein Liebchen, wir sáßen beisámmen
träulich im leichten Káhn

Пример 25. «На море» [ор. 94 № 4]



Песня «Одиночество в поле» основана на пятистопных стихах; поэтому можно было бы ожидать, что две начальные фразы будут, соответственно, состоять из пяти тактов (или полутактов). Однако первая сжата до двух тактов, а вторая прибавляет к ним три. Так воспроизводится метр стихотворных строк:

Пример 26. «Одиночество в поле» [ор. 86 № 2]



В стихотворении «Воскресным утром» пять стоп, но фразы в мелодии — трехтактовые, т. е. состоящие из шести полутактов. Это результат растягивания паузы между фразами, которая могла бы длиться только одну шестнадцатую:

Пример 27. «Воскресным утром» [ор. 49 № 1]



Geuß nicht so láut der liebentflámmten Lieder
Tónréichen Scháll
Vom Blútenást des Ápfelbáums herníeder
O Náchtigáll

В этом стихотворении интересный метр: 5+3+5+3 стопы. Обратите еще внимание на метр спондея в каждой второй строке³¹. Из-за половинной ноты с точкой в такте 2 первая фраза расширена до шести или, точнее, семи полутактов. Вторая строка должна, соответственно, состоять примерно из четырех полутактов, но их в ней — пять, включая половинную паузу:

Пример 28. «К соловью» [ор. 46 № 4]



Эти нерегулярности не продиктованы требованиями метра. Во многих других примерах длина фразы не соответствует числу стоп; так, в примере 29 дважды три стопы прекрасно уместились бы в семь или восемь полутактов вместо отведенных им семнадцати:

Пример 29. «Звучат нежней свирели» [ор. 105 № 1]



Подобным же образом стихотворение «К луне» с его регулярным четырехстопным ритмом не требует трехтактовой структуры.

Пример 30. «К луне» [ор. 71 № 2]



В песне «На прощание» строки состоят из четырех стоп, а фразы растягиваются до пяти тактов.

Пример 31. «На прощание» [ор. 95 № 3]



И в «Девичьей песне» стихотворный метр (четырёхстопный) тоже не требует нерегулярности. Но вставной пятый такт, расширение в тактах 8 и 9 и прибавление двух однотоковых фраз доводят до десяти и, соответственно, двенадцати тактов то, что могло бы занимать восемь.

Пример 32. «Девичья песня» [ор. 95 № 6]



Нарушения регулярности в песне «Глубже все моя дремота» отчасти обусловлены сменами поэтического метра:

Пример 33. «Глубже все моя дремота» [ор. 105 № 2]



Но стоит только попытаться сжать эти фразы,

Пример 34



как сразу станет ясно, что маленькие отыгрыши фортепиано, разделяющие и удлиняющие фразы, вдохновлены настроением этих стихов. Эта рыхлая структура готовит в дальнейшем еще большую вольность построения фраз. Возможно, подобное предвидение явилось причиной расширений в «Измене» (пример 35). Ни одна особенность [поэтического] метра не требует пятого и десятого тактов, оба они — опять-таки фортепианные отыгрыши. В по-

следующих разделах стихотворения возникают нарушения метра, и как раз в этих местах чаще нарушаются четные структуры. В примере 35 а даны несколько иллюстраций. Длина фраз различна, а в затактах (обозначены ^), которыми они начинаются, — то одна, то три, то пять восьмых:

Пример 35. «Измена» [ор. 105 № 5]

Пример 35 а

Увидеть самое отдаленное будущее своих тем и мотивов — важная из способностей композитора. Он должен быть в силах заранее распознать последствия существующих в его материале проблем и соответствующим образом все организовать. Делает ли он это сознательно или неосознанно — значения не имеет. Довольно того, что результат это подтверждает.

Так, если композитор, чувствуя, что позднее возникнет нерегулярность, уже вначале отступает от регулярности — не стоит изумляться этому словно какому-то гениальному деянию. Неподготовленная и внезапная смена структурных принципов угрожала бы равновесию.

XI

Я не могу не воспользоваться случаем показать, как далеко может простираться гениальное предвидение. В примере 36 а (Струнный квартет ор. 95 Бетховена [I часть]) в трех первых тактах появляются звуки *des*, *c*, *d* (пример 36 а и 36 б):

Пример 36 а-ж

В примере 36 в эта последовательность дана в обратном порядке: *d*, *c*, *des* и транспонирована на септиму вверх.

Сравнение примеров 37 а, 37 б и 37 в с примерами 36 г, 36 д, 36 е и 36 ж раскрывает причину таинственного поведения верхнего и нижнего голосов в тактах 7–9 и одновременно показывает, насколько родственно основной теме странное образование в такте 36 (пример 37 б).

Пример 37 а, б, в

Кроме того, так маскируется родство все еще загадочного фрагмента в тактах 38–43 (а потом 49–54) и главной темы. Та же последователь-

ность звуков неоднократно появляется в прямом и обратном движении и в следующих частях. Было бы самонадеянностью утверждать, будто она является основополагающей особенностью структуры или оказала большое влияние на организацию этого струнного квартета; быть может, она всего лишь выполняет функцию «связующего звена». Я думаю, что ее неоднократное появление, ее возрождение в других темах с таким же успехом могут быть найдены подсознательно; композитор духовно владеет каждой деталью [музыкальной] мысли; а значит, результаты обнаруживаются невольно и неожиданно. Естественно, что только мастер, уверенный в себе самом, в своем чувстве формы и равновесия может подчиниться диктату воображения, отказавшись от контроля сознания.

ХП

Примеры, демонстрирующие тенденцию к асимметричному строению, у композиторов после Вагнера весьма многочисленны. Хотя естественная склонность создавать двух- или четырехтактовые фразы еще сохраняется, существует множество способов нарушения кратности двум.

В главной теме [I части] Седьмой симфонии Антона Брукнера, к примеру, есть пятитакт (3+2) и потом еще один трехтакт. Ни один из этих трехтактов невозможно классифицировать как расширенный двутакт или сжатый четырехтакт. Оба они «естественны»:

Пример 38



Причиной асимметрии в главной теме [I части] Второй симфонии Густава Малера следует считать нерегулярное появление однотоков:

Пример 39



Нерегулярности в побочной теме Скерцо из Шестой симфонии Малера лишь отчасти обусловлены тем, что он работает с размерами $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$ и $\frac{6}{8}$. Элементы здесь тоже разной длины. В двух первых — по семь восьмых, в третьем — десять, и потом различия становятся еще сильнее. Эти нерегулярности тоже вряд ли сводимы к четным числам:

Пример 40



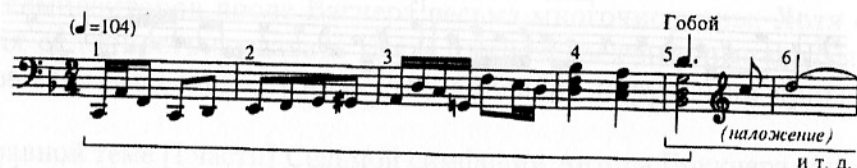
Исключительный случай, даже для современных композиторов, — мелодия из «Прощания», последней части малеровской «Песни о земле». Все элементы сильно разнятся по облику, объему и содержанию, словно это не мотивные составляющие некоего мелодического единства, но слова, и каждое из них преследует в предложении свою цель³²:

Пример 41



Главная тема Sinfonia Domestica [Домашней симфонии] Рихарда Штрауса явно представляет собой неделимое целое из пяти тактов. На ее окончании накладывается вступление гобоя:

Пример 42



Другая тема того же произведения состоит из дву- и однотоковых элементов:

Пример 43



Неделимым целым из пяти тактов является и первая фраза [I части] Скрипичного концерта Макса Регера. Трехтактовая фраза венчает этот раздел предложения:

Пример 44



Соло виолончели из «Серенады» (Шёнберг. «Лунный Пьеро» ор. 21) состоит из нерегулярно чередующихся одно- и двутаковых элементов:

Пример 45



XIII

Некоторые нерегулярности в примерах из Гайдна, Моцарта и Брамса можно было бы истолковать так: они порождены определенными намерениями, ну, например, желанием удовлетворить барочному чувству формы или достичь более ясного членения фраз посредством «пунктуации», или подкрепить драматическую характеристику различных действующих лиц в какой-нибудь опере, или воссоздать метрические особенности какого-нибудь стихотворения или песни — как было показано в предшествующих анализах.

Однако ни одной из этих причин не объяснить те нерегулярности, о которых говорилось в связи с музыкой композиторов после Вагнера. Очевидно, что нарушения простейшей конструкции уже не обусловлены чисто технически, не направлены они и на воспроизведение внешних признаков какого-то стиля. Они прочно вошли в синтаксис и грамматику, быть может, всех позднейших музыкальных структур. А раз так, то их уже не считают достоинством какого-либо сочинения — хотя многие необразованные композиторы, увы, продолжают, как и прежде, писать два плюс два, четыре плюс четыре, восемь плюс восемь.

XIV

Еще раз: неважно, приходит ли художник к величайшим своим достижениям сознательно, по заранее обдуманному плану, или неосознанно, вслепую переходя от одной характерной черты к следующей. Бог одарил мыслителя умом необычайной творческой мощи? Или же Бог то тут, то там потихоньку помогал ему своим собственным мышлением? Наш Бог — на редкость хороший шахматист. Он обычно предусматривает биллионы ходов, и потому понять его нелегко. Но, кажется, ему по душе помогать тем, кого он избрал, в их творческих проблемах — хотя не слишком нравится помогать в проблемах более материальных.

Еще раз: асимметрия и неравенство структурных элементов в современной музыке не удивительны и не являются заслугой. Современный композитор соединяет фразы, невзирая на их размер и форму. Он следит лишь за гармоническим развитием, за ритмическим и мотивным содержанием, за процессом и логикой. Но в остальном он ищет свой путь, как турист — свободно и беспечно, если чувствует, что времени достаточно, сосредоточенно и старательно, если надо поторапливаться. Но только если никогда не выпускает из виду цель!

Заслуги современных композиторов скорее состоят в тонкостях формы иного рода. Это может быть разнообразие и обилие мыслей, то, как они развиваются и появляются из зародышевых клеток, как контрастируют друг другу и друг друга дополняют; это может быть и эмоциональный строй этих мыслей — романтический или неромантический, субъективный или объективный, то, как они выражают настроения и характеры и обрисовывают их.

Современная композиционная техника еще не достигла конструктивной свободы, сравнимой с той, что существует в языке. Очевидно, однако, что роль соответствия и симметрии сегодня скромнее, чем в более ранних техниках; и стремление к такой точности, какая свойственна гекзаметру или

пентаметру, структуре сонета или строфы в поэзии, — явление редкое. Есть даже композиторы, которые в вариациях сохраняют мало что от темы — и это странно: зачем использовать такую строгую форму, если стремишься к обратному? Разве это не то же самое, как если бы скрипичную струну *E* натянули на контрабас? На несоответствия такого рода и такого уровня с готовностью закрывают глаза ради иных, более весомых заслуг. Но эстетические критерии справедливой и общезначимой оценки в настоящее время стали весьма сомнительными³³.

XV

Завершением этого обсуждения должны стать два примера, демонстрирующие вклад Брамса в развитие музыкального языка: это *Andante* из Струнного квартета *a-moll* op. 51 № 2 и третий из «Четырех строгих напевов» op. 121 «О смерть, о смерть, как ты горька!».

С точки зрения мотивной работы и внутренней организации, обе темы — образцы, быть может, уникального художественного совершенства.

Как показывает анализ, в *Andante A-dur* все без исключения мотивные образования следует трактовать как производные от интервала секунды (отмечен в скобках буквой *a*).

б, таким образом, — это зеркальное обращение *a*;

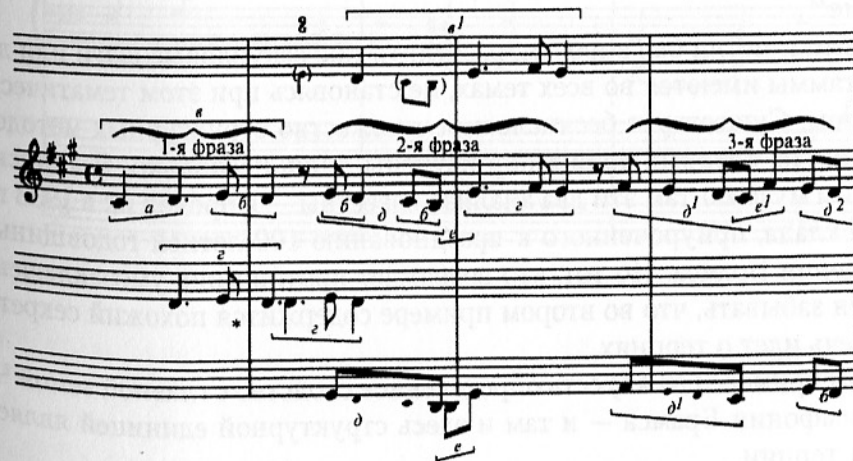
в — это *a+b*;

г — это часть *в*;

д — это *б+б*, нисходящие секунды в диапазоне кварты;

е — это выделенный из *д* интервал кварты в обращении.

Пример 46





Итак, первая фраза — **в** — состоит из **а** плюс **б**. В нее также входит **г** (см. скобки внизу), которое функционирует еще и как связка между первой и второй фразами (обозначено *).

Вторая фраза состоит из **д** и **г**; если исключить затакт (восьмая **е**) и два звука *cis* и *h*, то она представляет собой транспозицию первой фразы (см. сверху §) на ступень вверх. А еще эта фраза вводит квартовый интервал, **е**.

В третьей фразе — два **д**, второе транспонировано на ступень вверх.

Четвертая фраза — это, бесспорно, видоизмененная транспозиция **в**.

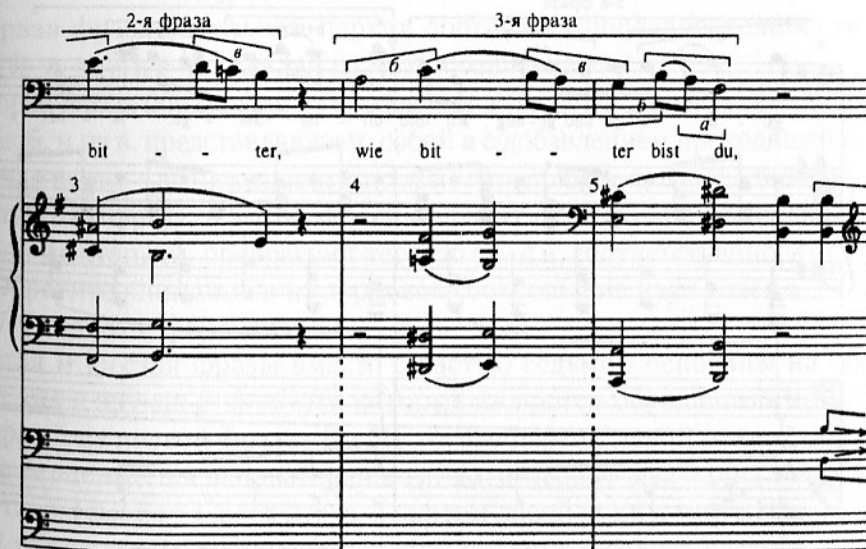
Хотя пятая фраза кажется вариантом предшествующей, в ней есть только **д**, которое связано с предшествующей фразой при помощи **е**.

В шестой фразе, состоящей из **д**, **г** и **б**, содержится хроматический связующий звук *his*, который можно трактовать как второй звук одной из форм **а**. Этот *his* — единственный звук неясного происхождения во всей теме³⁴.

Скептики могли бы, впрочем, рассудить так: секундовые шаги или даже отрезки гаммы имеются во всех темах, не становясь при этом тематическим материалом. Существует бесчисленное множество структурных методов и принципов, из которых до сих пор изучены лишь несколько. Я допускаю, что многим музыкантам эти два анализа известны — я прочел их в 1933 году в виде доклада, приуроченного к празднованию 100-летней годовщины со дня рождения Брамса. Но тот, кто возражает против моих умозаключений, не должен забывать, что во втором примере содержится похожий секрет; на сей раз речь идет о терциях.

В этом примере (№ 47) есть определенное сходство с главной темой Четвертой симфонии Брамса — и там и здесь структурной единицей является интервал терции.

Пример 47 [Брамс. Четыре строгих напева. № 3 «О смерть»]



4-я фраза

wenn an dich ge - den - ket ein Mensch, ge - den - ket ein Mensch, der

5-я фраза 6-я фраза

gu - te Ta - ge und ge - nug hat und oh - ne Sor - ge le - bet

7-я фраза

und dem es wohl geht in al - len Din - gen und noch wohl es - sen mag!

и т. д.

Первая фраза вокальной партии состоит из последовательности трех терций *h-g*, *g-e* и *e-c* (каждая из них обозначена как *a*).

Вторая фраза образована из обращения *a* (*cis-e*), в дальнейшем обозначаемого как *b*, и из *в*, представляющего собой *a* с добавлением проходящей ноты *c*.

Третья фраза — это секвенция второй и — что примечательно! — терцией ниже.

Четвертая фраза, в которой голос вторит фортепиано маленькой канонической имитацией, превращает терцию (*h-g* и, соответственно, *e-c*) в сексту *г*. Обратите внимание и на терцовое соотношение двух точек * - * в тактах 6-7 у голоса и фортепиано.

Пятая и шестая фразы вместе с частью седьмой основаны на обозначенных как *e* звуках *g-h-d-fis*, которые являются обращениями нисходящих терций из первой фразы. Кроме того, в партии левой руки в тактах 8 и 9 те же терцовые последовательности, хотя первые два звука переставлены местами (см. * *). Сверх этого, в партии левой руки в такте 10 есть шесть звуков, образующих терцовую цепочку *д*. Партия голоса состоит в основном из терций, некоторые из них с проходящими звуками. Кроме того, здесь, когда с приближением каденции происходит кульминационная концентрация, интервал терции появляется многократно, и *e* тоже следуют одно за другим.

См. также примеры 48 а и 48 б. Здесь в вокальной партии терция снова превращается в сексту (48 а) и имитируется в басу (48 б).

Пример 48 а, б

а)

б)

Чувство логики и экономии, сила изобретательности, создающие столь естественно льющиеся мелодии, достойны восхищения каждого меломана, который ждет от музыки чего-то большего, нежели сладостность и красота. И хотя в данный момент мне приходит в голову один-единственный пример построения такой же сложности у композитора до Брамса — естественно, у Моцарта (см. пример 51, из Фортепианного квартета g-moll), я должен констатировать, что структурный анализ обнаруживает [в них] даже большие достоинства.

В Andante из Струнного квартета a-moll (пример 46) на восемь тактов приходится шесть фраз, состоящих из 6+6+6+4+4+6 четвертей. Три первые фразы занимают четыре такта и еще три восьмые (или четыре с половиной такта). Первая фраза заканчивается практически на первой доле такта 2. Чтобы полностью оценить художественное достоинство метрического сдвига второй фразы, надо представить себе, что даже некоторые великие предшественники Брамса дали бы такое продолжение, как в примере 49, перенеся вторую фразу в третий такт.

Пример 49

Брамс мог бы попытаться поместить три первые фразы в три такта на $\frac{6}{4}$:
Пример 50

Если затем две следующие фразы уложить в два такта на $\frac{4}{4}$, то может возникнуть сомнение: а правильны ли акценты в последней фразе (см. *), — ведь во всех предшествующих фразах главный акцент приходился на первую долю. А кроме того, этот способ нотации еще сильнее обнажил бы структурную несоразмерность (imparity), потому что в теме было бы тогда семь тактов.

В нотации Брамса эти скрытые красоты размещены в восьми тактах; а поскольку восьмитактовость — это эстетический принцип, она здесь сохранена, несмотря на большие структурные вольности.

Пример из Моцарта (пример 51) — загадка: не для исполнителя, но для аналитика, которого интересует грамматика, синтаксис, лингвистика музыки.

Пример 51 а-д [Моцарт. Фортепианный квартет g-moll KV 478]



Пример состоит из трех маленьких фрагментов, или фраз, сложных по метрике. Начало первой фразы отмечено *sf* на третьей доле такта, что требует более сильного акцента, чем обычно делается на третьей доле. Следующая за ним сильная доля отмечена *p*, а поскольку это означает «снятие акцента»*, можно предположить, что речь идет о перемене размера, как это показано в примерах 51 г и 51 д, где эта перемена осуществлена. Но в такте 2 четвертая доля опять отмечена *sf*, а акцент на следующей доле опять снят или по меньшей мере ослаблен. Исходя из этого можно предположить, что вторая фраза начинается не на второй доле такта 3, как отмечено скобкой сверху, а на четвертой доле такта 2, на *sf* — в соответствии со скобкой под партией левой руки. Возможно также, что акцент на третьей доле (звук *fis*) следует сохранить, и тогда возникнет спондей.

Вдобавок ко всем этим проблемам еще одна, собственная, возникает у виолончели при повторении этого маленького фрагмента. Виной тому акценты *sf*, которые отчасти противоречат акцентам в сольной партии (пример 51 б). По сложности структуры с этим примером сравнима полиритмическая конструкция второй вариации в финале Струнного квартета d-moll [KV 421] (пример 52 а). Сегодня это записали бы как в примере 52 б. Пример из Менуэта Струнного квартета C-dur [KV 465], возможно, послужит дополнительным оправданием того, что я пускаюсь в обсуждение столь тонких проблем. Пример 52 в — один из тех, в которых фразировка противоречит метру. Состоящий из пяти четвертей элемент повторяется здесь на разных долях такта, тогда как сопровождение остается неизменным.

* В своей музыке я использую для подобных целей символы $\cdot$ и $\circ$, заимствованные из просодии. Так я обозначаю смену акцентов и ритмические сдвиги. См. пример 51 в.

Пример 52



Бетховен — великий новатор в области ритма. Вспомним, к примеру, последнюю часть Фортепианного концерта Es-dur или Менуэт из Струнного квартета ор. 18 № 6 и т. п. Но в структурном отношении он, как уже говорилось, в целом довольно прост. Несмотря на то, что прозрачность изложения все же приятно облегчает бремя чувств, которыми отягощены его [музыкальные] мысли, нет нужды говорить, что отказ от моцартовских неравных и асимметричных построений был бы в высшей степени огорчительной потерей. Не следует отметить мысль, что удовольствие интеллектуальное, возбуждаемое структурной красотой, может быть таким же большим, как удовольствие, доставляемое эмоциональными свойствами. В этом отношении заслуга Брамса была бы неоценимой, даже сохрани он такой способ мышления лишь как техническое средство. Однако — и это характеризует его высокий ранг — он пошел дальше.

Когда кто-то, зная, что скоро умрет, заканчивает свои счета с небом и землей, снаряжает в путь свою душу и взвешивает, что он оставляет и что обретет, то этот кто-то — если он из числа великих — возможно, испытывает желание прибавить к человеческому знанию некое слово — частицу мудрости, обретенную им. Можно было бы усомниться в смысле жизни, если бы затем по чистой случайности такое произведение, произведение, венчающее жизнь, оказалось всего лишь очередным опусом. Или мы вправе предположить, что послание человека, уже наполовину пребывающего в ином

мире, достигает пределов выразимого? Не вправе ли мы ожидать здесь необычайной степени совершенства? — ведь мастерство, этот небесный дар, которого не добиться ни упорнейшим старанием, ни упорнейшими упражнениями, лишь раз, один-единственный раз раскрывается во всей полноте тогда, когда должно быть сформулировано послание такой важности.

Я представляю себе: вот появляется Брамс со своим оборонительным валом сухости и обрывает меня: «Хватит красивых слов. Если у вас есть что сказать, говорите кратко и по существу дела, безо всякой сентиментальной чепухи».

Прежде чем подчиниться этому приказу, я должен сказать, что третий из «Четырех строгих напевов», «О смерть, о смерть, как ты горька», — вопреки или именно *благодаря* его совершенству — кажется мне самым поразительным во всем цикле. Интуиция, вдохновение и спонтанность в творческом процессе вообще примечательным образом связаны с быстротой. Но «он что, полагает, будто я думаю о его жалкой скрипке, когда на меня нисходит дух?»³⁵ — вот как чувствует художник, творит ли он в муках или играючи.

Без сомнения, Брамс придавал большое значение разработке мыслей, которые называл «дарами свыше». Тяжкий труд для искушенного ума — не мука, а скорее удовольствие. Как я утверждал по другому поводу: если интеллект математика или шахматиста способен на такие мыслительные чудеса, так почему же это не под силу интеллекту музыканта? В конце концов импровизатор тоже должен мысленно забегать вперед, прежде чем заиграет, а сочинение музыки — это замедленная импровизация; часто перо не поспевает за потоком мыслей. Но мастер с удовольствием осознает то, что делает; он гордится ловкостью своих рук, живостью своего ума, своим тонким чувством меры, своей безотказной логикой, обилием возможностей для варьирования и не в последнюю очередь — глубиной своей мысли и своей способностью предвидеть отдаленнейшие последствия той или иной мысли. Это невозможно, если мысль мелка, но возможно, *лишь* если мысль глубока — и тогда это *необходимо*.

Важно понимать, что в то время, когда все верили в «выразительность», Брамс, не отвергая красоту и чувство, оказался прогрессивным в той области, которой не занимались уже полвека. Он уже стал бы первопроходцем, просто возвратившись к Моцарту. Однако он жил не унаследованным богатством; он сам его заработал. Правда, и Вагнер содействовал развитию структурных формулировок (structural formulations) своей техникой повторов — варьированных или неизменных, ибо они снимали с него обязанность заботиться о том, чтобы дольше чем нужно задерживаться на развитии темы, которую он уже ясно обрисовал. Так этот язык позволял обращаться к другим темам, если того требовало сценическое действие.

Брамс никогда не писал музыку для театра. В Вене поговаривали, будто он сказал, что скорее напишет ее в стиле Моцарта, чем в «новонемецком стиле». Можно быть уверенным: то был бы не стиль Моцарта, но чистой воды Брамс, и пожелай он повторять целые фразы и даже отдельные слова текста в духе довагнеровской оперы, ему бы все же не удалось полностью игнорировать современное ощущение драматического спектакля; он бы не дал певцу умереть в арии *da saro* и после кончины повторить начало. С другой стороны, как поучительно было бы увидеть воплощение всех этих требований театральной музыки в необычайно прогрессивной гармонии Брамса.

Еще вопрос, мог ли Брамс найти либретто, которое пришлось бы ему по душе и отвечало бы чувству, какое он способен был выразить³⁶. Чем это было бы — комической оперой, комедией, лирической драмой или трагедией? Он многогранен, и в его музыке легко найти все манеры выражения, кроме, быть может, резких всплесков драматизма, какие есть у Вагнера и Верди. Кто знает? Когда раздумываешь над бетховенским «Фиделио», явно симфоничным по своему складу, и вспоминаешь великолепную вспышку в конце второго акта, «*O pamenlose Freude*» («О несказанная радость»), и сравниваешь ее со строго симфоническим стилем, преобладающим в третьем акте³⁷, вот тогда-то и понимаешь, на что способен гений, «когда на него нисходит дух».

[Строгий напев] «О смерть, о смерть, как ты горька» был проанализирован с точки зрения его экстраординарной логики. В примере 47 были также отмечены красоты фразировки. Пожалуй, излишне обсуждать здесь эти особенности по-отдельности. Достаточно нескольких замечаний, чтобы прояснить то, что я отстаивал в ходе этого исследования.

Во всей первой части этой песни — тридцать шесть половинных нот в двенадцати тактах. Судя по фразировке партии голоса, в первой фразе — шесть половинных нот, во второй — четыре, в третьей — пять, в четвертой — пять с половиной, в пятой — три с половиной (к ним следует присоединить затактовую восьмую), в шестой — три, в седьмой — четыре с половиной и в заключительной фразе — пять с половиной. Оцените ритмический сдвиг на другую долю такта в третьей фразе и последующий сдвиг, возникающий из-за того, что в тактах 6 и 7 начинается маленький канон.

Сферу Брамса — автора песен, камерной музыки и симфоний — следует обозначить как эпико-лирическую. Будь он драматургом, свобода его языка не вызывала бы такого удивления. Его влияние уже определило дальнейшее развитие музыкального языка в направлении ничем не ограниченного, хотя и гармоничного изложения музыкальных мыслей. Но, как ни странно, самое существенное в его достижениях заблистает тем ярче, чем более внедрится в технику драмы. Оперные композиторы смогут тогда отказаться от вспомогательной техники, которая является слабым местом не одних только опер

великих предшественников Вагнера. Поскольку вклад певца-актера в драматическую выразительность — это лишь часть драмы, оркестр, прежде выполнявший только функцию сопровождения, в своем развитии сделался господствующим фактором. Он не только обрисовывает настроение, характер и действие, но еще и определяет темп действия, и, исходя из собственных, обусловленных формой предпосылок, расширяет, ограничивает все происходящее. Чтобы понять, к каким последствиям приводит господство оркестра, надо вспомнить многократные повторы текста в довагнеровских операх. Их задача — отвечать на возникающую в оркестре тенденцию к расширению формы. Кроме того, бывают случаи, когда мелодия не согласуется с текстом. Это такие эпизоды, в которых певец останавливается на доминантовом звуке аккорда, тогда как оркестр продолжает развивать форму и тематизм собственной партии. Это такие эпизоды из сравнительно новых сочинений, в которых оркестр играет так, будто исполняет симфонию, не заботясь о потребностях певца, и — ультрановое, псевдопрогрессивное достижение — вообще не принимает во внимание то, что должно быть выражено на сцене словом и голосом, а иной раз даже этому противоречит.

Если оперный композитор воспользуется здесь тем, что привнес Брамс в сферу ничем не ограниченного музыкального языка, ему удастся преодолеть метрические сложности своего либретто; создание мелодии и других структурных элементов не будет зависеть от строения стихов, от метра или от отсутствия возможностей для повтора. Не надо будет прибегать к расширению по чисто формальным причинам, а изменения настроения и характера не будут угрожать организации. Певец получит возможность петь и быть услышанным. Ему не придется речитировать на одном звуке, но ему будут предложены мелодически интересные линии. Одним словом, он будет не только тем, кто произносит слова, чтобы сделать действие понятным. Он станет поющим инструментом исполнения.

Кажется — если только желаемое я не принимаю за действительное, — что некоторый прогресс в этом направлении уже достигнут, прогресс в отношении неограниченного музыкального языка. Его начал Брамс прогрессивный.

Статья впервые опубликована в сборнике «Стиль и мысль» и основана на тексте доклада, прочитанного Шёнбергом 12 февраля 1933 года на Франкфуртском радио. Приглашение выступить с докладом Шёнберг получил (по-видимому, в октябре 1932 года) от дирижера и тогдашнего музыкального руководителя Франкфуртского радио Ганса Росбауда, с которым состоял в дружеских отношениях. По инициативе Росбауда и под его управлением там в 1931 году прозвучали Вариации для оркестра ор. 31 Шёнберга и в 1932-м — его Четыре оркестровые песни ор. 22. Трансляцию в обоих случаях предваряли авторские анализы с музыкальными примерами (тексты этих докладов публикуются в наст. изд.). Предложение выступить

в 1933 году с еще одним докладом Росбауд поначалу сделал в самой общей форме, потом (в письме от 17 ноября 1932 года) предложил связать его с исполнением Сюиты ор. 29 Шёнберга, на чем, впрочем, особенно не настаивал (здесь и далее сведения об истории создания доклада и статьи Шёнберга, приводимые без указания источника, заимствованы из публикации: *McGeary Th. Schoenberg's Brahms Lecture of 1933* // JASI. XV/2. November 1992. P. 5–21). Дата доклада была тогда же намечена на 2, 10 или 11 февраля, но с выбором темы Шёнберг медлил до 7 января 1933 года. В тот день он сообщил Росбауду, что хотел было прочесть во Франкфурте тот же доклад, что в Кёльне и Вене — «Стиль и мысль, или Устаревшая музыка и новая музыка», но доклад слишком велик (более часа), поэтому он предлагает другой — о Брамсе. «Вероятно, — продолжал он, — я рассказал бы здесь кое-что такое, что могу сказать только я. Ибо, хотя мои сверстники и те, кто старше меня, тоже еще застали его время, они не «современны» («modern»). Молодые же брамсианцы знают брамсовскую традицию из вторых рук, да к тому же они в большинстве своем скорее «реакционны». Но: я имею в виду теорию композиции, а не любопытные случаи из жизни (Anekdotisches)» (Письма. С. 247). Доклад состоялся в воскресенье 12 февраля 1933 года в 10.45 утра и продолжался 45 минут. В программе радио, напечатанной в тот день в «Sudwestdeutsche Rundfunk Zeitung», он был объявлен так: «*Иоганнес Брамс*». Доклад *Арнольда Шёнберга* (с музыкальными примерами)». Оригинальный немецкий текст этого доклада, долгое время считавшийся утерянным и обнаруженный в архиве Шёнберга, впервые опубликован в 1990 году Л. Финшером (*Finscher L. Arnold Schönberg's Brahms-Vortrag* // *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag* / Hrsg. von J. Kuchertz, H. de la Motte-Haber, Ch. M. Schmidt und W. Seidel. Laaber, 1990. S. 485–500), а два года спустя, с восстановлением зачеркнутых мест и параллельным английским переводом, — Т. Макгири (*McGeary Th. Schoenberg's Brahms Lecture of 1933*. S. 22–87). Машинописный оригинал озаглавлен: «Доклад, для прочтения во Франкфурте-на-Майне 12. II. 33».

Этот текст с самого начала (1943) был включен Шёнбергом в план сборника его статей: сначала в раздел «Теория музыки» («Об Иог. Брамсе»), затем раздел «Композиторы и художники» («Иоганнес Брамс»). В числе немногих статья неизменно попадала к переводчикам, которые, как известно, менялись несколько раз (подробнее об этом см. вст. коммент. к сборнику «Стиль и мысль» в наст. изд.). По всей видимости, предшественники Сержа Франка (а этот американский ученик Шёнберга стал четвертым по счету переводчиком статей и был ангажирован издательством в апреле 1947 года) имели дело с оригинальным текстом доклада 1933 года. Однако 5 мая Шёнберг сообщил Франку, что считает необходимым полностью переписать доклад о Брамсе, а 21 мая, возмущенный тем, что прежний переводчик дал докладу название «Тематический материал Брамса», писал тому же адресату: «Название глупое [...] То был доклад к 100-летию Брамса. Я должен переделать эту статью, и не только из-за перевода, но еще и потому, что ее надо лучше связать с нашим временем и с 50-й годовщиной его смерти». Новый вариант Шёнберг писал по-английски. 15 октября 1947 года он письмом уведомил издателей, что два дня назад отослал им начало статьи «Брамс прогресс-

сивный» (это название появляется здесь впервые) и через несколько дней отошлет остальное, а значит Франк может приступить к чтению; с английским языком, пишет далее Шёнберг, здесь все в порядке, так как он проверил свой перевод с одним англичанином. 28 октября 1947 года, как явствует из письма Шёнберга Франку, статья была закончена. Но вскоре закончилось и сотрудничество с Франком (см. письмо Франку от 3 декабря 1947 года: Письма. С. 344–346). Однако и с Дикой Ньюлин, которая взяла в свои руки редактирование и перевод статей в конце 1948 года и смогла довести работу до конца, дело не всегда шло гладко — в частности, недовольство Шёнберга вызывали ее исправления в статье о Брамсе. Еще до выхода в свет «Стиля и мысли» Шёнберг предлагал эту статью в журнал «Musical Quarterly», но получил отказ. Она увидела свет в составе сборника «Стиль и мысль» 23 июня 1950 года.

Брамс, как известно, принадлежал к числу самых любимых и почитаемых Шёнбергом мастеров, главных учителей (см. статью «Национальная музыка» в наст. изд.), через творчество которых вел «путь к новой музыке». С его сочинениями он был знаком с ранней юности (см., например, его письмо к А. В. Френкенштайну от 18 марта 1939 года: Письма. С. 291) и не раз подчеркивал, что вырос «в культуре Брамса» и среди знавших его людей (целый ряд высказываний композитора и связанных с ним историй Шёнберг черпает из этого — устного — источника). Во всех своих теоретических работах начиная с «Учения о гармонии» он обращается к произведениям Брамса, которые, по многочисленным свидетельствам учеников, блестяще анализировал. Основная идея доклада Шёнберга, вынесенная в название позднейшей статьи, находилась в резком противоречии с господствовавшими взглядами на Брамса и, как подчеркивает К. М. Шмидт, по меньшей мере с 1950 года, то есть с момента публикации обновленного текста, в корне их изменила: «В истории музыки нет, пожалуй, иного примера, когда образ композитора благодаря тексту его младшего коллеги — да к тому же тексту музыковедческому — изменился столь основательно, как в данном случае» (*Schmidt Ch. M. Schönberg und Brahms // Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / Hrsg. von A. Meyer und U. Schneider. Stuttgart, 2001. S. 99*).

Ни один из своих старых текстов, включенных в сборник «Стиль и мысль», Шёнберг не переработал так кардинально, как доклад о Брамсе. Материал его в статье перекомпонован, дополнен новыми разделами, а целый ряд параграфов «выращен» из отдельных фраз доклада, существенно обновлен и музыкальный материал — главным образом за счет привлечения образцов музыки XX века. Вместе с тем, от некоторых фрагментов и анализов Шёнберг в статье отказался. К примеру, от воспоминаний о школьных занятиях немецким языком у Отто Вилломицера, автора чрезвычайно популярной в Австрии «Немецкой грамматики для австрийских средних школ» (1879), «который прививал всем своим ученикам ненависть к истертым, пустым, фальшивым фразам»; или от анализа темы *Andante* из Третьей симфонии Брамса. Пожалуй, можно согласиться с Т. Макгири в том, что некоторые положения Шёнберга (и прежде всего центральные — о прогрессе в музыке и музыкальной прозе) в докладе развиты более последовательно и ясно. Об истории понятия «музыкальная проза» и трактовке его Шёнбергом см.:

Dahlhaus C. Musikalische Prosa // Dahlhaus C. Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik. Mainz, 1978. S. 134–146.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Brahms the Progressive // Style and Idea 1950. P. 52–101* и сверен с оригинальным немецким текстом доклада по указанной публикации Т. Макгири.

¹ Полное название книги Шауффлера, на которую ссылается Шёнберг в примечании: «Неизвестный Брамс: его жизнь, характер и сочинения. На новых материалах» (*Schauffler R. H. The unknown Brahms: his Life, Charakter and Works, Based on new Material. New York, 1933*). Об этой книге, с которой Шёнберг, по всей видимости, познакомился уже в Америке, он с возмущением упоминает и в статье «Права человека» — см. с. 226 наст. изд.

² Эпитеты «сальный», «влажный», «медоточивый» Шёнберг намеренно противопоставляет расхожим определениям характера Брамса — «сухой» и «грубый». В докладе 1933 года он, отталкиваясь от выражения «сухость Брамса», формулировал одну из задач выступления: «Но я хочу заново восславить ее: хочу обсудить сухой композиционно-технический вопрос и надеюсь, то будет хорошее основание памятника Брамсу».

³ Имеется в виду сходство главных тем первых частей Сонаты Брамса для фортепиано *C-dur* op. 1 и Большой сонаты для молоточкового фортепиано Бетховена *B-dur* op. 106. Биограф Брамса М. Кальбек связывает этот анекдот с другим не менее известным примером: «Брамс мог стать невероятно грубым, если кто-то давал ему понять, что он «копирует» Бетховена. Некой благородной даме (*Exzellenz*), очень гордившейся своей музыкальной образованностью и заявившей после одной из репетиций *c-moll* ной [Первой] симфонии ее творцу: «Поразительно, до чего *C-dur* ная тема финала похожа на тему радости из Девятой [симфонии Бетховена]!», он ответил: «Да уж, а еще поразительнее, что каждый осел слышит одинаково»» (*Kalbeck M. Johannes Brahms. Bd. III. Erster Halbband: 1871–1881. Berlin, 1923. S. 109. Anm. 1*).

⁴ Указаны годы смерти Вагнера и Брамса.

⁵ В числе этих «других» был друг и наставник Шёнберга А. Цемлинский. См. об этом, в частности: *Schmidt Ch. M. Schönberg und Brahms. S. 96–97*.

⁶ В письме У. Шламму от 26 июня 1945 года Шёнберг упоминает о имеющемся у него начале статьи с возможным названием «Форма в музыке служит доступности», «которая отказывает форме в свойстве красоты» (Письма. С. 323). Ср. также коммент. 1 к статье «Тренировка слуха путем сочинения» в наст. изд.

⁷ В основе этого, странного на первый взгляд, противопоставления — мысль (Шёнберг развивает ее во многих своих работах) о принципиальной невозможности публичного успеха произведений высокого искусства, о том, что истинно только искусство для искусства. В частности, в статье «Будущее оперы» он пишет: «[...] искусство имеющее дело с глубокими мыслями, не может быть адресовано многим. «Искусство для каждого»: тот, кто утверждает, что оно возможно, не имеет представления, как устроен «каждый» и как — искусство» (*Style und Idea 1975. P. 336*).

⁸ Имеется в виду речь Антония из 2-й сцены III действия трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»: «О, римляне, сограждане, друзья!» (пер. П. Козлова).

⁹ Упоминание этого популярнейшего сочинения Иоганна Штрауса-сына в контексте статьи, посвященной Брамсу, возможно, не случайно. Шёнбергу было хорошо известно, что Брамс высоко ценил музыку Штрауса и, в частности, этот вальс. См., например, статью «Why No Great American Music?» в наст. изд.

¹⁰ Lyrics (лирические стихи — *англ.*) — стихотворные тексты мюзиклов.

¹¹ О «старых вагнерианцах» см. также статью «О музыкальной критике» в наст. изд.

¹² Третья симфония Бетховена Es-dur op. 55.

¹³ Более распространенное его название — «мотив смерти» (Todesmotiv). Впервые этот мотив появляется во второй сцене I акта на словах Изольды «Смерть в очах твоих» («Tod geweihtes Haupt!»). См.: Р. Вагнер. Тристан и Изольда / Переложение для пения с фортепиано Р. Клейнмихеля. Русский текст В. Коломийцова. М.: Музыка, 1968. С. 16.

¹⁴ В русском переводе В. Коломийцова: «Пусть страх внушит мое веленье...» (Там же. С. 19–20).

¹⁵ В английском тексте статьи это название дано по-немецки: «Traurige Weise». У Вагнера (см. авторскую ремарку): «klagende Weise» (жалобный напев).

¹⁶ Vagierende Akkorde (от *лат.* *vagus* — блуждающий, бродячий, кочующий) — термин Шёнберга, впервые введенный им в «Учении о гармонии» для характеристики уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия, — аккордов, которые благодаря своему строению обладают тональной неопределенностью, т. е. могут, не меняя структуры, появляться во многих, едва ли не во всех тональностях. О этом термине см.: Власова Н. Последний из могикан: Шёнберг — педагог и теоретик // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 223.

¹⁷ «Winterstürme wichen dem Wonnemond» (в рус. пер. Коломийцева: «Бури злые стихли в лучах весны») — так называемая «Весенняя песня» Зигфрида из «Валькирии» (д. I, сц. 3).

«Als zullendes Kind zog ich dich auf» (в его же рус. пер.: «Птенца, червячка вырастил я») — начало ариозо Миме из «Зигфрида» (д. 1, сц. 1).

Пение дочерей Рейна — «Золото Рейна», сц. 1.

¹⁸ Х. Х. Штуккеншмидт, ученик и биограф Шёнберга, вспоминая о занятиях с ним в Берлине осенью 1930 года, писал: «Особенно впечатляющим был анализ Четвертой симфонии Брамса, который Шёнберг называл анализом нисходящих терций» (Stuckenschmidt. S. 308).

¹⁹ См. об этом статью «Сердце и мозг в музыке» в наст. изд.

²⁰ Приводимый ниже пример не оставляет сомнений в том, что Шёнберг рассматривает лейтмотив Зигфрида-героя (б и в) и лейтмотив рога Зигфрида (а) как варианты одного мотива.

²¹ В заметке «Самоанализ» (1948) Шёнберг останавливается на этом подробнее: «Отказавшись от одночастной формы и вернувшись во Втором квартете к четырехчастному циклу, я стал первым композитором того времени, сочиняющим короткие пьесы. Вскоре после этого я писал в чрезвычайно кратких формах. Хотя я недолго сочинял в

таком стиле, он научил меня двум вещам: во-первых, формулировать мысли в афористической манере, не требующей продолжения по формальным основаниям, во-вторых, соединять мысли, не прибегая к формальным связкам, попросту присоединять одну мысль к другой.

Я признаю, что этот композиционный стиль не способствует легкому пониманию. Это стиль моей музыки начиная примерно с 1920 года, он требует напряженного внимания и хорошей памяти для понимания того, что происходит» (Schoenberg A. A Self-Analysis // Style and Idea 1975. S. 78).

²² Подробнее об этом см. статью «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд. и коммент. к ней.

²³ Здесь, как и во всем разделе VII, Шёнберг опирается на очерк Р. Роллана «Происхождение классического стиля в музыке XVIII века», входящий в его книгу «Музыкальное путешествие в страну прошлого» (ср.: Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М., 1988). Выдержки из книги И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» («Der vollkommene Capellmeister», 1739) и других источников приводятся Шёнбергом по немецкому изданию книги Р. Роллана (Франкфурт/М., 1921), ссылка на которое имеется в одном из черновых вариантов статьи (см. прим. 8 к тексту доклада 1933 года: McGearly Th. Schoenberg's Brahms Lecture of 1933. P. 88). Ср. также: Основы музыкальной композиции. С. 41.

²⁴ Ср. статью «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.

²⁵ В рус. пер. М. Павловой: «Смотрите! Легко обыскать!». См.: В. А. Моцарт. Свадьба Фигаро / Переложение для пения с фортепиано К. Зольдана. М.: Музыка, 1981. С. 160.

²⁶ Имеется в виду известная монография А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах».

²⁷ Все время ускоряя (*нем.*). Шёнберг воспроизводит общий смысл чрезвычайно распространенной у Шумана исполнительской ремарки, встречающейся в разнообразных вариантах, к примеру: «Nach und nach schneller», «Immer schneller und schneller», «Nach und nach immer schneller», «Das Tempo nach und nach zu beschleunigen».

²⁸ Более подробно Шёнберг пишет об этом в статье «Национальная музыка» — см. с. 331 наст. изд.

²⁹ Речь, по-видимому, идет прежде всего о влияниях на творчество Моцарта итальянской, французской и северонемецкой композиторских школ. Одним из представителей последней и был К. Ф. Э. Бах (см., в частности: Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., вст. статья и коммент. К. К. Саквы. Ч. 2. Кн. 1. Гл. «Великий стилистический перелом, совершившийся под воздействием Иоганна Себастьяна Баха, Генделя и Филиппа Эммануэля Баха». С. 140–160).

³⁰ Фр. Ницше впервые сформулировал различия дионисийского и аполлонического искусства в труде «Рождение трагедии из духа музыки» (1871).

³¹ В античном стихосложении спондей — стопа из двух долгих слогов. Шёнберг называет спондеем чередование двух ударных слогов (или звуков — ср. ниже его комментарий к нотному примеру 51).

³² В статье К. Дальхауза «Музыкальная проза» (Dahlhaus C. Musikalische Prosa. S. 135–136) дан критический разбор этого абзаца:

«F-dur'ную мелодию гобоя в последней части “Песни о Земле”, “Прощании”, Шёнберг превозносит как парадигму музыкальной прозы. [...] Но хотя Шёнберг настаивает на первенстве значений слов, могущество музыкальной речи в значительной степени определяется синтаксисом периода:



Мелодия имеет нерегулярное членение: 3+2+3+4 такта. Но Малер твердо придерживается традиционного синтаксиса, корреспондирования первого и второго предложения. Асимметрия музыкальной прозы делает своей предпосылкой симметрию “размеренной [стихотворной] речи”, чтобы изменить ее и благодаря изменениям сделать говорящей.

Не мотивы и метро-ритмическая схема, очерченные ясно и ярко, а неприметные формулы и смелый рисунок мелодии образуют связующий момент, который сопрягает фразы воедино. Третья фраза — наполовину завуалированно, но безусловно ощутимо — это измененная секвенция второй; в то же время она напоминает — благодаря группетто и каденционной фигуре — начальную фразу, то есть является синтезирующим вторым предложением.

Но синтаксис это не просто “средство изложения”, преподносящее музыкальное “содержание”, не входя в него. Если составляющие мелодию элементы, как говорит Шёнберг, есть “слова”, то их значение нельзя вырвать из контекста, в котором они находятся. Вдох, ощутимый во второй фразе, в третьей, в секвенции, производит впечатление форсированного и укороченного: самый высокий звук благодаря синкопе и *sforzato* получает акцент, он будто должен преодолеть сопротивление. Четвертая фраза — это эпилог, объединяющий друг с другом фрагменты третьей — начало ($g^1-a^1-b^1-a^1-b^1$) и каденционную фигуру ($c^2-g^1-a^1-b^1$ копирует рисунок $d^2-a^1-c^2$).

То, что третья фраза функционирует как “слово”, выражающее некое значение, зависит от “формального” процесса варьированного секвенцирования, чему Шёнберг приписывает лишь функцию “изложения”. Выражаясь утрированно: “содержания” вольной [прозаической] речи питаются “формами” речи размеренной [стихотворной]. Но эти “формы” говорят не сами; не будет преувеличением утверждать, что “формальная” схема нисходящей секвенции в малеровской музыкальной прозе выявляет некий смысл, сокрытый в размеренной речи традиционной структуры периода в самой этой структуре, ясно его не высказывая: смысл [состоящий в том, чтобы] быть одновременно и перевыполнением и отменой».

³³ См. об этом статью «Критерии оценки музыки» в наст. изд.

³⁴ Из цитированной выше статьи Дальхауза (S. 136–138):

«Шёнберг приводит в качестве примера музыкальной прозы, который внешне выдержан в рамках восьмитактовости, не являясь регулярно построенным периодом, тему *Andante moderato* из Струнного квартета op. 51 № 2 Брамса:



Тема состоит из 1,5 + 1,5 + 1,5 + 1 + 1 + 1,5 тактов. Между тактами 1–5 и 5–8, которые функционируют как первое и второе предложения, нет никаких соответствий, кроме трехчленности. Музыкальную связь образует не “тектоническая” схема, но мотивное развитие.

Во второй фразе Шёнберг распознал варьированную секвенцию первой (Э. Ансерме упрекал Шёнберга в том, что он мыслит вторую фразу как “veritable abstraction” [настоящую абстракцию]. В аргументе Ансерме содержится отрицание вариационного принципа; ибо распознать в варианте модель невозможно, не “абстрагируясь” от неидентичного); квартовая фигура $e^1-d^1-cis^1-h$ опекает звук d . Отклонение секвенции от ее модели носит мотивный, а не орнаментальный характер. С одной стороны, квартовая фигура развилась из мотивного остатка первой фразы; с другой — в т. 4 она отделяется от окончания фразы. Во второй половине т. 4 она уменьшается до трех звуков, в т. 5 — до двух. Мотивный остаток, “женское окончание” $cis-h$, снова всплывает в т. 6 — как кварта (вместо нисходящей секунды), а в т. 7 она одновременно избегается и дается намеком: избегается в верхнем голосе, фразировка которого перечеркивает совпадение с т. 6; дается намеком в синкопированной фигуре второй скрипки. В ритмической фигуре последнего такта напоминание о начальной фразе совмещается с “женским окончанием” из т. 5.

Этот фрагментарный анализ уже позволяет признать, что богатству ритмических и мелодических связей, пронизывающих тему, соответствует отточенность мотивов. Вырванный из контекста, последний такт был бы не чем иным, как обыкновенной каденционной фразой; тем, что он являет себя как мелодический характер и как результат, а не просто как завершение, он обязан общностью с завершениями тт. 3 и 5. “Музыкальная мысль”, которую выражает последний такт, есть совокупность связей с предшествующим.

Эта тема походит на прозу своим нерегулярным членением, которое, однако, не является единственным отступлением от норм музыкальной метрики. Шёнберг записывает тт. 1–3 (чтобы прояснить их метрическую структуру) в размере 6/4 (факт, который имеет в виду Шёнберг, — объединение в один такт 2+2+2 четвертных нот, или счетных долей, не дает возможности говорить о двусмысленности формулировки, потому что размер 6/4 связан с группировкой 3+3, а размер 3/2 — с половинными нотами как счетной долей). И все же предпосылка, на которой основан его анализ, — представление, что мелодическое соответствие (1,5 такта + 1,5 такта) непременно связано с метрическим, не является само собой разумеющимся, более того — оно спорно. Оригинальная запись этой темы точнее интерпретирующей [которую предлагает Шёнберг]. Правда, оригинальная запись вуалирует тот факт, что начало т. 2 не тяжелое, а легкое, даже легче второй половины т. 1. Но во второй фразе — секвенции первой — тактовая черта оправдана: она указы-

вает на то, что градация тяжести в секвенции отстывает от градации тяжести в модели:

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

тяжелая доля — легкая — легкая — легкая — тяжелая — легкая

Превращение *тяжело-легко-легко* (тт. 1–2) в *легко-тяжело-легко* (тт. 2–3) мотивировано, с одной стороны, гармонически, с другой — ритмически: I ступень утверждает свое первенство над II, а неразделенная счетная доля над разделенной, первенство, которое одерживает победу, поскольку размер еще не твердо установлен.

Итак, если эта тема, как говорит Шёнберг, является примером музыкальной прозы, то ее прозаический характер основан не на смене размеров 6/4 и 4/4, как это услышал Шёнберг, а на градации тяжести, которую нельзя, не нарушив, записать ни в размере 6/4, ни в размере 4/4.

³⁵ Слова Бетховена, адресованные скрипачу Игнацу Шуппанцигу.

³⁶ Возможно, Шёнберг не знал об оперных планах Брамса, в числе которых были «Раскрытая тайна» Кальдерона и «Король-олень» Гоцци.

³⁷ Как известно, в последней редакции «Фиделио» состоит из двух актов. В первой, которая могла быть известна Шёнбергу, их три, но дуэт Леоноры и Флорестана «О, несказанная радость» находится там в третьем, а не во втором акте.

КОМПОЗИЦИЯ НА ОСНОВЕ ДВЕНАДЦАТИ ТОНОВ

Чтобы постичь самую суть творения, надо сознавать, что до того, как Господь сказал: «Да будет свет», — света не было. А раз света еще не было, значит, всеведущий Господь провидел то, что могло возникнуть только благодаря его всемогуществу.

Когда мы, бедные существа человеческие, называем кого-либо из лучших среди нас творцом, никогда нельзя забывать, что есть творец на самом деле.

Творец провидит то, что до этого времени не существовало.

Творец в силах воплотить это видение в жизнь, осуществить его.

В действительности представление о творце и творении следует формировать в соответствии с Божественным примером; вдохновение и совершенство, желание и осуществление, воля и воплощение здесь произвольно совпадают. В Божественном Творении не было таких деталей, которые бы откладывались на потом. «Свет был» сразу и в полном совершенстве.

Увы, люди-творцы, если им ниспослано видение, должны пройти долгий путь между видением и воплощением; трудную дорогу, где, изгнанные из рая, даже гении должны собирать урожай в поте лица своего.

Увы, одно дело — представлять себе нечто в минуты творческого вдохновения, и другое — претворить видение в жизнь, тщательно соединяя детали, пока они не сольются в некое подобие организма.

И, увы, даже если возникнет организм — гомункулус или робот, — и он будет наделен непосредственностью видения, все же останется задача организовать эту форму так, чтобы она стала постижимым посланием «тому, кого это касается»¹.

II

Форма в искусстве, и особенно в музыке, направлена прежде всего на постижимость (comprehensibility). Спад напряжения, который испытывает удовлетворенный слушатель, когда он может следить за мыслью, ее развитием и причинами такого развития, с точки зрения психологии очень близок восприятию прекрасного². Таким образом, художественная ценность предполагает постижимость, и не только для интеллектуального, но и для эмоционального удовлетворения. Тем не менее, *мысль* творца должна быть представлена, какое бы *настроение* он ни стремился пробудить.

У композиции на основе двенадцати тонов нет никакой иной цели, кроме постижимости. Это может показаться удивительным, если принять во внимание некоторые события недавней истории: ведь сочинения, написанные в этом стиле, не нашли понимания, несмотря на новые средства организации. И даже если забыть о том, что современники не вершат последний суд и решающее слово остается за историей, этот метод можно считать обреченным. Но хотя он как будто бы усугубляет слушательские проблемы, этот недостаток компенсируется тем, что наказанным оказывается и композитор. Поскольку так сочинять не легче, а в десять раз труднее. Только лучше подготовленный композитор может сочинять для лучше подготовленного слушателя.

III

Метод сочинения на основе двенадцати тонов возник по необходимости. За последние сто лет из-за развития хроматики понятие гармонии сильнее всего изменилось. Идея того, что один основной тон (root) определяет строение аккордов и регулирует их последовательность (концепция *тональности*), должна была вначале привести к концепции *расширенной тональности*. Очень скоро возникли сомнения, продолжает ли этот основной тон оставаться тем центром, с которым надо соотносить любую гармонию и гармоническую последовательность. Более того, возникли сомнения в конструктивном значении тоники, появляющейся в начале, в конце или же в любом другом месте. Гармония Рихарда Вагнера вызвала изменения в логике и конструктивной силе гармонии. Одним из последствий этого стало так называемое *импрессионистское* использование гармоний, практикуемое в особенности Дебюсси. Его гармонии, не имеющие конструктивного значения, часто служили колористическим целям передачи настроений или картин. Настроения и картины, хоть и являются немзыкальными, таким образом превращаются в конструктивные элементы, включенные в музыкальные функции; благодаря им возникает что-то вроде эмоциональной постижимости. Таким путем тональность была уже фактически развенчана – на практике, хотя еще и не в теории. Одно это, возможно, не повлекло бы за собой радикальные изменения в технике композиции. Но все же такие изменения стали необходимыми, когда одновременно начался процесс, приведший к тому, что я назвал *эмансипацией диссонанса*.

Ухо постепенно узнало большое число диссонансов и перестало бояться их воздействия, «смущающего чувства» (sense-interrupting). Никто больше не ждет подготовки вагнеровских диссонансов или же разрешения штраусовских дисгармоний (discords), никого больше не беспокоят нефункциональные созвучия

Дебюсси или жесткий контрапункт позднейших композиторов. Такое положение дел привело к более свободному использованию диссонансов, которое можно сравнить с тем, как композиторы-классики обращались с уменьшенным септаккордом: он мог быть взят до и после любого созвучия, консонирующего или же диссонирующего, как если бы диссонансов не было вообще.

Что отличает диссонансы от консонансов, так это не большая или меньшая степень красоты, а большая или меньшая степень *постижимости*. В своем «Учении о гармонии» я высказал предположение, что диссонирующие звуки появляются среди обертонов позже, из-за чего ухо не так хорошо с ними знакомо. Этот феномен не объясняет столь резко противоположные понятия, как гармония и дисгармония (concord and discord). Ближайшее знакомство с более отдаленными консонансами – то есть с диссонансами – постепенно устранило трудности для понимания и в конце концов сделало возможным не только эмансипацию доминантсептаккорда и других септаккордов, уменьшенных септаккордов и увеличенных трезвучий, но также и эмансипацию более далеких диссонансов у Вагнера, [Р.] Штрауса, Мусоргского, Дебюсси, Малера, Пуччини и Рeger³.

Понятие «эмансипация диссонанса» отсылает к его постижимости, которая уравнивается с постижимостью консонанса. Стиль, основывающийся на этой предпосылке, обходится с диссонансами как с консонансами и отказывается от тонального центра. Из-за того, что та или иная тональность не устанавливается, модуляция исключена, поскольку модуляция подразумевает уход из установившейся тональности и закрепление *новой*.

Первые сочинения в этом новом стиле были написаны мною около 1908 года, а вскоре после того – и моими учениками Антоном фон Веберном и Альбаном Бергом. С самого начала подобные произведения отличались от всей предшествовавшей музыки не только гармонически, но также в мелодическом, тематическом и в мотивном плане. Однако главными особенностями этих пьес *in statu nascendi** была их предельная выразительность и их чрезвычайная краткость. В то время ни я, ни мои ученики не осознавали причины этих свойств. Позже я обнаружил, что наше чувство формы не подвело нас, когда заставило уравновесить предельную эмоциональность чрезвычайной краткостью. Таким образом, подсознательно из новации, которая, как любая новация, создавая, разрушает, были сделаны выводы. Возникла новая красочная гармония, однако многое оказалось утерянным.

Прежде гармония служила не только источником красоты, но и, что важнее, средством артикуляции структурных особенностей. Например, только консонанс считался подходящим для окончания. Устойчивые [композиционные]

* В момент рождения (лат.).

функции (establishing functions) требовали иных гармонических последований, чем неустойчивые (goving); ход, связка требовали иных последований, чем кодетта; гармоническое варьирование можно было разумно и логично осуществить, только принимая во внимание фундаментальное значение гармоний. Все эти функции – а они сравнимы с ролью пунктуации в строении предложения, с подразделением [текста] на параграфы или же объединением в главы – вряд ли могли взять на себя гармонии, конструктивные свойства которых еще не были изучены. Следовательно, поначалу казалось невозможным сочинять пьесы сложно организованные или же очень протяженные.

Несколько позже я обнаружил, как можно строить более протяженные формы, следуя [прозаическому] тексту или стихотворению. Различия в их размере и строении, смена характера и настроения отражались в строении и размере композиции, в ее динамике и темпе, фактуре (figuration) и расстановке акцентов, инструментровке и оркестровке. В итоге разделы отграничивались один от другого так же ясно, как раньше благодаря тональным и формообразующим функциям гармонии.

IV

Прежде теоретическим обоснованием использования основных гармоний (fundamental harmony) служило признание того, что регулирующим фактором является последовательность основных тонов. Благодаря этой практике возникло подсознательное *чувство формы*, которое давало композитору в процессе творчества почти сомнамбулическое чувство уверенности, а также предельную четкость и тончайшую дифференциацию конструктивных элементов.

Называет ли кто-то себя консервативным или революционным, сочиняет ли в традиционной или в прогрессивной манере, пытается ли подражать старым стилям или же ему уготовано выразить новые идеи – хороший он композитор или нет – он должен быть убежден в безошибочности своей фантазии и верить в свое вдохновение. Тем не менее, у каждого художника возникает стремление сознательно контролировать новые средства и формы; он хочет *сознательно* постичь законы и правила, которые управляют формой, «словно пригрезившейся» ему. И сколь бы ни была убедительна эта греза, уверенность в том, что эти новые звучания подчиняются законам природы и человеческого мышления, что порядок, логика, постижимость и форма невозможны без подчинения этим законам, толкает композитора на путь исследования.

Он должен найти если и не законы или правила, то по крайней мере возможность оправдать диссонантный характер этих гармоний и их последовательность.

V

После многих неудачных попыток в течение примерно двенадцати лет я заложил основы нового способа музыкальной организации, как представляется, способного восстановить ту структурную дифференциацию, которую ранее обеспечивала тональная гармония.

Я назвал этот способ *методом композиции на основе двенадцати тонов, соотносенных только друг с другом*.

Этот метод состоит прежде всего в постоянном и исключительном использовании ряда из двенадцати разных тонов. Естественно, это означает, что ни один тон внутри серии не повторяется и что в ней применяются все двенадцать тонов хроматической гаммы, хотя и в различном порядке. Она ни в коем случае не идентична хроматической гамме*.

Пример 1 [ряд из «Моисея и Аарона»]



Пример 1 показывает, что основной ряд (P) состоит из разных интервалов. Его ни в коем случае не следует называть гаммой (scale), хотя он создан для того, чтобы восполнить некоторые объединяющие и формообразующие преимущества гаммы и тональности. Гамма – это источник многих фигураций, мелодических фрагментов и самих мелодий, восходящих и нисходящих пассажей и даже ломаных аккордов. Приблизительно так же тоны основного ряда порождают сходные элементы. Разумеется, вряд ли можно вывести из основного ряда каденции, основанные на разграничении главных и побочных гармоний. Но из него выводится нечто другое и более важное – и с постоянством, сравнимым с постоянством и логикой прежней гармонии; объединение звуков в гармонии и их последовательность упорядочивается (как будет показано ниже) последовательностью этих звуков. Основной ряд функционирует наподобие мотива. Это объясняет, почему такой основной ряд надо создавать заново для каждой вещи. Он должен быть первой творческой мыслью. Не имеет значения, появляется ли такой ряд в композиции сразу в виде темы или мелодии или же не появляется, имеет ли он запоминающийся ритм, фразировку, структуру, характер и т. д. или же не имеет.

* Странно и неправильно, что большинство людей говорят о «системе» хроматической гаммы. У меня это не система, а только метод, означающий *модус* постоянного применения заранее заданной формулы. Метод может, но не должен быть одним из последствий системы. Я также не являюсь изобретателем хроматической гаммы; должно быть, кто-то другой занимался этой задачей много лет тому назад.

Почему такой ряд должен состоять из двенадцати разных тонов, почему ни один из них не должен слишком часто повторяться, почему, следовательно, в произведении должен использоваться только один ряд – ответы на все эти вопросы пришли постепенно⁴.

Касаясь этих проблем в своем «Учении о гармонии» (1911), я советовал избегать октавных дублировок*. Продублировать – значит выделить, а выделенный звук может быть интерпретирован как основной тон или даже как тоника; возможность такой интерпретации должна быть исключена. Мешало бы даже легкое напоминание о прежней тональной гармонии, потому что оно вызывает ложные ожидания в отношении последствий и продолжения. Тоника вводит в заблуждение, если она не основывается на *всем* комплексе тональных отношений⁵.

Применение более чем одного ряда исключалось, поскольку в каждом последующем ряду один звук или более возвращались бы слишком скоро. И вновь возникла бы опасность, что повторяющиеся звуки будут интерпретированы как тоника. Кроме того, пострадало бы ощущение единства.

Оправданный историческим развитием, метод сочинения на основе двенадцати тонов имеет также эстетическое и теоретическое обоснование. Более того, именно это обоснование возвышает его от чисто технического приема до уровня и значимости научной теории.

Музыка – это не просто еще один вид развлечения, но представление музыкантом-поэтом, музыкантом-мыслителем музыкальных идей. Эти музыкальные идеи должны соотноситься с законами человеческой логики, они – часть того, что человек может воспринять, осмыслить и выразить. Исходя из этих предпосылок, я пришел к следующим выводам:

ИМЕЮЩЕЕ ДВА ИЛИ БОЛЕЕ ИЗМЕРЕНИЙ ПРОСТРАНСТВО, В КОТОРОМ ИЗЛАГАЮТСЯ МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЫСЛИ, ЕДИНО. Поскольку элементы этих мыслей являются глазу и уху по отдельности и независимо друг от друга, они обнаруживают свое подлинное значение только во взаимодействии – подобно тому как ни одно отдельно взятое слово не может выразить мысль вне связи с другими словами. Все, что происходит в любой точке этого музыкального пространства, имеет не только локальное значение, действует не только в своей собственной плоскости, но также и во всех других направлениях и плоскостях и оказывает влияние даже на отдаленные моменты. Например, в любом классическом сочинении можно наблюдать эффект прогрессирующего ритмического дробления из-за «тенденции кратчайших нот» (как я это называю) к самоумножению⁶.

* которые еще встречались в моих первых сочинениях в этом стиле.

Соответственно, музыкальная мысль, хоть она и образована мелодией, ритмом и гармонией, не сводится только к чему-то одному – это все три составляющие вместе. Элементы музыкальной мысли частично включены в горизонтальную плоскость как звуки, следующие один за другим, частично – в вертикальную плоскость как звуки, появляющиеся одновременно. Взаимное соотношение тонов определяет последовательность интервалов – так же, как и их соединения в гармонии; ритм, наряду с гармониями и фразировкой, определяет последовательность звуков. Это объясняет, почему (как будет показано ниже) основной двенадцатитоновый ряд (P) может использоваться в любом из двух измерений, целиком или же частично.

Основной ряд применяется в различных зеркальных формах. Композиторы прошлого столетия употребляли такие зеркальные формы не так часто, как мастера контрапунктических эпох; во всяком случае, они редко делали это осознанно. Тем не менее, примеры есть, из них я хочу упомянуть лишь один – из последнего струнного квартета Бетховена op. 135 F-dur:

Пример 2

вступление
Grave

Muss es sein?

Allegro

Es muss sein! Es muss sein!

V-no 1
V-no 2

начальный мотив

V-la
V-c.

и т. д.

а) 3 4

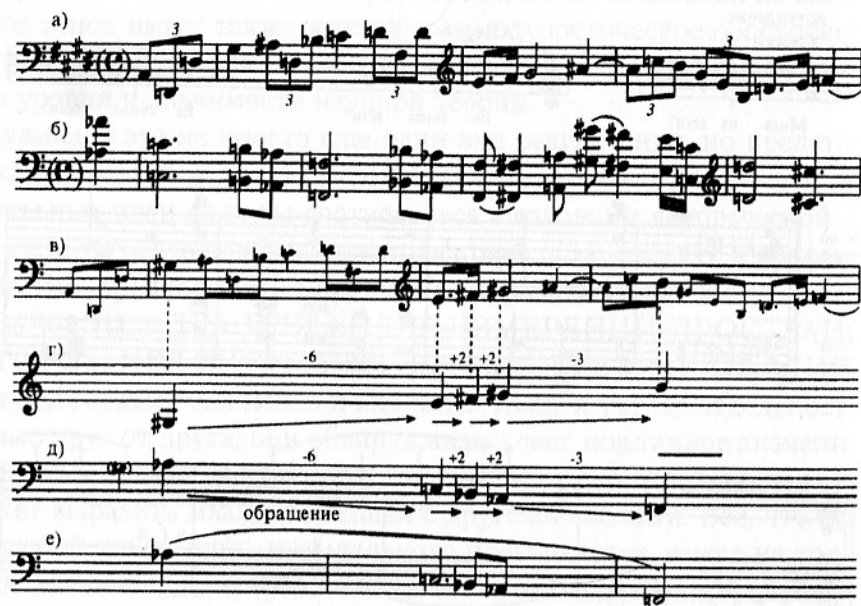
б) 3 4 в) 4 3



Первоначальная форма а) «Muss es sein?» («Должно ли так быть?») появляется в б) в обращении и в мажоре; в примере в) показана ракоходная форма этого обращения, которая, будучи сама подвергнута обращению в г) и заполнена проходящими звуками в д), образует вторую фразу основной темы⁷.

Использовал ли Бетховен этот прием осознанно или нет, не имеет значения. По собственному опыту мне известно, что это может быть и подсознательно воспринятый дар Высшего Повелителя.

Пример 3



В примере 3 а, б показаны две основные темы моей Камерной симфонии [ор. 9]. Когда я завершил сочинение, то очень беспокоился по поводу кажущегося отсутствия какого бы то ни было родства между обеими темами. Движимый только чувством формы и потоком мыслей, я не задавался подобными вопросами в процессе сочинения. Но, как это обычно со мной бывает, сомнения возникли, стоило только мне закончить. Дошло до того,

что я уже было занес меч для смертельного удара, взяв красный карандаш цензора, чтобы вычеркнуть тему б). К счастью, я остался на стороне вдохновения и проигнорировал эти умственные терзания. Двадцать лет спустя я увидел подлинное родство. Оно было столь сложной природы, что вряд ли какому-нибудь композитору пришло бы в голову преднамеренно построить такого рода тему, – а наше бессознательное делает это произвольно. В примере в) отмечены главные звуки темы, в г) – восходящие интервалы. На их точном обращении д) построена первая фраза е) темы б).

Следует заметить, что в прошлом веке такой метод считали рассудочным и поэтому недостойным гения. Но уже сам факт существования примеров из классики говорит о нелепости такого мнения. Верность подобного способа мышления также доказывается ранее изложенным законом единства музыкального пространства, который лучше сформулировать так: *единство музыкального пространства требует абсолютного и целостного восприятия*. В этом пространстве, как в небесах Сведенборга (это описано в «Серафите» Бальзака), нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад⁸. Любое музыкальное сочетание, любое движение тонов следует понимать прежде всего как взаимосвязь звуков, вибрирующих колебаний, возникающих в разных местах и в разное время. Для воображения и творческих способностей отношения в сфере материального столь же независимы от направлений или уровней, как в своей области материальные объекты – для наших способностей восприятия. Так же, как наш разум всегда распознает, к примеру, нож, бутылку или часы вне зависимости от их положения и может воспроизвести их в воображении в любых возможных положениях – точно так же разум музыканта-творца в состоянии подсознательно работать с рядом звуков, невзирая на то, как могут предстать их взаимосвязи, являющиеся заранее заданной величиной.

VI

Использование моего метода композиции на основе двенадцати тонов не облегчает процесс сочинения – напротив, делает его сложнее. По-модернистски настроенные новички часто думают, что им надо испытать его, прежде чем приобрести необходимый технический багаж. Это большая ошибка. Ограничения, налагаемые на композитора обязанностью использовать в композиции только один ряд, столь суровы, что их может преодолеть лишь фантазия, которая прошла через огромное число испытаний. Этот метод ничего не дарит, но многое отбирает.

Как уже говорилось, для каждого нового произведения необходимо придумывать новый двенадцатитоновый ряд. Иногда ряд не соответствует всем требованиям, которые в состоянии предвидеть опытный композитор, особенно в

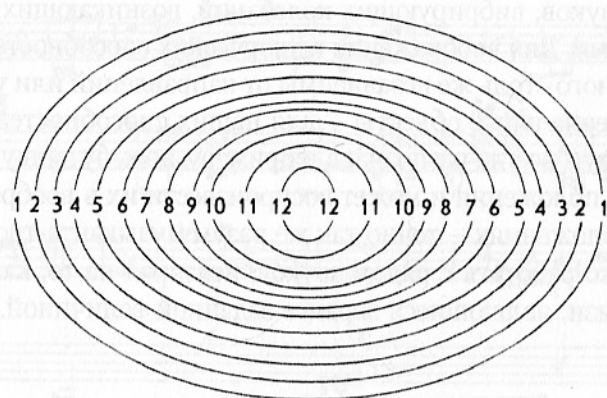
тех идеальных случаях, когда ряд сразу появляется в виде темы со своим характером и фразировкой. Тогда могут понадобиться изменения в порядке звуков.

В первых произведениях, где я применил этот метод, я еще не был уверен, что исключительное использование одного ряда не приведет к монотонности. Позволит ли он создать достаточное число тем, фраз, мотивов, предложений и других структур? В то время я использовал сложные приемы, дабы обеспечить разнообразие. Но вскоре я понял, что мой страх безоснователен; я даже смог положить в основу целой оперы «Моисей и Аарон» один-единственный ряд и обнаружил, что, наоборот, чем лучше я узнавал ряд, тем легче мне было выводить из него темы. Таким образом, верность моего первого прогноза получила блестящее подтверждение. Надо следовать основному ряду, но вместе с тем сочинять так же свободно, как и прежде⁹.

VII

Как уже отмечалось, основной ряд используется в зеркальных формах.

Пример 4



основной ряд малая нона ракоход

малая секста

обращение ракоходное обращение

Из основного ряда автоматически выводятся три дополнительных: 1) обращение, 2) ракоход и 3) ракоходное обращение*. Применение этих зеркальных форм соответствует принципу *абсолютного и целостного восприятия музыкального пространства*. Ряд в примере 4 взят из Квинтета для духовых ор. 26, одного из первых моих сочинений в этом стиле.

Позднее, в особенности в достаточно протяженных композициях, я изменял первоначальную мысль, если это было необходимо, чтобы она соответствовала следующим условиям (см. с. 145): обращение первых шести звуков первого предложения квинтой ниже¹⁰ не должно повторять ни один из этих шести звуков и содержать еще не использованные шесть звуков хроматической гаммы. Таким образом, второе предложение основного ряда от 7-го до 12-го звука включает в себя звуки этого обращения, но, разумеется, в другом порядке.

В примере 5 (с. 137) обращение квинтой ниже еще не соответствует этому требованию. Здесь начальные предложения Р плюс I 5 дают всего десять различных звуков, поскольку *c* и *h* появляются дважды, а *f* и *fis* отсутствуют.

VIII

В любой композиции, предшествовавшей методу сочинения на основе двенадцати тонов, весь тематический и гармонический материал выводился прежде всего из трех источников: тональности, основного мотива, который, в свою очередь, является производным тональности, и ритма — компонента основного мотива. Все мышление композитора было связано требованием вращаться вокруг основного тона так, чтобы это не вызывало сомнений. Сочинение, в котором это требование не выполнялось, считалось «дилетантским», однако сочинение, строго его придерживавшееся, никогда не называли «рассудочным» (cerebral). Наоборот, способность инстинктивно следовать этому принципу считалась естественным условием таланта**¹¹.

Придет время, когда способность получать тематический материал из основного двенадцатитонового ряда станет безусловным требованием для поступления в класс композиции консерватории.

* Р означает основной ряд, I означает обращение основного ряда; I 8, I 5, I 3, I 6 означают обращение на расстоянии октавы, квинты, малой терции или большой сексты от начального звука, RI — ракоходное обращение.

** Есть очень много математических гениев, которые могут высчитывать в голове квадраты и кубы чисел. Есть очень много шахматистов, которые играют вслепую, а ведь каждый шахматист должен разработать в уме последующие пять ходов. Вероятно, мало кто может спрогнозировать свыше десяти ходов. Но именно с мыслительными способностями таких людей следует сравнивать силу подлинных музыкальных умов.

IX

Возможности для выведения из основного ряда структурных музыкальных элементов – мелодий, тем, фраз, мотивов, фигур и аккордов – неограниченны. Чтобы показать эти возможности, на следующих страницах проанализированы некоторые примеры из моих собственных сочинений. Отметим, что всегда строго соблюдается последовательность звуков в соответствии с порядком их появления в ряду. Вероятно, позже, в ходе развития, когда ухо уже освоилось с рядом, можно допустить незначительное отклонение от этого порядка (по тому же принципу, в соответствии с которым в прежних стилях появляются более далекие варианты [темы])*.

Однако не стоит делать такие отступления в начале пьесы. Ряд часто делится на группы – например, на две группы по шесть тонов, или на три группы по четыре, или на четыре группы по три. Эта группировка служит прежде всего тому, чтобы упорядочить распределение тонов. Звуки, относящиеся к мелодии, таким образом отделяются от тех, что будут использоваться в сопровождении, в гармонии или же в аккордах и [сопровождающих] голосах, как того требует природа инструментровки, конкретный инструмент или характер и другие обстоятельства сочинения. Это распределение может варьироваться или развиваться в зависимости от ситуации в том же духе, как изменяется то, что я назвал «мотивом сопровождения»¹².

X

Из-за безграничного богатства возможностей методично приводить примеры невозможно, поэтому здесь следует действовать произвольно.

В простейшем случае часть темы или даже вся тема целиком состоит просто из ритмизации и фразировки основного ряда и его производных зеркальных форм: обращения, ракохода и ракоходного обращения. Сочинение обычно начинается с самого основного ряда, в то время как зеркальные формы и другие производные, вроде одиннадцати транспозиций всех четырех основных форм, вводятся позже; особенно хорошо для построения побочных тематических мыслей (subordinate ideas) подходят транспозиции – подобно модуляциям в прежних стилях:

* Так, например, Бетховен в четвертой из Вариаций на тему Диабелли необъяснимым образом выпускает целый такт.

Пример 5



В примере 5 показан основной ряд моего Квинтета для духовых ор. 26 (с обращениями на расстоянии октавы и квинты).

Во многих темах этого сочинения просто использован порядок [звуков] одной из основных форм:

Пример 6



Главная тема первой части, первая ее фраза, построена на первых шести тонах – первом предложении, вторая фраза – на втором предложении Р. Этот пример показывает, как может быть построено сопровождение. Поскольку октавных дублировок следует избегать (см. с. 142), выполнить это требо-

вание можно, используя седьмой–двенадцатый тоны в качестве сопровождения для первого–шестого, и наоборот:

Пример 7

Пример 7 доказывает, что та же самая последовательность звуков может породить другие темы, другие характеры.

Пример 8

В примере 8 (основная тема Рондо из этого Квинтета) показан новый вид варьирования повторений темы. Создание таких вариантов необходимо не только в протяженных формах, особенно в рондо, – оно полезно и в меньших построениях. Ритм и фразировка демонстративно сохраняют характер темы, благодаря чему ее легко узнать, а звуки и интервалы при этом изменены путем иного использования Р и зеркальных форм. Зеркальные формы применяются таким же образом, как и Р. В примере 9 показан более сложный метод:

Пример 9



Сначала для построения мелодии и аккомпанемента побочной темы из Рондо того же самого Квинтета три раза подряд использована транспозиция ракохода. В главном голосе, у фагота, в каждой из четырех фраз звучат по три тона; в аккомпанементе же использованы только шесть, так что фразы и ряды накладываются друг на друга, благодаря чему возникает достаточное разнообразие. При распределении тонов здесь и в следующем примере 10, Andante из того же Квинтета, соблюдается точный порядок.

Пример 10



Здесь тоже трижды проводится форма Р, некоторые звуки снова появляются в основном голосе (валторна), а остальные образуют полуконтрапунктическую (semi-contrapuntal)¹³ мелодию фагота.

Пример 11



В Скерцо из того же сочинения (пример 11) основная тема начинается с 4-го тона, после того как в аккомпанементе прошли предыдущие три звука Р.

Здесь в сопровождении используются те же тоны, что и в мелодии, но они никогда не звучат одновременно.

Пример 12



В примере 12 обращение и ракоходное обращение объединены в контрапунктическое целое, которое подвергается развитию в духе Рондо [из Квинтета].

XI

Очевидно, что требование использовать все звуки ряда выполняется независимо от того, появляются ли они в сопровождении или же в мелодии. Эта возможность используется уже в моем первом сравнительно большом сочинении в этом стиле, Сюите для фортепиано ор. 25, что будет показано в следующих примерах. Но беспокойство относительно октавных дублировок заставило меня принять [здесь] особые меры предосторожности:

Пример 13, 13 а



Р, как и обращение, транспонирован на интервал уменьшенной квинты. Эта простая мера позволила использовать Р в Прелюдии из этой Сюиты для темы, а транспозицию – для аккомпанемента без октавных дублировок:

Пример 14, 14 а



В Гавоте (пример 14) и Интермеццо (пример 14 а) эта проблема решена первым из упомянутых способов: раздельное применение звуков в соответствии с их функциями в форме – мелодия или сопровождение. В обоих случаях одна группа тонов появляется слишком рано: 9–12 в правой руке до 5–8. Это нарушение порядка – отступление от правила, которое может быть оправдано двумя способами. Об одном уже говорилось ранее: поскольку Гавот – это вторая часть, ряд уже хорошо знаком. Второе оправдание обеспечивает разделение Р на три группы по четыре тона. Внутри каждой из этих групп не происходит никаких изменений; иначе говоря, они трактуются как независимые маленькие ряды. Дополнительный довод в пользу такой трактовки – наличие уменьшенной квинты *des-g* или *g-des* между 3-м и 4-м

звуками во всех формах ряда и другой уменьшенной квинты между 7-м и 8-м звуками. Это сходство, воспринимаемое как родство, делает группы взаимозаменяемыми:

Пример 15, 15 а



В Менуэте из Сюиты для фортепиано (пример 15) мелодия начинается с 5-го тона, в то время как в аккомпанементе намного позже появляется 1-й.

Трио этого Менуэта (пример 15 а) представляет собой канон, в котором разница между крупными и мелкими длительностями помогает избежать октав.

Аналитики этого стиля переоценили его возможности для сочинения таких канонов и имитаций и даже фуг и фугато. Избегать здесь октавных дублировок начинающим, вероятно, будет столь же сложно, как плохим композиторам избегать октавных дублировок в «тональном» стиле. Но если «тональный» композитор должен привести свои голоса к консонансам или к определенному набору диссонансов, композитор с двенадцатью независимыми тонами обладает определенной свободой, которую можно охарактеризовать так: «все дозволено». «Все» было всегда дозволено художникам двух типов: с одной стороны, мастерам, с другой – невеждам. Тем не менее, смысл композиции в имитационном стиле здесь не такой же, как в контрапункте: это лишь один из путей добавить к основной теме сопряженный с ней аккомпанемент или же побочные голоса и тем самым способствовать более яркому выражению ее характера.

XII

Ряд из моих Вариаций для оркестра оп. 31 показан в примере 16 а.

Произведение для оркестра по необходимости сочиняется для большего числа голосов, чем произведение для меньшего состава. Конечно, многие

композиторы могут обойтись и малым числом голосов, поручая их одновременно многим инструментам или же удваивая в октаву, распределяя и дублируя разными способами гармонии. Иногда из-за этого трудно понять, есть ли в сочинении какое-либо содержание; иногда становится ясно, что такового отсутствует. Следует признать, что в большинстве оркестровых комбинаций нелегко добиться того, что художники называют чистыми, несмешанными красками. Ребяческое пристрастие примитивного уха к краскам сохранило в оркестре ряд несовершенных инструментов – из-за их индивидуальности. Более зрелые умы не поддаются чарам красок и предпочитают холодную прозрачность четко очерченных мыслей.

Избегание октавных дублировок автоматически исключает использование разложенных гармоний, которые внесли немалую лепту в приятный шум, называемый сегодня «звучностью». Поскольку я учился, играя и сочиняя в первую очередь камерную музыку, мой оркестровый стиль, вопреки современным влияниям, уже давно стал разреженным и прозрачным. Предотвратить худшее кажется мне более мудрым, чем надеяться на лучшее. Поэтому я не стал рисковать и, сделав некоторые незначительные изменения, построил основной ряд так, что обращение первого предложения (см. пример 16 а), начинающееся на терцию ниже, дополняет его недостающими шестью звуками до полной хроматической гаммы:

Пример 16 а, б





Кроме того, во многих местах я использовал метод, заимствованный из двойного контрапункта децимы и дуодецимы, который позволяет добавлять параллельные терции к любому из задействованных голосов. Транспонировав P на терцию вверх ($P3$), а обращение на терцию вниз ($I3$), я получил еще две основные формы, которые допускали прибавление параллельных терций:

Пример 17



В первой вариации (пример 17) я часто использовал этот способ, но не столь часто, как предполагал. Очень скоро я понял, что мои опасения были напрасными. Ни в одном из приведенных примеров, выбранных произвольно, чтобы продемонстрировать другие особенности, нет этих параллельных терций.

После вступления, в котором последовательно проводятся звуки P и $I3$, появляется «тема» вариаций (пример 16). Написанная в трехчастной форме, она строится на звуках P и трех его производных в строгом порядке, без каких бы то ни было пропусков или добавлений.

Пример 18



Мотив пятой вариации основан на транспозиции I ($I8$). Здесь шесть независимых голосов построены на одном-единственном ряде, занимающем первые две доли такта. В дальнейшем такой принцип сохраняется, и найдены возможности для того, чтобы возникло достаточное разнообразие.

Пример 19



Мотив шестой вариации построен на другой транспозиции I ($I6$). Он состоит из контрапунктической комбинации двух мелодических линий, при этом одни звуки $I6$ использованы в верхнем, а другие – в нижнем голосе. Эта комбинация допускает огромное число форм, которые удовлетворяют любым потребностям вариационной техники. Новые формы возникают благодаря обращению обоих голосов (пример 20 а) и другим изменениям в их взаимном расположении, например канонической имитации (пример 20 б):

Пример 20 а, б



Никогда нельзя забывать: то, что узнаёшь в школе по истории, – правда лишь настолько, насколько [изложенное] не противоречит политическим, философским, моральным или прочим убеждениям тех, в чьих интересах излагаются, приукрашиваются и выстраиваются факты. Сказанное относится и к истории музыки, и тот, кто простодушно верит всему, что ему говорят – будь то любитель или профессионал, – становится беззащитным и вынужден «глотать» все, глотать так, как ему предлагают. Конечно, мы знаем, что их гипотезы ничуть не лучше наших.

К несчастью, наши историки не довольствуются пересмотром истории прошлого, они также хотят приспособить историю настоящего к своим заранее составленным схемам. Это вынуждает их описывать факты точно лишь настолько, насколько они их видят, судить о них лишь настолько, насколько они их понимают, делать ложные выводы из ложных предпосылок и рисовать туманные картины будущего, которое существует только в их искаженном воображении.

Меня не ввело в заблуждение, скорее позабавило критическое замечание д-ра Х, который говорит, что я не забочусь о «звучании».

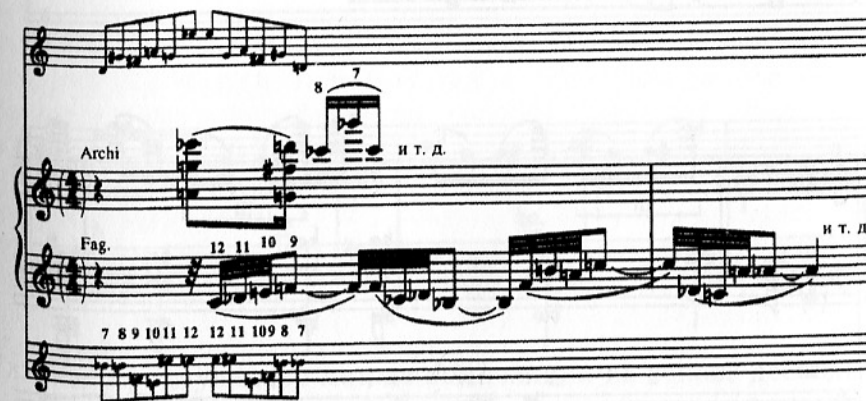
«Звучание», некогда достойная уважения характеристика высокой музыки, потеряло в своем значении с той поры, когда умелые ремесленники-оркестраторы взяли его на вооружение с определенным и неприкрытым намерением использовать в качестве ширмы, за которой не будет заметно отсутствие мыслей. Прежде звук был излучением внутреннего существа идей, достаточно сильным для проникновения сквозь оболочку формы. Но источником излучения не могло быть то, что само по себе не являлось светом, а здесь свет – это только мысли.

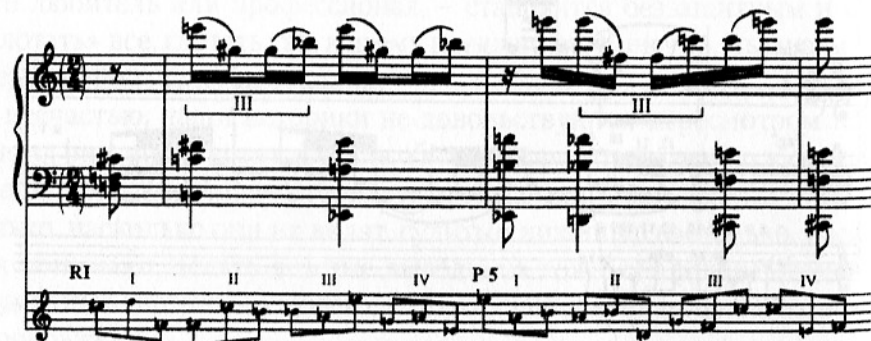
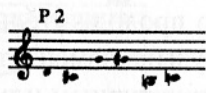
Сегодня звучание редко связывают с мыслью. Воспринимающие поверхностно, те, кто не озабочен постижением идей, обращают особое внимание на звучание. «Острому уму присущ лаконизм»; звучанию, как считает большинство людей, свойственна длительность. Они обращают на него внимание, только если оно сравнительно продолжительно.

Правда, что звучание в моей музыке изменяется с каждым новым поворотом мысли – эмоциональным, структурным или каким-либо иным. Правда и то, что подобные изменения происходят быстрее, чем привычно, и я признаю, что воспринимать их в одновременности сложнее. В седьмой вариации как раз содержатся подобные трудности для понимания. Но неправда, что моей музыке чужда звучность иного рода.

Из-за стремительных изменений звучания в седьмой вариации слушателю становится сложнее наслаждаться этой музыкой. Некоторое время сохраняется фигура в партии фагота, в то время как оркестровое изложение гармоний восьмью быстро и непрерывно меняется:

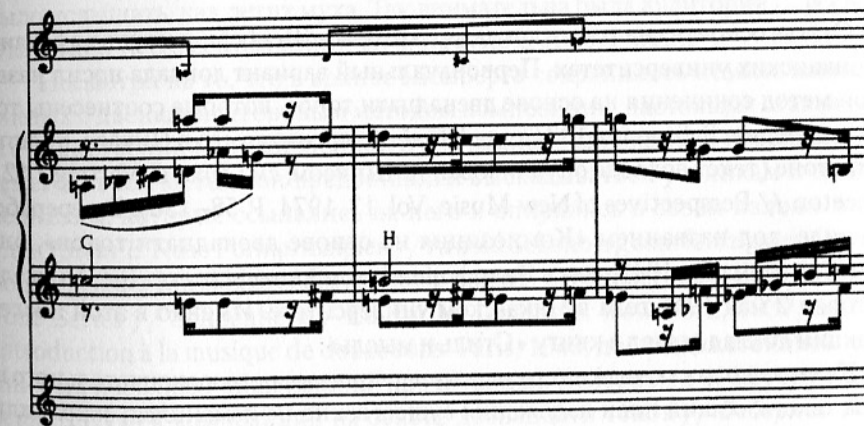
Примеры 21–24





Примеры 21–24 показывают, что из одного ряда можно вывести великое множество тем-характеров. Разумеется, при этом применяются различные методы. Стоит отметить, что в примере 25 в качестве дополнительного контрапункта к основным тематическим процессам как посвящение Баху вводятся звуки ВАСН:

Пример 25



Главное преимущество метода композиции на основе двенадцати тонов – его объединяющее воздействие. Я испытал чувство удовлетворения, когда однажды во время репетиции с вокалистами моей оперы «От сегодня до

завтра» моя правота нашла убедительное подтверждение. Техника, ритм и интонации этих партий были для них чрезвычайно сложны, хотя все они обладали абсолютным слухом. Но вдруг один из певцов подошел ко мне и сказал, что с тех пор, как он лучше узнал основной ряд, ему все показалось проще. С небольшими перерывами то же самое независимо друг от друга сказали мне и другие певцы¹⁴. Я очень порадовался этому и, поразмыслив, почувствовал себя вправе выдвинуть следующее предположение:

До Рихарда Вагнера оперы состояли почти исключительно из независимых фрагментов, связь которых друг с другом, казалось, не была музыкальной связью. Лично я отказываюсь верить, что в великих шедеврах отдельные части объединены только внешним ходом драматического действия. Даже если эти части просто «заполняли место» и были взяты из более ранних работ того же композитора, что-то [в них] удовлетворяло чувству формы и логики мастера. Возможно, мы не в состоянии это обнаружить, но наверняка так оно и есть. В музыке нет формы без логики и нет логики без единства.

Я думаю, что когда Рихард Вагнер создал свой *лейтмотив* – с той же целью, что и я, когда создал свой основной ряд, – он мог сказать: «Да будет единство».

Статья основана на тексте доклада, с которым Шёнберг выступал в различных американских университетах. Первоначальный вариант доклада носил название «Мой метод сочинения на основе двенадцати тонов, которые соотношены только друг с другом». 3 февраля 1934 года Шёнберг прочитал его в Чикаго, 6 марта – в Принстоне (текст доклада опубликован К. Шписом, см.: *Spies C. Vortrag / 12 TK / Princeton // Perspectives of New Music. Vol. 13. 1974. P. 58–136*). В переработанном виде, под названием «Композиция на основе двенадцати тонов», он был прочитан 26 марта 1941 года в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса и повторен 2 мая 1946 года в Чикагском университете. Именно в этой последней редакции доклад вошел в книгу «Стиль и мысль».

Как можно заключить из сравнения первоначального и окончательного вариантов текста, общий план изложения существенно не изменился; сохранились и рассматриваемые Шёнбергом примеры из собственной музыки. В окончательной редакции текста Шёнберг затрагивает более широкий круг проблем, привлекает более широкий спектр ассоциаций и музыкальных примеров (в особенности в том, что касается исторической эволюции, приведшей к возникновению его метода), прибегает к разного рода отступлениям. «Принстонский» же вариант сосредоточен непосредственно на теме доклада, в нем четко, по пунктам, перечисляются предпосылки, на которых основывается двенадцатитоновая техника, подробнее разбираются музыкальные примеры, технические процедуры; акцент в нем делается скорее на узко-профессиональных вопросах, в то время как окончательный вариант, очевидно, обращен к более широкой аудитории.

Об обстоятельствах, сопутствовавших написанию доклада о двенадцатитоновой композиции, Шёнберг упоминает в послесловии к «Заметкам о четырех струн-

ных квартетах» (см. с. 471 наст. изд.) и в статье «Протест против ярлыков» (*Protest on Trademarks // New York Times. January 15. 1950*), которая с этим послесловием практически полностью совпадает (подробнее об этом см. во вст. коммент. к «Заметкам о четырех струнных квартетах»). По словам Шёнберга, он был вынужден прочитать лекцию о двенадцатитоновом методе, поскольку в Америке его воспринимали как человека с «системой хроматической гаммы» и хотели услышать от него разъяснения на эту тему, – хотя сам он был убежден в преждевременности такого выступления. Вместе с тем, в этой двухчасовой лекции Шёнберг получил возможность в целостном виде изложить собственные взгляды на генезис, цели и смысл своей техники, опровергнуть «множество нелепостей», распространяемых о ней «теми, кто ее знает, а также теми, кто не знает» (из письма Шёнберга Д. Тейлору от 12 февраля 1941 года; цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 379*) и, как писала потом пресса, «превратить своих противников в сторонников».

Лекция Шёнберга в Калифорнийском университете 26 марта 1941 года была объявлена как «ежегодный научный доклад» (*Research Lecture*). Выступить с таким докладом было большой честью для любого исследователя; композиторам здесь не предоставляли возможность прочитать *Research Lecture* начиная с 1925 года. Ученица Шёнберга Д. Ньюлин, присутствовавшая на лекции, вспоминала о «полном триумфе»: «В течение этих крайне сложных для восприятия двух часов можно было услышать, как летит муха. Так внимательна была аудитория [...]» (*Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 312*).

Несмотря на то, что в архиве Шёнберга сохранилось немало записей, связанных с двенадцатитоновым методом композиции, настоящая статья осталась его единственной прижизненной публикацией, специально посвященной этой теме. О своем методе он предоставлял высказываться ученикам и единомышленникам, которые ссылались на него и опирались в своем изложении на его идеи (*Stein E. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. August–September 1924; Weiss A. The Twelve-Tone Series // Schoenberg / Ed. by M. Armitage. New York, 1937; Leibowitz R. Introduction à la musique de douze sons. Paris, 1949*; двенадцатитоновой композиции был посвящен цикл лекций, прочитанный Веберном в 1932 году в Вене: *Веберн А. Путь к композиции на основе двенадцати тонов // Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975*). О причинах своего молчания Шёнберг говорил в письме Э. Принцхорну от 17 апреля 1932 года: «О „композиции на основе двенадцати тонов, соотношенных только друг с другом“, я ничего не опубликовал и не хочу этого делать, пока не закончу свой главный теоретический труд – „Учение о музыкальной логике“. Я думаю, что преимущества этого композиционного искусства можно разумно использовать лишь в том случае, если оно вытекает из музыкальной логики. По этой же причине я преподаю ученикам не „двенадцатитоновую композицию“, а „композицию“, но в смысле музыкальной логики» (цит. по: *Rufert S. 129*). Другие мотивы Шёнберг излагает в тексте первоначального варианта своего доклада о двенадцатитоновом методе композиции: «Я долго медлил, прежде чем дать публичное объяснение композиции на основе двенадцати тонов, соотношенных только друг с другом. Честно признаюсь: в первую очередь потому,

что я еще не в состоянии теоретически все разъяснить. Но до некоторой степени удерживало меня и другое: меня называют конструктором, а мою музыку рассудочной. Это легко сделать [...] в особенности потому, что мою музыку не знают» (*Spies C. Vortrag / 12 TK / Princeton. P. 120–121*). Последнее из высказанных опасений серьезно беспокоило Шёнберга, о чем можно судить по тому, что он неоднократно обращается к этой теме в письмах: «Сколько раз я говорил: мои сочинения – двенадцатитоновые композиции, а не двенадцатитоновые композиции [...]» (из письма Р. Колишу от 27 июля 1932 года: Письма. С. 239); «Я надеюсь, вы признаете, что эти сочинения [Третий и Четвертый струнные квартеты] – прежде всего плоды музыкальной фантазии, а не математические конструкции, как многие думают» (из письма А. Локе от 25 мая 1938 года, цит. по: Schoenberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation / Hrsg. von U. von Rauchhaupt. München; Hamburg, 1972. S. 67*).

Шёнберг всегда говорил о «двенадцатитоновом методе композиции» и протестовал против названия «система». В сохранившейся в архиве композитора недатированной заметке «Адорно (Визенгрунд)» Шёнберг писал, что *его* двенадцатитоновый метод «не есть единственный путь решения новых проблем, но лишь одна из возможностей». Однако фраза из его доклада «Композиция на основе двенадцати тонов»: «Придет время, когда способность получать тематический материал из основного двенадцатитонового ряда станет безусловным требованием для поступления в класс композиции консерватории», – говорит о том, что он считал значение своего метода выходящим за рамки индивидуальной композиционной техники и надеялся на его широкое распространение. Об опасениях Шёнберга в связи с догматизацией его метода см. коммент. 16 к статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция» в наст. изд.

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. *Composition with Twelve Tones // Style and Idea 1950. P. 102–143*.

¹ Шёнберг использует здесь американский канцеляризм. Ср. в воспоминаниях В. Набокова: «Это вроде мгновенного трепета умиления и благодарности, обращенной, как говорится в американских официальных рекомендациях, to whom it may concern [к тому, кого это может касаться]...» (*Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. М., 1988. С. 442*).

² Ср. у Э. Ганслика: «Чаще всего не замечают важнейшего фактора, участвующего в том душевном процессе, который сопровождает восприятие музыкального произведения, обращая его в наслаждение. Фактор этот – *духовное удовлетворение*. Такое духовное удовлетворение находит слушатель, следующий за всеми намерениями композитора, даже забегающий вперед, чтобы либо утвердиться в своих предположениях, либо приятно обмануться в своих ожиданиях. [...] Лишь та музыка доставляет полное художественное наслаждение, которая заставляет дух следовать за собою, которая вознаграждает его за верность себе, – следовать музыке значит в прямом смысле слова *мыслить вслед* за музыкой, *мыслить посредством фантазии*»

(Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. М., 1982. С. 313).

³ Шёнберг апеллирует здесь к представлению о диссонансах, высказанному им еще в «Учении о гармонии» (1911). Различие между интервалами, появляющимися в обертоновом ряду раньше и позже, по его мнению, не качественное, а количественное: «Они [...] в такой же степени противоположны, как два и десять, и выражения “консонанс и диссонанс”, обозначающие противоположность, неверны. [...] То, что сегодня далеко, может завтра стать близким; все зависит только от того, способен ли ты приблизиться. [...] я определяю консонансы как более близкие и простые, диссонансы – как более отдаленные и сложные отношения к основному тону. Консонансы являются первыми обертонами, они тем совершеннее, чем ближе находятся к основному тону. Значит, чем ближе они к основному тону, тем легче постичь их сходство с ним, тем легче уху [...] усвоить их, тем легче определить их сочетание с основным тоном как “спокойное”, не требующее разрешения благозвучие» (*Harmonielehre. S. 18*).

⁴ Шёнберг считал недопустимым использование в сочинении двух и более двенадцатитоновых рядов. В письме Й. Руфери от 8 апреля 1950 года он указывает на ошибку Р. Лейбовица, который обнаружил в его Третьем струнном квартете «дополнительную половину ряда»: «В Третьем квартете, опасаясь однообразия, я просто использовал второе предложение ряда в двух видах, тогда как первое предложение – первые шесть звуков – оставалось неизменным. Мне кажется, что применять больше одного ряда неправильно» (цит. по: Melos. Jg. 38 (1971). S. 282).

⁵ В последней главе «Учения о гармонии», посвященной сложным созвучиям из шести и более тонов, Шёнберг говорил о нежелательности появления в таком контексте «простых аккордов прежней гармонии»: «Думаю, они казались бы слишком холодными, слишком сухими, слишком невыразительными. [...] вероятно, эти простые аккорды не могут находиться рядом с полнозвучными, роскошными, тогда как использование только одних *либо* только других обеспечивает единство и должное воздействие» (*Harmonielehre. S. 505*). В статье «Убеждение или познание?» (1925) Шёнберг более подробно объясняет, почему в своих сочинениях «в новом стиле» он избегает гармоний, ассоциирующихся с тональностью: «В соответствии с моим ощущением формы [...] введение даже одного тонального трезвучия повлекло бы за собой последствия и потребовало бы пространство, которого нет в моей форме. Тональное трезвучие выдвигает требования к последующему и, действуя в обратном направлении, к предшествовавшему [...]». Поскольку «всякий тон стремится стать основным, всякое трезвучие – тоникой», появление трезвучия в атональном контексте могло бы «непреднамеренно направить мысль по ложному пути». Тем не менее, Шёнберг в принципе не исключает для себя использование трезвучий – но лишь когда «будет найдена возможность либо выполнять выдвигаемые ими формальные требования, либо нейтрализовать их» (*Schönberg A. Gesinnung oder Erkenntnis? // Stil und Gedanke 1976. S. 213*). К концу жизни позиция Шёнберга в вопросе применения тональных аккордов и удвоений смягчилась, что, очевидно, связано с его творческой практикой, в которой весьма определенно проявились тональные реминисценции. «На опасность тональных ассоциаций я уже не стал бы смотреть так трагически, как прежде», – писал он Р. Лейбовицу 1 октября 1945 года. То же самое относится и к удвоениям: «Опасения, что

это может породить сходство с тональной техникой, оказались преувеличенными, ибо скоро стало очевидным, что такое удвоение – будучи всего лишь приемом инструментовки – не влияет на конструктивную сторону» (Письма. С. 326, 325).

⁶ Подробнее о «тенденции мельчайших нот» (tendency of the smallest notes) Шёнберг говорит в 6-й главе своего учебника «Основы музыкальной композиции»: «Мельчайшие длительности в любом построении, даже в мотиве или мотивной группе, влияют на продолжение, которое можно сравнить с импульсом ускорения в падающем теле: чем дольше продолжается движение, тем быстрее оно становится. Поэтому если в начале используется всего одна шестнадцатая, очень скоро [их] число возрастет, перерастая часто в целые пассажи шестнадцатых. Для того, чтобы ограничить эту «тенденцию мельчайших нот», требуется особая забота» (Основы музыкальной композиции. С. 48).

⁷ Финал квартета Бетховена op. 135 F-dur (1826) имеет подзаголовок «Трудно принятое решение». Открывающие его три одноголосные фразы подтекстованы композитором и передают процесс принятия этого решения: «Должно ли так быть?» – «Так должно быть! Так должно быть!»

⁸ Из устных высказываний Шёнберга о соотношении времени и пространства в музыке, сообщенных Й. Руфером (без указания дат): «Музыка – это искусство, разворачивающееся во времени. Но представление композитора о произведении от этого не зависит, время рассматривается [им] как пространство. В ходе записи пространство оборачивается временем. Для слушателя процесс обратный: лишь после того, как произведение отзвучало во времени, он видит его как целое, его идею, его форму, его содержание»; «Мелодия есть достигнутое путем непосредственного созерцания бессознательное постижение единства времени и пространства в музыкальном плане» (цит. по: Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin; Wunsiedel, 1952. S. 50, 49). С большой вероятностью можно предположить, что эти высказывания были сделаны не ранее 1919 года (именно тогда Руфер стал учеником Шёнберга) и, следовательно, по времени совпадают с разработкой двенадцатитонового метода композиции.

В первом варианте доклада о двенадцатитоновой композиции Шёнберг более подробно разъясняет свой принципиально важный тезис о единстве музыкального пространства: «Постулируя закон о единстве музыкального пространства, я основывался на утверждении прежних теоретиков, что аккорды есть вертикальное производное от обертонов, а звукоряд – горизонтальное. Я продумал это до конца и таким образом пришел к выводу, что вертикальное и горизонтальное, гармония и мелодия, происходящее одновременно и последовательно в действительности образуют единое пространство. Из этого следует: то, что совершается в какой-либо точке этого пространства, совершается не только там, но в нем во всем; так, к примеру, хроматический шаг в мелодии отражается не только на гармонии, но и на всем, что за ним следует [...] Данное обстоятельство дает возможность композитору излагать свою мысль частью по вертикали, а частью по горизонтали [...] Я осознал это, наблюдая, как в ходе тематической работы часто появляются формы мотива – обращение, ракоход, ракоходное обращение и т.д., – которые были не построены, но бессознательно восприняты (это я знаю по собственному опыту из своих сочинений). Отсюда следует, что музыкальный дух мыслит звуковые последовательности и в обратном порядке, и в противоположном направ-

лении; абсолютно воспринимаются и сочиняются только соотношения звуков» (Spies C. Vortrag / 12 TK / Princeton. P. 82–85).

⁹ В первоначальном варианте текста далее следовало пояснение: «В том, что касается изобретения, – беспечно-расточительно, протяженности – предусмотрительно-осторожно, выражения эмоций – целенаправленно-скупое» (Ibid. P. 88).

¹⁰ Шёнберг трактует двенадцатитоновый ряд в категориях тональных форм. Первую и вторую половины ряда он называет по аналогии с предложениями периода: «antecedent – consequent», что соответствует немецким терминам «Vordersatz – Nachsatz». Эта пара понятий, обозначающая функциональное соотношение образующих период предложений, в разное время переводилась на русский язык как «первое – второе», «предыдущее – последующее», «начальное – ответное», «главное – придаточное» предложения. Подробнее об этом см.: Основы музыкальной композиции. С. 220–221 (коммент.).

¹¹ Это и следующее авторские примечания в издании 1950 года отсутствуют – очевидно, по недосмотру редакторов, так как цифры соответствующих сносок в тексте проставлены. Перевод примечаний сделан по изданию: Stil und Gedanke 1976.

¹² В «Основах музыкальной композиции» по поводу «мотива сопровождения» говорится следующее: «В качестве средства объединения сопровождение должно быть организовано так же, как и тема: с помощью использования мотива, мотива сопровождения».

Мотив сопровождения редко обладает таким разнообразием, как мотив мелодии или темы, и редко подвергается сходному развитию. Разработка мотива сопровождения заключается, скорее, в простом ритмическом повторении и приспособлении к гармонии. Его индивидуальный облик должен быть таким, чтобы он мог быть видоизменен, ликвидирован или брошен, как [того] потребует природа темы» (Основы музыкальной композиции. С. 95).

¹³ Применительно к полифоническим явлениям в гомофонной музыке, наряду с понятием «контрапункт», Шёнберг употреблял также определения «полуконтрапункт» и «quasi-контрапункт». О «контрапункте» он говорил в связи с использованием строгих имитационных форм (прежде всего фуги), а также сложного контрапункта; в гомофонной музыке такие случаи сравнительно редки. Более типичен для нее «полуконтрапункт», основанный на «свободном [в том числе свободном имитационном] мелодическом движении одного или нескольких голосов», присоединении к основному голосу «контрмелодий». Quasi-контрапункт занимает в этой иерархии низшее положение: «В то время как полуконтрапункт имеет мотивные и даже тематические значения, quasi-контрапункт часто представляет собой не более чем способ орнаментации, мелодизации и оживления несущественных в других отношениях сопровождающих голосов» (Основы музыкальной композиции. С. 97, 139).

¹⁴ В письме Р. Колишу от 27 июля 1932 года Шёнберг, напротив, выражает сомнение в том, что исполнителю полезно знать основной ряд: «Ряд моего [Третьего] струнного квартета ты определил верно. [...] Очевидно, тебе пришлось изрядно потрудиться – думаю, мне на это не хватило бы терпения. Ты действительно считаешь, что такая работа что-то дает? Не вполне себе представляю, что именно» (Письма. С. 239).

ОПАСНАЯ ИГРА

В Германии и оккупированных странах существует великое множество типов коллаборационистов. Необходимо проводить различие между теми, кто был принужден к сотрудничеству, и теми, кто делал это по доброй воле. Кроме того, есть и другие, кто просто «опоздал на поезд», кто предпочел бы скорее эмигрировать, чем подчиниться диктату, если бы уже не было слишком поздно. И есть еще такие, чье глупое сомнение побудило их поверить в то, что беда может случиться только с другими, тогда как сами они не пострадают. Одни делали только то, что им приказывали, другие действовали как агитаторы, преследуя тех, кто не подчинялся предписанному стилю, и обосновывали свое поведение теоретической линией партии.

Памятуя о том, что капитан в «Кармен» – вовсе не трус, а просто человек, уступающий доводу нацеленных на него ружей¹, можно сказать, что лишь те имеют право порицать вынужденных коллаборационистов, кто доказал свою неустрашимость перед угрозой концентрационного лагеря и пыток². Такие люди, конечно, тоже есть.

Станным образом мало кто понимает, что политика, приятная тема для разговора, является весьма опасной игрой, вступать в которую следует, только если отдаешь себе отчет, что на карту поставлена твоя жизнь и жизнь твоего противника, и если готов заплатить за свои убеждения даже эту цену.

Художники обычно относятся к данной проблеме столь бездумно, будто это просто художественная дискуссия, будто они обсуждают всего лишь «искусство ради искусства», противопоставленное «реализму в искусстве» («objectivity in art»). Даже в подобных случаях на карту может быть поставлена жизнь участника. Интересно, знал ли Рихард Вагнер, что будет долгие годы жить в ссылке, как изгой, когда из-за артистической испорченности (artistic corruption) участвовал в поджоге Дрезденского Придворного театра³?

С другой стороны, очень немногим из тех, кто эмигрировал, можно воздать должное за их политическую или художественную принципиальность. У большинства из них не было другого шанса спастись – из-за собственной расы или же из-за расы жены (мужа). Многие были замешаны в политике, других объявили вне закона как представителей «культурбольшевизма»⁴.

По-видимому, немногие эмигрировали по своей воле; но даже среди этих «настоящих» эмигрантов есть такие, кто изо всех сил пытался договориться с властями, но под конец все-таки сдался.

Тем не менее, несмотря на то, что личная заслуга многих, кто был не в состоянии приспособиться к насильственно навязываемой идеологии, и невелика, кое-что следует сказать в их пользу: всем им пришлось отказаться от своего дома, своего положения, своей страны, своих друзей, своего дела, своего состояния. Все они были вынуждены уехать за границу, попытаться начать жизнь с начала, и обычно с гораздо более низкого уровня благосостояния, влияния, уважения, многие даже должны были сменить род деятельности и терпеть унижения.

Возможно, во всем этом и нет никакой заслуги. Но все же: если те, кто вынужден был так поступить, смогли это сделать, почему же остальные тоже не предпочли сохранить свою порядочность, свою чистоту, свой характер, по доброй воле приняв на себя страдания эмигрантов, подобно тем, у кого не было иного выхода?

Это было бы достойно!

Я хочу сказать:

Те, кто тут действовали как политики, и есть политики, и к ним следует относиться так же, как относятся к политикам.

Те, кто так не действовали, должны избежать наказания.

Но учитывая низкие духовные и моральные стандарты художников вообще, я скажу:

Относитесь к ним как к малым детям.

Назовите их глупцами и позвольте им спастись.

Шёнберг закончил текст «Опасная игра» 9 октября 1944 года. Он предназначался для американского журнала «Modern Music», где и был впервые опубликован в рамках проведенного редакцией опроса на тему «О художниках и коллаборационизме» (Modern Music. Vol. 22. 1944. November–December). Наряду с Шёнбергом, в опросе приняли участие и другие композиторы, эмигрировавшие в США из Европы, – Д. Мийо, В. Рieti и Б. Мартину. Всем участникам был задан вопрос: «Кто такие коллаборационисты и как с ними надо поступать?»

Шёнберг неоднократно высказывался по поводу политических и моральных аспектов сотрудничества художников с нацистским режимом. В этом вопросе композитор был непримирим и всегда болезненно воспринимал любую информацию о том, что кто-либо из его знакомых симпатизирует национал-социалистам. 20 июня 1937 года он спрашивает А. Веберна: «Правда ли, что ты являешься сторонником или членом нацистской партии? Мало что могло бы доставить мне большую радость, чем твой ответ “нет”» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 339).

Сам Шёнберг 20 марта 1933 года (то есть спустя всего полтора месяца после прихода к власти Гитлера) добровольно ушел из берлинской Академии искусств, где начиная с 1926 года вел мастер-класс по композиции, – после того, как на заседании Академии 1 марта ее президент, композитор М. фон Шиллингс, заявил о необходимости покончить с засильем евреев. 17 мая 1933 года Шёнберг с семьей навсегда покинул Германию. Впоследствии, после начала Второй мировой войны, он, как мог, помогал своим ученикам и тем, кто к нему обращался, эмигрировать из Третьего рейха.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. A Dangerous Game // Style and Idea* 1950. P. 144–145.

¹ Имеется в виду финал II акта оперы: контрабандисты обезоруживают капитана Цунигу и уводят его с собой. На издевательский вопрос: «Согласны вы?» – Цунига отвечает: «Пусть будет так! Ведь у вас веский аргумент. Попытка возражать была бы неуместна [...]» (*Бизе Ж. Кармен. Переложение для пения с ф-но / Рус. текст С. Рожновского. М., 1973*).

² Говоря о вынужденных коллаборационистах, Шёнберг, очевидно, имел в виду прежде всего двух крупнейших немецких музыкантов, остававшихся в Германии на протяжении всего периода правления национал-социалистов, – Вильгельма Фуртвенглера и Рихарда Штрауса. Штраус в 1933–1935 годах был президентом Имперской музыкальной палаты, Фуртвенглер – главным дирижером Берлинского филармонического оркестра и Государственной оперы и вице-президентом Имперской музыкальной палаты. В письме нью-йоркскому издателю К. Листу от 24 января 1946 года Шёнберг писал: «Уверен, что он [Фуртвенглер] никогда не был нацистом. Он был одним из старомодных германских националистов времен “отца гимнастики” Яна [речь идет о Ф. Л. Яне, 1778–1852, – основателе немецкого патриотического гимнастического движения], когда немцы были националистами по отношению к тем западным государствам, которые выступали на стороне Наполеона. Это скорее студенческий национализм, весьма отличающийся от бисмарковского и более позднего, когда Германия уже не оборонялась, а стремилась к завоеваниям. Я уверен также, что он не был антисемитом, а если и был, то по крайней мере не больше, чем любой другой нееврей. И он определенно лучший музыкант, чем все эти тосканини, орманди, кусевицкие и проч. Он – настоящий талант, и он любит музыку» (Письма. С. 327–328). По поводу В. Фуртвенглера и Р. Штрауса композитор сделал в том же 1946 году следующую запись: «Я не поклонник Рихарда Штрауса, но хотя я и не восхищаюсь всеми его произведениями, считаю, что он останется в музыкальной истории как одна из самых характерных и выдающихся фигур [...] Не думаю, что он был нацистом – так же, как и Фуртвенглер. Они оба были германскими националистами, оба любили Германию, немецкую культуру, искусство, природу, язык и немецких граждан, своих соотечественников. Они оба поднимут бокал, если будет

предложен тост за Германию: “Да здравствует Германия!” – и хотя высоко ценят французскую и итальянскую музыку и живопись, все немецкое для них превышает всего. Их энтузиазм – разумеется, на высоком уровне – по своей природе близок энтузиазму посетителей трактира или Немецкого мужского хорового общества. Хочу повторить: естественно, на более высоком уровне, поскольку оба – и Штраус, и Фуртвенглер – получили хорошее воспитание. Однако это воспитание не должно вводить в заблуждение. Мы знаем, что ученые, врачи, профессора, писатели, поэты и художники мирились с музыкальной вульгарностью песен Хорста Весселя [Хорст Вессель, 1907–1930, – член Национал-социалистической партии с 1926 года. Сочиненная им песня «Die Fahne hoch» во времена фашистского правления использовалась в качестве национального гимна наряду с Deutschlandlied] и пели отвратительный текст с таким же огнем и воодушевлением, как простой человек с улицы. У меня нет сведений об отношении к этому Штрауса и Фуртвенглера, но для меня несомненно, что по крайней мере музыку-то эту они презирали [...] Я говорю не из сентиментальных побуждений [...] Я говорю не как поклонник Рихарда Штрауса. Хотя он помог мне, когда я был молод, впоследствии он изменил свое отношение ко мне. Уверен, что он не любит мою музыку, и тут я не знаю жалости: я рассматриваю таких людей как врагов. Я говорю с объективной точки зрения» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 499–500).

³ Шёнберг опирается здесь на известную легенду, связанную с Вагнером. Никаких документальных свидетельств его участия в поджоге театра не существует. 6 мая 1849 года во время революционных событий в Дрездене он был одним из очевидцев пожара. В книге «Моя жизнь» Вагнер вспоминает, что «увидел старое оперное здание [...] объятые пламенем пожара»; как ему объяснили, театр подожгли восставшие «из стратегических соображений» (*Вагнер Р. Моя жизнь. М.; СПб., 2003. С. 475*). Сохранилась запись композитора: «Сгорел дотла оперный театр. Странное удовлетворение» (ср.: *Gregor-Dellin M. Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. München, 1980. S. 269, 860*). Ложные сведения о том, что Вагнер участвовал в поджоге, стали распространяться его недоброжелателями уже при жизни композитора, о чем он пишет в своих мемуарах (см.: *Вагнер Р. Моя жизнь. С. 824*).

⁴ О понятии «культурбольшевизм» подробнее см. в коммент. 19 к статье «Как становятся одинокими» в наст. изд.

ТРЕНИРОВКА СЛУХА ПУТЕМ СОЧИНЕНИЯ

Предположим, кто-то посетил древние сооружения Рима или парижский Лувр с его знаменитыми картинами, прочитал стихотворение Гёте или же запутанный детективный рассказ По. Какова будет его реакция?

В Риме он может вообразить себе могучую Римскую империю, рабов, сооружавших ее памятники, граждан, посещавших публичные игрища. В Лувре он снова сможет предаться фантазии. Религиозная картина напомнит ему библейские сюжеты, мифологическая скульптура обратит его мысли к язычеству. Читая стихотворение Гёте, он свяжет его с жизнью этого великого человека. Вспоминая «Страдания молодого Вертера», станет думать о «Вертере» Массне, написавшего еще и «Манон», которая нравится ему больше.

Прекрасные мечты!

И он будет совершенно прав, не сопротивляясь соблазнам воображения. Но будет ли подобное поведение разумным при чтении детектива? Фантазируя по поводу более или менее относящихся к делу вещей, какими бы интересными и прекрасными они ни были, сможет ли он воспринять и запомнить детали, одновременно скрывающие и разоблачающие преступника?

Не так страшно *не* раскрыть такое преступление. Если первые примеры не показали, куда я клоню, то случай с детективной историей должен был это прояснить: нельзя судить о произведении искусства, позволяя своему воображению отвлекаться на другие предметы, связанные с ним или нет. Перед произведением искусства надо не мечтать, а изо всех сил постараться постичь его смысл.

II

Предмет «понимание музыки» (Music Appreciation) часто передает студенту не более чем аромат произведения, тот источаемый музыкой наркотический дурман, который воздействует на чувства, не затрагивая рассудок. Ни один из тех, кто слушает легкую музыку, не довольствуется подобным впечатлением. Нет никакого сомнения относительно того момента, когда песня или танец начинает нравиться: это происходит, когда принимаешься ее напевать или насвистывать, другими словами – когда в состоянии ее запомнить. Если этот критерий применить к серьезной музыке, станет ясно, что до тех пор, пока не сможешь удержать ее в памяти, будет нравиться лишь ее аромат.

Запоминание – первый шаг к пониманию¹. Чтобы понять столь простое предложение, как: «Стол круглый», – требуется запомнить стол. Забудьте стол – и останется лишь аромат предложения. Исторические факты, биографии автора и исполнителей, подробности их жизни – трогательные, смешные, любопытные или поучительные – могут иметь определенную ценность для людей, которые иначе глухи к музыкальному воздействию. Но все это не может помочь кому бы то ни было воспринять и запомнить содержание.

Разумеется, лучший способ тренировать музыкальный слух – слушать как можно больше серьезной музыки. Музыкальная культура распространялась бы быстрее, если бы люди читали ноты, играли или просто слушали музыку гораздо больше, чем делают это сейчас. Широкое знакомство с серьезной музыкой – главное условие музыкальной культуры. Но даже этого недостаточно без основательной тренировки слуха.

Тренировкой слуха в узком смысле с превосходными результатами занимаются в высших школах и колледжах. Были разработаны хорошие методы, но, подобно способам преподавания других музыкальных предметов, они стали чересчур абстрактными и до некоторой степени утратили связь с первоначальной целью. Тренированный слух ценен, но ценность эта уменьшается, если ухо становится скорее инструментом чувственного слухового восприятия, чем музыкальной памяти. Подобно контрапункту, гармонии и другим теоретическим занятиям, тренировка слуха – не самоцель, но только шаг по направлению к тому, чтобы стать музыкантом.

Приходится часто слышать вопрос: «Зачем преподавать композицию людям, которые никогда не будут ею заниматься после того, как закончат обучение, людям, у которых нет ни творческих способностей, ни творческого порыва, для которых выразить что-либо на совершенно чуждом им языке – это кошмар?»

Ответ таков: почти каждого можно научить рисовать карандашом и красками, научить, как написать статью или прочитать лекцию, – и точно так же можно подготовить людей со способностями даже ниже средних прочувствованно использовать средства музыкальной композиции. Перспектива услышать их музыкальную продукцию, кажется, ставит под сомнение желательность такой возможности, однако целью теоретического обучения отнюдь не является перепроизводство ненужных композиторов. И все же каждый хороший музыкант должен пройти такую подготовку. Как можно наслаждаться игрой [в теннис], не понимая ее хитростей, не зная, когда мяч резаный, а когда навесной, не имея представления о стратегии и тактике? Тем не менее, есть исполнители, которые не знают даже строение музыкальных произведений, уже не говоря об их тонкостях!

Понимание тонкостей – а это значит: понимание всей игры – требует основательной подготовки. Гармонию, контрапункт и форму не следует преподавать как разделы эстетики или истории. Покажем на примерах, как можно использовать эту подготовку для лучших целей.

Если студент в классе гармонии не только пишет свои примеры, но и затем их проигрывает, его слух знакомится с целым рядом данностей. Он начинает понимать, что аккорды используются в основном положении и в обращении и что они различаются по своей роли в формообразовании. И когда он услышит классическую фермату на квартсекстаккорде, то не станет аплодировать, зная, что это не может быть концом пьесы. Даже человек с абсолютным слухом может принять окончание первого раздела [первой части] симфонии за конец части, если он ничего не знает о формообразующих функциях тональности. Иногда таким же образом неправильно понимают прерванный оборот.

Чтобы устранить подобные заблуждения, знания одной только гармонии недостаточно. Для поддержания этого знания и его надежного закрепления в инстинкте необходимо дальнейшее обучение. Даже люди без абсолютного слуха могут научиться распознавать модуляционные разделы. Иначе зачем композитору писать такие разделы, раз они никак не воздействуют на дилетанта? Хорошо обученный студент [курса] гармонии должен быть хоть как-то знаком и с действием центробежной гармонии.

Изучение контрапункта развивает способность слышать более одного голоса. Слушатель, воспринимающий в фуге только повторения темы, может пожаловаться на однообразие. Но если он различает и сопровождающие голоса, которые зачастую являются второй и третьей темами, то приблизится к пониманию истинной природы контрапунктической композиции. Бывают случаи, когда даже в гомофонных сочинениях необходимо слышать больше, чем главный голос. Многие расширения в музыке Моцарта и Брамса основаны на гармоническом движении, вступающем в противоречие с мелодией, – эффект, который ускользнет от того, кто слушает только одну мелодию. Каждая нота, написанная мастером, должна быть воспринята. Какое наслаждение для знатока следить за второй скрипкой в квартете Моцарта – как она сочетается с первой, поддерживает ее или противоречит, выражает расположение или неприязнь при помощи характерных вступлений!

III

Эти примеры, возможно, уже дали представление о том, сколь многого можно достичь, изучая форму и оркестровку.

Большая ошибка думать, что предмет формы – это красота. Красота присуща восьми тактам не только потому, что их восемь; ее не лишены и десять тактов. Моцартовская асимметрия не менее прекрасна, чем бетховенская симметрия. Основная функция формы – способствовать нашему пониманию. Музыкой надо наслаждаться. Несомненно, понимание доставляет человеку одно из величайших удовольствий. И хотя не красота является предметом формы, форма рождает красоту, обеспечивая возможность постижения². Яблоня существует не для того, чтобы давать нам яблоки, но тем не менее их приносит.

Формы – это прежде всего структуры (organizations) для выражения мыслей понятным образом. Попытка самовыражения – полезный шаг к уяснению методов великих композиторов. Студент узнает на собственном опыте, что повторение раздела в одном случае может быть хорошим, полезным или неизбежным, в другом – плохим, ненужным или монотонным, и он поймет значение повторений в произведениях других. Повторение, если оно не однообразно, помогает передать музыкальную мысль. Человек, научившийся варьировать основной мотив в своем собственном сочинении, вероятно, сможет следить за сложной мелодией, не погружаясь невольно в посторонние мечтания.

Именно организация сочинения помогает слушателю удержать в памяти мысль, следить за ее развитием, ростом, разработкой, за ее судьбой. Если человек научился отграничивать темы, проводить различие между главными и побочными мыслями, сочетать текучесть с прозрачностью, делить на разделы то, что иначе нельзя понять, он будет знать, как воспользоваться этими слуховыми ориентирами в шедеврах в качестве зацепок для памяти. Тема четвертой части бетховенского Струнного квартета a-moll op. 132 состоит, удивительное дело, из десяти тактов и, что еще более удивительно, в десятом такте кадансирует на VII ступени a-moll – в G-dur. Едва ли музыкант сможет оценить уникальность подобного приема, если его не научили, что темы такого рода должны состоять лишь из восьми тактов и заканчиваться на I, III или V ступени. Но тот, кому это известно, легко узнает тему всякий раз, когда бы она ни появилась в ходе разработки.

Как смогли бы мы, не запоминая, понять вариации? Когда композитор называет свое сочинение «Вариации на...», он явно хочет, чтобы мы понимали каждую вариацию как производное от избранной им темы. В гайдновской теме из Вариаций Брамса [для оркестра op. 56a] раздел а состоит из десяти тактового периода с характерным ритмом в первом такте. Трудно не узнать это в вариациях. Кроме того, необычен третий раздел [темы], продленный при помощи средств расширения. С первого прослушивания ни-

кто не в состоянии постичь все тонкости брамсовской вариационной техники, гармонические и контрапунктические комбинации, множество используемых им способов обыграть нерегулярность пятитактовых отрезков. Быть может, все это и не является абсолютно необходимым для адекватного восприятия музыки. Но это наверняка путь к тому, что сам композитор хотел нам сказать.

Композиция учит слух распознавать, что следует удерживать в памяти, и таким образом помогает понимать музыкальные мысли. Характерные отклонения от нормы, неправильности станут проводниками в ничейную землю (no man's-land) великих идей.

Теперь об оркестровке. Мое представление о краске необычно. Цвет, как свет и тень в физическом мире, передает и определяет форму и размер предметов. Порой эти элементы служат камуфляжем: таким способом музыкант, возможно, желает что-то скрыть. Например, как хороший портной, он, может быть, хочет спрятать швы, места, где сшиты друг с другом отдельные куски. Но в принципе главным предназначением краски в музыке, целью оркестровки любого подлинного художника является ясность. Не хочу, чтобы меня считали человеком, портящим другим удовольствие, но должен признаться, что нахожу восторги по поводу красок несколько преувеличенными. Быть может, искусство оркестровки стало слишком широко распространенным, и интересно звучащие вещи часто пишут с той же целью, с которой пишущие машинки и авторучки делают разных цветов.

IV

Очевидно, что лишь очень немногие из студентов, изучающих музыку, станут композиторами. Они не могут и не должны это делать. Так же очевидно, что многие из тех, кто желал бы стать композиторами и музыкантами, пройдя обучение, приобрели поверхностные музыкальные знания и, возможно, полагают, что могут судить о деятельности настоящих художников и подлинных творцов. Именно здесь особенно важна правильная позиция педагога. Он должен убедить своих студентов, что обучение композиции не сделает из них экспертов или общепризнанных судей, что главная цель этого обучения – помочь им лучше понимать музыку, чтобы получать удовольствие, неотъемлемое от искусства. Тренированный путем сочинения слух не дает человеку право свысока относиться к своему простодушному и менее удачливому ближнему. Такой слух дает ему только одно удовольствие: радость, которую он ожидает получить от музыки, соответствует той, что он в действительности от нее получает.

Статья основана на тексте доклада, с которым Шёнберг выступил 30 декабря 1939 года на конгрессе 61-го ежегодного собрания Национальной ассоциации музыкальных педагогов в Канзасе (штат Миссури). Этот текст (вместе с другим докладом Шёнберга «Как студент-музыкант может заработать на жизнь?», прочитанным там же двумя днями ранее) был впервые опубликован в сборнике материалов конгресса: *Proceedings of the Musical Teachers National Association*. Vol. 34 (1939). Позже статья «Тренировка слуха путем сочинения» под названием «О понимании музыки» (*On the Appreciation of Music*) появилась также в журнале: *Modern Music*. Vol. 23 (1946). Данное редакцией новое название статьи Шёнберг не одобрил, о чем свидетельствует его письмо в редакцию от 19 ноября 1946 года. Еще раз до публикации в книге «Стиль и мысль» настоящая статья была напечатана в журнале: *The Musical Digest*. Vol. 1. May 1947.

В книге «Стиль и мысль» данная статья, наряду со статьей «Да здравствует *soyul*!», дает представление о такой важной сфере музыкальной деятельности композитора, как педагогика. В октябре 1933 года, в наброске своей первой речи по приезду в Нью-Йорк, композитор писал: «Педагогика, вероятно, единственная моя страсть, с которой я безуспешно пытался бороться [...] Я учитель из страсти; даже если я тысячу раз скажу себе: "Ну, я преподаю уже сорок лет..." и ко мне придет новый ученик, – то я сразу же позабуду все свои добрые намерения и с головой уйду в новое дело [...]» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 301).

Шёнберг начал преподавать в Вене (первая ученица появилась у него еще в 1898 году); признанием его педагогического авторитета стало приглашение в 1925 году вести мастер-класс по композиции в Прусской Академии искусств в Берлине; после эмиграции в США он преподавал в американских университетах; выйдя в 1944 году на пенсию, продолжал давать частные уроки. Подводя итоги своей работы, в феврале 1950 года Шёнберг писал: «За пятьдесят лет педагогической деятельности я обучил, наверное, свыше тысячи учеников. Хотя я был вынужден делать это ради заработка, должен признаться, что всегда был страстным педагогом, и удовлетворение от того, чтобы передать новичку как можно больше своих знаний, вероятно, было большей наградой, чем собственно плата, которую я получал» (*Schoenberg A. The Task of the Teacher // Style and Idea* 1975. P. 388).

Шёнберг вел разные музыкальные предметы, начиная от гармонии и контрапункта и кончая инструментовкой, но все они были средством для обучения главному – композиции. Свои приоритеты в этой сфере композитор сформулировал так: «Ясное изложение с отчетливой фразировкой, логичное продолжение, текучесть, разнообразие, характерные контрасты и структуры, применяемые и изменяемые в зависимости от различных целей» (*Ibid*. P. 389). Хотя условия преподавания в США были далеко не столь благоприятны, как в Европе (недостаточная подготовленность студентов, большие группы, ограничение одним годом занятий), Шёнберг и в такой ситуации сумел многое сделать. «Несмотря на короткое время обучения и то, что большая часть студентов не обладала ни творческим даром, ни достаточным знанием произведений классиков, мне удалось добиться, чтобы каждый из них сочинил рондо, – писал он об одном из своих выпусков. – Мои требования значительно усложнили эту задачу. Я настоял, чтобы они включили в эту фор-

му по меньшей мере шесть–семь разных тем, разных по характеру и выразительности, по строению, гармонии, длине и присущему им поведению. [...] Никто из них не получил негативных указаний “не делайте”, “избегайте”, “вы не должны”, только позитивные. Почти все в классе так или иначе справились с требованиями, двое–трое лучших написали вполне сносную музыку [...]» (Ibid. P. 389–390). Подробнее о педагогической деятельности Шёнберга см.: Власова Н. Последний из могикан: Шёнберг – педагог и теоретик // Музыкальная академия. 2001. № 3.

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. Eartraining through Composing // Style and Idea 1950. P. 146–152.

¹ Эту мысль Шёнберг развивает в ряде своих работ (см., в частности, статьи «Критерии оценки музыки», «Брамс прогрессивный» в наст. изд.). В рукописных материалах для книги «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления» содержатся следующие пояснения на эту тему (запись от 5 июня 1934 года): «Понимание основывается на запоминании. Запоминание основывается на способности сохранить впечатление и произвольно или непроизвольно вызвать его в памяти. [...] Понимание базируется на знании функций компонентов, и тот, кто забывает компоненты, не может составить представление о необходимости, возможности и допустимости тех результатов, которые возникают вследствие реализации этих функций. Лишь тот, кто сохранил в памяти компоненты, может понять результирующую в параллелограмме сил. В музыке повторения определенных мелких частиц (мотивов, структур, фраз) прежде всего дают возможность осознать их как нечто взаимосвязанное. Запоминание основано на осознании и узнавании» (Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 130).

² В этом фрагменте статьи Шёнберг, по всей видимости, вступает в диалог с Э. Гансликом. Утверждение, что предметом формы является красота, последний высказывает в своем главном труде – трактате «О музыкально-прекрасном» (1854): «Звучащие подвижные формы – вот единственно и исключительно содержание музыки. [...] Но перенося музыкально-прекрасное в область форм, мы указываем уже на то, что духовный смысл находится в теснейшей взаимосвязи со звуковыми формами. [...] Красота музыкального произведения коренится исключительно в его музыкальных характеристиках, и законы его конструкции следуют только им» (Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. М., 1982. С. 298, 300, 305). Полемизируя с Гансликом по вопросу о предназначении формы, Шёнберг солидарен с ним в том, что красота не связана непременно с симметрией и правильностью. Вот что писал на эту тему Ганслик: «Многие эстетики полагают, что наслаждение, которое мы получаем от музыки, достаточно разъяснено ссылкой на удовольствие от регулярного и симметрического, тогда как в симметрической правильности не состоит никакая красота, тем более красота музыкальная. [...] Согласно с правилом расположение неодухотворенных и стершихся частей можно, несомненно, установить в самом дурном музыкальном сочинении. Музыкальный смысл постоянно требует новых симметрических образований» (Там же. С. 308).

СЕРДЦЕ И МОЗГ В МУЗЫКЕ

В своей философской повести «Серафита» Бальзак описывает одного из своих героев следующим образом: «Вильфриду было тридцать лет. Несмотря на крепкое сложение, его пропорции были вполне гармоничны. Он был среднего роста, как и большинство людей, которые превосходят остальных. Его грудь и плечи были широкими, а шея короткой, как у тех, чье сердце находится в области головы»¹.

Без сомнения, все те, кто якобы творит рассудочно – философы, ученые, математики, конструкторы, изобретатели, теоретики, архитекторы, – держат свои эмоции под контролем и сохраняют холодную голову, хотя часто воодушевлены фантазией. Но не все согласны, что поэтам, художникам, музыкантам, актерам и певцам следует позволить разуму влиять на свои эмоции.

Всего несколько десятилетий назад принято было думать, что поэта (и в особенности поэта-лирика) отличают не только длинные волосы и грязный воротничок, но также и обыкновение принимать интересную позу. Вместо здравого и ясного слова от него ожидали такого, что лишь намекает на мысль или обстоятельство и по возможности затемняет то и другое, затуманивает их значение или явление. И вот они казались чем-то из мира грез; предполагалось, что читатель... нет, не заснет, но будет грезить наяву.

Хотя подобные взгляды сейчас не так распространены, схожие с ними устаревшие, неверные представления все еще в ходу. Одно из них – это всеобщее убеждение, что основополагающие свойства музыки происходят или от сердца, или от головы, за исключением некоторых произведений, в которых, возможно, свое слово сказали и то, и другое.

Свойства, в которых слушатель охотно узнает свое собственное сердце, – те, что возникли, как он полагает, из эмоций композитора: красивая мелодия или фраза, красивое или по крайней мере сладостное звучание, красивая гармония.

Свойства, которые не так согревают сердце, например, динамические контрасты, смены темпа, акцентировка, особенности ритма и сопровождения и более всего тонкости организации, – все это приписывают взаимодействию сердца и головы и классифицируют скорее как «интересное» – возбуждающее интерес слушателя, но не слишком его волнующее.

Третья группа не вызывает ни особых эмоций, ни интереса, а если и заставляет чаще биться сердце, то из-за приличествующего восхищения и благогове-

ния. Контрапункт, контрапунктический стиль решительно приписывают голове. Его устаивают самых высоких оценок, но терпят, лишь если он не разрушает теплоту грез, в которые погрузило слушателя очарование прекрасного.

Думаю, настоящий композитор пишет музыку только лишь потому, что это доставляет ему удовольствие. Те, кто сочиняют, чтобы доставить удовольствие другим, и думают о публике, не являются настоящими художниками. Они не принадлежат к тем людям, которых неудержимо тянет высказаться – и не важно, существует ли кто-нибудь, кому это понравится, и даже если это не нравится им самим. Они не творцы, которые принуждены открыть клапаны, чтобы дать выход внутреннему напору готового родиться творения. Они лишь более или менее искусно развлекают и прекратили бы сочинение музыки, не найдя слушателей.

Настоящая музыка настоящего композитора может произвести впечатление любого рода, не ставя это своей целью. Простые и красивые мелодии, пикантные ритмы, интересную гармонию, изощренную форму, сложный контрапункт настоящий композитор пишет с той же легкостью, с которой пишут письмо. «Будто письмо пишет», – так с восхищением говорили мои товарищи в австрийской армии, когда я в казарме писал музыку для праздника, устраиваемого ротой². То, что эта пьеса не отличалась какой-то особенной красотой, но всего лишь соответствовала среднему ремесленному уровню, не имеет значения – ведь сочинение музыки нередко занимает столько же времени, сколько написание письма. Лично я принадлежу к тем, кто в общем пишет очень быстро – и «головной» контрапункт, и «спонтанную» мелодию.

Большинство друзей моей юности тоже писали быстро. Например, Александр фон Цемлинский, автор многих опер, пользующихся успехом, еще изучая композицию в Венской консерватории, параллельно готовился к фортепианному конкурсу, на котором позже одержал победу³. У него была своеобразная метода рационально использовать свое время, поскольку он был вынужден давать много уроков фортепиано, чтобы заработать себе на жизнь. Он имел обыкновение сочинять и упражняться на фортепиано по очереди. Записав одну нотную страницу чернилами, он должен был дожидаться, пока страница высохнет. И только этот промежуток времени он мог уделить упражнениям. Деятельная жизнь!

Одной недели обычно считалось вполне достаточно для того, чтобы начать и закончить часть сонаты. А однажды за это время я написал все четыре части струнного квартета⁴. Песня для голоса и фортепиано могла занять от одного до трех часов – три часа, если на беду увлекся длинным стихотворением.

На сочинение трех четвертей второй и четвертой частей Второго струнного квартета у меня ушло по полтора дня. Я завершил получасовую музыку своей оперы «Ожидание» за четырнадцать дней. Не раз писал по два-три

номера «Лунного Пьеро» и вокального цикла «Висячие сады» за один день⁵. Подобных примеров я могу привести еще много.

Поэтому вы удивитесь, как удивились все мои друзья, когда я пришел с партитурой «Просветленной ночи» и показал им один особенный такт, над которым работал целый час, хотя всю 415-тактовую партитуру написал за три недели⁶. Этот такт действительно до некоторой степени сложен, поскольку, согласно художественным убеждениям того времени (поствагнерианского), я хотел выразить идею, стоящую за стихотворением, и наиболее подходящим средством для этой цели казалась контрапунктическая комбинация – лейт-мотив и его обращение в одновременности:

Пример 1

Эта комбинация стала результатом не стихийного вдохновения, но вне-музыкального намерения, рассудочного решения. Техническая задача, потребовавшая столько времени, состояла в прибавлении таких побочных голосов, которые смягчили бы резкие трения в этой комбинации.

Конечно, всегда существует вероятность, что в процессе сочинения могут неожиданно возникнуть новые причины, побуждающие композитора пойти на такой риск. Одна из наиболее часто встречающихся среди таких причин – артистическое честолюбие, чувство чести художника. В самом деле, намерение художника глубоко разрабатывать свои идеи, в особенности если это делает задачу труднее для него самого и даже если это делает ее труднее для слушателя, – это намерение не следует порицать, даже если рассудочный метод наносит ущерб внешней красоте. Кстати, художник не обязательно терпит неудачу, ког-

да приступает к чему-то, не увлекаемый вдохновением. Достаточно часто вдохновение приходит стихийно и неожиданно-негаданно дает свое благословение.

Композитор часто записывает мелодию в едином порыве и столь совершенно, что уже не требуется никаких изменений и нет надобности что-либо исправлять. Такое весьма часто бывало со мной. Например, в эту мелодию из своего Второго струнного квартета я определенно не вносил ни малейших изменений:

Пример 2

55 *langsame Halbe*
Sopr. *p* Ich lö-se mich in tö-nen, krei-send.
V-no 1 *sehr ausdrucks-voll*
V-no 2
V-la
V-c. *p*

60 *f*
we-bend un-grün-di-gen dank's und un-be-nam-ten
f *p*

65 *lo-bes dem gros-sen a-tem wunsch-los mich er-ge-bend.*
p *mp espress. (Ton!)*
p *p espress. (Ton!)*

Точно так же вдохновение направляло меня, когда я приступил к своей Первой камерной симфонии⁷. Перед моим мысленным взором предстало все произведение целиком – конечно, не во всех его деталях, но в основных чертах⁸. Однако поскольку позже я записал многие второстепенные темы в одном порыве, мне пришлось как следует поработать над началом. Я воспроизвел здесь некоторые стадии и видоизменения, через которые прошли первые две основные мысли, прежде чем я остался удовлетворен.

Пример 3 А, Б, В, Г. Главная тема 3

A (Aa)
B (Aa)
V (Aa)
Г окончательный вид
(фп. переложение)

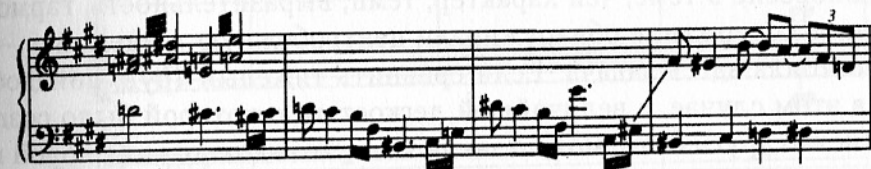
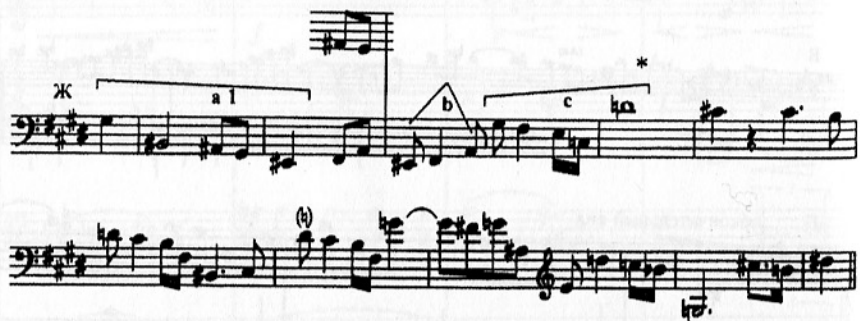
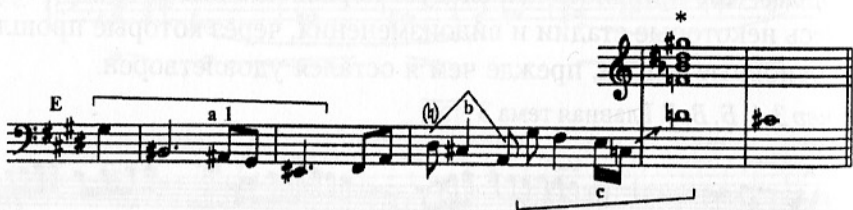


А – ритмическая и мелодическая конфигурация, которая появляется снова и снова во всех набросках.

Аа – попытка продолжения, весьма несбалансированного, но содержащего ритм Аа, который более не исчезнет.

Б – здесь уже есть восхождение по целым тонам, хотя и более широкое ритмически, и триоли (*), которые также появляются в следующем наброске 3В и в окончательном виде.

Пример 3 Д, Е, Ж, З, И, К. Камерная симфония. Главная тема 5



(фп. переложение)



Д – в этом первом наброске уже есть четыре особенности, которые присутствуют во всех последующих набросках и в окончательном виде (3 К). Мелодическая фигура, обозначенная а, состоит здесь всего из четырех нот. Но уже в следующем наброске добавляется пятый звук (а 1). Здесь также

обозначен синкопированный ритм ($\hat{b}$), характерный скачок на нону от с к d и гармоническая последовательность, основанная на квартаккордах, обозначенная *.

Ж-И – здесь сохраняются первые четыре с половиной такта и делается попытка продолжить развитие разными способами. Окончательный вид показан в примере 3 К.

Во всех этих случаях не существовало проблемы, которую можно было бы назвать сложной. Не было комбинации голосов, которые требовалось бы контрапунктически согласовать, как в примере из «Просветленной ночи». В этих первых записях даже не было гармонических последований, которые надлежало контролировать. С самого начала в моем распоряжении находилось достаточно мотивных структур и их производных – скорее слишком много, чем слишком мало. Поэтому задача заключалась в том, чтобы замедлить процесс развития, давая возможность хорошему среднему слушателю сохранить в памяти предшествующее, дабы понять последующее. Удержаться в границах и сохранить равновесие в теме, чей характер, темп, выразительность, гармония и мотивное содержание обнаруживали центробежную тенденцию, – вот в чем состояла здесь задача. Если сравнить тяжелый труд, понадобившийся в этом случае, с величайшей легкостью, с которой было создано большинство других тем, можно заключить, что вдохновение порой преподносит композитору подарок в совершенной форме; в другой раз ему бывает в этом отказано. В обоих случаях не сложность мешала совершенству и не сердце, которое ошибалось, и не рассудок, который вносил коррективы.

Чтобы дать представление о том, как выглядят подобные темы, когда возникают спонтанно и записываются без исправлений, я отсылаю читателя к побочной теме Камерной симфонии (цифра 21, с. 22–23 партитуры⁹). Этот момент может также пояснить пример 4 из того же сочинения:

Пример 4

80

Fl.

Ob.

C. ingl.

in D
Cl.

in A
Cl. b.
in A

Fag.

C.-fag.

Cor.
in F

80

V-no 1

p sehr ausdrucksvoll

G-Saite

V-no 2
con sord.

p

V-la
con sord.

p

V-c.
con sord.

p

C-b.
con sord.

p

81

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

Fag.

C.-fag.

Cor.

V-no 1

V-no 2

V-la

V-c.

C-b.

G-Saite

weich

mf

pp

Есть и другие случаи, в которых замешательство может даже усилиться и сложнее будет определить роль сердца и рассудка, вдохновения и труда.

Около сорока лет тому назад я сочинял Первый струнный квартет ор. 7¹⁰. Совершая утренние прогулки, я обычно сочинял в голове почти во всех де-

талях от сорока до восьмидесяти тактов. Мне требовалось лишь два-три часа, чтобы записать эти большие разделы по памяти. Из одного такого раздела размером примерно в восемьдесят тактов (даже быстро пишущий человек не мог бы затратить на его переписку меньше времени, чем мне потребовалось на его сочинение) я хочу привести некоторые примеры и объяснить некоторые возникающие изощренные сложности.

Первая скрипка играет пассаж в тактах 100–103 (с. 46 партитуры¹¹):

100

V-no 1

V-no 2

V-la

V-c.

pizz.

Etwas zurückhaltend

p

f

pp

Он повторяется в тактах 107–110 (с. 46):

110

V-no 1

V-no 2

V-la

V-c.

pizz.

p

ff

pp

3

И еще раз в тактах 40–43 (с. 48):

Эти три проведения отличаются по сопровождению и гармонизации и приводят к различным окончаниям: первое – к аккорду d-moll, второе – к аккорду D-dur, третье – к аккорду Des-dur.

Pizzicato в тактах 103–104 (с. 46) является частью темы скерцо и используется во множестве вариантов. В тактах 1–11 после [буквы] Н (с. 46–47) оно сопровождает преобразованную главную тему:

а в тактах 43–46 (с. 48) похожим образом используется его вариант:

Обратите также внимание на ведущий свободный голос в тактах 19–26 (с. 47):

Похожий пример можно найти и в тактах 63–70 (с. 49–50). Помимо приведенных примеров, здесь есть много других контрапунктических комбинаций; без сомнения, изложение во всем этом разделе следует называть сложным.

Тот, кто полагает, что контрапункт рассудочен, а мелодия спонтанна, на основании этих двух примеров должен будет заключить, что рассудочное может быть написано быстрее, чем спонтанно-чувственное. Нет ничего более ошибочного: как одно, так и другое может потребовать много или же мало работы. Много или мало потребует труда, зависит от обстоятельств, которые нам не подвластны. Несомненно одно, во всяком случае для меня: *ни одно, ни другое* нельзя сочинить без вдохновения.

Бывают периоды, когда я не способен написать один-единственный пример простого двухголосного контрапункта, какой я требую на занятиях от своих студентов-второкурсников. Чтобы написать *хороший* пример такого рода, мне нужна поддержка вдохновения. В этом плане я гораздо слабее некоторых из моих учеников, которые пишут хороший либо плохой контрапункт без какого бы то ни было вдохновения¹².

Однако же, воспитанный в сфере брамсовского влияния (мне было немногим более двадцати двух лет, когда умер Брамс), я, как и многие другие, следовал его примеру: «Когда я не расположен сочинять, то пишу немножко контрапункта». К несчастью, Брамс перед смертью уничтожил все, что не считал достойным публикации. Это прискорбно, поскольку получить возможность заглянуть в мастерскую столь добросовестного человека было бы чрезвычайно поучительно. Можно было бы увидеть, сколь часто он напряженно работал, дабы подготовить свои основные [музыкальные] мысли к итогу развития, который предвидел. «Хорошая тема – это дар Божий», – говаривал он и заканчивал словами Гёте: «Заслужи его, чтобы обладать им»¹³.

Одно кажется несомненным: духовная гимнастика Брамса определенно была не из легких. Мы знаем, что у него вошло в привычку на воскресных прогулках по Венскому лесу придумывать «каноны-загадки», решение которых занимало у его спутников несколько часов¹⁴. В результате и у меня возникло желание тоже попробовать свои силы в трудных видах канонов¹⁵. Некоторые потребовали большой работы, как, например, тот, что приводится здесь. Возможно, этот зеркальный канон дался с таким мучительным трудом, поскольку мое сердце отказалось соучаствовать¹⁶.

Пример 5

Даже несмотря на то, что цель таких вещей – не музыка, а только гимнастика, мне было необходимо вдохновение или по крайней мере хорошее расположение духа, чтобы примерно за час написать зеркальный канон для струнного квартета¹⁷:

Пример 6

Но вдохновение, которое помогало мне при написании этих канонов, было совсем иного рода, чем то, что вызвало к жизни мелодии, подобные теме Adagio из Первого струнного квартета оп. 7:

Пример 7

Вероятно, необходимо также показать некоторые из моих поздних мелодий, в особенности из [сферы] композиции на основе двенадцати тонов, которая создала мне славу конструктивиста, инженера, математика и т. д., — подразумевается, что эти сочинения созданы исключительно голо-

вой без малейшего участия чего-то вроде человеческого сердца. В качестве примера из позднего периода я приведу здесь начало своего Фортепианного концерта op. 42¹⁸.

Пример 8 (фортепианное переложение Э. Штойермана)

Andante (♩=44; ♩=132)

Piano I

p

Andante (♩=44; ♩=132)

Piano II

5

5

p dolce

10

10

p dolce

15

15

20

20

cresc.

f



Непредубежденный музыкант с легкостью найдет много подобных мелодий в моих последних работах – см., например, Интермеццо из Третьего струнного квартета op. 30 или Andante grazioso из Скрипичного концерта op. 36¹⁹.

Пример 9. Третий струнный квартет. Интермеццо.



Пример 10. Скрипичный концерт. Andante



Полагая, что уж композитор-то имеет право любить свои темы (хотя и не обязан публиковать только то, что нравится ему самому), рискну утверждать, что показал здесь мелодии, темы и разделы из своих сочинений, которые считаю хорошими, если не прекрасными. Некоторые из них были сочинены легко, другие дались с трудом. Но нельзя сказать, что сложные всегда требовали большой работы или что простые сочинялись легко. Также нельзя утверждать, что приведенные примеры как-либо различаются в зависимости от того, рождены ли они спонтанным чувством или же усилием рассудка.

К сожалению, не сохранилось никаких письменных свидетельств, что классики поднимали шум вокруг того, много или мало усилий требуется для [решения] различных задач. Возможно, они всё писали с одинаковой легкостью или, как можно предположить в случае с Бетховеном, с одинаковым напряжением сил, что доказывают бетховенские книги эскизов.

Но кажется, ясно одно: прост ли, сложен ли конечный результат, шел ли процесс сочинения быстро и легко или же потребовал тяжелого труда и много времени, по законченному произведению нельзя судить, какие элементы были определяющими – эмоциональные или рассудочные.

Необходимо помнить, что нередко для сочинения тем и мелодий без сопровождения в тех примерах, что я показал, потребовалось три-семь набросков, в то время как иные контрапунктические разделы были сочинены за очень короткое время.

Кажется, я предвосхитил решение данной проблемы в самом начале этого очерка, процитировав Бальзака: «Сердце должно находиться в области головы».

Не одно сердце творит прекрасное, эмоциональное, патетическое, нежное, чарующее; не одна голова способна создать хорошо выстроенное, умело орга-

низованное, логичное и сложное. Во-первых, во всем, что есть в искусстве наиболее ценного, сердце должно присутствовать точно так же, как и голова. Во-вторых, подлинному творческому гению не составляет труда контролировать свои чувства умом; к тому же рассудок, сосредоточиваясь на правильности и логике, совсем необязательно создает лишь нечто сухое и непривлекательное.

Но можно усомниться в искренности сочинений, которые беспрестанно выставляют напоказ свое сердце, которые требуют нашего сострадания, зовут нас с собой грезить о смутной и неопределенной красоте или о необоснованных, беспочвенных эмоциях, которые всё преувеличивают из-за отсутствия надежных критериев, чья простота есть бедность, скудость и сухость, чья сладостность искусственна, чье воздействие сугубо поверхностно. Такие сочинения лишь демонстрируют полное отсутствие головы и показывают, что их сентиментальность исходит из очень бедного сердца.

Статья основана на тексте доклада, с которым Шёнберг выступил в мае 1946 года в Чикагском университете. Материалы к докладу датированы 18 января и 22 апреля 1946 года (помимо того, в архиве композитора сохранился одноименный настоящей статье фрагмент, датированный 19 сентября 1927 года). Статья была впервые опубликована в сборнике: *The Works of the Mind*. University of Chicago Press, 1947. Первый немецкий перевод под названием «Сердце и рассудок в музыке» появился в журнале «*Stimmen*» (1947/48, Jg. I, N. 9; автор перевода не указан).

Тема настоящей статьи очень важна для Шёнберга. К проблеме соотношения в композиции эмоционального и интеллектуального начал, инстинктивного и осознанного, воспринятого в моменты творческого озарения (*Einfall*) и благоприобретенного путем упорной работы он возвращался на протяжении всей жизни. Еще в 1911 году он писал: «Художественное творчество инстинктивно. Сознание мало влияет на него. [...] В его [художника] инстинкте, в его бессознательном скрыт клад накопленного знания: нужно, чтобы он раскопал его помимо собственного желания и воли, до всякого хотения» (Шёнберг А. Афористическое / Пер. А. Михайлова // Советская музыка. 1989. № 1. С. 104). По существу, здесь уже сформулирована позиция композитора, которой он будет придерживаться до конца жизни: высшие художественные свершения становятся возможны благодаря творческому озарению, что сродни Божественному откровению; в порыве вдохновения, повинувшись инстинкту, истинный художник создает шедевры, недостижимые для рассудка, который может лишь задним числом постичь некоторые их аспекты (см. об этом также статьи «Малер», «Творчество и сущность Франца Листа» в наст. изд.). В 1920-е годы (по всей видимости, в связи с участвовавшими обвинениями в рассудочности, холодном конструктивизме) Шёнберг не раз возвращается к этой теме. В 1924 году он писал: «Присущие истинному художнику от рождения эмоциональные и интеллекту-

альные дарования с помощью самостоятельного развития и совершенствования становятся безошибочно работающим аппаратом, не нуждающимся в качестве стимула в осознанной мысли. Он точно так же чувствует себя дома в мире интеллекта, как и в мире эмоций, и именно это отличает истинного художника от остальных» (Schoenberg A. *Theory of Form // Style and Idea* 1975. P. 254). В письме Р. Колишу от 27 июля 1932 года Шёнберг снова говорит о первостепенном значении композиторской интуиции: «Я не стыжусь здоровой конструктивной основы сочинения – даже там, где я ее выстроил сознательно и где она, стало быть, менее хороша, чем когда она найдена инстинктивно, создана бессознательно» (Письма. С. 239). Статья «Сердце и мозг в музыке» подводит итог многолетним размышлениям Шёнберга, материалом для которых послужил прежде всего его собственный композиторский опыт.

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. *Heart and Brain in Music // Style and Idea* 1950. P. 153–179.

¹ Ср. русский перевод с французского оригинала: «Ему [Вильфриду] было 36 лет. Его отличали достаточно развитая, но по-своему гармоничная фигура, невысокий рост, как почти у всех людей, возвышенных над прочими; широкие грудь и плечи, короткая шея, как у людей, чье сердце должно быть приближено к голове [...]» (Бальзак О. *de Серафита* / Пер. с франц. Л. Гуревича. М., 1996. С. 157).

² Шёнберг служил в австрийской армии во время Первой мировой войны в 1915–1916 и 1917 годах (подробнее об этом см. в коммент. 5 к статье «Мое отношение к политике» в наст. изд.). Возможно, речь идет о марше «Железная бригада» (*Die eiserne Brigade*) для струнного квартета и фортепиано, который Шёнберг сочинил в 1916 году по случаю празднования годовичного юбилея своего полка (*Wiener Hausregiment Hoch- und Deutschmeister*) в Бруке-на-Лейте.

³ А. Цемлинский учился в Венской консерватории в 1887–1892 годах (по классу фортепиано у А. Доора, гармонии и контрапункта – у Ф. Кренна, композиции – у Р. и Й. Н. Фуксов). 26 июня 1890 года Цемлинский участвовал в ежегодном консерваторском фортепианном конкурсе, на котором с успехом исполнил Вариации и фугу на тему Г. Ф. Генделя И. Брамса, получив большую золотую медаль и в качестве приза рояль «*Bösendorfer*».

⁴ По всей вероятности, речь идет об одном из ранних несохранившихся квартетов Шёнберга середины 1890-х годов.

⁵ Над Вторым струнным квартетом op. 10 Шёнберг работал с марта 1907 до июля–августа 1908 года. Монодрама «Ожидание» op. 17 (либретто М. Паппенхайм) в виде *particella* была написана 27 августа – 12 сентября 1912 года. Вокальный цикл «Пятнадцать стихотворений из “Книги висячих садов” Стефана Георге» op. 15 создавался в период с марта 1908 по март 1909 года. Работа над циклом для голоса и камерного ансамбля «Лунный Пьеро» op. 21 протекала с 12 марта по 25 июля 1912 года (при этом

за один день 9 мая были написаны № 6 «Мадонна», № 10 «Грабеж» и № 20 «Возвращение на родину»).

⁶ Струнный секстет «Просветленная ночь» op. 4 Шёнберг сочинял осенью 1899 года (дата окончания работы в автографе – 1 декабря 1899 года).

⁷ Камерная симфония op. 9 была написана в июле 1906 года. Этому сочинению специально посвящена статья «Камерная симфония [op. 9]» (публ. в наст. изд.).

⁸ В интервью с Х. Родригесом Шёнберг рассказывал о том, как протекает у него процесс композиции: «Сначала я вижу произведение как целое. Потом сочиняю детали. В процессе работы что-то обязательно утрачивается. Этого невозможно избежать: при материализации всегда есть потери. Но зато выигрываешь в жизненной силе. У всех нас возникают технические сложности – не из-за неумения обходиться с материалом, но из-за присущих идее свойств. А именно эта идея, эта мысль должна определить собой структуру и ткань произведения [...]» (*Rodriguez J. Conversation with a Legend // Schoenberg / Ed. by M. Armitage. New York, 1937. P. 147–148.*)

⁹ Страницы и цифры приводятся по изданию: Arnold Schönberg. Kammer-symphonie op. 9. Studien-Partitur. Wien: Universal Edition. Nr. 7147.

¹⁰ Шёнберг работал над Первым струнным квартетом op. 7 в 1904–1905 годах (дата окончания сочинения в автографе – 26 сентября 1905 года).

¹¹ Страницы и цифры приводятся по изданию: Arnold Schönberg. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 7. Verlag Dreililien Berlin. In die Universal-Edition aufgenommen. Nr. 624.

¹² В интервью с Х. Родригесом Шёнберг, назвав себя «человеком вдохновения», рассказал о том же: «Когда я не в настроении, то даже не могу написать для своих учеников хороший пример по гармонии» (*Rodriguez J. Conversation with a Legend. P. 144.*)

¹³ Такое высказывание очень характерно для Брамса, с его протестантской творческой этикой: как говорил композитор, целью его работы было «сделать вдохновение путем непрерывной работы своей законной, благоприобретенной собственностью» (цит. по: *Финшер Л. Песни Брамса / Пер. С. Рогового // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 219.*). Цитированное высказывание Гёте содержится в его диалогах с И. П. Эккерманом: «[...] любое озарение или великая и плодотворная мысль которая неминуемо возымеет последствия, никому и ничему не подчиняется, она превышает всего земного – человек должен ее рассматривать как неожиданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением» (*Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 566.*)

¹⁴ Сохранилось несколько канонов-загадок Брамса. Один из них, «Töne, lindernder Klang» WoO 28, написанный предположительно в конце 1850 – начале 1860-х годов, в 1872-м опубликовала венская газета «Musikalisches Wochenblatt» (Н. 3. 19. Januar) в виде 12-тактовой нотной строчки с пометкой «а 4». Только через четыре года (1876. Н. 29. 14. Juli) в той же газете было напечатано решение, принадлежащее Ф. Бёме. Другой такой канон («O, wie sanft» WoO posthum 26) со ссылкой на Г. Леви приводит биограф Брамса М. Кальбек: в начале 1870-х годов Брамс и Леви обменялись канонами-загадками, в 1899 году Леви передал канон

Брамса Кальбеку, который и поместил его в своей монографии (см.: *Kalbeck M. Johannes Brahms. 4 Bde. Berlin, 1904–1914. Bd. II. S. 152.*)

¹⁵ В Полном собрании сочинений композитора помещены тридцать три законченных канона, написанных в 1922–1949 годах (Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung V. Reihe A. Band 18); всего же в его наследии насчитывается свыше ста таких композиций, по большей части незавершенных. Первые законченные каноны Шёнберга датируются 1905 годом – это два бесконечных канона на тексты из «Западно-восточного дивана» Гёте (верность этому источнику Шёнберг сохранял и впоследствии: для своих канонов он или сочинял тексты сам, или заимствовал их из «Книги изречений» «Западно-восточного дивана»). Целая группа канонов была создана около 1916 года, еще одна – в 1934 году. Многие каноны написаны «на случай», в качестве музыкальных подарков друзьям, к юбилеям музыкальных коллективов и организаций: к Рождеству 1926 года Э. Штайну, к дням рождения К. Энгеля, Д. Й. Баха, А. Берга (Шёнберг искусно вплеет в этот канон тему Духа Земли из «Лулу» и включил в текст цитату из либретто этой оперы, кстати, ему же и посвященной), Т. Манна, А. Малера, к 40-летию оркестра «Консертгебау», к 25-летию Товарищества немецких композиторов (в двух последних случаях звуки вступления голосов соответствуют музыкальным монограммам автора и/или адресата поздравления). В большинстве канонов Шёнберга применяется изощренная полифоническая техника в духе ренессансных мастеров (в частности, его излюбленная разновидность канона – ракоходно-инверсионный). Сходство с моделью, на которую ориентируется Шёнберг, усиливается тем, что он записывает партии в старинных ключах и в ряде случаев придерживается норм строгого стиля; в некоторых особенно сложных канонах он делает примечание: «на нидерландский манер» (Х. Х. Штуккен-шидт в рецензии на концерт 1964 года, где исполнялись шёнберговские каноны, писал: «Тот, кто не знал, кому они принадлежат, вряд ли бы об этом догадался. Зачастую можно было подумать, что слушаешь анонимные пьесы XVI века [...]»; цит. по: *Sichard M. Schönbergs Kanons // Internationale Schönberg-Gesellschaft. Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung. März 1992. Nr. 5/6. S. 19.*) По воспоминаниям одной из американских учениц Шёнберга, композитор говорил в классе, что каждое утро пишет по канону, чтобы быть в хорошей форме (*Alderman P. Reminiscences Arnold Schoenberg at USC // JASI. November 1981. P. 207.*)

¹⁶ В примере 5 приводится двойной четырехголосный ракоходно-инверсионный канон (в терминологии автора – «зеркальный канон», Spiegelkanon) «на нидерландский манер», сочиненный Шёнбергом 16 февраля 1922 года в Мёдлинге близ Вены.

¹⁷ В примере 6 приводится канон, написанный 15 декабря 1931 года. Подпись Шёнберга в рукописи: «Два дня болею, не могу сочинить ничего путного».

¹⁸ Концерт для фортепиано с оркестром создавался в июне–декабре 1942 года.

¹⁹ Третий струнный квартет op. 30 сочинялся с 24 января по 8 марта 1927 года. Концерт для скрипки с оркестром op. 36 был закончен в сентябре 1936 года.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ МУЗЫКИ

В бестселлерах полутора–двухвековой давности часто фигурировал персонаж – старый кавалер, обычно не менее чем маркиз, чья беспредельная щедрость озадачивала и изумляла как прочих героев, так и читающую публику тех дней. Существовал ли когда-нибудь на самом деле такой человек или нет, размах его щедрости впечатлял. Когда случалась небольшая неприятность – с ним или с его конем, или хотя бы с его экипажем, – он награждал того, кто приходил к нему на помощь, бросая ему свой кошелек, разумеется, наполненный одними только золотыми. К мелочи он бы и не притронулся. В других случаях он мог пригоршнями бросать толпе луидоры. Такова была его щедрость при небольших неприятностях.

Представьте себе, что он мог бы сделать, случись большое несчастье! Тогда он, наверное, взял бы спасителя в свой замок и либо сделал его наследником своего состояния и титула, либо предложил ему руку своей сестры. А та была если не самой прекрасной женщиной на свете, то уж во всяком случае очаровательной и, кроме того, за ней давали приличное приданое!

Как бы то ни было, будучи истинным аристократом, он непременно платил цену, превосходившую стоимость оказанной услуги, и постыдился бы подорвать веру простолюдинов в щедрость дворянства. С другой стороны, не надо забывать, что этот аристократ, вымышленный или существовавший в действительности, был убежден, что его состояние неисчерпаемо, что ему нет нужды заботиться о том, сколько он платит, и боялся лишь заплатить меньше, чем требовало его положение в обществе.

Какой человек! Какие люди! Какие времена!

Если этот аристократ не только не спрашивал о цене того, что покупает, но даже знать о ней не хотел, нам, бедным, приходится спрашивать о цене заранее. Покупаем ли мы дом, пару ботинок или автомобиль, мы должны знать их стоимость и то, оправдывает ли она цену. Мы должны знать, есть ли в доме желаемое число комнат, хорошее ли соседство, каковы налоги, есть ли возможность продать его через несколько лет без больших потерь и т. д. Сходные вопросы возникнут в отношении ботинок. Надо, чтобы они годились, чтобы фасон был не старомодным, а материал – добротным и т. д. И за автомобиль мы тоже отказались бы платить больше, чем он стоит, даже будь у нас деньги, поскольку наши доходы, конечно же, не безграничны. Более того,

мы терпеть не можем платить за вещь больше, чем она стоит, – при возможности мы предпочитаем платить меньше. Такова в массе своей человеческая натура, и люди из всех слоев общества ведут себя похоже. Они любят платить меньше, чем вещь стоит.

Если мы оправдываем подобную осмотрительность в случае с домом, парой ботинок и автомобилем, достоинства и недостатки которых очевидны и не требуют оценки специалиста, насколько же оправданна осмотрительность в отношении предметов искусства, где оценочные критерии действительно относятся к сфере компетенции специалистов, а специалисты так же редки, как и хорошее суждение.

Да, стиль домов, ботинок и автомобилей меняется, но, поскольку они служат определенной цели, по крайней мере их полезность остается той же самой, и тот, кто оценивает только это, не ошибется.

Но стиль в искусстве меняется приблизительно каждые десять–пятнадцать лет. И почти неизбежно вместе со стилем меняется оценка. Один из самых надежных способов привлечь к себе внимание – сделать что-то необычное. Немногие художники в силах устоять перед этим искушением. Должен признаться, что принадлежал к тем, кто не особенно заботится об оригинальности. Мне не раз приходилось говорить: «Я всегда стремился создать нечто вполне традиционное, но это не удавалось, и всегда вопреки моей воле возникало нечто необычное!»¹ Насколько же прав тогда меломан, отказывающий в признании музыке, которую даже сам композитор не хотел написать!

И разве беспричинно приходит в ужас человек, заказавший свой портрет, когда его изображают таким, каким он видится художнику-экспрессионисту, основывающемуся на психоанализе? Другие, опять же, не хотят становиться жертвами неподкупности моментального снимка. Можно не принимать мораль, философию, политические взгляды писателя. Автор может считать старомодным собственной персоной выходить на передний план, как Гёте в «Годах странствий [Вильгельма Мейстера]», когда в определенный момент он вне всякой связи с предшествующим вводит некую историю, прибавляя: «...ибо мы хотим доказать, что у нас хватает изобретательности», – изобретательности, чтобы сочинить слабую маленькую историю². Стриндберг не стал бы этого делать; возможно, так поступил бы Бальзак, пожалуй, Шоу – в одном из своих предисловий, но не в тексте.

Зададимся вопросом: если это делал великий Гёте, неужели же это совершенно неверно? И надо ли полностью исключить из искусства подобный прием? А если да, то только ли потому, что он старомоден? Или, быть может, потому, что «демонстрировать изобретательность» – недостаточное

основание для включения [чего бы то ни было] в произведение искусства, поскольку в нем должно появляться только выведенное из темы и связанное с ней, по меньшей мере косвенно?

А что если продолжение обнаружит связь этой истории с темой?

Может еще остаться возражение против того, каким образом эта история представлена – «дабы продемонстрировать изобретательность»: это относится к сфере личных интересов автора, но должно присутствовать подспудно. И тогда восхищенный читатель с воодушевлением воскликнет: «Какое богатство воображения и изобретательности!»

Может показаться, что человек с улицы и другие непосвященные все же в состоянии хоть как-то оценить тему, предмет или фабулу произведений литературы, живописи, скульптуры, архитектуры и других искусств. Сколь несостоятельны подобные взгляды, лучше всего видно на примере большого числа художников, уже допущенных в Академию Бессмертных: Эль Греко, Ван Гог, Гогена, Кандинского, Кокошки, Матисса, Пикассо³.

Поскольку изменения стиля в искусстве не всегда означают развитие, чрезвычайно сложно установить критерии, актуальные для любого периода [существования] искусства. Но бессодержательность оценки, исходящей из внешних критериев, остается очевидной на протяжении столетий.

В вышеупомянутых искусствах причиной ошибочной оценки по крайней мере может стать поверхностное суждение. В музыке такое невозможно. Здесь нет ни действия, ни сюжета, ни предмета, ни морали, нет философии или политики, которые могут нравиться или же отвергаться. Неприятие музыкальных произведений в течение последних полутора веков было в первую очередь связано с особенностями, затрудняющими их понимание (comprehensibility): слишком богатые модуляции, использование диссонансов, сложная формулировка мыслей. То было время, когда малые города превращались в большие, когда рост индустрии приводил туда свежих, но несведущих людей. То было время, когда концертные залы становились все больше и больше, потому что росла аудитория.

Ранее аудитория была маленькой и состояла исключительно из любителей музыки; большинство из них могли сыграть то, что им нравится, многие обладали по крайней мере полупрофессиональными знаниями, если не более того. Их суждения до известной степени основывались на понятиях, употреблять которые ныне правомочны лишь специалисты, – хотя и остальные тоже это делают. Столь высокий музыкальный уровень способствует постижению оценочных критериев. Знать музыку – значит, ло знать ее, хотя бы отчасти, на память. Многие были в состоянии запомнить вещь после единственного прослушивания. Не будем забывать, что

Моцарт записал оберегавшуюся музыку «Miserere» Аллегри, услышав ее лишь один раз⁴.

Да, роль памяти при оценке музыки важнее, чем большинство себе представляет⁵. Возможно, в самом деле, начинаешь понимать пьесу, только когда хотя бы частично запоминаешь ее. Но память надо воспитывать и давать ей возможность работать. Перед Первой мировой войной я встретил человека, который рассказал мне, что видел «Веселую вдову» [Ф. Легара] двадцать раз. А во время войны, когда я дирижировал бетховенской Девятой симфонией⁶, ко мне в артистическую пришел человек, чтобы сказать: это было пятидесятое исполнение произведения, которое он прослушал от начала до конца. Представьте, насколько хорошо эти люди знали каждую ноту своей любимой музыки!

Разумеется, не приходится ждать, что на такое способны новоявленные ревнители искусства. Если И. С. Баху было позволительно писать такую музыку, что только специалист в состоянии постичь ее истинную ценность, то композиторы XVIII и XIX веков уже очень скоро ощутили, что их подлинная независимость осталась в прошлом. Даже Бетховен, сколь бы демократичным он ни был, не мог этого не почувствовать. А Моцарту после первого исполнения «Дон Жуана» в Вене император Иосиф II сказал: «Это не музыка для наших венцев»⁷. «Не музыка для наших венцев»? Уже в то время не требовалось искусство высочайшего достоинства, на которое только и был способен Моцарт, – от него ждали многоречивости, необходимой для всеобщего понимания.

Я бы не стал утверждать, что впоследствии композиторы сознательно поддались этим популярным требованиям удобопонятности, не соответствующим в полной мере требованиям высокого искусства. Но нет сомнения, что многое в мелодике Шуберта (его нанизывание мотивов, которые варьируются лишь мелодически, а ритмически очень схожи), возможно, инстинктивно приспособлено к общедоступному восприятию. Истинное дитя своего времени, он невольно отразил чувствование своих современников. Стиль Роберта Шумана – еще одно доказательство приспособления такого же рода, об этом говорят его очень частые повторения одной ритмической фигуры:

Пример 1

а) Шуберт. Скерцо из фортепианной сонаты D-dur



б) Шуман. Арабеска



Приспособление к общедоступным запросам стало еще более насущным, когда эволюция гармонии у Вагнера привела к революции в форме. Если предшествующие композиторы и даже его современник Иоганнес Брамс повторяли фразы, мотивы и прочие структурные элементы тем только в варьированном виде – по возможности в том, который я назвал *развивающей вариацией*, – Вагнер, дабы сделать свои темы запоминающимися, должен был прибегать к секвенциям и полусеквенциям (semi-sequences) – то есть неварьированным или же слегка варьированным повторениям, отличающимся от первого проведения лишь тем, что они точно транспонированы на другие ступени:

Пример 2. Секвенции Вагнера [«Тристан и Изольда»: а – 2-я сцена I акта, тт. 80–81; б – начало Вступления к I акту]



Почему это менее достойный метод, чем вариация, очевидно: вариация требует нового, особого усилия. Однако подобный конструктивный метод, стоящий рангом ниже, нанес искусству значительный ущерб. За очень редкими исключениями, все последователи и даже противники Вагнера при- страстились к этой более примитивной технике: Брукнер, Гуго Вольф, Рихард Штраус и даже Дебюсси и Пуччини.

Необходимо было создать новую технику, и в этом процессе сыграли роль Макс Регер, Густав Малер, а также я. Но тем самым не был положен конец деструктивным последствиям. К несчастью, многие современные композиторы вместо того, чтобы связывать мысли при помощи развивающей вариации, исчерпывая тем самым возможности основной мысли и оставаясь в границах человеческого мышления и требований логики, пишут сочинения, которые становятся более длинными и развернутыми только за счет бесчисленных неизменных повторений нескольких фраз.

Я совершил здесь серьезную ошибку, назвав «деструктивным» композиционно-технический критерий, словно раз и навсегда было доказано, что этот метод не имеет ценности.

Как может дом отличаться от других домов и воплощать определенную архитектурную идею, если в его материале – кирпиче – так же мало разнообразия, как и в неизменном повторении фразы? Считать ли недостатком подобное использование мотивов, фраз и других структурных единиц, когда их влияние на завершенную форму так же мало, как кирпичей – на здание?

Можно ли считать бетховенскую Пасторальную симфонию тем случаем, когда гармонии подобны кирпичам, поскольку используются лишь гармонии одного типа? Я очень удивился, когда, слушая [ее] недавно по радио и позже удостоверившись по партитуре, обнаружил, что в первых трех частях Бетховен почти не использует минорные аккорды, за исключением очень немногих случаев, в которых, если принять во внимание природные законы гармонии, обойтись без минорных трезвучий не представляется возможным. Но даже тогда он прибегает к уловке, излагая многие разделы в унисон, без сопровождения, когда мелодия понятна и без гармонии. Умысел здесь ясен: в музыкальном словаре Бетховена минорный аккорд выражает печаль, а здесь он хотел изобразить «пробуждение веселых чувств по прибытии в сельскую местность»⁸.

Я готов забыть эту гипотезу ради другой, выражающей иную точку зрения в вопросе оценки. В начале своего пути, все еще находясь под влиянием поствагнерианства, я, как и мои современники, писал секвенции. Оправданием тому, как мне казалось, был пример всех великих композиторов прошлого – Баха, Бетховена, Моцарта, Вагнера и даже Брамса, который не чурался точных секвенций и лишь слегка варьированных повторений. Более того, поскольку молодой композитор в то время был поглощен не только изображением настроения и всех его изменений, но и описанием каждой детали действия, казалось необходимым особое средство (formulation) – лейтмотив. Лейтмотив, обычно небольшая фраза, не занимал много места, потому что развитие, присоединение варьированных

фраз, каденционные завершения и прочие экспозиционные технические процедуры, на которые требовалось от восьми до шестнадцати тактов, стали излишними. Фраза из двух тактов с последующей секвенцией обычно нуждалась в одно-двутаковом дополнении-ликвидации⁹. Так можно было создать небольшой независимый фрагмент, не требовавший развивающего продолжения и, как говорится, открытый на все четыре стороны. При условии правильного образа действий места использовалось не больше, чем требовала мысль, что становилось эстетическим достоинством; вот почему эта техника явилась стимулом для новонемецкой школы.

С секвенциями новонемецкой школы в то время яростно боролась школа Брамса. Ее позиция основывалась на противоположной точке зрения, что неизменное повторение – дешевое средство. И в самом деле, для многих композиторов секвенции служили техникой, позволяющей превратить короткие истории в длинные – сделать из четырех тактов восемь, а из восьми шестнадцать и даже тридцать два. В неправильном применении этой вообще-то вполне приемлемой техники следует упрекнуть в особенности русских композиторов, Римского-Корсакова и Чайковского. А ведь это злоупотребление могло уничтожить все более высокие технические устремления!

Считать ли критерии достоинством или же недостатком – тут многое зависит от точки зрения. Когда Шуман говорит о «божественных длиннотах» в музыке Шуберта¹⁰, можно подумать, что длинноты, божественные или земные, – это достоинство. Однако вы будете разочарованы, когда узнаете, что противник Вагнера Ганслик упрекал Брукнера за длину его симфоний¹¹. Когда Брамс требовал, чтобы одна рука пианиста играла дуоли и квартоли, а другая – триоли, людям это не нравилось, и они говорили, что испытывают приступ морской болезни. Но возможно, это явилось истоком полиритмической структуры многих современных партитур. Нет сомнения, что те, кто называли струнный квартет С-dur Моцарта «Диссонантным» (подобно тому, как другой – «Барабанным», а третий – «Охотничьим»¹²), просто стремились дать ему характеристику. Ведь, наверное, нет заслуги в том, чтобы включать в струнный квартет барабаны или живописать прелести охоты. И это не дает ровным счетом ничего для их оценки.

Название «Диссонантный» определенно говорит о критическом отношении, на котором отчасти может быть основана оценка. Мой собственный опыт подтверждает это. Одно венское общество отказало в премьере моего струнного секстета «Просветленная ночь» по причине «революционного» употребления одного – *одного-единственного* – неучтенного [теорией] диссонанса¹³.

Пример 9 [т. 42]



Специалист не в состоянии забыть, чему его научили. Его кодекс чести, который, к примеру, запрещает одни диссонансы, но допускает другие, требует многочисленных достоинств в качестве основания для оценки. Так, он выше оценит сочинение в том случае, если его темы и мелодии изложены веско и хорошо организованы; если они настолько интересны, чтобы удержать внимание слушателя; если налицо достаточно много мыслей; если они хорошо соединены – так, что не грешат против музыкальной логики; если путем членения (subdivision) они приведены к приемлемым размерам; если при помощи хороших контрастов удастся избежать однообразия; если все мысли, несмотря на контрастность, на проверку оказываются лишь вариациями главной, и таким образом обеспечивается единство; если основательная разработка подтверждает, что их внутренние достоинства – нечто большее, чем просто случайные преимущества.

Оценив мысли с этих точек зрения, специалист может приступить к проблемам стиля. Соответствует ли использованный отрезок времени значительности либо незначительности мыслей? Ясно ли разграничены в пространстве при помощи сообразных пропорций, а также по своему значению мысли главные и второстепенные, чтобы всегда выделялось основное? Оправданна ли широта изложения? Приемлема ли она исходя из числа мыслей, их неизбежных следствий или же [требований] постижимости? Представлена ли каждая деталь максимально кратко и сжато?

Мешает ли глубина истинного смысла изяществу изложения и внешнему блеску? Соответствует ли материал способу его подачи и наоборот? Поручены ли героические темы негероическим инструментам вроде флейты, гитары или мандолины? Предполагается ли в скрипичной сонате выражение страстных эмоций, подобающих симфонии? Требуется ли от такого малоподвижного инструмента, как контрафагот, играть прелестную баркаролу? Стилизовано ли музыкальное описание в звуковом и техническом плане так, чтобы соответствовать природе инструмента – как в Пасторальной симфонии Бетховена голоса соловья, перепела и кукушки

подходят, соответственно, флейте, гобою и кларнету? Принадлежит ли описательный элемент к основным предпосылкам сочинения в плане формы и мотивного содержания? Передаются ли положения и ситуации, природа которых противоречит природе музыки, – например, выражение покоя через легкое движение, или же тишины через звуки, или абстрактной философии при помощи конкретных нот? Разрабатываются ли в пьесе мысли и материал в технике, не соответствующей ее стилю? Выдержано ли сопровождение контрапунктических идей в quasi-контрапунктической манере¹⁴, дающей едва ли больше, чем гармонизацию? Нарушается ли естественная фразировка гомофонной мелодии из-за добавления хитроумных контрмелодий, как это часто происходит в популярной музыке? Сопровождаются ли простые народные напевы диссонансами, которые не предполагаются их звуковым составом?

Специалист также не может отказаться от того, чтобы проверить ценность тематического материала. Кроме того, ему следует задаться вопросом об изобретательности композитора. Смог ли тот создать такое многообразие, которое не противоречит единству и логике и [вместе с тем] способствует поддержанию интереса? Сумел ли доказать необходимость своего произведения – что не мог не написать его, повинувшись внутреннему творческому напору? Смог ли сотворить нечто, восполняющее пробел в знаниях и культуре человечества, а если нет – то по крайней мере нечто, удовлетворяющее потребность в развлечении? Другими словами, стало ли его творение, благодаря своей новизне, желанной лептой? Является ли эта новизна одним из сущностных или же второстепенных свойств? Если она неотъемлемо присуща [сочинению], такова ли она, как бетховенская драматизация разработки, или ее можно сравнить со структурной, эмоциональной и описательной новизной песен Шуберта? Или она подобна абсолютно новому способу построения, выражения, гармонизации и оркестровки Вагнера, совершившего революцию в музыке во всех этих отношениях?

Возникла ли эта новизна скорее благодаря новой личности, чем революционным переменам, благодаря эволюционному развитию, чем пугающим прорывам? Исходит ли эта новизна от личности, сравнимой с Мендельсоном, Шуманом, Гюно, Дебюсси и т. п. – художниками, которые не стремились к лаврам реформаторов, хотя обладали достаточно богатой и выраженной оригинальностью?

Оригинальность неотделима от личности, но существует ее разновидность, которая свойственна личности неглубокой. Создания таких художников часто отличается ни на что не похожий внешний облик, что напоминает настоящую оригинальность. Разумеется, когда впервые совершались раз-

тельные изменения в каких-нибудь второстепенных элементах, требовалась изобретательность. Впоследствии, при сознательном применении, они приносили видимость новизны, которая не была глубоко связана с основными мыслями. Это *маньеризм*, а не оригинальность. Отличие в том, что маньеризм есть оригинальность во второстепенных вещах.

Есть немало художников – и даже вполне почтенных, – чей успех и репутация основываются на этом низшем виде оригинальности. К сожалению, ныне чаще, чем прежде, проявляется склонность возбуждать интерес при помощи технических атрибутов, просто-напросто приложенных к ничтожной мысли. Внутреннее предназначение таких произведений – скорее успех и известность, чем обогащение человеческого мышления.

Причины и первоосновы некоторых ценностей таковы, что им не стоит приписывать влияние на процесс творчества. Творчество для художника должно быть столь же естественным и неизбежным, как рост яблок для яблони. Даже если бы она попыталась приносить яблоки, отвечающие требованиям моды или рынка, то не смогла бы это сделать. Так и художники, которые пытаются «вернуться к той или иной эпохе», которые следуют законам эстетики, устаревшей или новой, которые впадают в эклектику или имитируют стиль, – отдаляются от природы. Это показывают их сочинения: ни одно из них не переживет свое время¹⁵.

Между критериями для музыки такого типа и упомянутыми ранее нет существенной разницы. Популярная музыка обращается к неискушенным, к людям, которые любят красоту музыки, но не склонны делать интеллектуальное усилие. Однако же нравится им не тривиальность, вульгарность или отсутствие оригинальности, но более понятный способ изложения. Необходимо учитывать умственные возможности людей, не обладающих способностью сразу же видеть все последствия проблемы; быстрые решения, скачки от предпосылок к выводам могут быть опасны для популярности.

Это не значит, что из популярной музыки непременно следует исключить мелодии, ритмы и гармонии, которые можно ожидать от музыки более высокой. Конечно, такие композиционные проблемы, такое детальное развитие и разработка, как, например, в симфониях Брамса, такие контрапунктические комбинации, как у Баха, не могут быть целью композиторов, сочиняющих популярную музыку. Тем не менее, слушая популярную американскую музыку, часто диву даешься, на что отваживаются эти композиторы, если принять во внимание традиционные нормы. Однако в целях общедоступности [в ней] используются разнообразные повторы, лишь незначительное варьирование и хотя и привычные, но умело выполненные связки.

Кажется, у поклонников популярной музыки есть свои принципы для оценки того, что они любят или не любят. Не ясно, требуются ли для этого технические или теоретические знания; вероятно, в качестве судьи выступает чутье. Хорошее чутье определенно может стать основой для верного суждения.

Но большая часть вышеупомянутых критериев оценки высокой музыки доступна только специалисту, а многие из них – лишь очень компетентным специалистам.

Хотя нет сомнений в том, что художник творит только для того, чтобы освободиться от сильного напора внутреннего стремления к творчеству, и по этой причине творит в первую очередь ради собственного удовольствия, каждый художник, представляющий свои произведения широкой публике, по меньшей мере бессознательно стремится сообщить своей аудитории нечто для нее ценное.

Честолюбие и жажда денег служат творческими стимулами только для художников низшего ранга. «Деньги! Как можно ждать, что вам заплатят за то, что доставляет столько удовольствия?»

Жизнь подлинно великих людей показывает, что стремление к творчеству отвечает инстинктивной жизненной потребности только для того, чтобы передать послание человечеству.

Очевидно, что музыка создается не для услаждения, но столь же очевидно, что она услаждает; неоспоримо, что она оказывает большое воздействие на людей, «которые ничего не знают о табулатуре»¹⁶, которые не знакомы с правилами игры.

С другой стороны, зависимость от экспертов и тех, кто присвоил себе эту роль, может оказаться пагубной. Вагнер в своем Бекмесере изобразил такого живого эксперта, который знает все о табулатуре, но терпит крах, пытаясь применить свои знания к тому, «что не развивается по вашим правилам». И когда Ганс Закс больше доверяет тем, кто «ничего не знает о табулатуре», его доверие оправданно.

Хорошо известен тот факт, что уже в культуре первобытных народов мистическое воздействие музыки на человека украшает поклонение божеству, освящая собой культовые действия. У примитивных народов, возможно, один только ритм или звук уже творят волшебство. Но даже греки, стоявшие в культурном отношении гораздо выше, приписывали простым последованиям звуков таинственные проявления, вроде выражения добродетели или наоборот. Для григорианского хора не столь важно значение слов, как для протестантского; он живет исключительно музыкой.

Принимая во внимание эти факты, можно спросить себя, так ли уж необходимы позднейшие более высокие формы искусства в религиозных

ритуалах. Но усиливает ли, нет ли примитивное или более высокое умение завораживающее воздействие музыки, напрашивается один вывод: здесь заключена тайна.

Мое личное ощущение таково: музыка передает пророческое послание, приоткрывающее высшую форму жизни, по направлению к которой развивается человечество. Именно из-за этой своей миссии музыка обращается к людям всех рас и культур¹⁷.

В поисках критериев оценки музыки было бы опасно приписать это таинственное воздействие всем ее видам, независимо от их уровня и ценности. Было бы опасно допустить, что любитель музыки, восприимчивый к ее чарам, приобрел право и способность судить о ее ценности. Сколь опасными могут быть последствия таких заключений, показали недавние события.

Рейтинг радиотрансляций из Метрополитен-опера показал, что среди шести выбранных опер не оказалось «Фиделио», «Волшебной флейты», «Свадьбы Фигаро», «Мейстерзингеров», «Евгения Онегина», «Фра-Дьяволо», «Севильского цирюльника»¹⁸ и т. д. В таком голосовании, каким бы демократичным оно ни было, есть одна решающая ошибка. Политические партии, не ограничиваясь одним кандидатом, вместе с тем не заходят так далеко, чтобы предложить сорок шесть кандидатур – именно столько было предложено опер. В реальной политике кандидатов отбирают [партийные] лидеры.

Возможно, все это напоминает требование Шопенгауэра, чтобы оценка произведений искусства основывалась только на мнении авторитета. К сожалению, он не говорит, кто дарует авторитет или как его можно приобрести, остается ли он неоспоримым и что произойдет, если такой авторитет совершит ошибку. Ошибку, подобную его собственной, когда он, игнорируя Бетховена и Моцарта, считал величайшей оперой «Норму» Беллини¹⁹.

Мое порицание Шопенгауэра простительно потому, что я сам выдвигаю против себя такое же обвинение: я признаюсь, что виновен в аналогичном преступлении. Долгое время я пренебрегал музыкой Густава Малера, прежде чем научился понимать ее и восхищаться ею. Однажды я сказал: «Если то, что пишет Рeger, контрапункт, тогда мой – нет». Я был не прав – и то, и другое было контрапунктом.

С другой стороны, в защиту Сибелиуса и Шостаковича я сказал нечто, не требующее профессиональных знаний. Каждый любитель, каждый меломан мог бы сказать: «Я чувствую, что у них есть дыхание симфонистов»²⁰.

Профессионалы тоже люди – но мы, композиторы, в этом не виноваты!

Статья основана на тексте доклада, который Шёнберг прочитал в Чикагском университете 23 мая 1946 года (машинописный оригинал датирован 24 апреля того же года).

К теме оценки музыки Шёнберг неоднократно обращался и ранее. В архиве композитора сохранился набросок доклада «Критерии музыкальных ценностей», относящийся к 1927 году (в письме А. Веберну от 31 октября 1927 года Шёнберг сообщает о своем намерении прочитать лекцию на эту тему в парижской Сорбонне, см.: Письма. С. 187). Курс «Оценка музыкальных произведений» Шёнберг вел в Университете Южной Калифорнии. В 1935 году композитор выступил с небольшим радиодокладом «Успех и ценность», в котором рассматривал вопрос, может ли успех быть мерил художественной ценности (автограф датирован 4 сентября 1935 года; в нем. переводе см.: *Schönberg A. Erfolg und Wert // Stil und Gedanke* 1976. S. 335–337). Именно этот последний текст первоначально планировался к публикации в книге «Стиль и мысль» (композитор неизменно указывал его в своих списках статей, которые предполагались для включения в сборник), доклад «Критерии оценки музыки» он предложил издателям позже – в феврале 1947 года. На конверте, в котором хранился этот текст, рукой Шёнберга сделана надпись: «После неудачной попытки переработать не включать в книгу [“Стиль и мысль”]. Есть некоторые хорошие идеи, но в остальном нехорошо. Декабрь 1947» (цит. по: *Stil und Gedanke* 1989. S. 285). Тем не менее, статья «Критерии оценки музыки» в итоге вошла в окончательную редакцию книги.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Criteria for the Evaluation of Music // Style and Idea* 1950. P. 180–195.

¹ Шёнберг не раз говорил о своей «оригинальности против воли». По его письму дирижеру Г. Росбауду от 12 мая 1947 года можно судить, что проблема, которой он здесь касается, его сильно волновала: «[...] пониманию моей музыки все еще постоянно мешает то, что музыканты смотрят на меня не как на нормального, архиобычного композитора, который выражает свои более или менее удачные и новые темы и мелодии не слишком убогим музыкальным языком, а как на современного диссонантного двенадцатитонового экспериментатора.

Сам же я ни о чем так не мечтаю (если мечтаю о чем-либо вообще), как считаться чем-то вроде улучшенного Чайковского – ради Бога: чуть-чуть улучшенного – но это и все. Разве что еще, чтобы люди знали и насвистывали мои мелодии.

Мне кажется, если Ваш эксперимент [исполнение Камерной симфонии ор. 9 с аналитическими разъяснениями] повторять достаточно часто, успех моей музыки будет гораздо более “отрадным”! – по крайней мере, более отрадным для меня: я ведь совсем не хочу быть интересным» (Письма. С. 335).

² В романе И. В. Гёте цитируемая Шёнбергом фраза не встречается, хотя, действительно, этот роман изобилует вставными новеллами и эпизодами, не имеющими

прямого отношения к судьбе героя, и автор, вводя эти эпизоды, нередко выходит на первый план – например, таким образом: «[...] мы не можем противостоять искушению привести тут листок из нашего архива [...]» (Гёте И. В. Полное собрание сочинений в 10 тт. Т. 8: Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся. М., 1979. С. 389).

³ Присутствие в ряду современников Шёнберга испанца Эль Греко (1541–1614) можно объяснить тем, что творчество этого художника было заново открыто в начале XX века. В 1908–1912 годах австрийский коллекционер М. фон Немец приобрел двенадцать полотен Эль Греко и экспонировал их на различных выставках, что положило начало возрождению интереса к этому мастеру. Творчество Эль Греко воспринималось как созвучное устремлениям нового искусства. Исследователи живописи отмечают влияние испанского живописца на немецких художников-экспрессионистов (в том числе О. Кокошку). Подробнее об этом см. комментарии З. Пышновской в изд.: Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М., 1996. С. 88–89), а также статью «Эль Греко и экспрессионисты» в каталоге выставки ГМИИ им. А. С. Пушкина «Немецкие экспрессионисты» (1981).

⁴ Приведем эту историю в пересказе Г. Аберта: «В полдень в среду на страстной неделе (11 апреля [1770 года]) в сильную грозу Моцарты прибыли в Рим. [...] У них оставалось еще достаточно времени, чтобы поспеть в Сикстинскую капеллу и послушать “Miserere” Аллегри. И здесь Вольфганг выдержал знаменитый экзамен на тонкость слуха и точность памяти. По памяти он записал услышанное им знаменитое “Miserere” (псалом 50) Грегорио Аллегри (в 1629–1640 годах он входил в состав капеллы римского папы). Это произведение, сочиненное для пяти- и четырехголосного хора с девятиголосной заключительной частью, регулярно исполнялось в среду и пятницу на страстной неделе. Оно повсюду считалось венцом своего жанра и вершиной папской музыки для страстной пятницы. Не удивительно, что капелла, как сообщает Л. Моцарт, тщательно заботилась о том, чтобы уберечь это сочинение от незваных переписчиков. То, что удалось сделать Вольфгангу, естественно, произвело большую сенсацию, особенно после того, как он исполнил записанное в присутствии папского певца Кристофори и тот подтвердил точное соответствие оригиналу» (Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 1 / Пер., вст. статья и коммент. К. К. Саквы. М., 1987. С. 208–209).

⁵ Подробнее об этом см. в статье «Тренировка слуха путем сочинения» в наст. изд.

⁶ Речь идет о концерте, состоявшемся 26 апреля 1915 года в Вене, в Большом зале Музикферайна. Подробнее об этом см. в коммент. 2 к статье «Современная манера исполнения классической музыки» в наст. изд.

⁷ Венская премьера «Дон Жуана» Моцарта состоялась 7 мая 1788 года в Бургтеатре. По воспоминаниям Лоренцо Да Понте, после спектакля Иосиф II сказал: «Опера восхитительна, божественна, возможно, даже лучше, чем “Фигаро”, но это кушанье не по зубам моим венцам» (Ponte L. da Denkwürdigkeiten des Venezianers. Dresden, 1924. Bd. 1. S. 259–260).

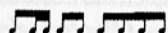
⁸ Авторская ремарка, предпосланная I части «Пасторальной симфонии».

⁹ В своих теоретических работах Шёнберг широко пользовался понятием «ликвидация» (Liquidation, в русском издании собрания писем Шёнберга В. Шнитке пе-

реводит это понятие как «свертывание»); в качестве синонима композитор использовал также понятие «растворение» (*Auflösung*). По Шёнбергу, назначение «ликвидации» – противодействовать тенденции к бесконечному развитию: «Ликвидация состоит в постепенном устранении характерных особенностей вплоть до того, что остаются одни только нехарактерные, которые больше не требуют продолжения [под “нехарактерными” особенностями понимаются общие формы движения]. Часто остаются одни “плевелы”, имеющие мало общего с основным мотивом» (Основы музыкальной композиции. С. 74). В материалах к своему «главному труду» о музыкальной мысли, оставшемся в набросках, Шёнберг 17 июня 1934 года записывает: «[...] При растворении самое важное – отказаться от характерного, снять всякое напряжение и таким образом нейтрализовать, ликвидировать обязательства перед прежними структурами, чтобы сделался, так сказать, “чистый стол”, чтобы могло появиться что-то другое» (*Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 252*). В другом месте композитор дает следующее афористическое определение: ликвидация – это «метод избавиться от обязательств перед мотивом» (*Schoenberg A. Models for Beginners in Composition / Ed. by L. Stein. Los Angeles, 1943. P. 57*).

¹⁰ Слова Шумана относятся к обнаруженной им в Вене в 1839 году Симфонии C-dur D 944. См.: *Шуман Р. C-dur'ная симфония Ф. Шуберта // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей / Сост., ред., коммент. Д. Житомирского. Т. 2а. М., 1977. С. 248*.

¹¹ Э. Ганслик был суровым критиком Брукнера. По его мнению, в симфониях последнего «вдохновенные, оригинальные, даже гениальные детали часто без всякой видимой связи чередуются с непостижимыми банальностями, пустыми и сухими местами, так что и исполнители, и слушатели совсем выдыхаются» (*Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Ed. Hanslick. Berlin, 1896. S. 372*). О Восьмой симфонии он писал: «Необозримое, бесформенное, нарочитое, все сливается в бесконечном потоке. [...] Adagio продолжается ровно двадцать восемь минут – примерно столько же, сколько целая бетховенская симфония» (*Fünf Jahre Musik. 1891–1895. Kritiken von Ed. Hanslick. Berlin, 1896. S. 191, 192*). Свой отзыв на премьеру 150-го псалма Брукнера критик начал так: «Этому произведению пошли на пользу два обстоятельства: его краткость и присутствие в зале [...] самого композитора» (*Ibid. S. 204*).

¹² Шёнберг имеет в виду три из шести моцартовских квартетов, посвященных Й. Гайдну: «Охотничий» – из-за главной темы I части – стали именовать квартет B-dur KV 458 (1784); название «Диссонантный» – благодаря очень смелому в гармоническом плане вступлению – получил квартет C-dur KV 465 (1785); под «Барабанным» подразумевается квартет A-dur KV 464 (1785), где в 6-й вариации и коде III части постоянно выдерживается характерная «барабанная» ритмическая фигура , передаваемая от одного инструмента другому.

¹³ Об этом случае Шёнберг с иронией вспоминает и в «Учении о гармонии»: «Теперь-то я понимаю в ту пору непостижимое для меня волнение Концертного общества, которое отклонило мой секстет из-за этого аккорда (это [решение] в самом деле так

обосновали). Конечно: обращения нонаккорда не существует, а значит – не может быть и исполнения, потому что ведь нельзя исполнить то, что не существует. И мне пришлось ждать несколько лет. А когда секстет все же исполнили, то никто и не заметил, что в нем появляется нонаккорд в четвертом обращении» (*Harmonielehre. S. 418–419*). Об использовании нонаккорда в четвертом обращении Шёнбергом и другими композиторами см.: *Hohenegger M. Die verbotene Verklärte Nacht // Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 57 (2002). S. 32–38*.

¹⁴ О quasi-контрапункте см. коммент. 13 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов».

¹⁵ Шёнберг всегда был непримиримым противником стилизации любого рода, поскольку считал, что те или иные стилистические особенности – это суть внешние проявления индивидуальной и неповторимой музыкальной мысли, которые с нею неразрывно связаны и не могут использоваться в отрыве от нее: «Упускают из виду, что такие особенности [стиля] есть следствия особенной мысли, просто симптомы, и думают, имитируя симптомы, стиль, что создают художественное; это роковая ошибка! Чуткое ухо слышит характерные особенности, даже невидимые, там, где глухой в лучшем случае видит стили» (из статьи «Why No Great American Music?», публикуется в наст. изд.). Имея в виду Д. Мийо, А. Казеллу и И. Стравинского, композитор писал: «Тогда как они почти без исключения используют темы, с которыми, учитывая их гармонию и строение [...] можно было бы обращаться гораздо проще, которые в качестве зерна [развития] не дают повода для той трактовки, которая им дается [...] мои темы таковы, что их невозможно гармонизовать старыми гармониями. Материал моей музыки иной и потому, в соответствии с этим материалом, становится иной форма и все остальное. А музыка моих современников делает из железа золотые часы, из дерева – резиновые шины и т.п.; она не согласуется с материалом в расчете на то, что обложка, покраска готового продукта сделают свое дело» (архив Шёнберга, запись от 21 апреля 1923 года; цит. по: *Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993. S. 196*). Аналогичные упреки адресуется Шёнбергу и О. Респиги: «Он купил у старьевщика старые, хорошо переплетенные книги, выдрал книги из переплета и выкинул их. А переплет разъял и использовал обложку и наружный материал, чтобы вклеить внутрь собственные книги – не сброшюровав их и не подготовив для переплетных работ как положено, то есть не соединив книгу и обложку. [...] Новое содержание, старая обложка, все склеено – как просто! Новое произведение искусства? Простота повсюду там, где отказывает умение» (архив, запись от 26 сентября 1927 года; цит. по: *Ibid. S. 196*).

Тем сильнее задевал Шёнберга успех в 1920-е годы его более молодых и энергичных коллег (как сообщает А. Берг в своем письме от 14 июля 1926 года Т. Адорно, на очередном фестивале Международного общества современной музыки «“новый классицизм” окончательно победил Шёнберга. Абсолютно пустопорожня партита Казеллы имела наибольший успех», цит. по: Альбан Берг – Теодор Адорно: страницы переписки / Пер., коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 177). А. Казелла безапелляционно заявил о «решительной ликвидации атонального интермеццо» (*Casella A. Scarlattiana // Anbruch. 1929. H. 1. S. 26–27*). Даже некоторые из

близких Шёнбергу музыкантов в тот период считали его музыку – при всей ее непреходящей ценности – устаревшей и не соответствующей мироощущению времени. Ответом Шёнберга стали «Три сатиры» для смешанного хора ор. 28 (1926), которые он снабдил язвительным предисловием, где, в частности, говорится о «билете туда и обратно через стили», «как если бы можно было самому определять, насколько далеко в прошлом ты вскоре окажешься» (полный перевод этого фрагмента предисловия см.: Варуни В. А. Шёнберг – И. Стравинский: хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002. С. 155). Подробнее о позиции Шёнберга в связи с проблемой «стиля» и о его отношении к неоклассицизму в 1920-е годы см. в статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд. и в коммент. к ней.

Шёнберг неоднократно подчеркивал, что никогда не преподавал «стили», но учил своих студентов самостоятельно решать возникающие по ходу композиции проблемы, при необходимости используя идеи – а отнюдь не стиль – предшественников (подробнее об этом см. в статье «Да здравствует соус!» в наст. изд.).

¹⁶ Здесь и далее Шёнберг цитирует слова Ганса Закса из 3-й сцены I действия оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры»: «Хорошо, что раз в году правила [пения] проверяются на деле: не потеряли ли они свою силу и жизненность в накатанной колее привычки? А пребывают ли они еще на верном пути естественности, скажет вам лишь тот, кто ничего не знает о табулатуре». Чуть дальше: «Вы хотите судить по своим правилам то, что по ним не развивается, что, покинув известный путь, еще только ищет [новые] правила!»

¹⁷ Шёнберг высказывает здесь представление о предназначении музыки, выраженное им еще в 1912 году в докладе о Г. Малере (см. статью «Малер» в наст. изд.).

¹⁸ Шёнберг перечисляет оперы Бетховена, Моцарта, Вагнера, Чайковского, Обера и Россини.

¹⁹ По всей вероятности, Шёнберг ошибочно приписывает А. Шопенгауэру взгляды Г. В. Ф. Гегеля. Шопенгауэр высоко ценил и Моцарта, и Бетховена: Моцарта и Рафаэля он называл «двумя величайшими в своей области людьми», симфонии Бетховена характеризовал как «верное и совершенное отражение сущности мира» (Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. М., 1993. С. 525, 469). Именно Гегель – а отнюдь не Шопенгауэр, – игнорируя творчество Бетховена, увлекался итальянской оперой (в особенности операми Россини) и итальянской вокальной школой. Осенью 1824 года, с энтузиазмом описывая жене свои впечатления от спектаклей итальянской труппы в Вене, он заметил: «У меня настолько уже испортился вкус, что “Фигаро” Россини доставляет бесконечно большее удовольствие, чем “Nozze” [“Свадьба Фигаро”] Моцарта» (Гегель Г. Работы разных лет. Т. 2. М., 1971. С. 459). В своих трудах Гегель ни разу не упомянул Бетховена, Россини же заслужил его весьма высокую оценку: «Противники называют музыку Россини простым щекотанием ушей; однако, если сжиться с его мелодиями, то эта музыка, напротив, оказывается в высшей степени богатой чувствами и идеями; она захватывает душу и сердце, хотя и не отдается до такой степени характерности, как этого особенно хочет строгий немецкий музыкальный рассудок» (Гегель Г. Лекции по эстетике. Книга третья // Гегель Г. Сочинения. Т. XIV. М., 1958. С. 148).

Именно Гегель, а не Шопенгауэр, пользовался в своих работах понятием «авторитет» (в частности, в «Философии религии», «Философской пропедевтике»). Трактовал он его более отвлеченно, чем можно понять из пересказа Шёнберга: «Случайность, долженствующая породить необходимость, преходящее, на котором должно у людей основываться отношение к вечному в чувствах, мышлении и действиях, обычно именуется авторитетом» (Гегель Г. Народная религия и христианство // Гегель Г. Работы разных лет. Т. 1. М., 1970. С. 97). В другом месте он говорит об «авторитете» в смысле, который в наибольшей степени соответствует тому, что здесь имеет в виду Шёнберг: «Так как существует очень много предметов, в отношении которых у нас не может быть своего собственного опыта, например прошлое, то нам приходится полагаться также на авторитет других. Те предметы, которые в силу авторитета других людей мы считаем истинными, тоже являются предметами опыта. Полагаясь на авторитет других, мы верим в то, что вероятно» (Гегель Г. Философская пропедевтика // Гегель Г. Работы разных лет. Т. 2. С. 12–13).

²⁰ На симпозиуме 2 марта 1974 года, посвященном 100-летию юбилею Шёнберга, его ассистент Л. Стайн вспоминал, что композитор с уважением отзывался о Я. Сибелиусе (A Schoenberg Centennial Symposium at Oberlin College // JASI. Vol. 8. No. 1. P. 66). С другой стороны, Шёнберг критиковал Сибелиуса за то, что тот, начав с хорошей музыкальной мысли, вскоре «сбивается с пути», останавливается и предлагает новую мысль – снова очень хорошую, после чего повторяется то же самое, причем эти остановки и возобновления происходят без всякой видимой причины (см.: Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 152–153). Свое мнение о Шостаковиче Шёнберг высказал в письме К. Листу от 17 июля 1944 года: «[...] я все же думаю, что Шостакович – большой талант. Может быть, не его вина, что он позволил политике влиять на его композиторский стиль. И даже если это слабость характера – что ж, он, возможно, не герой, но талантливый музыкант» (Письма. С. 307).

СИМФОНИИ ИЗ НАРОДНЫХ ПЕСЕН / ФОЛЬКЛОРИСТСКИЕ СИМФОНИИ

Мирные договоры Первой мировой войны дали независимость нациям, в культурном отношении весьма далеким от независимости¹. Тем не менее, даже малые нации, не превышающие шести-десяти миллионов человек, ожидали, что их будут рассматривать как культурные единицы, чье национальное своеобразие имеет множество проявлений: в их прикладном искусстве, ткачестве, керамике, картинах, песнях и даже, наконец, в их музыкальных произведениях. Разумеется: в городе X стремились развить обычаи и нравы, явно отличные от тех, что были свойственны городу Y, отделенному от него тысячей метров высокогорной местности. Такие местечки вскоре стали требовать всеобщего признания и претендовать на «место под солнцем», которое дало бы им возможность выгодно сбывать национальную продукцию. Одним словом, торговый баланс — вот что было здесь движущим мотивом, прикрывавшим их мнимый идеализм.

Изоляция сама по себе не может быть гарантией продуктивности. Напротив, контакт, даже контакт с более слабым, может сыграть роль стимула. С другой стороны, те чувства любви, горя, тоски и др., которых в жизни не миновать, конечно же, находят индивидуальное, даже, быть может, оригинальное выражение. Обособленно ли живут люди от остального мира или нет, они всегда способны создавать свои собственные слова, мелодии и песни. И даже если таковые в городе X отличаются от бытующих в городе Y не больше, чем дорийский лад от эолийского, это уже достаточный повод для гордости.

Если песни южной части Западного Фариноксиаса скорее обнаруживают черты лидийского лада во фригийском, а танцы соседней северной части Франквимонии, напротив, — следы фригийского в явно лидийской мелодике, то местный специалист увидит в этих различиях знаки автохтонной оригинальности². Такие различия существуют в Балканских странах. Песни и танцы этих народов зачастую потрясают глубиной выразительности и в высшей степени интересны по мелодическому рисунку. Они действительно прекрасны, и ими нельзя не восхищаться. И все же место их происхождения представляет наибольший интерес опять-таки для специалиста, считающего задачей своей жизни оценку подобного рода свойств. Любителям это безразлично.

Хотя такие [местные] особенности всегда ценились очень высоко, надо признать, что в сравнении с различиями народной и профессиональной музыки они не столь существенны. Возможно, эти различия и не так велики, как между машинным и оливковым маслом или между водой для мытья и святой водой, но смешиваются эти виды музыки так же плохо, как масло и вода. Даже Бетховен смог лишь сравнительно просто обработать данную ему тему (Струнный квартет Разумовского op. 59 № 2), облачив ее в наряд фугато. Но он специально помечает ее: «*thème russe*». И это, с одной стороны, можно, пожалуй, расценить как знак уважения к аристократу-меценату, с другой же — как извинение: истинный ценитель искусства поймет, какие сложности влечет за собой подобный заказ³. Правильное представление о данной проблеме будет проще составить, сравнив фугато в трио из скерцо [упомянутого квартета] со скерцо Девятой симфонии, которое тоже построено наподобие фугато. В симфонии противосложение является мелодическим продолжением самой темы. Напротив, противосложения «*thème russe*» — не более чем произвольные дополнения, и никакого значения для комбинаторики они не имеют. Ясно, что в основе этой темы — примитивная гармоническая последовательность, и оттого ее нелегко приспособить к требованиям контрапунктических комбинаций. Кстати, в ее незамысловатом строении отсутствует и какая-либо проблема, способная дать стимул к развитию в тему.

Как народный танец эта русская тема очень мила⁴. И все же своим существованием русская музыка обязана нескольким великим композиторам. Будь иначе — обязательно существовали бы и великие ирландские или шотландские симфонии, ибо народные песни этих наций отличаются непревзойденная красота и весьма интересные и характерные обороты. Напротив, нациям поменьше⁵ удалось войти в историю музыки и заставить помнить о себе меломанов благодаря нескольким представителям — таким, например, как Сметана, Григ, Шопен, Лист, Дворжак и Сибелиус. Примечательно утверждение Сибелиуса, что его музыка не основана на народной⁶. Думаю, музыка Грига — тоже. Шопеновская ритмика, конечно, родилась из польских танцев, но его гармония и отчасти мелодика не особенно отличаются от тогдашних стилей Западной и Центральной Европы; то же самое во многом относится к Листу и Сметане.

Очевидно, что в той народной музыке, которая основана на необычных или даже экзотических звукорядах, больше характерного — даже, быть может, чересчур много. Страшный сон — представить, что стало бы с музыкой, если бы японцы завоевали Англию, Америку и, наконец, Германию. Ведь музыкальное мышление японцев не имеет ничего общего с нашим! Их звукоряды не являются результатом гармонического мышления, а если

и являются, то не нашего. Поклонники восточноазиатской музыки утверждают, будто ее монодии способны выразить любой оттенок человеческого чувства. Возможно, так оно и есть, но для европейского слуха эта музыка звучит — как бы сказать? — иначе! Не то чтобы к подобным мелодиям вообще невозможно подобрать гармоническое сопровождение, но вот вывести его из таких звукорядов логическим или естественным путем — точно невозможно. Уже по этой причине приходится признать, что они скорее разрушили бы нашу музыку, нежели приспособились к ней⁷.

Ведь даже цыганской музыке с ее характерными звукорядами, повлиявшими на музыку соседних балканских народов, при том, что мы не воспринимаем ее как нечто столь же чужеродное, не удалось преодолеть стену, отделяющую народную музыку от профессиональной. Если Брамс иной раз вводит такие мелодии в какое-то свое сочинение, то строится оно обычно не сложнее, чем серия вальсов или кадрили. В произведениях же с более высокой организацией он добавляет нечто подобное к собственным темам просто как приправу. Но ему незачем вторгаться на чужую территорию, чтобы создавать необычные мелодии — такие, к примеру, как в последней части Струнного квартета G-dur [op. 111]. «Венгерские рапсодии» Листа в конструктивном отношении организованы более высоко, чем румынские, цыганские и испанские рапсодии⁸. Впрочем, все они по сути своей — попури, то есть формы, в строении которых больше случайного, нежели в том, что мастера-классики от Баха до Брамса именовали «Фантазией».

Какими бы прекрасными ни считались всегда подлинные народные песни, прежде всего надо признать, что они рангом выше песен неподлинных, псевдонародных (Simili-Volkslieder). Популярность последних зиждется на прискорбном массовом успехе тривиальности. Эти Зильхер, Абт, Несслер и им подобные в других странах фальсифицируют простоту и чувство, подменяя их нехудожественностью (Kunstlosigkeit) и сентиментальностью⁹. Они всего лишь воспроизводят представление «образованного человека» о «человеке из народа». Но и композиторы лучше не забывают об аристократическом превосходстве, сходя с пьедестала в своих «Песнях в народном духе». Хотя они, по крайней мере, всегда корректны¹⁰. Если у кого-то левая нога слишком короткая, то это можно расценить как компенсацию за слишком длинную правую. В подобных имитациях [фольклора], как правило, встречаются фразы, которые на шаг короче чем нужно. Однако другие разделы не могут этого компенсировать, будь они даже на несколько шагов длиннее. Подлинная народная музыка всегда совершенна, потому что ведет свое происхождение от импровизации, а значит рождена вспышкой вдохновения.

Пропасть между требованиями крупных форм и простым строением народных песен преодолеть невозможно, и потому это до сих пор никому не удавалось. Каждый поймет, что параллельные линии в каждой своей точке одинаково удалены друг от друга¹¹. Но научная формулировка — они «пересекаются в бесконечности» — требует слишком большого мыслительного усилия и дара воображения, чтобы стать общепонятной и популярной. Истинная народная музыка не покидает тесных пределов отрезка звукоряда и его простейших гармоний. Изменение и обогащение гармонии и «разукрашивание» мелодий фигурациями (как это делает, к примеру, в хоральных прелюдиях Бах) не образуют чего-то принципиально нового — контрастов, побочных тем и т. п. Внутренняя организация в народной музыке не допускает «нерастворимого остатка», который проявит себя лишь впоследствии. Части и разделы, из которых состоят подобные формы, могут не иметь по настоящему мотивированных взаимосвязей и, поскольку никакие противоречия этому не мешают, просто приставляются друг к другу. Здесь нет и ничего такого, что требует развертывания: малая форма способна ясно выразить свое содержание и тем самым выполняет условия пусть небольшого, но внутренне завершенного, самостоятельного построения.

Мотив же, напротив, — построение незаконченное, несовершенное и несамостоятельное, которое развивается только путем продолжения заложенного в нем¹². Так, мотив, открывающий бетховенскую Пятую [симфонию] (пример 1), даже в тональном отношении еще лишен определенности. Пока не появился определяющий звук *c*, можно думать, что [основная] тональность — *Es-dur*. А в главном голосе (пример 2) *c-moll* обнаруживает себя лишь в тактах 7 и 8, где терцовый мотив (*a*) завершается нотой *c* (*a'*):

Примеры 1–4



В примере 3 показано, как тема перехода рождается из начального мотива: две главные ноты *es* и *f* (отмечены *) интерпретируются как тоника и доминанта *Es-dur*, причем до и после них звучит нота *b*. В примере 4 показана

но, как теперь побочная тема выводится из этой структуры, а значит опять-таки — из начального мотива (пример 1)*.

Это я называю «развивающей вариацией»¹³.

Я не могу припомнить ни одной пьесы, где побочные темы подобным же образом развиваются из [темы] народной песни. Обычно используется метод, который вместо того, чтобы сократить длинный рассказ, удлиняет короткий: без конца повторяется короткая фраза, не варьируется, а транспонируется на другие ступени, иначе инструментуется, а с недавних пор к ней прибавляют еще диссонирующие звуки, и то, что голливудские аранжировщики именуют контрапунктом, — необязательные и ни с чем не связанные побочные голоса.

При этом не сказано ничего такого, чего не было в народной песне при первом ее проведении.

Композитор — настоящий композитор-творец — сочиняет, только если должен сказать нечто такое, что еще не сказано и что (он в этом убежден) необходимо сказать: музыкальное послание тем, кто любит музыку. При каких обстоятельствах в нем может пробудиться потребность сказать что-то, еще раз сказать что-то, уже сказанное другими, да еще и в форме народной песни, не поддающейся развитию?

Настоящий композитор к тому же сочиняет не одну или несколько тем, но всю пьесу. В цветке, даже в бутоне яблони заключено все будущее яблоко со всеми его особенностями — цветку и бутону надо только вызреть, вырасти, чтобы сделаться яблоком и яблоней, которая, в свою очередь, принесет плоды. Подобно этому музыкальное зачатие у настоящего композитора, в точности как физическое, есть один-единственный акт, охватывающий создаваемое во всей его целостности. Абрис формы, характеристика посредством темпов, динамики, строя главной и побочной тем, их связей и происхождения, их контрастов и отличий — все это существует тут сразу, пусть отчасти в эмбриональном состоянии. Окончательный облик мелодий, тем, ритмов и других деталей сложится потом благодаря животворящей силе клетки.

Положите сто куриных яиц под орлицу — ей не высидеть из этих яиц и одного-единственного орла.

Многим из тех, кто считает правомерным использовать народные песни в крупных формах, хотелось бы видеть аналогию в том, что в классической музыке хоральные мелодии и другие народные песни часто становятся темами вариаций. Если Бах в хоральных прелюдиях выводит голоса, контрапунктически сопровождающие хорал, из самих хоралов, то всякая воз-

* В тактах 196–198 и 409–415 разработки видно, что *es* и *f* — главные ноты.

можность и необходимость развивающего роста здесь отсутствует. Можно, конечно, согласиться с тем, что старинные произведения демонстрируют вариационную технику в ее примитивном виде, обслуживая лишь потребности виртуоза, желающего блеснуть техническим совершенством своей игры. В таких произведениях трудно ожидать иного развития, кроме развития скорости [движения], и каких-то «изменений», кроме изменений инструментального стиля. Простота вариации отвечает простоте темы. В высокохудожественных образцах этого жанра «мотив вариации» (как я его называю) посредством «развивающей вариации» выводится из основополагающих свойств¹⁴. Таким образом, здесь действительно налицо тот же самый композиционный процесс, который в нашей западной музыкальной культуре регулирует создание тематического материала для каждой формы: всех этих мелодий, тем, переходов и завершений, разработок и необходимых противопоставлений.

Настоящий композитор, тот, кто привык создавать свой тематический материал таким вот логическим путем, — неважно, далось ли это спонтанным вдохновением или тяжким трудом, — настоящий композитор лишь в исключительных случаях добровольно откажется начать свое произведение совершенно по-своему, с собственных своих тем. И они создают достаточное число соблазнительных проблем, требующих своей разработки. Крупных форм не существовало бы, не будь это стремление неодолимым и не имейся оно уже в эмбриональном состоянии. Вот почему настоящая композиция не komponуется, то есть составляется, но зачинается как целостность. По этой же причине нет нужды с самого начала добавлять детали.

Подобно тому как ребенок походит на своих родителей, детали соответствуют тому, что изначально зачато. И они возникают сами собой, как молочные и постоянные зубы, и таким же образом, каким происходят все непостижимые, но естественные чудеса, сопровождавшие творение.

Настоящая, подлинная народная музыка не могла бы ни возникнуть, ни сохраниться, не появившись она на свет подобным же образом в результате спонтанной, одухотворенной импровизации. Общеизвестно, что Шуберт охотно импровизировал вальсы и другие танцевальные мелодии, когда его друзьям хотелось потанцевать. Кажется невероятным, что настоящая народная музыка была «сделана» путем трудного подбора друг к другу звуков и небольших [мелодических] оборотов. Ее в пении и игре симпровизировали барды, трубадуры, народные певцы и другие одаренные личности. Не секрет, что некоторые фотографы в состоянии заставить, принудить позировать в тривиальных позах даже лучших людей: левая рука на фортепиано, подыскивает звуки или гармонии, а правая карандашом уве-

ковечивает их, — я, лично я, всегда сомневаюсь, а настоящий ли это композитор, творец ли это.

Кажется, что народам, которым до сих пор не удалось отвоевать себе место под солнцем, придется подождать, пока Господь Бог пожелает сотворить в их краю музыкального гения. И пока этого не произойдет, музыка, как и прежде, останется выразительницей тех наций, для которых сочинение музыки, музыкальное творчество — не просто попытка завоевать рынок, но потребность души.

Но, само собой разумеется: душу надо будет обрести.

Статья, первоначально написанная по-английски (машинописный оригинал датирован 3 января 1947 года) и озаглавленная «Фольклористские симфонии» («Folkloristic Symphonies»), была впервые опубликована в нью-йоркском журнале «Musical America» (1947. Vol. 3: Februar. P. 7) и без изменений вошла в сборник «Стиль и мысль». В авторском переводе на немецкий язык и под названием «Симфонии из народных песен» она увидела свет в ноябре 1947 года — в первом номере нового берлинского музыкального журнала «Stimmen» (Jg. 1. 1947/48. N. 1. S. 1–6), основанного бывшими учениками Шёнберга — Х. Х. Штуккеншмидтом и Й. Руфером.

К проблеме, которую в самом общем виде можно определить как использование народной музыки в профессиональной, Шёнберг обратился здесь не впервые. Больше всего он писал об этом в середине 1920-х — 1930-е годы, т. е. в связи с набиравшим силу неоклассицизмом, одним из ответвлений которого и был так называемый «(нео)фольклоризм». См. другие статьи и заметки тех лет, посвященные этой теме: «Народная музыка и профессиональная музыка», 1926; «Итальянская национальная музыка», 1927 (Style and Idea 1975); «Национальная музыка», 1931, «Why No Great American Music?», 1934 (в наст. изд.).

В предисловии к хоровому циклу «Три сатиры» (1926) Шёнберг, перечисляя тех, против кого направлен этот музыкально-литературный памфлет, называет и «фольклористов [...] которые хотят распространить на естественно примитивные мысли народной музыки технику, подходящую лишь более сложному мышлению». В сущности, здесь сформулирована главная мысль возникшей 20 лет спустя статьи «Симфонии из народных песен» — мысль о несовместимости профессионального (высокого) искусства и фольклора, о невозможности строить крупные формы (высшие формы профессиональной музыки, использующие композиционный метод «развивающей вариации») на основе рожденных импровизацией простых, самодостаточных, а потому не требующих и не допускающих дальнейшего развития форм народных песен и танцев. Однако свою позицию в этом вопросе Шёнберг определил гораздо раньше, до наступления эры неоклассицизма — в докладе о Малере 1912 года (см. статью «Малер» в наст. изд.). Там, оспаривая расхожие мнения о тематизме и форме малеровских симфоний, он строил систему доказательств, в частности, на объяснении ба-

культуре» и диаметрально противоположного сложнейшему организму этих высокохудожественных сочинений.

Еще один аспект проблемы — национальное искусство — Шёнберг подробно рассматривал в своих текстах 30-х годов (см., в частности, его заметку «Национальная музыка» в наст. изд.), делая следующий вывод. О музыкальности нации, о достижениях ее в сфере музыки судят не по фольклору, который у всех народов одинаково прекрасен, но по профессиональной музыке. Гении, творящие ее, и обеспечивают той или иной музыкальной культуре высокий ранг и даже положение гегемона. Национальное же проникает в профессиональную музыку не через использование народных напевов (это путь механистический, искусственный), но через принадлежность к высокой традиции культурного, развитого мышления, в которой эти национальные черты уже растворены, переплавлены, а со временем все больше бледнеют.

Тот факт, что в 1947 году Шёнберг счел необходимым еще раз обратиться к теме народной и профессиональной музыки, опубликовать новую статью в американской и немецкой прессе и включить в состав сборника «Стиль и мысль» (в том же году — см. его письмо С. Франку от 3 декабря 1947 года: Письма. С. 345), сам по себе свидетельствует о ее актуальности и позволяет предполагать существование какого-то конкретного повода. В докладе «Симфонии из народных песен» — позиция Шёнберга по отношению к национализации музыкального дискурса в СССР и США» (Москва, 1999: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского), Р. Капп высказал на этот счет два предположения. Во-первых, это Четвертая симфония — «Симфония народных песен» («Folksong Symphony», 1940) — американского композитора Роя Харриса, одного из представителей «школы Нади Буланже» (против этой школы Шёнберг в 1948 году выступил со статьей «Да здравствует соу!»), также включенной в сборник «Стиль и мысль»). Во-вторых, — Седьмая симфония Шостаковича, необычайно популярная в США в середине 1940-х годов. В ней при отсутствии фольклорного материала (хотя цитата из «Веселой вдовы» Ф. Легара функционирует наподобие фольклорной цитаты), Шёнберг, по мнению Каппа, мог распознать технику, используемую фольклористами, — технику попури. Первая из двух этих гипотез особенно убедительна. В ее пользу говорит не только сопоставление с двумя другими шёнберговскими текстами американского периода — «Why No Great American Music?» и «Да здравствует соу!», не только прохладное отношение композитора к творчеству Р. Харриса (см. его письмо Харрису от 17 мая 1945 года: Письма. С. 322), но даже название статьи, точнее, факт несовпадения его в английской и немецкой версиях.

Немецкое название — «Симфонии из народных песен» — можно понимать как откровенный намек на «Симфонию народных песен» Харриса. Публикуя английскую версию статьи в США, Шёнберг предпочел не «Folk songs», а «Folkloristic», убив тем самым двух зайцев: с одной стороны завуалировал, по своему обыкновению, конкретный местный объект критики, с другой — точнее указал ее общее направление: фольклоризм и его представители. Ибо «Фольклористские симфонии» в его собственной терминологии есть не что иное, как

симфонии, написанные теми, кого он именовал «фольклористами», по методу фольклоризма.

Перевод сделан по изданию Войтеха, в котором воспроизведен авторский перевод статьи, опубликованный в журнале «Stimmen»: *Schönberg A. Symphonien aus Volksliedern // Stil und Gedanke 1976. S. 134–139.*

¹ Имеется в виду серия мирных договоров 1919–1920 годов (Версальский, Сен-Жерменский, Нейиский, Трианонский, Сервский), которые завершили Первую мировую войну. Эти договоры, в частности, закрепили распад Австро-Венгерской империи и образование независимых государств Венгрии, Чехословакии и Государства сербов, хорватов и словенцев (с 1929 года — Югославия).

² Фариноксиас и Франквимония — по-видимому, вымышленные названия. В немецкой и английской версиях их написание неодинаково: *Farinnoxias* и *Parinnoxia*, *Franquimonia* и *Franimonti*.

Автохтонный — здесь местный, локальный.

³ Три квартета ор. 59 Бетховена (так называемые Квартеты Разумовского) созданы в 1804 году в Вене по заказу русского дипломата и мецената графа А. К. Разумовского. В двух из них — первом, *F-dur*, и втором, *e-moll* — использованы русские темы из известного сборника И. Прача (Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном П. СПб., 1790), в трио Скерцо квартета ор. 59 № 2 — тема песни «Уж как слава Богу на небе».

⁴ Использованная Бетховеном песня не является плясовой. В сборниках Прача она отнесена к святочным, в сборнике «Сто русских народных песен» Н. А. Римского-Корсакова — к святочным подблюдным.

⁵ В английской версии так: «нациям поменьше, в народной музыке которых нет ничего экстраординарного...».

⁶ Очевидно, что Шёнберг говорит именно об использовании подлинных народных тем. По всей вероятности, он ссылается на слова, сказанные Сибелиусом своему первому биографу Розе Ньюмарч и прицитированные ею в книге «Ян Сибелиус. Финский композитор», которую Шёнберг мог знать еще до эмиграции по немецкому переводу: *Newmarch R. Jean Sibelius. Ein finnischer Komponist. Leipzig, 1906.* «В зарубежной прессе, — говорил Сибелиус, — господствует ошибочное мнение, что мои темы часто являются народными мелодиями; однако до сих пор я не обработал еще ни одной темы, которая не была бы изобретена мною» (цит. по: *Александрова В., Бронфин Е. Ян Сибелиус: Очерк жизни и творчества. М., 1963. С. 89.*) Что касается Грига, то в его музыке примеры использования народных тем есть.

⁷ Более категорично высказывался Шёнберг о неевропейской музыке в своем «Учении о гармонии»: «То, что их [арабов, китайцев, японцев или цыган] музыка не достигла таких высот, как наша, не обязательно есть следствие несовершенства ее звукоряда, это может быть связано и с их несовершенными инструментами или же зависеть от случайного обстоятельства, обсуждать которое в данной связи не приходится» (*Harmonielehre. S. 12.*)

⁸ В английской версии: «... чем все эти румынские рапсодии и *Zigeunerweisen*». Тот факт, что здесь названо сочинение П. Сарасате — «Цыганские напевы» для скрипки и фортепиано, — позволяет предположить, что и в немецкой версии речь идет о конкретных произведениях — к примеру, о «Румынских рапсодиях» Дж. Энеску, рапсодии «Цыганка» и «Испанской рапсодии» М. Равеля (из контекста ясно, что в последнем случае Шёнберг имел в виду не одноименное сочинение Листа).

⁹ Филипп Фридрих Зильхер (1789–1860) — немецкий композитор и педагог, пропагандист немецкой народной песни, подготовил собрание немецких народных песен, включив в него и свои собственные (мелодию одной из песен этого собрания Шёнберг сделал темой вариаций в III части своей Сюиты ор. 29). Франц Абт (1819–1885) — немецкий дирижер и композитор, автор многочисленных песен в народном духе. Виктор Несслер (1841–1890) — немецкий композитор и хоровой дирижер, которому помимо нескольких опер принадлежат также песни в духе народных. Песни Зильхера, Абта и Несслера пользовались в свое время большой популярностью и сделались народными, многие из них были написаны для квартета мужских голосов и входили в постоянный репертуар так называемых Лидертафелей — любительских коллективов мужского хорового пения.

¹⁰ В английской версии фраза имеет продолжение: «в том, что касается структуры».

¹¹ В английской версии добавлено в скобках: «Уэбстер». Имеется в виду так называемый словарь Уэбстера — серия толковых словарей английского языка, издаваемых в Америке с XIX века и носящих имя составителя первого издания, американского лексикографа Н. Уэбстера. Вероятнее всего, Шёнберг пользовался вторым изданием словаря: *Webster's New International Dictionary of the English Language. Springfield, 1934.*

¹² В английской версии несколько иначе: «...построение незавершенное и нуждается в продолжении: истолкованиях, прояснениях, завершениях, выводах и т. д.».

¹³ В английской версии: «...называю “методом развивающей вариации”».

¹⁴ Продолжение фразы в английской версии: «темы и ее мотива». Подробнее о «мотиве вариации» см.: Основы музыкальной композиции. С. 167–170.

ПРАВА ЧЕЛОВЕКА

I

Печально, что приходится признать: большинство людей считает своим правом (*Menschenrecht*) оспаривать, и даже в борьбе, права других. Еще печальнее выглядит мир, не дающий сегодня никаких надежд на улучшение в обозримом будущем.

И все же это не должно мешать страстно стремиться к такому мироустройству, при котором святость прав человека для каждого — нечто неприкосновенное и естественное. Ко всем таким благодатям человечество приобщилось лишь потому, что неуклонно растущее число людей до тех пор жаждало изменить положение вещей, пока это не происходило. Все то прогрессивное в сфере общественного мышления и чувствования, что делает совместную жизнь менее конфликтной, достигнуто лишь силой такого стремления.

От этого страстного стремления никогда нельзя отекаться.

Пусть язычники снова и снова отрицают бессмертие души — правоверные не перестанут ощущать его как нечто естественное. И даже если язычники сейчас правы, сила стремления правоверных сотворит бессмертную душу.

Так будет и с правами человека, если только не переставать верить, что они существуют, хотя еще долго не будут признаны и определены.

II

Если всеобщее, гражданское право и право человека отличаются друг от друга, то это отличие, должно быть, состоит лишь в том, что

а) право человека стремится уравнивать притязание и противодействие, в том числе в тех вопросах, для которых всеобщее право еще не нашло никаких решений, или [в том,]

б) что должен быть найден некий минимум [прав человека], безо всяких изменений подходящий всем народам и расам.

Создавать декларацию прав человека полномочна группа, которая рассматривает себя как «*avant-garde*»* дальнейшего развития всеобщего права.

* Авангард (франц.).

III

Право лишь в ничтожной степени есть попытка уравнивания. В действительности оно почти всегда — выражение власти. Пожалуй, и право слабого в какой-то степени признано, но добились этого таким же образом, каким добывается власть. Когда с непредвиденными последствиями приходится мириться из сострадания, это рождает протест: возникает реакция.

IV

Трудность установления права коренится в несовпадениях интересов, подлежащих защите. Галилей, поколебавший веру в историю сотворения мира, и церковь, которая не могла допустить посягательств на неприкосновенность Священного Писания, одинаково нуждаются в защите и подлежат защите.

В нашей хвальной цивилизации сожжение на костре вышло из употребления. До известной степени говорить можно то, что хочешь (однако не забудем о некоей третьей степени [полицейского допроса]¹). Пастеру и Золя все же пришлось страдать не физически, а только нравственно. Да и с врачом, который на десять лет раньше чем надо выдвинул новую теорию диабета, тоже вроде бы не произошло ничего особенного — не считая известного числа оскорблений².

Война, мать всего на свете, предложила миру для подражания новые методы. Неудобные, чересчур вольные изъятия мнений искореняются — заодно с теми, кому принадлежат, причем о первом объявляют во всеуслышанье, а последних вешают голыми³. У генералов нет никакого особого права. А чувство стыда, испытываемое зрителями, можно игнорировать, ибо «право — это то, что немцу на пользу». Все остальное — право человека⁴.

V

Пятьдесят один процент никогда не может быть уверен, что выиграет битву с сорока девятью. Но при помощи выборов пятьдесят один процент получает власть над этим меньшинством, подчиняет его и обращает в рабство. То, что права меньшинства надо охранять, признают тогда, когда соотношение составляет девяносто восемь процентов к двум. Но меньшинство в сорок девять процентов потеряло все права, быть может даже часть гражданских.

Но не надо забывать и о тех микроскопических меньшинствах «одного человека», которых даже в странах нашей культуры бывает в лучшем случае не более пяти-десяти на столетие.

VI

Прогресс в развитии культуры и цивилизации, основанный лишь на научном познании и рожденных им рассуждениях, следствиях и мерах, по прошествии определенного времени, быть может столетий, обязательно привел бы к уравниванию идущих вразрез интересов, не противодействуя тому внешние силы и будь все подобные интересы известны или своевременно определены. Но чем тоньше инструмент установления права, тем больше требований к нему предъявляют. Подумайте о *защите чести*. Архиепископ посмел дать пощечину Моцарту, даже не подозревая, что тем самым вошел в историю музыки⁵. Кто мог тогда предвидеть, что художнику не захочется жить, если он поймает себя на недостойной мысли⁶.

И кто бы мог еще предвидеть, что брань, которую критики обрушивали на Вагнера, Ибсена, Стриндберга, Малера и других, будет восприниматься как знак отличия: без таких врагов никому не стать истинно великим.

Когда же право человека — о, нет! не воспрепятствует тому, что некто вынужден терпеть подобное, но даст знать другим, что причинять такое страдание постыдно?

VII

Любой ученый, техник, изобретатель, поэт, художник или музыкант, использующий достижения своего предшественника, — независимо от того, создает ли нечто оригинальное, просто имитирует или применяет [эти достижения] на практике, — любой из них вносит вклад в развитие своего дела. Нельзя недооценивать честного ремесленника, который перерабатывает известный материал, и не стоит переоценивать оригинального мыслителя. Никто не обязан всем [лишь] самому себе.

Можно ли снова и снова проявлять терпимость к тому, что такие заимствования ценятся выше, чем чужая собственность, у которой они [нечто] «взяли взаймы», но долг так и не возвратили, — это вопрос второстепенный. Довольно часто, однако, истинного автора принимают за подражателя, если истинный подражатель — ловкий пропагандист⁷. Это искажение истории человеческой мысли. Но кого, кроме жертвы, это волнует?

VIII

Золотой прииск, нефтяной фонтан, магазин, банк, фабрику или даже картину, писаную масляными красками, никому не отнять у самого дальнего потомка их владельцев. Но право собственности на интеллектуальные и художе-

ственные произведения ограничено «сроком охраны [авторского права]». В этот период обкрадывать их создателя или творца — наказуемое преступление. Не потому, что красть аморально и позорно, но потому что это затронуло бы интересы враждующих сил. Ибо как только этот срок истек, конкурентная борьба вынуждает издателя снижать цены, однако и тут он не остается внакладе, потому что теперь ничего не должен платить автору. Произведение искусства будто бы принадлежит всем, но на деле оно принадлежит эксплуататорам. По истечении этого периода присвоить что-то принадлежащее другому — уже не наказуемое преступление, хотя это как было, так и осталось воровством. Людское общество имеет только такое право, какое дарует ему его власть. Это бессмысленно не только с моральной, но и с хозяйственной точки зрения. Ибо интерес общественности к производству искусства ничтожно мал и не оправдывает того, что она берет на себя ответственность обрекать потомков гения на такое же нищенское существование, как самого гения⁸.

IX

Трагично, что права человека, точно так же как демократия, лишены способности защищать себя от нападков и уничтожения. Всё, что пытались делать во имя них, оскорбляло права нападающих; подобно тому, как недемократично все то, что может сохранить демократию.

Их последнее прибежище — одно лишь убеждение.

X

Создается впечатление, что право человека придется ограничить меньшим числом требований, чем предполагает это высокое понятие.

XI

Разного рода верования в большинстве своем ортодоксальны (ausschließlich) и антагонистичны, даже воинственны, требовательны и склонны к спорам. Будь они толерантны — им грозило бы самоуничтожение. Вспомните, к примеру, коммунистические или фашистские конституции, в которых вера представляет собой инструмент правления.

XII

Есть ли у человека такая обязанность: верить в истинное? Достойно ли защиты право верить в ложное?

XIII

Десять заповедей, конечно же, — одна из первых зафиксированных в слове и на письме «*déclarations des droits humains*»*. Они дают право жить и владеть, они охраняют брак, клятву, работу, но изначально — ибо Бог один — отказывают в свободе вероисповедания.

XIV

«Как могу я по-настоящему любить хорошее, не испытывая ненависти к плохому?» — спрашивает Стриндберг, и, как результат, хочет и даже должен бороться с плохим. Так, один борется с «*bourgeoise*»** искусством, другой — с «расово чуждым» архитектурным стилем, который определяет как палестинский, хотя его создал великий Адольф Лоос.

Кто борется, тот хочет и должен побеждать, хочет и должен подавлять побежденных. Но каковы права человека у тех, кто еще верит в побежденное искусство, в побежденные идеи?

XV

Кажется, будто музыка говорит на своем языке просто о музыкальном или же, как полагает большинство специалистов в области эстетики, о том, что связано с чувством и фантазией. Можно не обращать внимания на удачную шутку Рихарда Штрауса, сказавшего: «Я могу выразить в музыке, что карандаш передвигают с места на место». Ибо [музыка —] это не язык, на котором музыкант, не ведая того, саморазоблачается, формулируя мысли, ужаснувшие бы его самого, не знай он, что никто ведь не догадается, что он утаивает, когда говорит.

Но в один прекрасный день дети детей наших психологов и психоаналитиков расшифруют музыкальный язык. Горе тогда тому неосторожному, который считал, будто надежно схоронил самое сокровенное, самое потаенное, — теперь он не может помешать нечистоплотным марать это их собственной низостью. Горе тогда вам, Бетховен, Брамс, Шуман и все остальные, доселе «Unknown»***⁹, доведись вам попасть в такие руки; вам, использовавшим право человека на свободное изъяснение мнения лишь затем, чтобы умалчивать о своем мнении.

Разве право на умолчание не надо тоже защищать?

* Деклараций прав человека (франц.).

** Буржуазным (франц.).

*** Ср.: «The Unknown Brahms» [«Неизвестный Брамс»]. Под таким названием некий автор пытается осквернить образ композитора. Не является ли право утаивать тоже подлежащим защите?

XVI

Нужно признавать и права людоедов. В их основе — инстинктивное знание того, что кровь снова станет кровью, а плоть плотью. Учитывая примитивнейшие способы, которыми доказывают это в науке, нельзя не признать, что ранг такого инстинкта не ниже¹⁰. Он функционирует надежнее, чем «Tests»*, помогающие пичкать страдающее человечество лекарствами, негативное воздействие которых на здоровье налицо уже спустя год.

XVII

Право человека — быть рожденным или же регулировать рождаемость? Допустимо ли регулировать рождаемость, или же надо терпеть, что дети погибают, будто их слишком много. Какова здесь позиция религий?

XVIII

Однако не забудем об индусах. Они умирают с голоду, миллионами. Но им бы и в голову не пришло забить священную корову.

Как мы можем объяснить людям подобной веры, что такое права человека, и притом ожидать, что они поверят в права человека, — эти люди, которые лучше умрут молча, чем совершат что-то святотатственное. Сравните это с поведением некой пожилой дамы: когда одну из ее любимых курочек должны были приготовить на ужин, дама нежно ее погладила и поцеловала, прежде чем передать тушку повару. «Бедная курочка, — сказала она, — ты так вкусна в винном соусе».

XIX

Это настоящие проблемы, и, думая о них, легко впасть в пессимизм. И все же нельзя отрекаться от страстного стремления ко всеобщему соблюдению прав человека.

В нашей душе сокрыта сила истового созидательного стремления.

* Здесь: медицинские анализы, исследования (англ.).

Статья, написанная Шёнбергом по-немецки, впервые опубликована в сборнике «Стиль и мысль» в английском переводе Д. Ньюлин под названием «Human Rights». При публикации Шёнберг — в виде исключения — указал место и точную дату написания: «Лос-Анджелес, 21 июля 1947 г.», возможно, желая тем самым подчеркнуть, что статья возникла до утверждения и провозглашения Генеральной ассамблеей ООН Всеобщей декларации прав человека 10 декабря 1948 года.

По роду своей деятельности Шёнберг был хорошо знаком с вопросами авторского права и живо ими интересовался, посвятив этой теме несколько статей и заметок (см., в частности, его статью «Парсифаль» и авторское право» в наст. изд.). К проблеме прав человека он, как публицист, обратился здесь в первый и единственный раз. Поводом мог стать призыв «Комиссии по правам человека» ООН принять участие в обсуждении текста будущей декларации, распространенный средствами массовой информации летом 1947 года (см.: *Muxeneder Th. Wagner-Bezüge in Schönbergs essayistischen Schriften aus dem Nachlass // Schönberg und Wagner. Bericht zum Symposium 3. Oktober 1998 / Hrsg. von Ch. Meyer. Wien, o. J. S. 88*). Свое внимание Шёнберг сосредоточил на самых острых, уязвимых моментах и зачастую неразрешимых, как он считал, проблемах, связанных с определением всеобщих прав человека, и при этом снова продемонстрировал как любовь к парадоксам, так и верность одному из главных своих принципов, который в письме У. Шламму от 26 июня 1945 года сформулировал так: «Я признаю права самого малого меньшинства» (Письма. С. 323).

Нумерация и содержание разделов его собственного текста и статей Декларации никак не связаны друг с другом, и в сохранившемся в архиве композитора недатированном наброске к «Правам человека» порядок последования этих разделов иной:

- «I. Всеобщее право человека»
- II. — отсутствует
- III. Противоположный интерес
- IV. Сожжение на костре и Гитлер
- V. Наследники
- VII. [sic] Оригинальность, подражатели
- VI. [sic] Права тоньше, архиепископ [одно слово нрзб.], знак отличия, защита моральных меньшинств
- VIII. Музыкальный язык, свободомыслие
- IX. Распространение идей
- X. Право-власть
- XI. Свобода вероисповедания
- XII. П[рава] человека и защита демократии 51%—49%
- XIII. Право людоедов
- XIV. Регулирование рождаемости
- XV. П[раво] человека урезано
- XVI. Индусы и курица

XVII. 10 заповедей

XVIII. Истинная и ложная свобода вероисповедания

XIX. Конец».

Возможно, Шёнберг с самого начала предназначал эту статью для сборника «Стиль и мысль». Во всяком случае, текст «Прав человека» вскоре после его написания был передан тогдашнему переводчику сборника С. Франку (см. письмо Шёнберга к нему от 3 декабря 1947 года: Письма. С. 344—346), а о попытках опубликовать статью в американской или немецкой прессе ничего не известно. Небольшие расхождения, существующие между немецким оригиналом и его английским переводом, возникли, по всей вероятности, уже на заключительном этапе работы над книгой и являются авторской редакцией (в комментарии к наст. изданию включены лишь наиболее важные). Примечательно, что опубликованный тем временем (за полтора года до выхода в свет «Стиля и мысли») окончательный текст Всеобщей декларации прав человека не повлек за собой каких-либо изменений в тексте статьи.

Перевод сделан по немецкому оригиналу, опубликованному И. Войтехом: *Schönberg A. Menschenrechte // Stil und Gedanke 1976. S. 140—145.*

¹ Уточнение И. Войтеха (*Stil und Gedanke 1976. S. 141*).

² Возможно, имеется в виду выдающийся французский физиолог Клод Бернар.

³ В оригинале игра слов: «indem man die ersteren niedriger, die letzteren nackt hängt». В английской версии текста это место сформулировано иначе: «их книги сжигают, их авторов вешают». См. также коммент. 4.

⁴ В наброске статьи, датированном 24 июня 1947 года, раздел IV содержит текст, зачеркнутый Шёнбергом. Конец первого абзаца: «И все же мы еще не дошли до того, чтобы священник, знаток Библии, мог быть уверен: он избежит чего-то вроде сожжения на костре, если, к примеру, станет доказывать неправомерность теории релятивизма или оспаривать возможность расщепления атома». Вариант последнего абзаца: «Конечно, Гитлер, приказывая вешать мятежных генералов голыми, тем самым тоже подал миру пример для подражания. Он громко раструбил об этом на весь мир, а вот из России ни одно известие такого рода до нас не дошло. Гитлеровцы честолюбивы и тщеславны, требуют, чтобы ими восхищались и за их деятельность — пробуждать страх. «Право — то, что немцу на пользу», все остальное — право человека». Речь, таким образом, идет о расправе с участниками заговора против Гитлера 20 июля 1944 года.

В конце этого наброска после немецкого текста Шёнберг записал по-английски: «Право должно бы исходить не от власти, а из идей».

⁵ По-видимому, имеется в виду инцидент, который произошел 8 июня 1781 года в приемной Зальцбургского архиепископа И. Й. Ф. Коллоредо между Моцартом, добивавшимся отставки с придворной службы, и оберст-камергером графом Г. А. Ф. Арко. Последний после бурных объяснений «пинком ноги отбросил Моцарта к двери» (*Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 2 / Пер. с нем., вст. статья и коммент. К. К. Саквы.*

М., 1980. С. 305). Архиепископ не был ни свидетелем, ни вдохновителем этой сцены, а тем более ее участником.

⁶ В английской версии так: «Кто мог тогда знать, до какой степени разовьется у художника чувство собственного достоинства? Кто мог тогда предвидеть, что творец способен проститься с жизнью, если вдруг обнаружит, что действительно поступил недостойно».

⁷ В немецком оригинале — другое продолжение: «Здесь тоже проявляет себя противостояние двух правовых сфер — на этот раз морально-духовное».

⁸ Подробнее о взглядах Шёнберга на авторское право см. в статье «Парсифаль» и авторское право» в наст. изд.

⁹ Речь идет о книге Р. Х. Шауффлера. См. коммент. 1 к статье «Брамс прогрессивный» в наст. изд.

¹⁰ В немецком оригинале после этой фразы следует: «У многих ли наших ученых инстинкт безошибочнее? Но аппаратура у них лучше».

ON REVIENT TOUJOURS

С большим удовольствием я вспоминаю поездку в венском фиакре по знаменитой Хёлленталь (Höllenthal)¹. Фиакр ехал очень медленно, и мы могли говорить обо всех красотах и даже о том пугающем, что дало имя этой Долине ада², и восторгаться увиденным. Я неизменно сожалею, что уже не будет человека с достаточно крепкими нервами, чтобы выдержать такую медленную езду.

По крайней мере, когда я спустя всего лишь двадцать лет ехал на машине по одной из знаменитейших долин Швейцарии, то не увидел почти ничего, а мой спутник упомянул лишь о некоторых связанных с ней коммерческих и индустриальных моментах. За двадцать лет люди утратили интерес к тому, чтобы разглядывать все эти красоты и наслаждаться ими.

Я не мог не вспомнить об этих двух случаях, когда недавно один немец — мой бывший ученик и ассистент — спросил меня, что ему отвечать, когда люди обращаются к нему с вопросом, отказался ли я от двенадцатитоновой композиции, раз так часто пишу теперь тональную музыку: Вариации для духовых, Вторую камерную симфонию, Сюиту для струнного оркестра и некоторые другие сочинения³.

Мой ответ соответствовал тону двух вышеупомянутых историй и основывался на некоторых исторических фактах. Я сказал: можно удивляться тому, что композиторы-классики — Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс и даже Вагнер, — несмотря на свой по сути гомофонный стиль, после кульминации, которой достиг контрапункт у Баха, столь часто прибегали к строгому контрапункту, отличающемуся от баховского лишь теми чертами, которые были обусловлены музыкальным прогрессом, — то есть более искусной разработкой посредством варьирования мотива.

Нельзя отрицать, что соединение этих двух композиционных методов удивительно, поскольку они противоречат друг другу⁴. В контрапунктическом стиле тема практически неизменна, и все необходимые контрасты достигаются путем прибавления одного или более голосов. Гомофонная музыка создает все свои контрасты при помощи развивающей вариации. Но эти великие мастера так замечательно чувствовали этические и эстетические требования своего искусства, что вопрос, не ошибка ли это, можно опустить.

Я и не предполагал, что мое толкование этого стилистического отступления может также объяснить и мое собственное отступление. Обычно я говорил: мастера-классики, воспитанные на преклонении перед произведениями великих мастеров контрапункта, от Палестрины до Баха, должно быть, нередко испытывали соблазн вернуться к искусству предшественников, которое считали более высоким, чем свое. Такова скромность людей, которые могли бы осмелиться вести себя надменно; они высоко ставят достижения других, хотя и сами не лишены чувства гордости. Только тот, кто сам заслуживает уважения, способен уважать другого⁵. Только достойный человек может признать достоинства другого. Подобные чувства, вероятно, возникали в страстном стремлении еще раз – в старинном стиле – попытаться достичь того, чего они наверняка могли добиться в своем собственном, более передовом.

Это чувство сродни тому, что предпочло бы медлительный, неторопливый фиакр быстрому автомобилю, что время от времени желает перенести нас в стародавние, весьма простые жизненные условия наших предков. При этом мы вовсе не хотим искоренить любой прогресс – хотя машины уничтожили так много ремесел: переплетное дело, ремесло краснодеревщика, каллиграфию, резьбу по дереву – и почти уничтожили живопись.

Когда я закончил свою Первую камерную симфонию ор. 9, то сказал друзьям: «Теперь я создал свой стиль. Я знаю теперь, как мне надо сочинять».

Но следующее мое произведение стало значительным отступлением от этого стиля; это был первый шаг к моему нынешнему стилю⁶. Судьба толкнула меня в этом направлении – мне не было суждено продолжать в духе «Просветленной ночи» или «Песен Гурре» или даже «Пеллеаса и Мелизанды». Верховный Главнокомандующий определил мне более трудный путь.

Но во мне всегда сильна была жажда вернуться к прошлому стилю, и время от времени мне приходилось поддаваться этому стремлению.

Вот почему я иногда пишу тональную музыку. Для меня стилистические различия такого рода не особенно важны. Я не знаю, какие из моих сочинений лучше; я люблю их все, потому что любил их, когда сочинял.

Статья была написана в октябре 1948 года, впервые опубликована в газете «New York Times» 19 декабря 1948 года. В немецком переводе (без указания автора перевода) статья появилась в юбилейном номере берлинского журнала «Stimmen», посвященном 75-летию Шёнберга (1948/49. Jg. II. H. 16).

Название статьи представляет собой цитату из французской пословицы: «On en revient toujours à ses premières amours» ≡ «Старая любовь долго помнится».

Отношение Шёнберга к своим тональным сочинениям 1930–1940-х годов было не столь простым и однозначным, как можно заключить по настоящей ста-

тье. Известно, что он поначалу не давал своим тональным произведениям очередные опусные номера, тем самым не признавая их вполне полноценными и равноправными с двенадцатитоновыми композициями. В частности, упоминаемая им Сюита для струнного оркестра G-dur, сочиненная вскоре после переезда в США, так и осталась без обозначения опуса. В таком же положении поначалу оказалось и его хоровое сочинение «Kol Nidre» (1938). И лишь закончив в 1939 году Вторую камерную симфонию, начатую еще в 1906-м, Шёнберг обозначил ее как ор. 38, а «Kol Nidre» – как ор. 39. Впоследствии, уже без промедления, композитор дал очередные опусные номера тональным Вариациям на речитатив для органа (ор. 40) и Вариациям для духового оркестра (ор. 43а, в редакции для оркестра – ор. 43b). К. М. Шмидт в связи с тональными сочинениями композитора, созданными в США, пишет: «В европейский период невозможно было и представить, чтобы создатель и мэтр двенадцатитоновой техники вынес на суд общественности тональное сочинение, ставя тем самым под сомнение историческую необходимость своего метода. Такое произведение в свете превратно понятой гегелевской философии заклеили бы как регресс. [...] Представляется, что Шёнберг, перебравшись через Атлантику, избавился от того груза, который тяготел над ним как главой двенадцатитоновой школы, – груза музыкально-исторической необходимости» (Шмидт К. М. Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке? // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002. С. 12–13).

Тем не менее, формально признав равноправие своих тональных и додекафонных сочинений, Шёнберг все же продолжал считать последние более значительными. Об этом красноречиво свидетельствует его признание из письма дирижеру Ф. Райнеру от 29 октября 1944 года: «Да, Вариации [ор. 43] не относятся к моим основным сочинениям, что может видеть каждый, поскольку они не двенадцатитоновые» (Письма. С. 310).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. On revient toujours // Style and Idea 1950. P. 211–213.

⁵ Хёлленталь – долина реки Шварца, расположенная к юго-западу от Вены между горными вершинами Шнееберг и Раксальпе, на самом востоке Альп.

⁶ К. Бедекер в своем путеводителе дает два варианта названия этой долины – Höllenthal или Höhlenthal, второе означает «Долина пещер» (Deutschland nebst Theilen der angrenzenden Länder. Handbuch für Reisende von K. Baedeker. Coblenz, 1864. S. 166). Оба слова звучат по-немецки почти одинаково. Можно предположить, что первое, образное, наименование произошло от второго, и название этой долины первоначально было связано с ее геологическими особенностями.

⁷ Очевидно, имеется в виду Йозеф Руфер (1893–1985) – австрийский музыковед, ученик Шёнберга, впоследствии его ассистент в Берлинской академии искусств (1925–

1933). В своем письме Руферу от 25 мая 1948 года Шёнберг отвечает на его вопрос, касающийся «непуританских сочинений», которые композитор написал в США: «Я обнаружил, что у всех послебаховских композиторов порой прорывается тоска по контрапунктическому стилю, под действием которой они тогда пишут фуги и тому подобное. Во мне тоже достаточно часто оживает горячее желание тонального, и тогда я вынужден уступать этой потребности. Ведь сочинять музыку и значит слушаться внутренней потребности» (Письма. С. 351).

Вариации для духовых ор. 43а создавались в июне–августе 1943 года. Вторая камерная симфония ор. 38 была начата сразу же после Первой в 1906 году; закончена после большого перерыва в 1939 году. Сюита для струнного оркестра в старинном стиле G-dur была написана в сентябре–декабре 1934 года.

⁴ Эту мысль Шёнберг более подробно развивает в своей недатированной статье «Фашизм – не экспортный товар»: «Честно признаюсь, что использование фугато и даже фуги в сонатной форме – хотя я, как наследник классиков, порой сам это делал – кажется мне затеей если не весьма сомнительного вкуса, то весьма сомнительного смысла. Фуга есть метод развивать музыкальные образы из одного основного построения, его смысл контрапунктический. Он не совпадает с методом сонатной формы, развивающей свои [музыкальные] мысли совершенно по-другому. Одно по своему методу соответствует прошлым векам, другое – последнему столетию, и объединение этих различных методов похоже на попытку тянуть воз соломы при помощи самолета (не подумайте на основании этого сравнения, что я презираю фуги)» (*Schönberg A. Faschismus ist kein Exportartikel // Stil und Gedanke 1976. S. 316–317*).

⁵ К этой мысли Шёнберг постоянно возвращался на протяжении всей жизни. Впервые он высказал ее в докладе 1912 года «Малер» (см. в наст. изд., с. 50), затем неоднократно повторял в письмах (в частности, в письме А.Цемлинскому от 24 января 1924 года, см.: Zemlinsky. S. 264 – в письмах П. Беккеру от 1 августа 1924 года, Г. Шерхену от 12 августа того же года, см.: Письма. С. 163, 166). Еще раз композитор вернулся к той же мысли в тексте поздравительного канона к 70-летию Б. Шоу, помещенного в приложении к «Трем сатирам» ор. 28 (закончен 29 апреля 1926 года): «Тот, кто оказывает кому-либо почести, сам должен быть достойным человеком, иначе эти почести мало стоят. Поэтому достойные музыканты отдают дань канону – чтобы показать, что благодаря ему они это достоинство обретают». Наконец, аналогичное высказывание содержится в докладе 1930 года и основанной на нем статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (см. в наст. изд., с. 67).

⁶ Камерная симфония ор. 9 была завершена в июле 1906 года. Следующим законченным произведением Шёнберга стал Второй струнный квартет ор. 10 (1907–1908), в III и IV частях которого композитор впервые вышел за пределы тональности.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОУС!

В XIX веке профессионализм в музыке сильно возрос. Но в последней четверти этого столетия было еще много любителей – любителей всех уровней: от скрипачей, которые были в состоянии играть только в первой позиции, до тех, кто мог соперничать с блистательными концертными виртуозами. Многие каждую неделю играли у себя дома камерную музыку. Составы были самые разнообразные: [исполнялись] фортепианные дуэты, скрипичные и виолончельные сонаты, фортепианные трио и даже струнные квартеты. Профессиональные музыканты тоже играли в струнных квартетах или других составах единственно из любви к музыке, не преследуя никакой иной выгоды, кроме удовольствия. Я сам очень часто участвовал в таких группах, и моим приобретением стало весьма основательное знакомство с классической камерной музыкой.

Любительское музицирование исчезло из-за честолюбивого стремления любителей соперничать с профессионалами. Результат оказался чрезвычайно пагубным для музыкального искусства. Соперничество теперь вынуждало конкурентов прибегать в своем стремлении к успеху к нечестным средствам и, что еще хуже, бывшие любители, которые раньше были беспристрастны и бескорыстны, готовы помочь бедствующим или неудачливым художникам, покровители искусств, ныне сами оказались на рынке. Вместо того чтобы покупать ноты, посещать концерты, наслаждаться музыкой, они сами стали нуждаться в поддержке.

Если раньше можно было легко и быстро определить уровень артиста, исполнителя, виртуоза, то [теперь], когда на горизонте появилась масса композиторов, новоиспеченных гениев, на это стало требоваться больше труда и времени. Некоторые из них основательно выучились ремеслу и по крайней мере что-то могли; другие получили поверхностные знания и использовали свой заурядный талант для успешной конкуренции с серьезными композиторами-тружениками.

Вместе с увеличением числа сочиняющих музыкантов росло и число тех, кто учил сочинять. А вместе со снижением уровня композиторов снижался и уровень их педагогов. Тем не менее, следует констатировать, что было немало тех, кто получил надлежащее образование и мог передать свои знания; были также талантливые и опытные композиторы, и некоторые из них, возможно, занимались изучением прошлого или даже современности,

находя решения проблем, описывая композиционные техники и совершенствуя педагогические методы. Были и специалисты, которые не могли или не хотели преподавать ничего кроме ограниченной области теории – например, [они преподавали] только гармонию или контрапункт, или и то, и другое, но не технику композиции. К сожалению, подавляющее большинство из-за собственной некомпетентности способствовало увеличению числа невежд, знавших лишь несколько трюков.

Преподавание в среднем было неплохим. Настоящий вред наносило лишь то, что эти педагоги являлись профессионалами и преподаванием зарабатывали себе на жизнь. Соответственно, они вынуждены были уступать давлению конкуренции, а это значило – обучать «индивидуально», то есть облегчая жизнь менее одаренным и не усложняя ее в достаточной мере для талантливых.

Вовсе не нужно было, как в спорте, добиться чего-то выдающегося. Педагог, желавший иметь достаточно платежеспособных учеников, должен был умерить свои требования к таланту, умению и прилежанию. Если для симфоний или опер таланта не хватало, ученик мог писать песни или короткие фортепианные пьесы и, наконец, даже исключительно развлекательную музыку. Частному педагогу всегда надо было привести своих учеников к определенному успеху.

Должен признаться, я никогда не делал таких уступок. Когда в своем «Учении о гармонии» я говорил, что учил индивидуально, то делал я это не для того, чтобы избавить своих учеников от труда сделать самое большее, на что они только способны¹. Я мог поменять порядок прохождения материала, но не пропускал вещи, которые музыкант должен знать. Можно отложить на потом ряд проблем, которые слишком сложны для начала. Можно предпослать более трудным заданиям упражнения. Но я никогда не уступал в том, что касается моих основных требований.

Некоторые ученики не собирались писать серьезную музыку. Они лишь хотели сочинять развлекательную музыку – оперетты и тому подобное. Многие из них были достаточно честными, чтобы признать собственную ограниченность, и отдавали себе отчет в скромности своих целей.

Однажды у меня был ученик, с которым я начал проходить гармонию. Примерно через два месяца он прекратил брать уроки. Ему предложили место второго музыкального критика в большой газете, и он побоялся, что слишком обширные знания могут неблагоприятно повлиять на непосредственность его суждения. Он сделал карьеру критика и даже педагога.

Как педагог, я никогда не учил просто тому, что знал сам, но скорее тому, в чем нуждался ученик. Так, я никогда не преподавал студенту «стиль», то есть особенности техники определенного композитора, сведенные просто до приемов, которые для данного мастера, возможно, служили решением мучительной проблемы. И когда в предисловии к «Учению о гармонии» я говорю: я пы-

тался придумать для каждого ученика нечто отвечающее его индивидуальным потребностям, – это не значит, что хотя бы кому-то из них я облегчил задачу.

Как раз нет, и в особенности потому, что настаивал на одном, главном, требовании: композитор не должен сочинять два, восемь или шестнадцать тактов сегодня и столько же завтра, и так до тех пор, пока вещь, по видимости, не будет закончена, но охватить композицию в целом, в одном порыве вдохновения. Захваченный своей идеей, он должен написать столько, сколько сможет, не заботясь о деталях. Их можно добавить или доделать позже.

Обычно я говорил, что композитор должен уметь заглядывать далеко вперед, в будущее своей музыки². Мне кажется, это мужской способ мыслить: сразу думать о будущем в целом, о судьбе идеи в целом и заранее готовиться к любой мелочи. Таким образом мужчина строит дом, устраивает дела, готовится к войне. Другой способ – женский, когда принимаются во внимание и хорошо осознаются ближайшие последствия проблемы, но упускается из виду подготовка к более отдаленным событиям. Так думает портниха, которая может использовать самый дорогой материал, не думая, будет ли он долго носиться, если с его помощью можно добиться желаемого эффекта сейчас – прямо сейчас. Его не нужно носить дольше, чем продлится мода. Так поступают иные поварахи, которые готовят салат, не задаваясь вопросом, на своем ли месте каждый ингредиент и подходит ли он к остальным, достаточно ли хорошо они сочетаются. Сверху салат польют французским – или, возможно, француско-русским – соусом, который и соединит все³. В соответствии с таким рецептом, композиция есть не что иное, как создание определенного стиля.

Я считаю одной из своих заслуг то, что не поощрял заниматься композицией. Скорее я обходился с большинством из сотен своих учеников так, чтобы показать им: я не слишком высокого мнения об их творческих способностях.

Этим я не хочу сказать, что преднамеренно ставил препоны своим ученикам, скорее это получалось произвольно. В пользу сказанного говорит следующий факт.

В течение многих лет я безуспешно старался донести до своих учеников некоторые открытия, которые сделал в сфере сложного контрапункта. Я положил немало сил, пытаюсь сформулировать свои рекомендации так, чтобы они были понятны ученикам, но ничего не получалось. Лишь однажды, в одном из лучших классов, какие только у меня были, я посчитал изложение этой проблемы и ее решения исчерпывающим и попросил класс сочинить что-нибудь для следующего урока, применяя обусловленные этим решением методы.

Я испытал величайшее разочарование. Только один студент попытался воспользоваться моими советами, но и он понял меня превратно – так же, как и все остальные в классе.

Приведенный случай преподавал мне урок: тайная наука – это не то, чему вас отказался бы научить алхимик; это наука, научить которой невозможно вообще. Либо это есть от природы, либо этого нет.

В этом, в частности, заключается причина того, почему Адриан Леверкюн Томаса Манна не разбирается в существе композиции на основе двенадцати тонов. Все, что он понимает, рассказал ему господин Адорно, который знает лишь немного из того, что я мог рассказать своим ученикам¹. Истинное положение вещей, наверное, останется тайной наукой до тех пор, пока не появится тот, кто унаследует ее как неожиданный дар.

Суровость моих требований также послужила причиной того, что из сотен моих учеников лишь немногие стали композиторами: Веберн, Берг, Эйслер, Ранкль, Циллиг, Герхард, Скалкоттас, Ханненхайм, Странг, Вайс. По крайней мере, я слышал только об этих.

Еще одно следствие: все мои ученики в высшей степени отличаются один от другого, и хотя, возможно, большинство пишет двенадцатитоновую музыку, нельзя говорить о школе. Все они должны были искать свой путь сами, для себя. Именно так они и сделали. Каждый следует правилам обращения с двенадцатитоновым рядом в своей манере.

Если я был не в состоянии преподавать своим студентам стиль⁵ – допускаю, что не сумел бы это сделать, даже если бы преодолел свою неприязнь к такому занятию, – то другие учителя могут это, и только это.

И вот мы видим большое число композиторов разных стран и национальностей, которые сочиняют музыку примерно одного типа – по крайней мере, столь похожую, что трудно отличить их друг от друга, уже совершенно отвлекаясь от вопроса об их национальности. Рекомендации по композиции даются так, как дал бы рецепт повар. Вы не можете потерпеть неудачу, рецепт абсолютно надежный. Итог – все преуспевают. Всякий действует так же успешно, как и остальные.

Удивительным образом каждый считает это своим национальным стилем, хотя разные национальности пишут одно и то же.

Вот подлинный интернационализм музыки наших дней.

Статья была написана в 1948 году. Ее возникновение связано с обеспокоенностью Шёнберга растущим влиянием школы известного французского педагога Нади Буланже (1887–1979). Ученица Г. Форе, Буланже вела в 1909–1924 класс гармонии, с 1945 года – класс аккомпанемента в Парижской консерватории; в 1920–1939 годах преподавала также в Ecole Normale de Musique (с 1935 – профессор композиции), с 1921 года – в Американской консерватории в Фонтенбло (начиная с 1950 – директор). В 1940–1946 работала в американских колледжах (Wellesley College, Radcliffe College) и Джульярдской музыкальной школе. Буланже была популярным педагогом, у нее занимались многие композиторы из разных стран, в том числе Э. Картер,

А. Копланд, Ф. Гласс, П. Нёргор, К. Сероцкий (подробнее об этом см.: Копланд А. Нади Буланже – учитель композиции // Советская музыка. 1964. № 6. С. 120–122).

Шёнберг отрицательно относился к педагогическим принципам Буланже, недвусмысленно ориентированным на эстетику неоклассицизма (об отношении Шёнберга к неоклассицизму см. вступит коммент. к статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» и коммент. 15 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд.). Не могло импонировать Шёнбергу и то, что Буланже высоко ценила Стравинского и прививала любовь к его музыке своим ученикам (один из них вспоминал: «[...] под влиянием Буланже наше отношение к сочинениям Стравинского граничило с почти религиозным обожествлением», цит. по: Варуц В. Биографические очерки // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 125). 12 апреля 1949 года Шёнберг с возмущением писал своему бывшему ученику, известному австрийскому скрипачу Р. Колишу: «Публика действительно безропотно позволяет своим руководителям втягивать себя в их коммерцию и ничего не делает для того, чтобы лишить их руководящей роли и заставить их организовать свою деятельность на иных началах. На фоне подобной летаргии, напротив, наблюдается большая активность американских композиторов, учеников Буланже, подражателей Стравинского, Хиндемита, а теперь и Бартока. Эти рассматривают музыкальную жизнь как рынок, который следует захватить, и уверены, что в европейской колонии (служащей им именно в таком качестве) они легко преуспеют. [...] Они контролируют всю музыкальную жизнь Америки – по крайней мере, в учебных заведениях. [...] Общая тенденция – подавлять европейские влияния, поощрять националистические методы композиции, созданные по образцу методов, наблюдаемых в России и подобных странах» (Письма. С. 372).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. The Blessing of the Dressing // Style and Idea 1950. P. 214–218.

¹ В предисловии к «Учению о гармонии» (1911) Шёнберг писал: «Когда я преподаю, я не стремлюсь просто “сказать ученику то, что знаю”. Скорее то, чего не знает он. Но и это не главное, хотя тут мне приходилось придумывать для каждого ученика что-то новое. Я старался показать ему самое существо вещи. Поэтому для меня никогда не существовали эти застывшие правила, которые столь тщательно расставляют вокруг разума ученика свои сети. Все сводилось к указаниям, в столь же малой степени обязательным для ученика, как и для учителя. [...] Учителю надо иметь мужество компромитировать себя. Он не должен выставлять себя непогрешимым, тем, кто все знает и никогда не ошибается – он должен быть неутомимым, тем, кто все время ищет и, возможно, иногда находит» (Harmonielehre. S. V).

² Об этом см., в частности, раздел X статьи «Брамс прогрессивный» в наст. изд.

³ Прямой выпад против Буланже (как и рассуждения о «женском способе мышления»). Смысл слов Шёнберга о «французско-русском соусе» становится ясным из письма композитора Г. Стегману от 26 января 1949 года, в котором он характеризует современное творчество американских композиторов: «Одной из серьезных помех

их более плодотворному развитию являются образцы, которым они следуют. Не так уж плохо было бы подражать Стравинскому, Бартоку или Хиндемиту; хуже то, что они учились у одной дамы русско-французского происхождения [мать Буланже была по происхождению русская], которая реакционна и имеет большое влияние на многих композиторов. Можно только желать, чтобы с этим влиянием было покончено и по-настоящему талантливые американцы получили возможность развиваться свободно» (Письма. С. 367).

⁴ Шёнберг упоминает героя романа Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) композитора Адриана Леверкюна и немецкого философа, музыковеда и композитора Теодора Адорно, который был музыкальным консультантом писателя. С романом «Доктор Фаустус» связана серьезная размолвка между Манном и Шёнбергом, инициированная последним. Шёнберг был недоволен тем, что роман, в котором Адриан Леверкюн приходит к двенадцатитоновой технике композиции, искажает истинное положение вещей и якобы ущемляет его собственные права как подлинного создателя этой техники. По настоянию композитора Манн сопроводил свой роман примечанием, в котором говорится, что двенадцатитоновая техника «в действительности является духовной собственностью Шёнберга», а «многими своими подробностями музыкально-теоретические разделы этой книги обязаны учению Шёнберга о гармонии». Подробнее о перипетиях взаимоотношений писателя и композитора в связи с романом см.: Stuckenschmidt. S. 446–450 и далее; Доленко Е. Повесть о том, как поссорился Арнольд Шёнберг с Томасом Манном // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002.

Любопытно, что в посланном Манну футуристическом «тексте из третьего тысячелетия», который от имени вымышленного музыкального историка из будущего сочинил сам Шёнберг, композитор не упускает случая еще раз вспомнить Надю Буланже, намеренно искажая ее имя. В этом тексте, в частности, говорится, что «весь прогресс в американской музыке» XX века стал возможен благодаря объединению двенадцатитоновой техники с «музыкальными методами Бади Нуланже, с помощью которых создается настоящая старая музыка, производящая впечатление новой» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 503).

О Т. Адорно, который всегда вызывал его раздражение, Шёнберг 5 декабря 1949 года писал Й. Руфери: «Конечно, он знает все о двенадцатитоновой музыке, но не имеет представления о творческом процессе. Он, кому, как говорят, требуется целая вечность на то, чтобы сочинить песню, не имеет представления о том, как быстро записывает настоящий композитор то, что слышит в своем воображении. Он не знает, что и третий, и четвертый квартет я написал за шесть недель, а «От сегодня до завтра» за десять недель. И это всего лишь несколько примеров, ибо я всегда сочинял быстро. Он думает, что двенадцатитоновый ряд препятствует если не мышлению, то изобретению, — бедняга» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 462. – Пер. Ю. Векслер).

⁵ В своей статье «Воспитание для современной музыки» (1938) Шёнберг останавливается на вопросе, почему он никогда не преподает своим студентам «современный стиль»: «[...] Часто молодой человек, желающий у меня учиться, ожидает, что его будут учить в стиле музыкального модерна. Но он испытывает разочарование. Поскольку в его сочинениях я обычно сразу же обнаруживаю недостаток соот-

ветствующей предварительной подготовки. Уже при первоначальной проверке я нахожу причину: знание студентом музыкальной литературы напоминает швейцарский сыр – больше дырок, чем сыра. Тогда я задаю вопрос: «Рискнете ли Вы, если захотите построить самолет, сами придумать и сконструировать каждую его деталь или же лучше сначала попытаетесь принять к сведению, чего достигли все те, кто проектировал самолеты до Вас? Не думаете ли Вы, что сходное рассуждение относится также и к музыке? Допускаете ли Вы, что уже существует множество разумных решений всех проблем, с которыми сталкивается молодой композитор? Возможно, извлекая пользу из завоеваний своих предшественников, Вы опасаетесь утратить свою оригинальность. Но откуда Вы знаете, что Ваши мысли оригинальны, если Вы не в состоянии сравнить их с тем, что написали другие? Возможно, все, что Вы считаете собственным творением, употребляют – или же всем этим злоупотребляют – уже десятилетиями. Возможно, это уже устаревшее, а не оригинальное». Только основательное знание различных стилей позволяет осознать различие между «моим» и «твоим». Соответственно, нельзя по-настоящему понять стиль того или иного времени, если самому не доискаться, чем он отличается от более ранних. Модернизм в лучшем смысле слова означает развитие мыслей и их выражение. Этому нельзя и не следует учить. Но тот, кто, усваивая культурные завоевания предшественников, постепенно продвигается вперед, может дойти до этого естественным путем, без посторонней помощи» (Schönberg A. Erziehung zur zeitgenössischen Musik // Stil und Gedanke 1976. S. 327).

ЭТО МОЯ ВИНА

В предисловии к «Лунному Пьеро» я требовал, чтобы исполнители не приносили [в музыку] собственные толкования и настроения, исходя из текста¹. После Первой мировой войны для композиторов стало обычным делом радикально меня опережать, даже если они не любили мою музыку. Когда я попросил не приносить внешнюю выразительность и изобразительность, они поняли это так, что выразительность и изобразительность не в моде и что не должно быть вообще никакой связи с текстом. И вот начали появляться песни, балеты, оперы и оратории, где заслуга композитора состояла в последовательном игнорировании всего, что содержится в тексте.

Что за вздор!

Для чего снабжать текст музыкой?

В балете музыка должна скрывать шум движений.

На радио она заменяет собой занавес, когда авторы рассказов об убийствах не в состоянии другим способом обозначить смену декораций. Хотя могли бы использовать и колокольчик.

В кино – помимо того, чтобы тоже служить занавесом, – она призвана подчеркивать настроения и действие.

Но песни, оперы и оратории не существовали бы без музыки, усиливающей выразительность текста.

Вдобавок как вы можете быть уверены, что музыка не выражает что-либо, – более того, что она не выражает что-либо, обусловленное текстом?

Вы не можете помешать отпечаткам пальцев выдать вас. Один лишь почерк может выдать графологу очень многое.

Помнится, Бузони был первым, кто потребовал, чтобы музыка в опере не выражала то, что уже выражено в действии².

Опера – это преимущественно результат [объединения] четырех факторов: текста, музыки, сцены и певца. Если одной из составляющих позволено пренебрегать тем, что делают прочие, почему этим последним не дарована такая привилегия? Например, певцу?

Мог бы Моностагос попросить Зарастро станцевать с Паминой на-де-де? Мог бы Лоэнгрин сразу по прибытии продать лебедя мяснику и выставить на аукцион свою гондолу? И не спеть ли лучше королю Марку свое

«Dies, Tristan, mir?» («Это мне, Тристан?») так, будто он удивлен чудесным новогодним подарком, который преподнес ему Тристан³?

Величайшее несоответствие тому, что выражает текст, – это нечто противоположное тексту. Почему бы не сопроводить полет валькирий песней на *pianissimo*? Почему бы не сыграть буги-вуги, когда Вотан шествует по радуге в Валгаллу⁴? По крайней мере, это докажет, что вы не сплеховали и что ваша музыка может вполне сгодиться для другой оперы – но не для вашей собственной.

Я охотно допускаю, что ваша тональная или модальная продукция столь же бесстрастна, как выражение лица при игре в покер, – но почему вы блефуете в музыке?

В скором будущем появятся машины вроде детектора лжи, а мастерство графологов возрастет, и им на помощь придут похожие приборы и приспособления. Они в точности определяют, что вы скрыли и что выразили, и тогда ваш обман назовут своим именем.

Статья была написана в 1949 году.

Вспоминая ситуацию в музыке после Первой мировой войны, Шёнберг имеет в виду прежде всего музыкальный театр 1920-х годов, с его ярко выраженной антиромантической позицией. Изменившееся художественное мировоззрение породило тогда целый ряд новых явлений: «актуальную оперу» (Zeitoper), примером которой могут служить «Новости дня» П. Хиндемита, «джазовую оперу» Э. Кшенека «Джонни наигрывает», эпический музыкальный театр Б. Брехта – К. Вайля, в котором радикальным образом разъединяются составляющие оперного спектакля: музыка, текст и сценическое воплощение. Происходит сознательное упрощение музыкального языка, возвращение музыке общепонятности и доходчивости путем использования популярных развлекательных жанров, фольклора, возрождения тональности.

Система ценностей молодого поколения была несовместима с представлениями Шёнберга о музыкальном искусстве, его предназначении и целях. В архиве композитора сохранилось немало записей, в которых он полемизирует с младшими коллегами. В одной из таких заметок он обрушивается на «Поучительную пьесу» Хиндемита – Брехта (1929), где допускаются купюры и перестановки частей, и на Кшенека, который сравнивает строение оперы с попури (Schoenberg A. Glosses on the Theories of others // Style and Idea 1975). По мнению Шёнберга, оперный спектакль представляет собой целостный организм, и «любая деталь, которая начинает выдаваться, которая хоть на мгновение прекращает подчиняться общему воздействию, становится излишней и вредной» (Schoenberg A. The Future of Opera // Style and Idea 1975. P. 339). В другой такой записи для себя («Stuckenschmidt – Brecht Operngesetze», 3 июля 1931 года) Шёнберг пытается уяснить различия между «драматической» и «эпической»

оперой, постулируемые Б.Брехтом в связи с их очередной совместной работой с К.Вайлем – оперой «Возвышение и падение города Махагони». Шёнберг считает, что такое разграничение не выдерживает критики, порицает Брехта за использование примитивных средств, противоречащих смыслу *музыкального* театра, и усматривает в его высказываниях массу противоречий: «Он [Брехт] имеет в виду исключительно *выразительную музыку* – интересный результат борьбы против романтизма. Но он требует, чтобы она выражала „нечто иное“ [...] Либреттист хочет, чтобы [...] музыка выражала то, что либреттист подразумевал, но не сказал, или же сказал, но не подразумевал. Главное – между музыкой и текстом должно возникнуть противоречие» (цит. по: Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993. S. 211). Шёнберг вспоминает о своей статье «Отношение к тексту» (см. в наст. изд.), где он говорит, что, «упоенный процессом композиции», писал свои песни, «ни в коей мере не заботясь о том, как развиваются поэтические события». И вот теперь, сетует он, молодые композиторы вроде Хиндемита, неправильно поняв его слова, в самом деле пытаются сочинять оперы, «не обращая никакого внимания на сцену» (цит. по: Ringer A. L. Schoenberg, Weill and Epic Theatre // JASL. Vol. IV. No. 1. June 1980. P. 96). Как можно заключить из воспоминаний американской ученицы Шёнберга Д. Ньюлин, того же мнения о Хиндемите Шёнберг придерживался и впоследствии: «Он признает талант и мастерство Хиндемита, но думает, что многие из его экспериментов – например, полное расхождение театральной музыки с тем, что происходит на сцене, – просто pour épater le bourgeois [чтобы эпатировать обывателей]» (дневниковая запись от 26 мая 1939 года, см.: Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 77–78). Мысль о своем приоритете в открытии нового способа музыкального отображения текста и о том, что его новацию неправильно истолковали, Шёнберг развивает и в своем радиодокладе, посвященном анализу Оркестровых песен ор. 22 (публикуется в наст. изд., см. с. 360).

Трудно согласиться с мнением Шёнберга, что причиной указанной им особенности оперного театра Хиндемита и Брехта – Вайля могло быть неверное истолкование его статьи «Отношение к тексту» или предисловия к «Лунному Пьеро». Такое утверждение, по-видимому, следует трактовать как сознательное преувеличение, как полемический прием, цель которого – определить собственную роль в свершившейся эволюции музыкально-театральной эстетики. Композитор мог бы вспомнить в этой связи и предисловие к публикации своих литературных трудов (Schönberg A. Texte. Wien, 1926; сюда вошли тексты Шёнберга, предполагавшиеся в качестве литературной основы для его музыкальных произведений), в котором он выражает следующую «структуралистскую» точку зрения: «Музыкант в состоянии смотреть на свои тексты без особого волнения. Ведь главным образом они нужны ему для того, чтобы организовать гласные и согласные в соответствии с принципами, какими он руководствуется и во всем остальном. Быстрее и медленнее, выше и ниже, громче и тише – все это было бы в музыке и без текста, и лучше всего, если вокалисты будут произносить текст столь же благозвучно, как хорошо понятое „до-ре-ми“» (Шёнберг А.

Афористическое / Сост. и пер. А. В. Михайлова // Советская музыка. 1989. № 1. С. 111). Обращение Шёнберга к данной теме в 1949 году, возможно, связано с тем, что ранее ему так и не удалось публично высказаться по поводу раздражавшей его оперной практики, которая не утратила своей актуальности и в 1940-е годы. Первоначально для сборника «Стиль и мысль» планировалась статья «Кризис оперы»; очевидно, вместо этой последней в итоге и была написана статья «Это моя вина».

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. This is my Fault // Style and Idea 1950. P. 219–220.

¹ В предисловии к «Лунному Пьеро» говорится: «Исполнители никогда не должны выводить здесь настроение и характер отдельных пьес из смысла слов, а всегда исключительно из музыки. В той мере, в которой автор стремился к звукоизображению содержащихся в тексте событий и эмоций, они получили воплощение в музыке. Если исполнителю этого недостаточно, он все же не должен добавлять что-либо, чего автор не хотел. Он должен не давать, а брать» (цит. по изд.: Шёнберг А. Лунный Пьеро / Рус. текст М. Элик. Л.: Музыка, 1974).

² В своем «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (1906–1907) Ф. Бузони писал: «Большая часть новейшей театральной музыки страдает следующей ошибкой: она стремится повторять события, разыгрывающиеся на сцене, – вместо того, чтобы преследовать свою собственную задачу, взяв на себя душевное состояние действующих лиц во время этих событий» (Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. В. Коломийцова. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. Казань, 1996. С. 23).

³ Шёнберг упоминает героев опер В. А. Моцарта «Волшебная флейта», Р. Вагнера «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда». Слова «Dies, Tristan, mir?» (3-я сцена II действия) король Марк произносит, застав Тристана со своей невестой Изольдой, потрясенный его предательством.

⁴ Речь идет об операх Р. Вагнера «Валькирия» и «Золото Рейна».

К ПРИСТАНИ

У каждого в городе на одной из четырех лодок были родные. Каждый, беспокоился ли он за жизнь родственника, друга или же члена маленькой общины, – каждый с тревогой ждал новостей о судьбе лодок, отсутствовавших вот уже десять дней. Другие суда, поменьше и побольше, избежавшие ужасающего шторма, моряки и пассажиры, которых они подобрали, сообщали о великой морской трагедии, стоившей жизни огромному числу людей и принесшей громадные убытки судовладельцам и страховым компаниям.

Надежда почти совсем исчезла. Лишь немногие продолжали верить в благополучное возвращение своих родных. Все молились в церквях за несчастных жертв моря.

Дело было уже к вечеру, солнце клонилось к закату, когда немолодой человек, пробегая вниз по Главной улице, закричал изо всех сил по-французски: «Лодки, я вижу их, они возвращаются!».

Через несколько секунд улицы были заполнены людьми, все бежали в одном направлении – к порту, к пристани. Все громко кричали по-французски: «Aux quais! Les vaisseaux sont retournés. Ils se trouvent aux quais!» Или по-английски: «К пристани! Лодки возвращаются. Они уже у пристани – aux quais!» – все хорошо.

Текст предположительно датируется И. Войтехом 1949 годом. Он представляет собой образец писательского стиля Шёнберга. Композитор не раз пробовал свои силы в области словесности – нередко сам сочинял тексты для собственных произведений (в том числе таких значительных, как оратория «Лестница Иакова», опера «Моисей и Аарон», драма с музыкой «Счастливая рука», кантата «Уцелевший из Варшавы»), написал драму «Библейский путь» (1926–1927). Некоторые литературные тексты Шёнберга так и не были положены им на музыку (например, «Реквием», 1920–1923, «Пляска смерти принципов», 1915, – текст, поначалу предназначавшийся для оратории «Лестница Иакова», но в итоге так в нее и не вошедший). В 1926 году литературные сочинения Шёнберга вышли отдельным изданием в венском «Universal Edition» (Arnold Schönberg. Texte). В него вошли либретто оперы «Счастливая рука» и оратории «Лестница Иакова», «Реквием» и «Пляска смерти принципов».

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. To the Wharfs // Style and Idea 1950. P. 221.

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ