

О МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ (1909)

Последнее столетие явно переоценило знание. Думали, что «знание — сила», и на вопрос «Что такое ошибаться?» отвечали: «То, что свойственно человеку», вместо того, чтобы наоборот спросить: «Что свойственно человеку?» и ответить: «Ошибаться!» И впрямь: если ошибаться — то, что свойственно человеку, тогда знание было бы силой. Но поскольку человеку свойственно ошибаться, то знание — всего лишь сила, которая мешает самостоятельному познанию и проверке, и обязанность служить заменой самостоятельной деятельности обостренных чувств и живого ума принимает на себя память. «Он думал, что знает, тогда как просто помнил», — говорит Стриндберг. Это одна манера. А об остальном заботится мыслительная рутина — она умеет припоминать аналогичные случаи и, подобно всякой рутине, внешне довольно искусно использовать привычные средства. Но борьба с этим знанием-по-памяти (*Gedächtniswissen*) зачастую заходит чересчур далеко, и какой-нибудь середнячок, которому не устоять без интеллектуальных костылей, выставляет напоказ свое пренебрежение к знанию, к памяти, на что имеют право лишь совершенно иные люди. Ибо отречься от своего знания, своей памяти, чтобы оказаться один на один с вещами, как будто ты первый, кто их видит, освободиться ото всего, что выучил и испытал, чтобы интуитивно познавать заново, — это нечто иное, нежели изначально ни на чем не основываться, потому что ты неуч.

Наше время возвысило человека безосновательного. Колоссальное потребление мировоззрений, подкупающе оригинальных философских и художественных движений является, пожалуй, продуктом неправильно понятого индивидуализма, индивидуализма филистеров, и порождает переоценку оригинальности, не дающую нам прийти к ясному видению и неторопливому, взвешенному контролю. *In statu nascendi** всякая новая истина вроде бы опровергает все то, что думали прежде, и создает видимость, будто может решить все загадки, над которыми до сих пор безуспешно билось че-

* В момент рождения (лат.).

ловечество. И кажется даже, будто прежние знания чуть ли не мешают, будто к разработке и распространению этого нового учения наиболее способен тот, кто «ничего не знает о табулатуре»¹. Не напрасно к нему были обращены эти зазывные идеи. Они тем самым сделали этого дилетанта фактором культуры, и он теперь решает судьбу творческих сил с жестокостью, мало чем уступающей жестокости представителей [профессионального] цеха.

В области искусства, особенно музыкального, это в общем-то справедливое пренебрежение к чисто формалистическому знанию породило еще кое-что: дилетант стал к тому же еще и критиком. «Простой человек из народа», он не удовлетворялся тем, чтобы быть присяжным заседателем, он потребовал положения и власти «ученого судьи» и получил ее. Поначалу все шло хорошо. Творчество Вагнера, напроочь отвергнутое профессиональными музыкантами, не сумевшими осознать, что новое искусство нельзя мерить законами старого, обратилось к массе людей, которых впечатляют слово, поэзия, театр. Люди обрели способность испытывать воздействие поэтического настроения, получили возможность не принимать во внимание художественность и предались стихийным впечатлениям, рождаемым музыкой, языком бессознательного. Стало можно проводить различия и отличать самобытного художника от подражателя. Развились внутренние органы, восприимчивость которых была столь же тонкой, как абсолютный слух и чувство формы у музыканта, и даже еще тоньше, потому что эти органы позволяли проникать к самой сути, следовать за творцом и там, где даже у ученых [музыкантов] начинается поэзия и прекращается разговор на узкопрофессиональные темы. И вот так возник критик, пишущий про настроение (*Stimmungskritiker*).

Однако передовые борцы за Вагнера, Листа, Гуго Вольфа, Брукнера состарились. Состарились прежде всего по отношению к искусству, которое постоянно обновляется. А затем еще и просто одряхлели. И так образовался некий замкнутый блок, более враждебный к развитию и более надменный, нежели его предшественники. Ибо эти бывшие революционеры считали свое прошлое настоящим, предназначенным для подавления будущего. И поскольку они оставались невеждами, то никогда не ограничивались своей задачей — выработать более внятный критерий эстетической оценки, нежели тот зыбкий критерий настроения и поэтического содержания, который выполнял свою функцию лишь до тех пор, пока настроение это еще было действенно. Поэтому с появлением новых творцов критик, пишущий про настроение, оказался в еще более беспомощном положении, чем его предшественники.

Естественной реакцией на Вагнера, театрального музыканта, стал расцвет так называемой абсолютной музыки. Поначалу — в форме песни и программной музыки. Но потом все более — [в форме] чистой симфонической музыки, которая не желала больше быть служанкой поэзии, отвергла об-

ходной путь, состоявший в том, чтобы сначала выражать неосознанные ощущения языком сознания и [затем] с этого перевода делать обратный перевод на язык бессознательного. Тут состарившийся критик, пишущий про настроение, оказался совершенно не у дел.

На смену же ему пришли вовсе не молодые музыканты, а снова критики, пишущие про настроение, но на сей раз — поневоле. Крупные музыканты, заботящиеся о своей репутации, не могут у нас писать для газет². В Париже это возможно, и после Берлиоза многие, подобно Дебюсси или Дюка, освещали текущие события [музыкальной жизни в прессе]. У нас же музыкант поступает в газету только в том случае, если совершенно не тянет на «профессора» вокала или фортепиано. Так возвысились эти критики, поневоле пишущие про настроение. Те, кого позвали писать для самых неактуальных рубрик, стали теперь специализироваться на искусстве. Чтобы какой-нибудь судебный репортер на законных основаниях мог писать музыкальные рецензии, достаточно было того, что он когда-то пел в церковном хоре. Отсутствие критериев при вынесении суждений приходилось извинять лишь беспомощностью и неуверенностью этих критиков-невежд. Когда они являлись поодиночке, то не делали из своего невежества никакой тайны, подобострастно пресмыкались, соглашались с какими угодно истинами и только жалобно молили не выдавать их третьим лицам, перед которыми не хотели осрамиться. Но потом, на следующее утро, вы открывали газету и с изумлением видели, что мнения и идеи, подаренные им накануне, преподнесены в самоуверенном тоне, как их интеллектуальная собственность. Теперь они снова ощущали себя господами, «начальниками» (как говорил Малер)³, соучастниками всемогущего ООО⁴. Потом они распекали вас, будто Бекмессера никогда и не существовало.

Но отсутствие критериев надо было скрывать, и поскольку настроение уже не особенно привлекало, расплачиваться пришлось науке. Во-первых, исторические справочники; а затем некоторые технические выражения — контрапункт, инструментовка, умение, диссонансы — составили арсенал научного антиноваторского оружия. Я размышлял о том, почему именно эти люди, которые в отличие от представителей музыкантского цеха или вагнерианцев никогда не помышляли о защите культуры, с такой ненавистью противились новому, и обнаружил, что помимо удовольствия вредить и зависти к тем, кто способен создать нечто, это — всего лишь моральная депрессия, вызванная необходимостью вечно притворяться, будто понял или почувствовал что-то, о чем не имеешь ни малейшего представления и к чему абсолютно равнодушен. Поэтому можно быть уверенным: если музыкальный критик говорит об умении автора, то сегодня это определеннее, чем когда-либо, свидетельствует о том, что сам он не умеет ничего; если говорит о контрапункте — что знает не больше чем «название происходит от...»; если жа-

луется на диссонансы — что не в состоянии отличить их на слух от консонансов.

Музыка нашего времени ставит множество проблем, бесчисленное множество. Но кто их видит, кто замечает? В конце концов надо признать, что прежние консервативные критики все-таки могли еще задаваться вопросом: если скерцо стоит перед Adagio, производит ли это необходимый эффект, допустимо ли это; может ли вторая часть быть в тональности Fis-dur, если [основная] тональность произведения — F-dur⁵. Все это сегодня — хлам, и тем не менее необходимо знать, что под этим подразумевается. Тогда не проходили бы мимо проблем, не замечая их. Тогда не могло бы случиться так, что Шарпантье, [Р.] Штраус, Дебюсси, Дюка сочиняют на прозаические тексты, а об этом не говорится ни слова⁶. Критики старого типа, конечно, воспротивились бы, выдвинули эстетические доводы за и против и доказали, что это невозможно, хотя мастера продемонстрировали им — это возможно. Было бы написано много чепухи, но существовало бы то сопротивление, которое только и придает ценность победе. Наши же музыкальные критики как раз никогда и не становятся пушечным мясом в художественной войне. Они жаловались на диссонансы, когда оставалась незамеченной проблема одночастной симфонии; жаловались на диссонансы, когда налицо были новые возможности мелодического развития. И они жаловались на диссонансы, когда никаких диссонансов не было. Так, в связи с концертом моих учеников некий слухач объявил, что [прозвучавшая там] часть струнного квартета — а ее гармония была лишь чуть сложнее шубертовской — это яркий образец моего тлетворного влияния⁷.

Чтобы воспринять художественное впечатление, надо активизировать собственную творческую фантазию (эту давно известную мне мысль я недавно прочитал в «Факеле» в письмах [Оскара] Уайльда). Только тепло, излучаемое самим человеком, создает художественное произведение, и в конечном итоге любое художественное впечатление есть творение фантазии слушателя. Конечно, вызванное к жизни произведением искусства; но только если помимо передающего устройства имеется и настроенное на ту же волну принимающее. Чтобы преобразовать художественное впечатление в художественное суждение, надо обладать опытом истолкования своих неосознанных ощущений, надо знать свои склонности и свой тип реакции на впечатления. А уж чтобы высказывать суждение о ценности [произведения искусства], надо уметь сравнивать друг с другом художественные впечатления: надо, доверившись своей природе — а она не может быть лишена самобытности — или по меньшей мере своему образованию (= всестороннему образованию), найти подход, который позволил бы приблизиться к сути произведения. Надо иметь чувство прошлого и представление о будущем. И наконец, можно и ошибаться; но тогда надо хотя бы что-то собой представлять!

Как далеко до этого нашим критикам! Истинная причина, пожалуй, — неспособность, ибо злонамеренность никогда не принесет столько вреда, сколько глупость. Человек с интеллектуальным потенциалом, преследующий художника, скажем, из мести, сумеет отыскать все, с чем стоит поспорить. Глупец, напротив, вредит даже тогда, когда подличает. К примеру, он за простоту. Но услышав что-то простое, он говорит себе: «Это я понимаю, а раз мне нравится, значит это плохо», и ругает. Если он слышит то, чего совсем не понимает, что ему совершенно не нравится, то знает: перед ним нечто особенно значительное, и ругает. Или же хвалит, но только чтобы позлить коллегу, которому завидует и на место которого с радостью бы поступил. Или он за мелодию. Но если кто-то пишет мелодически, то критик, упрекая за банальность, тем самым признается, что ему понравилось. Никто и не старается, но угодить таким людям было бы трудно. Потому как они не знают своих собственных склонностей, а если имеют о них представление, то знают: их надо тщательно скрывать, ибо газетчик ведь обязан попытаться изобразить некое богоподобие.

Влияние критики на публику полностью исчезло. Никто больше не считается с ее суждениями. Потому что либо не интересуется предметом, либо сам является любителем, а потому понимает столько же, сколько человек из редакции. Либо кто-то был в числе присутствовавших [на концерте] и знает, как все происходило, либо не был и, значит, не знает. На отчет корреспондента полагаться никак нельзя. Он видит то, что хочет видеть, а не то, что было в действительности; делает из аплодисментов провал, из шиканья — успех; приписывает слушателям мнение, которого придерживается сам; потому что критику, как правило, недостает духа высказывать единоличное мнение. Если он чувствует, что находится под прикрытием хотя бы небольшой части публики, то рассказывает, будто вся публика была возмущена или воодушевлена. Если представить поведение публики в ложном свете никак нельзя, то защиты от общественного мнения он ищет у своих коллег. Так публику то ругают заодно с художником, то хвалят заодно с критиком. Но правды нет почти никогда; без искажений и подозрений (приятельство, клика) редко обходится даже в тех случаях, когда правда достигла бы той же цели, что и ложь.

Читатель не придает этому большого значения, потому что знает почти все мотивы, знает течения, личные приятные и неприятные отношения, от которых всё зависит. Но всегда что-то да остается, в хорошем и в плохом; похвалы и порицания, ничего сами по себе не значащие (потому что всякий ощущает неуважение, с которым их раздают) превращаются в ценности коммерчески-делового свойства: создают художнику рекламу или настраивают против него — в зависимости от того, какую позицию по отношению к себе он дал кому-то занять. И это — сила. Она вряд ли сравнима с силой прежних властителей, позволявшей раздавать и отнимать места. Как и многое другое,

это сегодня измельчало; сегодня говорят колкости там, где раньше наносили удары. Но это суммируется, и тысяча булавочных уколов парализует, быть может, так же верно, как разил насмерть удар кинжала. Эта сила, быть может, и не опаснее прежней, но больше докучает. Она беспощаднее, потому что, поделенная меж многими, еще и снижает степень ответственности: «Этот, этот и тот виноваты по меньшей мере так же, как я», — может оправдывать себя всякий. И тот, и другой и третий... всех как раз и не охватишь. Это вселяет в каждого из них уверенность большую, нежели есть у тех, кто выступает сам за себя. Не надо быть сильным духом, чтобы действовать тут заодно с другими. Но нужна большая сила духа, чтобы этому противиться. Убить за это не убьют, но можно сойти с дистанции, исчезнуть. И это самое страшное. А потому не стоит удивляться, что те немногие, к кому данная характеристика относится не в полной мере, робки, нерешительны. Особенно не стоит удивляться этому в Вене. Наш «мягкий климат», конечно, не способен придать ненависти и зависти внешне приятные формы, но твердости, решительности он, кажется, способствует совсем уж мало. Всё — компромисс, повсюду — осторожность, внешнее благородство. Все должно «выглядеть как что-то», неважно, представляет оно собой что-то или нет; все решает внешнее!

А раз так, то, пожалуй, лучше бы двух-трех «порядочных людей» и не существовало. Не будь в Содоме и Гоморре двух-трех праведников, быть может, сжалился бы разгневанный Господь и дал возможность возникнуть из соляной пустыни новой культуре⁸. Это слабая надежда. В Вене всегда будет несколько праведных, которым, однако, приходится иметь дело с неправедными, несколько порядочных, которые грозят исподтишка и при этом могут любезнейшим образом общаться с продажными; несколько двадцатилетних с уравновешенностью и рассудительностью шестидесятилетних, которые умеют перевести на рельсы осторожности и благоразумия любой отважный поступок, и несколько сорокалетних, ненадежных, словно четырнадцатилетние школьники, шаловливых, лишенных чувства ответственности и уважения по отношению к вещам, которых не способны понять.

Статья (оригинал не датирован) опубликована в октябре 1909 года в венском журнале «Der Merker» (Jg. I. N. 2) с редакционным послесловием: «Рассуждения известного радикального предводителя венского музыкального модерна дают такой обширный материал для полемики, что мы охотно выносим их на публичное обсуждение».

Ко времени написания статьи у Шёнберга имелся длинный счет к музыкальным критикам, прежде всего венским — они были первыми и отнюдь не всегда благожелательными рецензентами его сочинений (и сочинений его учеников), исполнения которых в Вене, как известно, нередко сопровождалось скандалами. Первые заметки Шёнберга на тему о музыкальной критике, послужившие подготови-

тельными материалами к статье, возникли как отповедь рецензентам премьер его Камерной симфонии ор. 9 и Второго струнного квартета ор. 10, состоявшихся соответственно 8 февраля 1907 года и 21 декабря 1908 года. Две из них — «Правовой вопрос» («Eine Rechtsfrage», 16 января 1909 года), «Художественное впечатление» («Ein Kunstindruck», без даты, предположительно тогда же) — были опубликованы уже после смерти Шёнберга (см.: Style and Idea 1975). Третья — «Открытое письмо Людвигу Карпату» («Offener Brief an Ludwig Karpath») — напечатано 15 февраля 1909 года в венском журнале «Die Fackel».

Еще одним поводом к написанию статьи «О музыкальной критике» могло стать интервью, взятое у Шёнберга венским журналистом Паулем Вильгельмом и опубликованное 10 января 1909 года в «Neues Wiener Journal». Судя по письму Шёнберга К. Краусу, текст интервью был напечатан с искажениями, а главное — в нем были выпущены две заключительные фразы, которым Шёнберг придавал особое значение: «Венские музыкальные критики за редчайшими исключениями настолько бездарны и невежественны, что судить о них можно, пожалуй, лишь по тому злу (большему или меньшему), которое они причиняют. В этом смысле большинство из них понимает свое ремесло правильно, создавая рекламу любимым художникам или настраивая против нелюбимых» (цит. по: Stil und Gedanke 1976. S. 489). Вместо них П. Вильгельм дал такой текст: «Именно о венской критике Шёнберг отзывается с резкой неприязнью, в которой чувствуется его сильная озлобленность, а еще — его глубокое внутреннее одиночество. И тут он, пожалуй, со всей страстью бьет мимо цели. Но в честности и смелости, с какими он выражает свои убеждения, есть нечто привлекательное. На мой вопрос: «Считаете ли Вы, что художник в наше время способен идти против мнения критики и публики?», он отвечает: «Это я смогу узнать лишь на закате дней»» (цит. по: Ibid. S. 159). Статья «О музыкальной критике», в которой Шёнберг, кстати, свел счеты с интервьюером, отчасти и стала развернутым изложением опущенных при публикации заключительных фраз.

В январе 1909 года Шёнберг предпринял попытку опубликовать статью в венском журнале «Die Fackel», но получил отказ от его редактора Карла Крауса, который в письме от 21 января объяснял, что предпочитает избегать в журнале того, что «производит впечатление внутренней полемики с отдельным репортером» (цит. по: Gedenkausstellung. S. 197). После этого статья была принята к печати другим венским периодическим изданием («Wiener Zeitschrift für Musik und Theater»), но когда основатель журнала «Der Merker», музыкальный писатель и критик Рихард Шпехт обратился к Шёнбергу с просьбой о рецензии на песни трех венских композиторов, тот в ответ предложил статью «О музыкальной критике» (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. 81). Для публикации в журнале «Der Merker» текст был переработан.

После выхода статьи в свет Шёнберг обращал на нее внимание супругов Малер (см. письмо Г. Малеру от 29 декабря 1909 года: Письма. С. 404), но, формируя в 1940-е годы сборник собственных литературных работ, включать в него эту статью не планировал, вероятно, считая ее материал слишком далеким от интересов своих потенциальных американских читателей.

О проблеме «Шёнберг и музыкальная критика» см. также заметку А. Берга «Два фельетона», опубликованную в приложении к книге В. Райха: *Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. München; Zürich, 1985. S. 207–214.*

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Über Musikkritik // Stil und Gedanke 1976. S. 160–164.*

¹ См. выше коммент. 16 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд..

² Здесь и далее имеется в виду сотрудничество композиторов в неспециальных (не предназначенных для музыкантов-профессионалов и любителей музыки) периодических изданиях.

³ Ср. с воспоминаниями Бруно Вальтера: «Утром после исполнения своих вещей он [Малер] имел обыкновение спрашивать: “Ну, а что говорят господа начальники?”» (*Вальтер Б. Густав Малер. Портрет // Густав Малер: Письма. Воспоминания. М., 1964. С. 472*).

⁴ В оригинале — G. m. b. H. (Gesellschaft mit beschränkter Haftung) — Общество с ограниченной ответственностью (нем.).

⁵ Л. Стайн обращает внимание на то, что приведенный Шёнбергом пример соотношения тональностей крайних частей и *Adagio* взят из Сонаты для фортепиано и виолончели Брамса F-dur op. 99 (*Style and Idea 1975. S. 521*)

⁶ Об актуальности этой проблемы в начале XX века см., в частности: *Stephan R. Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik // Stephan R. Vom musikalischen Denken: Gesammelte Vorträge. Mainz, 1985. S. 123–124.*

⁷ Возможно, речь идет о втором из двух устроенных Шёнбергом концертов его учеников, состоявшемся 4 ноября 1908 года в Большом зале венского Музикферейна. В числе прочего в программу концерта было включено Скерцо для струнного квартета Эрвина Штайна. В рецензии на концерт, опубликованной 5 ноября 1908 года в газете «*Wiener illustriertes Extrablatt*», в частности, говорилось: «Подобно их мастеру, г-да Эрвин Штайн и Антон ф. Веберн жаждут любой ценой достичь запутанности, неблагозвучия, жаждут диссонансов — не по необходимости, а из удовольствия. [...] Г-н Штайн пишет Скерцо для струнного квартета, в котором отсутствует юмор, г-н Веберн — Пассакалью, которая вряд ли оправдывает свое название. Поклонение форме, но без содержания» (цит. по: *Gedenkausstellung. S. 200*).

⁸ Бытие 18; 19.

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСКУССТВА (1910)

По-моему, искусство происходит не от «могу», а от «должен»¹. Ремесленник от искусства может. То, что дано ему от природы, он развил; и если он только хочет — он может. Он может то, что хочет; хорошо ли, плохо ли, поверхностно или глубоко, новомодно или старомодно — он может! А художник должен. Он никак на это не влияет, от его желания это не зависит. Но раз он должен, он тоже может. Он обретает даже то, что не дано ему от природы: сноровку ремесленника, умение строить форму, виртуозность. Но не такие, как у других, а свои собственные. Это развитое из внутренней потребности умение, это умение-выражать-себя существенно разнится от умения ремесленника от искусства, который ведь выражает кого-то другого, не автора². Ремесленник от искусства может делать то, что художник должен был сотворить. Сноровка и умение приспособливаться позволяют ремесленнику использовать в качестве художественных средств то, что творческий дух сделал неосознанно, принудив материал воздействовать в соответствии с потребностью выражения.

Итак, гениальный учится, в сущности, лишь у самого себя, талантливый главным образом — у других. Гениальный учится у природы, своей природы, талантливый — у искусства. И в этом состоит важнейшая проблема преподавания искусства. Обучающий искусству думает, будто должен рассказывать только о художественных средствах и эстетике. Обычно он смешивает то и другое в пропорции, зависящей от уровня его познаний: когда уже не удается продвигаться вперед с помощью одного, подключается другое. Когда он уже не может указать никаких художественных средств, на помощь должны прийти хороший вкус, чувство формы, чувство прекрасного. Пока он предлагает художественные средства и, следовательно, продолжает играть конструктивную роль, что-то получается. Но когда обращается к функциям чувства и восприятия — становится туманным, невнятным и теряет руководящую роль. Тут ему лучше бы сразу воззвать к таланту и без лишних слов потребовать, чтобы ученик находил сам. Но если ученик может найти сам, если в важнейших, труднейших местах его можно бросить на произвол судьбы, предоставить самому себе, то какой смысл дополнительно облегчать ему и без того легкое начальное обучение? Раз он может решать задачи посложнее, то уж с более легкими должен справляться как следует.

Обычно говорят иначе: кто собирается учиться танцевать, должен сначала уметь ходить. Но это сравнение не годится. Потому что педагог может показать, как танцуют, но не как вдохновляются или в необычном случае изобретают необычные средства. А с таким необычным случаем, вынуждающим использовать необычные средства, постоянно сталкивается тот, кто создает искусство. Тот же, кто должен танцевать, сталкивается с повседневным случаем; эффект, который этому человеку нужно произвести, по природе своей чисто формальный и довольно слабо связан с его личными склонностями и потребностями. Искусство же отвечает лишь им, и все чисто формальное здесь — случайность; быть может, закономерная случайность, но, во всяком случае, это не главное.

Так какой же смысл обучать тому, как справляться с повседневными случаями? Ученик учится использовать что-то такое, что нельзя использовать, если он хочет стать художником. Но самого важного ему дать не могут: смелости и силы так относиться к вещам, чтобы все, что он видит, благодаря тому, как он видит, становилось необычным случаем. Художественные средства здесь скорее навредят, чем помогут. Использовать их — значит их обобщать, а тогда это уже не художественные средства, а художественные приемы, приемы художественного ремесла. Необходимо, чтобы столяр объяснил своему подмастерью, зачем тот должен пилить прямо, и показал, как при этом правильно держать пилу. Но, быть может, излишне и даже вредно заставлять писать симфонические произведения человека, чья потребность выражения позднее будет искать путь лирики. Только ради образования, для тренировки?

О некоторых авторах говорят: у него, правда, есть техника, но нет изобретательности. Это неверно: или у него нет и техники, или есть и изобретательность. Кто способен ловко чему-то подражать, не владеет техникой — техника владеет им. Чья-то техника. Присмотревшись повнимательней, нельзя не признать, что такая техника — надувательская. По-настоящему ничто не сходится, все только ловко отполировано. Все неточно, ничто не развивается естественно, не спаяно друг с другом; но издали выглядит почти как настоящее. Нет техники без изобретательности, напротив — есть изобретательность, которая только и создаст свою технику. Но все же преподающий искусство стремится передать такую технику ученику, велит ему брать за образец вместо природы искусство и показывает, как можно сказать что-то, даже если к этому не побуждает потребность выражения.

И все из-за ошибок в процессе познания. По внешним симптомам мы можем понять, что происходит внутри. Но только симптомы — зачастую следствия, а не причины того, что произошло. В этом смысле Стриндберг склонен видеть в бациллах сопутствующие явления, а не возбудителей болезней. Лихорадку кто-то тоже считает болезнью, недугом, с которым надо бороться, а кто-то — процессом выздоровления, который надо подстегивать. Точно так

же и здесь: техника — это причина или следствие, побочный продукт? Выразительное содержание стремится быть понятным, его движение создает форму. Извергается вулкан, произведенные им опустошения подобны орнаменту. Взрывается паровой котел, предметы взлетают в воздух и оказываются в таких местах, какие можно точно вычислить, исходя из соотношений давления, веса, расстояния и сопротивления. Конечно, можно разложить эти предметы так, чтобы они имитировали настоящий взрыв и его физические характеристики. Но есть ведь разница; и если происхождение иной раз отличает аристократа от плебея, то, выходит, и здесь имеет значение, кто автор орнамента — взорвавшийся паровой котел или обойщик, все похоже расположившийся. Напрашиваются уравниения: сходное обращение с материалом должно вести к сходному воздействию; и еще: кто достигает сходного воздействия, должен сходно чувствовать. Здесь три неизвестных, а значит недостает третьего уравнения. И оно гласит: сходные чувства проявляют себя через несходное обращение с материалом; об этом свидетельствуют факты искусства; но не об обратном, что в них хотели бы усмотреть. И это третье уравнение вместо того, чтобы помочь решению, аннулирует оба первых.

Бессмысленно имитировать признаки извержения вулкана, потому что знающий человек тут же увидит, что здесь разбушевалась всего-то какая-нибудь спиртовка. И смешно, когда простые, милые люди вместо того, чтобы, ясно выражая истинные свои душевные движения, приносить [в искусство] то, чем наделены, хотят разыгрывать перед нами жизнь героя. Мы должны восхищаться ими как Дон Жуаном, потому что Дон Жуан — идеал мужчины и всегда литературен³. Они непременно должны быть в жизни победителями, потому что это как раз современно. Грандиозные мошенники или грандиозные герои; они не показываются на публике без величия. Но для нас и для них было бы полезнее, если бы они поведали нам что-нибудь правдивое о своем убожестве в моменты жизненных неудач. Мы растем с идеалами, у нас неправильные представления о любви, женщинах, правде, лжи, надежности, обо всем, что важно. Но мы все еще получаем литературу, и у нее — вопреки реализму и натурализму — все еще светлая борода и голубые глаза, она — поэт, скульптор или, по крайней мере, профессор и побеждает в жизни или нищенствует. Разумеется, разочарования — это самоцель, и способность их испытывать обусловлена тем же перепадом напряжения, который побуждает творить. И объяснения, предлагаемые искусством и литературой, не могут ни уберечь от разочарований, ни утешить. Это иллюзия, будто понимание утешает и будто чужой опыт ценен для нас еще чем-то, кроме того что он подтверждает пережитое нами. Если бы сегодня люди, лишенные оригинальности, говорили о том, что их действительно занимает, они говорили бы о самом предмете, а не о его отблеске. Но у них речь идет о фикции, о «прекрасной фикции». То, что она рождена искусст-

вом, неоспоримо, и этим можно бы удовольствоваться. Но они хотят, чтобы само искусство было этой прекрасной фикцией, и это роковая путаница.

Какими могут быть достижения талантливых людей, лучше всего видно там, где они вынуждены придерживаться существа дела. Однажды в библиотеке [венского] Бюро по регистрации изобретений и выдачи патентов (Patentamt) я полистал патентную документацию и поразился обилию хороших придуманных, умных находок⁴. Конечно, значительное, гениальное изобретение вбирает в себя более сотни таких вот мелких и часто делает их ненужными. Но эти идеи сами по себе чего-то стоят. Пусть это что-то небольшое, такое, без чего можно и обойтись. Но это все-таки настоящие результаты, исходящие из сути дела. Здесь есть озарение, мыслительная работа, достижение. Тут нет несущего стиля, нет возвышающего орнамента; надутельство и мошенничество здесь невозможны. И вот мораль: с точки зрения ее ценности, идея такова, какова она есть; не меньше, но и не больше.

И тут я вижу, куда настоящий педагог, обучающий искусству, должен вести своих учеников: к этой строгой приверженности сути дела, которая в первую очередь отличает все то, что в самом деле индивидуально. Талантливого ученика педагог тоже может развить до такой степени, что тот будет высказываться, выражая собственную индивидуальность. Веру в спасительную технику надо подавлять, стремление к правдивости — поощрять. Потом можно привлекать даже примеры из искусства, рассказывать о художественных средствах. Можно советовать подражать, но не в обычном понимании: ученик должен уразуметь не то, как это сделано, а то, что здесь решались проблемы. Можно показывать и технику. Но только как грамматику языка. В ней можно искать смысл, дух, дух нации. Но мысли, чувства привносить свои. Можно позволить языку нести себя, но несет он лишь того, кто в силах был бы сам его выдумать, если бы его не существовало. «Язык — отец мысли», — говорит Карл Краус⁵. Это так же неверно, как то, что курица была раньше яйца. И так же верно. Потому что так в истинном произведении искусства: все будто бы было первым, потому что все родилось сразу. Чувство — уже форма, мысль — уже слово.

Тот, кто обучает искусству, должен стремиться внушить ученику такие представления. Тогда, быть может, и талантливый в какой-то момент почувствует — он должен и сможет сделать нечто такое, что может он один, хотя есть и другие, которые его превосходят.

Статья, датированная в рукописи 24 декабря 1910 года и напечатанная в венском ежегоднике «Musikalisches Taschenbuch» (Jg. 2, 1911), является первым опубликованным текстом Шёнберга по данной теме. К тому времени у него был немалый опыт преподавания музыкально-теоретических дисциплин: частные уроки Шёнберг давал с 1898 года, преподавал в берлинской Штерновской консерватории (1902), читал лекции в Шварцвальдской школе (1904–1905), а с осени 1910 года — в венской

Академии музыки и изобразительного искусства, куда его рекомендовал Густав Малер (его рекомендательное письмо см.: Gedenkausstellung. S. 224). Не исключено, что написание и публикация статьи были связаны с этим новым местом работы, точнее, с надеждой Шёнберга в будущем сменить внештатную должность (приват-доцент) на штатную. В 1911 году из-за сильной оппозиции он отказался участвовать в выборах, и класс композиции в Академии музыки возглавил Ф. Шреккер. Но в конце 1910 года Шёнбергу важно было утвердить себя в общественном мнении как опытного педагога нового типа и публично заявить о своем педагогическом методе. О том, насколько он отличался от общепринятых, можно судить по следующему фрагменту из воспоминаний Ганса Зваровского: «До того, как придти к Шёнбергу [в 1920 году], я был учеником очень уважаемого в Вене педагога: профессора Фридриха Штёра. Мне, однако, не нравилась его метода предподносить ученику готовые результаты в тщательно вычищенном виде и не давать ему возможности мыслить самостоятельно. Когда Шёнберг спросил меня: «Почему Вы пришли ко мне?», я ответил: «Потому что до сих пор учился у Штёра». И Шёнберг тотчас понял, что я имею в виду» (Swarowsky H. Schönberg als Lehrer // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft / Hrsg. von R. Stephan. Bd. 1. Wien, 1978. S. 239).

Не исключено, что Шёнберг был осведомлен о заседании Совета Академии, состоявшемся 13 марта 1910 года, на котором был поставлен вопрос о необходимости привлечения новых сил для преподавания композиции ввиду недостаточных успехов студентов (см. об этом: Gedenkausstellung. S. 223), — в этом случае его статью, не случайно озаглавленную «Проблемы преподавания искусства», надо понимать и как объяснение причин сложившейся ситуации.

По своему содержанию статья перекликается с заключительными главами созадаваемого в тот же период «Учения о гармонии»: «Квартаккорды» и «Эстетическая оценка созвучий из шести и более звуков».

Перевод сделан по изданию: Schönberg A. Probleme des Kunstunterrichts // Stil und Gedanke 1976. S. 165–168.

¹ Слова «Kunst» (искусство) и «Können» (умение, способность) — однокоренные.

² Ср.: «Талант есть способность усваивать. Гениальность — способность развивать» (Афоризмы Арнольда Шёнберга / Пер. В. В. Метнера // Музыка. 1911. № 12. С. 264).

³ Шёнберг обыгрывает названия симфонических поэм Р. Штрауса «Жизнь героя» и «Дон Жуан». Согласно указанию И. Войтеха (Stil und Gedanke 1976. S. 490), Шёнберг позднее прокомментировал эти намеки в своих заметках о Штраусе (не опубликованы).

⁴ Посещение этого института состоялось, по-видимому, в 1909 году и было связано с тем, что Шёнберг пытался получить патент на свое изобретение — нотную печатную машинку.

⁵ Об этом афоризме К. Крауса Шёнберг упоминает и в статье «Отношение к тексту»: см. с. 31 наст. изд. и коммент. 7 там же.

ТВОРЧЕСТВО И СУЩНОСТЬ ФРАНЦА ЛИСТА (1911)

Значение Листа состоит в том, в чем только и может состоять значение великих людей: в вере. В фанатичной вере, резко отличающей того, кто ею движим, от обычного человека. Этот *имеет* убеждение, тот *одержим* верой. В каком-то смысле поступки характеризуют обычного человека лучше, чем человека верующего, потому что в поступках просматривается ясная связь с убеждением, лежащим в их основе. Напротив, деяние тех, кто живет, повинаясь смутным, но высоким инстинктам (Triebe), останется непонятным любому человеку, который в лучшем случае сводит действие к самым очевидным причинам. Отыскать подобные причины в убеждении, лишь на поверхности окрашенном более интенсивно, легче, чем добраться до инстинкта. Если сравнить поступки обычного человека с его убеждениями, то выяснится, что они, как правило, согласуются друг с другом. Если же сравнить его поступки с его инстинктом, то между ними обнаружится разительное несоответствие. Но произведение, совершенное произведение великого художника, прежде всего порождено инстинктами. И чем напряженнее он в них вслушивается, чем непосредственнее их выражает, тем выше, значительнее его произведение. Так же и даже еще непосредственнее вера, независимая от разума вера связана с инстинктивной жизнью. И если убеждения и проистекающие из них поступки, как правило, удаляются от этого первоисточка, а вера вплотную приближается к нему, то произведение находится посередине. Чем и объясняется, с одной стороны, то, что каждому художнику известно как «нерастворенный остаток», как расхождение между способностью выразить и возможностью преподнести, с другой же — потребность в форме, маскирующая внешним единством внутренние пробелы и недостатки. А еще этим объясняется, почему личность художника характеризует не одно произведение, но совокупность всех его произведений; ибо только она помогает понять веру его инстинктивной жизни.

Эта вера, эта фанатичная вера характерна для Листа так же, как для всякого великого человека. У него был контакт с инстинктивной жизнью, была связь с первоисточком личности, и потому он обладал способностью верить. Он верил в себя, верил в того, чье величие было больше, он верил в прогресс, в культуру, в красоту, в мораль, в человечность. И он верил в Бога! И в основе всего этого — не что иное, как сильный инстинкт человека, желающего и

других вознести к вершинам добра, ощущаемого в себе самом. Такой человек — уже не просто художник, а скорее нечто большее: пророк.

Как мало значит в сравнении с этой верой произведение для тех, кто ощущает сладость и не пробуя мед, кто видит красоту и когда она невидима, кто постигает бесконечность и не измеряя ее. Как мало значит для них заблуждение гения, потому что они знают: заблуждаться может лишь тот, кто *ищет*. Знают, что другие, когда их не принуждают к правильному, делают нечто неправильное, плохое, тогда как заблуждение — одна из привилегий гения.

Лист создал художественную форму, которую наше время должно признать заблуждением, хотя грядущее, быть может, снова увидит в ней только лишь гениальное постижение, ее обусловившее. И то и другое справедливо, и, быть может, мы лишь потому яснее видим заблуждение, что [листовскую] художественную форму продолжаем развивать, идя иным путем. Лист заменил старую форму образного представления новой. Из нее должна была возникнуть новая форма выражения. Но он *сознательно* заменил старую форму новой и старую форму представления — представлением чужим, а не собственным. Оба эти сознательных акта мешают найденному интуитивно преобразоваться в художественное деяние непосредственно и точно. То было заблуждением Листа — позволить осознающему разуму завершить произведение, которое без его участия вышло бы более совершенным. Он правильно понимал, что музыкант — личность не только музыкально-выражающая, но и (чтобы уж кстати выразиться в духе Листа) поэтически-чувствующая¹. И что поэтому в произведении искусства внимания достойны не столько ремесленническая ловкость, художественное мастерство и игра с материалом, сколько то, что стоит за этим: личность, истинная сущность художника, творящая из непосредственного видения. Но при изложении этой мысли на языке музыки произошла, так сказать, ошибка в переводе: Лист перевел «непосредственно созерцающая личность» как «поэтически-чувствующая личность», последнее — как «поэт» и, наконец, «поэт» — как «поэма». Вот так он и дал поэму из вторых рук, вместо того чтобы позволить собственному видению, поэту в себе самом непосредственно выразить себя в музыке. Ошибка не так велика, как кажется. Ибо истинный художник, к счастью, исправляет ее бессознательно, а в результате на поверхности оказывается именно то, что было в нем. А потому Лист, видимо, выразил не своих поэтов и поэмы, а все-таки самого себя. Вот только трубы, из которых струится собственная сущность, от этого, конечно же, сужаются, первоисточник скудеет, а разуму приходится вносить дополнения, заведомо чуждые исходному материалу.

Это привело Листа ко второму его заблуждению — к его форме. Она тоже пробуждена к жизни глубинным знанием. Увы — лишь пробуждена, но не выношена в том средоточии живительного тепла, где приходит в движение и рож-

дается дух. И вот она появилась на свет несовершенной и зачахла. Можно и даже нужно знать, а еще лучше — *чувствовать*, что форма не удовлетворяет потребности выражения или же не соответствует ей. Но тогда следует полностью довериться потребности выражения, не препятствовать ей самой творить форму и старательно избегать вмешательства боязливо-беспокойного разума. Если, подвергая форму критике, доверяешь потребности выражения, отвергающей старую форму, то доверяй этой потребности и в момент творчества, когда на свет просится новая, собственная, соответствующая ей форма. Впрочем, и новую, навязываемую ей разумом форму потребность выражения может подвергать критике точно так же, как старую, в которую ее стремятся втиснуть недомыслие, традиция. Листовская форма есть расширение, комбинирование, сварка, математически-механическое развитие составных частей старой формы. Но математике и механике не создать живого существа. Эту форму произвел правильно функционирующий разум, побужденный к тому правильным чувством. Однако правильно функционирующий разум почти всегда делает нечто противоположное тому, что подобает правильному чувству. Правильное чувство не может снова и снова не углубляться в темное царство бессознательного, чтобы вынести на свет содержание и форму как единство.

Лист заменил старую форму новой. И то, что он сделал, — безусловно, худший формализм, чем у тех мастеров, которые жили в старых формах. Поэтому что они-то в них жили! Они в них вжились. Они действительно мыслили в этом пространстве, это был их дом, они, можно сказать, родились в нем и потому передвигались там совершенно свободно. Форму там надо ощущать не как сковывающую рамку, но как каркас, как обруч, как опору конструкции.

Таковыми видятся мне два заблуждения Листа. И свидетельствуют они о том, что его поступки были иными, чем им надлежало быть по его вере. Он, прежде всего Рое, подавлял в себе этого поэта, позволяя слишком многое привносить другому поэту. Он, воспринимавший форму как формализм, создал гораздо худший формализм — такой, с каким нельзя свыкнуться, ибо в листовских формах, найденных разумом, никогда не обитало живое существо. А потому его истинная, глубинная индивидуальность просвечивает лишь в немногих его творениях, проявляется в куда менее подходящих формах, чем то могло быть у художника, у этого художника, обладавшего интуицией. И, быть может, голосу его лишь потому зачастую недостает теплоты, что в его форме — голой, холодной, заведомо непригодной для жизни — голос звучит слишком гулко.

Хотя его творчество по этой причине вроде бы не отвечает известным требованиям, нельзя не заметить, как много сокрыто в нем чисто музыкальной новизны, того, что найдено поистине интуитивно. Ведь он был одним из тех, кто начал борьбу против тональности, — и с помощью тем, в которых не обязательно присутствовал [тональный] центр, и с помощью гармонических

частностей, из которых его последователи-музыканты постарались выжать все до последней капли. Вообще, в этом — в многочисленных идеях, оставленных им последователям, — его воздействие, возможно, сильнее вагнеровского. Творчество Вагнера слишком совершенно, чтобы к нему можно было что-то добавить. Но вовсе не обязательно рассматривать Листа только так. Вспомним хотя бы его «Христа» — вот произведение, воздействие которого будет лишь усиливаться². Его тон, его идеи будут, возможно, подхвачены уже в ближайшее время. Ибо наше время снова ищет своего Бога; и это для него более характерно, чем самые выдающиеся технические достижения³.

Прежде чем подытожить значение Листа для развития нашей музыкальной жизни, я должен констатировать, что не это заблуждение — причина того, что значение Листа скромнее, чем хотелось бы думать. Ибо эта ошибка — не такая уж большая беда, если подумать, что на смену старой ошибке всегда приходит новая. Что прежнее знание в сравнении со всяким новым становится ошибкой. И что выстраивающийся таким образом ряд бесконечен. Бесконечен, как наше стремление, бесконечен, как удаленность от цели. Но будь даже беда больше, в одном Лист сохранил бы свое воздействие. Благодаря этому воздействию, непосредственно вытекающему из его видения, объектом внимания сегодня является не только мастерство (а ведь в этом вопросе всегда понимали толк единицы), но уже и личность художника. А еще его воздействие в том, что мы научились думать об отношении формы и содержания иначе, чем думали прежде. Вполне вероятно, что творчество Листа не достигнет той популярности, какую приписывают сочинениям классиков. Не исключено даже, что его творчество совсем забудут — есть и великие, чье творчество забывают. *Но имя их остается!* Оно становится *понятием*, пробуждающим высокие этические представления. Оно, так сказать, переходит в язык, становится *выразительным средством*, возможностью объясниться, когда хочешь вести речь о самых высоких целях человечества.

И в этом, пожалуй, тоже состоит значение Листа, как всякого великого. Один дает образец своим творчеством, другой — своей личностью. Чем глубже связь творчества и личности, тем дольше сохраняется этот образец. Но оказывает ли он воздействие, влияет ли на жизнь — в этом я сомневаюсь. Ибо музыкальная жизнь, к примеру, сегодня в главных своих чертах такая же, какой была и до Листа. У нее иные краски, отчасти иные формы и прежде всего множество новых имен. Но сущность ее, косность, мода, невежество и пошлость, зависть и интриги, успех бездарей и середнячков, неуспех истинно значительных, обогащение приспособленцев и нужда своевольных — все это осталось таким же, как прежде. Не только Лист, любой другой великий дал образец, из которого нынешнее время могло бы сделать вывод — что, почему и как должно перемениться. Но нынешнее время ничего этого не

замечает, и музыкальная жизнь просто приносит некоторые новые имена, адресуется другим ушам и слушает только то, что по определению не главное — средние голоса. Средние голоса сюда! — вот его девиз. Музыкальная жизнь получает свои образцы от великих и окружает их почетом — но издали! Ибо царят в ней малые. И организаторы музыкальной жизни так основательно потушили у всех остальных последнюю искру радости музыкальной жизни, что нельзя не озлобиться против них, когда они сходятся вместе, чтобы устраивать празднества в честь тех, против духа которых грешат.

Воздействие великих людей на жизнь, если таковое вообще существует, бесконечно мало. Если со вниманием относишься к тому, что думали Платон, Христос, Кант, Сведенборг, Шопенгауэр, Бальзак и другие, и сравниваешь с тем, во что сегодня верят и ради чего сегодня живут, если видишь потом, что так думает лишь бесконечно малое число людей, тогда как остальные делают вид, будто этих мыслей никогда не существовало, то начинаешь сомневаться: а существует ли прогресс? И произведения великих возносятся еще выше, в сферу бесцельного⁴. Начинаешь понимать, что их значение в лучшем случае — служить образцом для тех, кто и без того вышел бы на правильный путь. И в этом смысле, быть может, существует какое-то развитие: прогресс не может воспрепятствовать тому, что все снова и снова появляются люди, думающие о том, о чем действительно стоит думать. Так значит, мы приближаемся к цели!

В жизни продуктивными оказываются только деяния. Произведения от них уже слишком удалены. Но вера, фанатизм — а это едва ли произведение и уж, во всяком случае, не деяние — сохраняют дистанцию, и никакой мост не соединяет их с той действительностью, в которой образцы в рамках висят в концертных залах и взирают, как организаторы жизни славят имена тех, чей дух не хотят понять.

Статья (рукопись не датирована) впервые опубликована 20 октября 1911 года в специальном номере берлинской газеты «Allgemeine Musikzeitung» (Jg. 38. Nr. 42), посвященном двойному юбилею — 100-летию со дня рождения Ф. Листа и 50-летию основанного им «Всеобщего немецкого музыкального союза» («Allgemeiner deutscher Musikverein»). Возможно, статья была заказана Шёнбергу, который дважды (в 1903 и 1904 годах) при поддержке Р. Штрауса становился стипендиатом Фонда Листа (Liszt-Stiftung), созданного в 1887 году в Веймаре княгиней Марией Гогенлоэ (урожд. Сайн-Витгенштейн) и оказывавшего материальную поддержку композиторам и исполнителям — как уже признанным, так и начинающим свой путь в искусстве. В этой работе Шёнберг на примере произведений Листа в созданном им жанре симфонической поэмы подвергает критике романтическую программную музыку, поставившую композитора в чересчур сильную зависимость от поэта (здесь — автора литературного источника, положенного в основу программы) и впервые формулирует систему своих эстетических взглядов — свою «эстетическую теологию» (см.: *Dahlhaus C. Schönbergs ästhetische Theologie // 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). О шёнберговском чисто музыкальном понимании музыки, не связанном ни с герменевтикой, ни с идеей «абсолютной музыки» Э. Ганслика 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. 204–207.*

Важнейшие идеи статьи Шёнберг в сжатом виде сформулировал уже в письме В. Кандинскому от 24 января 1911 года: «Я понимаю это [первое письмо Кандинского, в котором тот характеризует свое направление как “антилогичное”, “антигеометрическое”, с приложением его картин] полностью и уверен, в этом мы сходимся. А именно в главном. В том, что Вы именуете “нелогичным”, а я — “выключением осознанной воли в искусстве”. А еще, думаю, в том, что Вы пишете о конструктивном элементе. Любое создание формы (Formung), стремящееся к традиционным эффектам, не полностью свободно от сознательных актов. Искусство же принадлежит неосознанному! Надо выражать себя! Выражать себя непосредственно! Но не свой вкус или свое образование или свой разум, свое знание, свое умение. Не все эти неврожденные свойства. Но врожденные, инстинктивные. И все, что относится к форме, к осознанной форме, вступает в игру с математикой или геометрией, с золотым сечением и тому подобными вещами. То же, что относится к форме неосознанной, приравнивает “форму” и “форму проявления”, только это создает истинные формы, только это дает те образцы, которые копируются людьми, лишенными оригинальности (Unoriginellen), и становятся “формулами”. Но тому, кто способен себя слышать, распознавать свои собственные инстинкты, вдумчиво вникать в проблемы, подобные костыли не нужны. Не обязательно быть новатором, если желаешь так творить, всего лишь человеком, который относится к себе серьезно, тем, кто при этом серьезно относится к тому, что есть истинная задача человека в любой духовной или художественной сфере: познавать, и выражать то, что познал!!! Вот моя вера!» (Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / Hrsg. von J. Hahl-Koch. München, 1983. S. 21).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Franz Liszts Werk und Wesen // Stil und Gedanke 1976. S. 169–173.*

¹ Дефисное написание — в обоих случаях авторское.

² Оратория Листа «Христос» (1862–1867) на тексты Библии и католической литургии.

³ Вероятно, уже в тот период Шёнберг вынашивал план своей оратории «Лестница Иакова», о котором 13 декабря 1912 года писал Р. Демелю: Письма. С. 64–66. Ср. также письмо В. Кандинскому от 20 июля 1922 года: Там же. С. 109.

⁴ В «Учении о гармонии», завершено незадолго до появления статьи о Листе, Шёнберг, говоря об искусстве и ремесле, подчеркивал, что для него высшим в искусстве наряду с выразительностью является бесцельность (Harmonielehre. S. 492).

«ПАРСИФАЛЬ» И АВТОРСКОЕ ПРАВО (1912)

Когда некоторое время тому назад дискутировали о том, надо ли добиваться продления срока защиты [авторского права] (Schutzfrist) для «Парсифаля», вопросы, поставленные на обсуждение, не были достаточно четко разграничены. У многих в этом деле был несправедливый материальный интерес, который старались прикрыть сантиментами в адрес искусства, а в итоге те, чьи требования праведны, лишились моральной силы защищать самих себя. Нынешний торговец искусством любит, чтобы в нем видели мецената, и художник охотно верит, что тот растроган, даже если видит все насквозь; ведь растроганность — такая честь для искусства. Вероятно, никакого результата не достигли потому, что не было четко сформулировано — здесь подлежат обсуждению три вопроса, которые нельзя смешивать друг с другом: уважение воли Вагнера, художественно-моральная проблема [сценического] священного торжества¹ и охватывающая то и другое проблема юридически-финансовая, связанная с правом собственности автора. Если к двум первым вопросам общественность проявляет интерес, поскольку ощущает себя стоящей на страже собственных идеалов, то третий занимает главным образом авторов и до некоторой степени издателей, директоров театров и т. д. Только этим последним, преследующим собственные деловые цели, выгодно напустить туману в вопросы истинно художественные и моральные. Художник же может просто спокойно стоять на позиции своего права и, как выяснится, не будет при этом испытывать недостатка и в идеальных проблемах, действительно близко его касающихся. Как выяснится, материально-правовые требования художников всегда оскорбляют чувства дельцов, но никогда не вредят идеальному интересу. Однако надо четко отделять друг от друга художественно-моральное и финансово-юридическое.

Сначала о художественном.

Для меня, моего чувства и разума нет никакого сомнения в том, что в Байройте не могли желать ничего иного, чем желали: продления срока защиты [авторского права] для «Парсифаля». Сыну нельзя отступать от последней воли отца, а сыну этого отца и подавно. Мне ясно, что требование Байройта действительно направлено не на что иное, кроме как на исполнение желания Вагнера, которое там обязаны свято чтить, на его осуществление без какой-либо сторонней мысли. И даже там, где такая сторонняя мысль была бы прямо-таки художественной необходимостью. Зигфрид Вагнер просто хочет вы-

полнить завет Рихарда Вагнера — с предельной принципиальностью, даже за счет искусства. Сын этого отца, а как художник несомненно — жертва педантичной теории (ибо ценят его не по его собственным достоинствам, а по мнимому закону природы, согласно которому у выдающегося человека не может быть выдающегося сына² и хотя Зигфрид Вагнер — художник более глубокий и оригинальный, чем многие, кто пользуется сегодня большой известностью)³, так вот, сын этого отца не может поступать иначе, невзирая на то — и сказать об этом необходимо, — что отец поступил бы иначе.

Байройт тем самым просто выступает в защиту некоего морального принципа, и исключительно — в защиту морального. Не художественного. Конечно, истоки вагнеровской идеи — в намерениях как моральных, так и художественных. Но поскольку эволюция научила нас мыслить о них по-разному, поскольку мы с полным правом уже не разделяем, например, вкус Вагнера в том, что касается сцены, живописи, поскольку его моральное намерение достигло не той цели, к которой стремилось, а прямо противоположной, постольку мы чувствуем, что его желанием мы связаны только из-за чувства пиетета. И к этому можно относиться двояко. Можно так, как сын. А можно и как отец, великий революционер, считавший проявлением наивысшего пиетета по отношению к мастерам освобождение истинной сущности их произведений от того, что в них смертно, чтобы бессмертное в них возымело тем большее воздействие. Считая, что отступления от волеизъявления автора не только согласуются с пиететом, но даже необходимы, он действительно был первым, кто предложил изменять инструментовку в партитурах Бетховена, кто исправлял то, в чем Бетховен, должно быть, ошибался, «потому что наша мудрость — простодушие»⁴.

Идею, которая при всей своей изначальной красоте и моральности отстала бы от времени и отчасти была доведена *ad absurdum**, Вагнер считал бы одним из великих заблуждений великих людей; и любил бы это заблуждение с той нежностью, с какой великий в великом любит и недостатки, однако их дурные последствия постарался бы устранить!

Данная идея дошла *ad absurdum*. Ее цель — раз в год подарить людям высокодуховным несколько священных часов⁵ — сегодня не достигнута потому, что в Байройт в основном приезжает не эта высокая публика, но едва ли не одни только снобы всех национальностей (снобы в том, что касается искусства) да отставшие в развитии, враждующие со своим временем старые вагнерианцы. Оба типа, явно представляющие собой не того слушателя, о каком мечтал Вагнер, в Байройте преобладают, как и повсюду. Из людей же высокого уровня приезжают лишь те, кто богат и независим настолько, что может по-

* До абсурда (лат.).

зволить себе посетить это модное место. А художники и истинные любители искусства, не имея денег, вынуждены оставаться дома. Я знаю одного имени-того музыканта, который уже не молод, но все еще не слышал «Парсифаля», ибо для этого он недостаточно богат. Не говоря уже о множестве артистов, живописцев, поэтов и студентов, не пропускающих ни одного исполнения Вагнера, но не знающих «Парсифаля». Такого Вагнер хотеть не мог! Ибо даже если стипендий для посещения Байройта имелось бы больше, они решали бы вопрос лишь в отдельных случаях, но не в принципе.

В художественном отношении все обстоит еще хуже. Сначала о технической стороне. Чтобы овладеть музыкальными, инструментальными, певческими, сценическими, живописными и прочими проблемами такого произведения, как «Парсифаль», работать над ними надо одновременно во всем мире. Мы ведь знаем, как далеко вперед шагнула со времени Вагнера оркестровая техника, какие новые возможности созданы трудами значительных музыкантов. Кто хоть раз участвовал в репетиции произведений, предъявляющих большие требования к исполнителям, знает, по какой причине невозможно, к примеру, исполнить волю автора в отношении звучания: пока существуют технические сложности, ни один инструменталист не в силах точно осмыслить место своей партии в ансамбле (Klangkörper). Каждый играет с недостаточной или неверной выразительностью, в материальном отношении, как правило, — чересчур громко, а порой и с недостаточной полнотой [звука]. Только когда все сложности преодолеваются без усилий — *а с Вагнером это происходит только сегодня*, — только тогда и могут возникнуть звучание, выразительность, адекватные остальным компонентам формы (Formwerte). Только тогда возникает единство. Я хочу привести две цифры: если в Байройте «Парсифаль» дается пять раз в год, то в Берлине или Вене его давали бы десять раз, и, следовательно, у музыкантов было бы вдвое больше возможностей усовершенствовать свою игру. Я, конечно же, не переоцениваю технику. Но «материальное — это дьявол», изгонять которого нужно лишь при помощи техники, если желаешь вступить в высокую сферу духовного. А для этого необходимо серьезное соревнование серьезных художников, создающее и упраздняющее образцы.

Вероятно, Байройт во многих отношениях находится на той высоте, какой можно было бы желать для произведений Вагнера. Но тамошний принцип — не допускать до «Парсифаля» наиболее значительных дирижеров, привел, например, к тому, что величайший музыкант нашего времени, Густав Малер, который исполнял Вагнера в Вене с неслыханной красотой и понял, как подчинять все то, на что способны музыканты и певцы, единственной, чисто духовной цели до такой степени, что о существовании материала и материи можно было забыть⁶, так вот, что такому музыканту не довелось исполнить «Парсифаль» — этого Вагнер тоже желать не мог.

Но принципиально важнейшим доводом против монополии Байройта на исполнения Вагнера кажется мне следующее: стиль не возникнет, если объект, на котором он должен развиваться, лишит живого воздействия. Ибо стиль — не то, что обычно под ним понимают. Он не есть нечто в точности сохранившееся, растущее вовнутрь, уже не развивающееся вовне, но именно противоположное этому: постоянно меняющееся внешне и внутренне. То радостное ощущение равновесия, соразмерности, которое мы именуем стилем, — откуда оно возьмется, если одна из двух вещей, в которых оно живет, остается неизменной, тогда как другая меняется? Откуда оно возникнет, если произведение искусства ведет себя так, как вели себя в 1890 году, а слушатель ощущает себя так, как ощущают в 1912-м. А что тут существует различие, не станет оспаривать даже тот, кто по поводу этого различия сокрушается.

Монополия Байройта мало пригодна для того, чтобы выработать стиль, потому что она охраняет традицию. А традиция — противоположность стиля, хотя их часто путают друг с другом.

По этим причинам я вынужден выступить против Байройтской монополии на исполнения. Но считаю, волю Вагнера можно было бы выполнить в его духе, давая «Парсифаль» лишь по праздникам, как это делается, к примеру, со «Святой Елизаветой» Листа. И все же по меньшей мере каждое второе исполнение надо бы давать исключительно для молодых художников, предоставляя им право на бесплатный вход. Этого вполне можно требовать от многих театральных директоров, богатеющих сегодня на Вагнере. Вот одна идея, которую я предлагаю обсудить публично.

Теперь о финансово-юридическом.

Прежде всего, это неслыханно, чтобы в обществе, основанном на частной собственности, мог вызывать малейшее сомнение вопрос, есть ли у автора право на прибыль от своих произведений. Положение вещей, которое существовало в юриспруденции до нынешнего закона об авторском праве и допускало, чтобы голодали те художники, чьи произведения давно приносили дельцам максимальную прибыль, — это нечто столь чудовищное, что понятно, как сильно желали те, кто на этом наживался, прикрыть свой позор, предоставив художникам под видом милости, защиты (как это отражается в словосочетании «срок защиты»), поощрения то, что является естественным правом. Невероятно: вне нашего тела нет никакой иной собственности, которая является столь же абсолютной, как собственность духовная. И вот она-то и была вне закона. Далее: нет такой собственности, какую ее владелец не может оставить самым далеким своим потомкам — и никаких правовых претензий тут не возникает. Но право собственности на художественные ценности ограничено тридцатью годами. Здесь снова напускают тот самый сентиментальный туман и стараются внушить нам, будто духовные и художественные интересы в их совокупности тре-

буют, чтобы издания произведений становились дешевле. Но если вникнуть — речь здесь о другом. Допустим, доля наследников автора по истечении сегодняшнего срока защиты [авторского права] составляет около 10 процентов. Тогда произведение, которое сегодня стоит одну марку, должно стоить одну марку 10 пфеннигов, а другое — 11 марок вместо 10-ти. Не такие это большие суммы, чтобы затруднить для широких масс приобретение книг и нот. Потому что широким массам всегда хватает денег на опереточную халтуру и модную пошлятину, которые продаются намного дороже. А кроме того: абсолютно правильно, если художник больше печется о своих потомках, о своих правнуках, нежели о том околохудожественном отребье (Kunstmob), что покупает опереточную халтуру. Для того, чтобы это отребье могло купить дешевое собрание сочинений, в которое никогда не заглядывает, любая жертва слишком велика. И автору, доведись ему повстречать дочь или внука Лорцинга, живущую в стесненных обстоятельствах, на представлении «Оружейника», которого директор театра привлекает на свет, чтобы сделать хороший сбор, это скажет о многом⁷. Лично я так люблю Вагнера, что моя любовь распространяется и на его потомков, его позднейших наследников, а их благополучие для меня важнее, нежели библиотека мнимых любителей искусства. Потому что истинные любители, даже если бедны, ничего не пожалеют для книги, которую хотят иметь.

Итак, развеим туман и откроем то, что он окутывает: *авторское право перестает действовать по прошествии 30 лет не для того, чтобы произведения стали доступнее для необеспеченных любителей искусства, а по той причине, что другие издатели не желают наблюдать, как легко кто-то наживается на авторе, пользуясь спросом*, по той причине, что другие издатели желают переиздавать этого автора. Воровское перепечатывание изданий, которое согласно закону об авторском праве было невозможно по меньшей мере в течение срока защиты, не желает быть полностью искорененным — вот что стоит за всем этим «идеальным оформлением».

Тот, кто уразумел, какова истинная причина отмены срока защиты, сможет теперь легко согласиться с моими требованиями:

1. право автора на прибыль от своих произведений надо приравнять к любому другому праву собственности. Автор или его наследники могут обходиться с нею, как с любой другой собственностью. Право передавать ее по наследству должно иметь такой же срок действия, как наследственное право в отношении другой собственности;
2. напротив, в течение 30 лет после смерти автора перепечатка и исполнение должны быть разрешены любому, кто отдает часть прибыли (закон ее установит) наследникам или их поверенным.

Необходимо, чтобы на определенное время монопольное право на издание произведения получал его первый издатель — ведь ему приходится вкла-

дывать свои средства. Но столь же необходимо, чтобы потом произведение у него забирали — тогда издания будут не дороже, чем это действительно необходимо. О чем и позаботится конкуренция, которая потом возникнет. А выплата части прибыли наследникам автора ни конкуренции, ни покупающей публике не нанесет никакого вреда.

Такой закон об авторском праве был бы справедливым по отношению ко всем, кто этого заслуживает, и еще к некоторым. Я знаю и уверен, что в Байройте стремились продлить срок защиты не из-за денежных вопросов. Продолжающиеся денежные поступления позволили бы наследникам Вагнера удерживать постановки «Парсифаля» на такой высоте, что они были бы единственными, несмотря на появление других. Единственными, стоящими на абсолютной высоте требования Вагнера: быть священным торжеством.

Этот закон об авторском праве должен бы иметь и обратную силу, чтобы часть выручки за произведения давно умерших авторов тоже отчислялась [в пользу их наследников]. Если никого из наследников автора уже нет в живых, то эта часть поступала бы в кассу, из которой выплачиваются пособия по болезни и по старости художникам и членам их семей, стипендии молодым художникам и выделяются средства на издание и исполнение их произведений.

Когда столь милый сердцам дельцов сентиментальный туман исчез, проясняются возможности, игнорировать которые серьезное чувство не должно. Мне кажется более справедливым думать о них, а не о дельцах, и более полезным. Итак, я надеюсь, что найдутся художники, которые примут мою идею и помогут ее осуществить.

Первоначальный вариант статьи, сохранившийся в архиве Шёнберга (Т 26.05), не датирован. Точную дату завершения ее окончательной редакции — 12 февраля 1912 года — Шёнберг зафиксировал в «Берлинском дневнике», пометив, что текст «полностью переделан» (Berliner Tagebuch. S. 23). Статья впервые опубликована в ежегоднике «Konzertkalender für die Saison 1912/13» (Jg. 5. Berlin; München, 1912), издаваемом Э. Гутманом, с которым Шёнберг в тот период сотрудничал как с концертным агентом, а спустя короткое время перепечатана в штутгартском журнале «Neue Musikzeitung» (Jg. XXII. 1912. Н. 15), где ее сопроводили редакционным примечанием, в котором, в частности, порицалась манера Шёнберга писать «вокруг да около».

Как явствует из самой статьи, поводом к ее написанию стала полемика вокруг правовых проблем, связанных с последней оперой Р. Вагнера «Парсифаль». Известно, что Вагнер, осознавая всю ее сложность и необычность, в статье-отчете о премьере, состоявшейся 26 июля 1882 года в Байройте (см.: Wagner R. Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth // Wagner R. Gesammelte Schriften / Hrsg. von J. Kapp. Bd. II. Leipzig, o. J. S. 368–382) и в последнем своем письме королю Людвигу Баварскому от 10 января 1883 года (см.: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel / Bearb. von O. Strobel. In 5 Bänden. Karlsruhe, 1936–1939. Bd. 3. S. 257–259) запретил постановки этой грандиозной мистерии где-либо, кроме Байройтского театра, предназначенного

исключительно для исполнения его музыки. Однако согласно новому закону об авторском праве, принятому в Германии 19 января 1901 года и распространявшемуся на литературные и музыкальные произведения (включая их исполнение и постановку), срок защиты исключительного права автора на прибыль от распространения своих произведений был ограничен 30 годами и исчислялся с 1 января того года, который следует после смерти автора (Бернская конвенция 1896 года, впервые урегулировавшая вопросы международного авторского права, установила срок защиты в 50 лет после смерти автора, но каждая страна-участница варьировала его в соответствии с собственными законами). В случае Вагнера этот срок истекал 31 декабря 1913 года, после чего все его произведения становились общим достоянием и всякие ограничения, в том числе запрет на исполнение, переставали действовать.

В сущности, полемика вокруг «Парсифаля» началась в Германии еще в период обсуждения нового закона об авторском праве (в частности, срока его защиты) и не утихла вплоть до конца 1913 года (см. об этом: *Karbaum M. Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976). Regensburg, 1976*). Козима Вагнер, осуществлявшая руководство Байройтским фестивалем, неоднократно обращалась к общественности и правительству с требованием соблюсти последнюю волю мужа и сделать исключение для его последнего творения, но безуспешно. Даже когда в немецкой прессе поднялась волна протеста против незаконных постановок «Парсифаля», осуществленных в Нью-Йорке (1903) и Амстердаме (1905), общественное мнение в целом по-прежнему не склонно было поддерживать продление «байройтской монополии». До 1914 года ведущие музыкальные державы Европы волю Вагнера относительно его последнего творения и новые законы об авторском праве, действительно, не нарушали, и услышать «Парсифаля» можно было лишь во время Вагнеровских празднеств в Байройте, где эта опера, наряду с «Тристаном и Изольдой» и начиная с 1896 года «Кольцом нибелунга», возглавляла список наиболее часто исполняемых произведений и, таким образом, усиливала притягательность празднеств для публики, а значит — их материальный успех.

Последней надеждой для вдовы и старшего сына Вагнера Зигфрида (с 1908 года ставшего руководителем и главным дирижером фестиваля, но лично не участвовавшего в дискуссии по поводу «Парсифаля») был 1913 год — год 100-летнего юбилея композитора. Однако «подарок» в виде продления срока защиты авторского права «Парсифаля» и Байроиту так и не был преподнесен. И в уже в первые дни и даже часы 1914 года в нескольких европейских театрах состоялись теперь уже законные премьеры (среди этих театров был и Немецкий театр Праги, где «Парсифаль» прозвучал 1 января 1914 года под управлением друга и родственника Шёнберга А. Цемлинского).

Шёнберга полемика вокруг «Парсифаля» не могла не интересовать уже по той причине, что он, несмотря на периоды охлаждения, был и оставался почитателем Вагнера (но, заметим, подобно многим и многим почитателям, ко времени написания статьи «Парсифаля» не слышал). А главное — вопросы авторского права, касались ли они его самого или других, музыки или, скажем, переводов, всегда вызывали у Шёнберга жгучий интерес. Он, часто находившийся, выражаясь его собственными словами, «в стесненных обстоятельствах», всегда работавший много и трудно, от природы недоверчивый, обладавший обостренным чувством справедливости, был рьяным за-

щитником интересов творца и его наследников, требуя от общества законного признания за интеллектуальной собственностью тех же прав, которые распространяются на имущественную. Все это и определило позицию Шёнберга в вопросе о «Парсифале».

Позднее, уже живя в США, Шёнберг планировал «переработать одну свою статью об авторском праве» (см. его письмо к У. Шламму от 1 июля 1945 года: Письма. С. 324), специально касался этой проблемы в статье «Права человека» (публ. в наст. изд.) и в трех материалах, объединенных им самим под рубрикой «Авторское право» («Copyright»), один из которых посвящен критике действующего в США закона, а два других — правовому конфликту, возникшему между И. Ф. Стравинским и компанией «Leed's Company Ltd.» (впервые опубликованных Л. Стайном, см.: *Style and Idea 1975. P. 497–498*).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Parsifal und Urheberrecht // Stil und Gedanke 1976. S. 174–178.*

¹ Имеется в виду авторский подзаголовок «Парсифаля» — «Ein Bühnenweihfestspiel» (буквально: сценическое священное торжественное представление).

² Речь идет, по-видимому, о Карле Филиппе Эмануэле Бахе и Вильгельме Фридемане Бахе (в опубликованных статьях Шёнберга из всех сыновей И. С. Баха упоминаются только они).

³ Ко времени написания статьи Шёнберга Зигфрид Вагнер был автором шести опер и симфонической поэмы, а его творчеству были посвящены несколько книг.

⁴ Шёнберг ссылается на статью Вагнера «По поводу исполнения Девятой симфонии Бетховена», впервые опубликованную в 1873 году. См.: *Wagner R. Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens // Richard Wagners Gesammelte Schriften / Hrsg. von J. Kapp. Bd. 9: Musikalische Erläuterungen. Leipzig, o. J. S. 127–153.*

«... Потому что наша мудрость — простодушие» — слова молитвы Короля Генриха-Птицелова из оперы Вагнера «Лоэнгрин» (д. I, сц. 3): «[...] so hilf uns, Gott, zu dieser Frist, weil unsre Weisheit Einfalt ist»; в рус. пер. В. Коломийцева: «Молит тебя твой верный раб! Суди по правде и любви» (*Вагнер Р. Лоэнгрин. Романтическая опера в трех действиях. Клавир. М., 1968*).

⁵ Вагнеровские празднества в Байройте проходили с разной периодичностью, в среднем — раз в 2–4 года.

⁶ С 1897 по 1907 год, когда Малер стоял во главе Венской Придворной оперы, там под его управлением шли: «Лоэнгрин», «Летучий голландец», тетралогия «Кольцо нибелунга», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Риенци». Более подробно см. об этом: *Willnauer F. Gustav Mahler und die Wiener Oper. Wien, 1993. S. 218–245.*

⁷ «Оружейник» («Der Waffenschmied») — популярная в XIX веке опера Альберта Лорцинга по комедии В. Циглера «Любовник и соперник в одном лице» (премьера: 1846, Вена).

УПРОЩЕННАЯ ПАРТИТУРА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ И ДИРИЖИРОВАНИЯ (1917)

После долгих колебаний я решил отныне больше не издавать свои оркестровые сочинения в виде обычной партитуры¹. Ее преимущество в том, что каждый инструмент записан в ней так, как записываются партии для исполнителей, а потому капельмейстеру сравнительно несложно проверить правильность копий голосов. Это, конечно, помогает, в особенности на отдельных репетициях, но усложняет чтение партитуры. Ибо большое число транспонирующих инструментов [даже] для того, кто превосходно читает партию, делает почти невозможным чтение этих сложных нотных изображений. Оттого, что партии, которые звучат одновременно, выписываются в нотах по несколько раз² (я имею в виду удвоения), произведения, которые могли бы уместиться на двух-шести строках, занимают 15–30 и более.

Упростить наши партитуры пытались уже не однажды. И неудовлетворительным образом. Ограничивались тем, что записывали транспонирующие инструменты исключительно *in C*, убирали ключи *C* и, таким образом, использовали только скрипичный и басовый³. Но число нотоносцев не уменьшали. Такая партитура, как известно, у большинства исполнителей вызвала неудовольствие. И совершенно справедливо: она, в сущности, выглядит почти так же, как прежние партитуры, а то, чем она от них отличается, вообще не заметно. Она, таким образом, нехарактерна. Исполнители были правы, высказывая упрек, что не могут читать валторны и кларнеты *in C*. Ибо они и впрямь располагались там так, что производили впечатление, будто всё как обычно и читать их надо в [строках] *F*, *E*, *A* и *B*. А кроме того, такая партитура возлагала сложную задачу транспонирования на переписчика! Должно быть, мало удовольствия дирижировать корректурной репетицией с написанным таким образом материалом!

Мой эксперимент разрешает эти трудности иначе и более совершенно.

Я уже давно делаю первую запись своих оркестровых сочинений на двух-шести или восьми строках и обычно сразу полностью размечаю инструментацию. После некоторой доработки и внесения небольших изменений эта первая запись вместе с чистовой партитурой (которую я, как и прежде, делаю старым способом, но с другой целью: только для выписывания голосов) служит основой создания упрощенной партитуры для изучения и дирижирования, которую я отныне и буду публиковать.

Ее важнейшие принципы:

I. Партитура для дирижирования может по виду напоминать *клавир-аусцуг* для двух-четырех рук (иногда, по желанию, — шести-восьми) и в этом смысле использовать присущие ему особенности записи.

II. Всегда должна быть возможность проследить за развитием каждой партии.

III. Там, где того требует особая сложность, надо *отделять друг от друга группы* — деревянные духовые, медные духовые, ударные и струнные и т. д., чтобы не усложнять проведение *раздельных репетиций*. (Если бы дирижеры в один прекрасный момент решились принять мое предложение и в случаях с трудными произведениями проводить вместо раздельных репетиций репетиции для каждого отдельного рода инструментов, то подобная партитура от этого опять-таки выиграла бы. Следствием этого нововведения стало бы включение в штат «солистов-репетиторов (*Solokorrepetitoren*) оркестра». Ими могут быть либо концертмейстеры каждой группы, которым вменяется в обязанность проходить партии с коллегами, что повысит уровень [исполнения], либо те бесчисленные молодые музыканты, которые не могут устроиться капельмейстерами, поскольку не имеют опыта (*Routine*); для них это занятие станет подготовительной школой дирижирования и накоплением опыта.)

IV. Все, что происходит, должно записываться *простейшим* способом, то есть:

1. Голоса [фактуры], исполняемые *несколькими* инструментами, записываются только *один раз*. За исключением случаев, оговоренных ниже ([см. пункт] 7 в).

2. В голосах с *одним и тем же ритмом* по возможности делается *общая «расштриховка»*.

3. *Гармонии* по возможности *собраны* так, как это делается в клавир-аусцуге, чтобы везде, где можно, наличествовал полный аккорд.

4. *Нотоносцев всегда ровно столько*, сколько абсолютно необходимо для изложения [материала].

5. На *одном нотоносце* всегда размещаются по *два, иногда по три самостоятельных* [фактурных] голоса или самостоятельный голос и многоголосная гармония или фигура сопровождения; или же две таких фигуры; или две многоголосные гармонии с единым или разным ритмическим движением и т. д. и т. п.

6. *Нотоносцы, которые более не используются*, можно обрывать даже *по середине строки* (невзирая на возникающее пустое пространство).

7. Обозначение инструмента, участвующего в исполнении, убирается с полей [страницы]; а вместо этого происходит следующее:

а) На каждом нотоносце и в каждой партии записывается с использованием принятых сокращений *крупным полужирным шрифтом* название одного или нескольких вступающих инструментов.

б) Это обозначение действительно до того момента, пока не появляется другое; оно всегда дается в начале строки, а если может возникнуть неясность, то повторяется мелким шрифтом.

в) Если какой-то голос с определенного момента исполняют больше или меньше инструментов, чем вначале, то в этот момент надо, не жалея места, обозначать мелким шрифтом остающиеся [продолжающие играть] инструменты. Если к ним присоединяются другие, то их названия даются крупным полужирным шрифтом, так что вступление [инструментов] всегда ясно видно. То, что не звучит, попросту исчезает. Вообще для инструмента, который перестал играть или еще не вступил, паузы надо ставить, только если группировку долей такта нельзя определить по другому голосу или если могут возникнуть недоразумения. Иной раз может случиться так, что записать это на одном нотоносце уже не удастся. Это, конечно, одно из тех исключений, когда (вопреки пункту IV, 1) такой голос распишут на две или на несколько партий. В тех случаях, когда два или более инструмента играют в унисон, но имеют разные динамические обозначения или разные штрихи, или еще какие-нибудь различия, можно, наверное, воспользоваться строкой с одной линейкой, записать на ней название инструмента, старое выражение *col...* (например: *I Ob. col I Kl...*) и поставить нужное обозначение.

г) Вообще инструменты не связаны с особой строкой. Там, где это необходимо и допустимо, хорошо бы разделять группы (стр[унные], мед[ные] etc.) и размещать высокие партии наверху, а низкие внизу. Однако в последнем случае можно действовать с такой же свободой, как в четырехручном переложении — ведь там левая рука исполнителя первой партии часто оказывается ниже правой руки исполнителя второй⁴. В обычных же случаях редко придется охватывать взглядом больше четырех строк, и даже на отдельных репетициях это не составит труда. Кроме того: ведь совсем неплохо, если дирижер как следует знает партитуру.

8. Точно обозначать способ исполнения [знаками] *p*, *f*, *cresc.*, *stacc.*, *pizz.*, *arco*, с сурдиной или без, $\lt \gt$, *tenuto*, [или] штрихи и т. д. надо так, чтобы все это в любой момент могло быть использовано для каждого участвующего в исполнении инструмента.

В заключение упомяну несколько нововведений, уже опробованных мною и являющихся несомненными усовершенствованиями.

1. Главные и побочные голоса я обозначаю знаками **H** и **N** и предписываю: все, что не имеет обозначений **H** или **N**, должно полностью отступить на задний план⁵.

Считаю, что этот способ обозначения лучше того, который подробно фиксирует динамические оттенки. В последнем случае один инструмент может иметь обозначение *ff*, другой — *p*, а третий — *pp*. Делается это с целью выровнять громкость. Но ныне и у инструменталистов, и у инструментальных мастеров заметна тенденция к столь сильному усовершенствованию инструмен-

тов и своей техники, что в конце концов (я несколько утрирую) все инструменты смогут играть одинаково громко или одинаково тихо⁶. Но если из партитуры нельзя получить представление об общей силе звучания данного эпизода, а существовавшие пропорции в какой-то момент оказались забыты, то дирижеры будущего, столкнувшись с этой проблемой, не будут знать, как поступить. Поэтому я считаю, что лучше обозначать общую силу звучания.

2. Каждые пять тактов я помечаю цифрой, так что 5 означает пятый, 10 — десятый, а 15 — 15-й такт. Так что капельмейстер на репетиции может потребовать [сыграть] и 6-й, 8-й, 12-й, 16-й такт и т. д.

3. Знак *marcato* почти всегда выглядит так же, как знак *dim[inuendo]*: $\gt$. Поэтому записываю его так: $\gt$, т. е. утолщаю верхнюю линию.

4. Обозначения темпа и размера, важные для любого дирижера, я даю самым жирным шрифтом.

Статья впервые опубликована как предисловие к партитуре Четырех оркестровых песен ор. 22 Шёнберга, выпущенной венским издательством «Universal Edition» в сентябре 1917 года, а затем перепечатана в журнале «Der Merker» (Jg. IX. 1918. № 13/14). Если при первой публикации этот текст выполнял роль необходимого разъяснения к нетрадиционно записанной партитуре, то журнал «Der Merker» использовал его как повод для дискуссии, заранее проведя опрос среди видных музыкантов (среди них были З. Окс, А. Никиш, М. фон Шиллингс, Б. Вальтер и В. Фуртвенглер). Текст Шёнберга и мнения его коллег (по большей части отрицательные) были опубликованы под общей рубрикой «Реформа партитуры». В архиве Шёнберга сохранился экземпляр этого номера журнала с многочисленными пометками, а также небольшой текст (неопубликован), датированный 1 февраля 1924 года и начинающийся словами: «По поводу моей упрощенной партитуры для изучения и дирижирования одно ничтожество во время войны развернуло дискуссию...»

В полном объеме партитурная реформа Шёнберга в практике (в том числе его собственной) не прижилась, и после ор. 22 ни одно его сочинение не издавалось в форме упрощенной партитуры. Но отдельные его предложения и прежде всего сама идея альтернативной — более экономичной и наглядной — записи партитуры оказались перспективными, особенно во второй половине XX века.

Помимо партитуры Шёнберг делал попытку реформировать нотное письмо. Его статья «Новая двенадцатитоновая нотация» (см.: *Stil und Gedanke* 1976. S. 199–205), написанная в декабре 1924 года, была опубликована в венском музыкальном журнале «Anbruch» (1925. Н. 1). Хотя Шёнберг к тому времени уже создал свой додекафонный метод, который, вне всяких сомнений, и подтолкнул его к поискам новой, более адекватной нотации, в статье об этом умалчивалось. Предлагаемая им нотация, которая отменяла знаки альтерации и, таким образом, закрепляла за каждым из 12 звуков свое место на трехлинейном нотном стане, противопоставлялась традиционной, ориентированной на семь звуков диатонической гаммы. В постскрипуме к статье Шёнберг предлагал с целью внедрения в практику новой нотации, во-первых, основать союз композиторов и инструменталистов, обязанностью которых станет соответственно сочинение и исполнение одного записанного с ее помощью произведе-

дения; во-вторых, издать сборник таких сочинений и, в третьих, назвать звуки новой нотации слогами имен двенадцати выдающихся современных композиторов — первых, кто войдет в союз. Идеи эти, по-видимому, не встретили поддержки, да и сам Шёнберг не опубликовал в этой нотации ни одного своего сочинения.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Die vereinfachte Studier- und Dirigier-Partitur // Stil und Gedanke 1976. S. 179–181.*

¹ Об идее упрощенной партитуры Шёнберг упоминал в письме А. Бергу от 27 октября 1912 года (см.: *Gedenkausstellung. S. 262*).

² В опубликованном тексте так: «[...] daß Stimmen, die ja nur einmal klingen, zwei-, drei- und noch vielmal öfters dastehen».

³ Ключи С: сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый и баритоновый, обозначаемые знаком **3**.

О разнообразных попытках реформы партитуры, направленных на ее упрощение и касавшихся записи транспонирующих инструментов in C и использования ограниченного числа ключей (от одного скрипичного до трех — скрипичного, басового и альтового) см.: *Wolf J. Handbuch der Notationskunde. II Teil: Tonschriften der Neuzeit. Leipzig, 1919. S. 309–312, 335–386*. Ср. также: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вст. статья С. И. Шлифштейна. М., 1956. С. 28.

В тексте статьи Шёнберг ни словом не упоминает о том, что в его «упрощенной партитуре» все транспонирующие инструменты тоже нотируются in C, по-видимому считая это естественным следствием ее предназначения «для изучения и дирижирования». Со следующего своего оркестрового сочинения — Серенады ор. 24 — он, возвратившись к форме обычной партитуры, все же продолжает записывать транспонирующие инструменты in C — то есть делает то, что в данной статье подвергает критике.

⁴ В опубликованном тексте, по всей вероятности, описка: «[...] ведь там правая рука исполнителя первой партии часто оказывается ниже левой исполнителя второй».

⁵ «H» и «N» — первые буквы слов «Hauptstimme» и «Nebenstimme» (главный голос и побочный голос — нем.). Впервые эти обозначения Шёнберг применил в последней из Пяти оркестровых пьес ор. 16 («Das obligate Rezitativ»). Позднее ими пользовался в своих партитурах и А. Берг.

⁶ Эту идею Шёнберг подробнее развивает в статье «Будущее оркестровых инструментов» («Die Zukunft der Orchesterinstrumente»), впервые опубликованную в декабре 1924 года в журнале «Pult und Taktstock» (Jg. 1. 1924/25. Н. I): «Оркестр будущего, конечно, будет состоять лишь из инструментов одинаковых технических возможностей. Различия в силе звука и в краске, быть может, и не исчезнут; но вряд ли кто-то захочет и далее сохранять инструменты, имеющие недостаточные диапазон или технику просто потому, что их краска или способ звукоизвлечения интересны. А значит, не исключено, что все инструменты, не способные к развитию, исчезнут. Ведь это тенденция инструментальных мастеров и инструменталистов — повысить возможности инструмента. Но пока они думают только о более красивом и более полном звуке, они не на правильном пути. Потому что есть более существенные и ощутимые недостатки: динамика, диапазон и подвижность» (*Stil und Gedanke 1976. S. 195*). Далее Шёнберг переходит к рассмотрению недостатков конкретных инструментов оркестра.

МЫСЛИ О ЦЕМЛИНСКОМ (1921)

В моем суждении о Цемлинском умникам, пожелай они в точности определить, сколь ценно оно для людей их уровня, стоит вынести за скобки следующее: он был моим учителем, я стал его другом, позднее его зятем, и за многие годы, что прошли с тех пор, он остался тем человеком, чье поведение я стараюсь представить, когда мне нужен совет. Итак, в своем суждении я зависим (от доброго и устойчивого представления о нем) и в *высшей степени связан* (своим неравнодушным отношением к достоинствам, которые возросли с тех пор, как я научился их ценить).

Принимая во внимание, что в таком случае ценность моего суждения об этом мастере, возможно, невелика, я предпочту вообще его не высказывать, но с удовольствием объясню, почему Цемлинского трудно правильно оценить.

Тот, кто присутствовал на премьере какой-нибудь оперы Цемлинского и был свидетелем большого успеха, ожидал увидеть триумфальное шествие этого произведения по всем сценам. Но после нескольких спектаклей все заканчивалось¹. А происходило вот что. На премьере было много музыкантов и любителей музыки, и среди них — достаточно людей, способных воспринимать оперу ушами. На повторные же представления приходила привлеченная успехом публика, а беспокоить себя музыкой она разрешает в опере не больше, чем в кино, — только когда есть на что смотреть. В этом публика в точности походит на театральных директоров и капельмейстеров, которые прежде всего спрашивают «про либретто». Хотя музыканту и трудно пробиться к слуху тех, у кого одни глаза, Цемлинский — слишком театральный человек, чтобы этого не учитывать. Но с ним — как с Верди, который в поисках потенциального либретто тщетно перебрал всю литературу. Конечно, у людей вроде меня (а я не театральный человек) он силой своей музыки способен вызвать представления, далеко выходящие за рамки сцены, но внимание публики, которая видит лучше [чем слышит], приковано к автору либретто, а автором музыки она не интересуется. Я, правда, думаю, что оперный композитор, как и симфонист, может подождать, пока его поймут. Пусть вспомнит о «Фиделио» — его нетеатральное либретто под воздействием музыки в итоге и способствовало рождению художественного произведения, уникального в театральной литературе: сценической сим-

фонии. Пусть знает, что не надо винить себя, как Бетховен — он переделал свою симфонию «Фиделио» в новую симфонию «Фиделио», которую публика тотчас же снова признала симфонией²; однако не надо думать и так, как Моцарт: «Дон Жуан», мол, конечно, не для венцев, а для пражан, — ведь в конце-то концов и те, и другие были для него³. И все-таки я могу понять, что оперному композитору очень хочется испытать успех, чтобы узнать, говорит ли он уже на языке, с помощью которого можно выразить себя, да так, чтобы каждый думал, будто понимает этот язык, даже когда ничего не смыслит. Сказать все и в то же время сохранить в тайне — и человек, пришедший в театр, никогда не узнает, что же понапрасну его беспокоило⁴. Быть может, нечто подобное имеет в виду Гёте, объясняя, что так мало написал для театра, потому что его очень уж мало ставили.

Цемлинского только тогда оценят сообразно его мастерству, когда его либреттист понравится публике⁵. И вот тогда-то она увидит, как трудно все это понять — только если есть хороший слух и голова на плечах. И вот тогда кое-кто уяснит, как это я со своим немалым опытом, несмотря на дружбу и верность, о которых уже говорилось и которые здесь надо вынести за скобки, лишь при повторном прослушивании начинаю воспринимать эту красоту и это богатство. И меня простят, потому что тогда, слушая [эти оперы] достаточно часто, заметят в них и музыку.

Но в конце концов время есть: Цемлинский может подождать.

Статья (рукопись не датирована) впервые опубликована в 1921 году в специальном номере пражского журнала «Der Auftakt», посвященном А. Цемлинскому в связи с 10-летним юбилеем его деятельности на посту руководителя оперы в Немецком земельном театре Праги. Л. Стайн (без ссылки на источник) указывает на то, что название статьи — не авторское и Шёнберг был им недоволен (Style and Idea 1975. S. 534).

Александр Цемлинский (1871–1942), австрийский композитор, дирижер, пианист и педагог, был одним из самых близких Шёнбергу людей. Они познакомились в Вене в середине 1890-х годов. Цемлинский к тому времени уже окончил Венскую консерваторию по классу фортепиано и композиции и, будучи по возрасту совсем немногим старше Шёнберга, в профессиональном отношении стал для него, самоучки, старшим коллегой, авторитетным наставником. За полученные знания Шёнберг был глубоко благодарен Цемлинскому всю свою жизнь (см., в частности, статью «Моя эволюция» в наст. изд.).

В своих «Воспоминаниях о молодых годах», опубликованных в 1934 году в сборнике, посвященном 60-летию Шёнберга, Цемлинский рассказал об этом периоде.

«То было более 30 лет назад — увлеченные музыкой студенты основали в Вене любительский оркестр, с гордостью называли его «Полигимнией» и выбрали меня дирижером. [...] Мы были жадны до музыки, молоды и, как умели,

музицировали еженедельно. Такие фереины возникали постоянно; ничего необычного в этом не было. Но — за единственным виолончельным пультом сидел юноша, обходившийся со своим инструментом столь же страстно, сколь и неправильно (лучшего инструмент, впрочем, не заслуживал — он был куплен тем, кто на нем играл, на сэкономленные с трудом три гульдена на так называемой толкучке в Вене), и этим виолончелистом был не кто иной, как Арнольд Шёнберг. Тогда Шёнберг был мелким служащим в банке, но не слишком утруждал себя этой работой, и предпочитал ноты банкнотам. Так я познакомился с Шёнбергом, и очень скоро из этого знакомства возникла близкая дружба. Мы показывали друг другу наши сочинения; Шёнберг в то время уже писал всевозможные вещи: скрипичные сонаты, дуэты, хоры для рабочих фереинов, а главным образом — песни. Все эти сочинения остались в рукописи, и друзей, которые с ними ознакомились, было совсем мало. Первым его большимopusом был Струнный квартет [D-dur], пьеса, в которой еще очень сильно было влияние Брамса, но в средней ее части уже пробивались собственные звуки. Я в то время был членом правления Венского объединения музыкантов, его почетным президентом был Брамс. Я предложил исполнить шёнберговский Квартет и в конце концов организовал это исполнение на закрытом вечере Объединения. По-моему, успех был большой. Во всяком случае, слушали внимательно, и имя Шёнберга зазвучало, поначалу в музыкальных кругах. Вскоре после этого он написал струнный секстет по стихотворению Рихарда Демеля. Насколько я знаю, то было первое программное произведение в камерном жанре. Я снова попытался склонить правление Объединения музыкантов к тому, чтобы исполнить это сочинение. Но на сей раз безуспешно. Пьесу «проэкзаменовали», и результат был абсолютно отрицательный. Один из членов жюри облек свою оценку в такие слова: «Да ведь звучит это так, будто партитуру «Тристана», еще невысохшую, взяли и размазали!». Ныне секстет «Просветленная ночь» стал одним из самых репертуарных произведений Шёнберга и всей современной камерной музыки. Шёнберг не дал сбить себя с толку этим мнимым неуспехом; несколько крепких, озорных слов в адрес тех, кто его критиковал, — и так его тогда еще веселая, оптимистическая натура справилась с этой историей. Еще и в третий раз Объединение музыкантов столкнулось с одним его сочинением, а именно — в связи с объявленной Объединением премией за цикл песен в сопровождении фортепиано. Шёнберг, пожелавший бороться за премию, сочинил несколько песен на стихи Якобсена. Я ему их сыграл. (Шёнберг, как известно, не играл на фортепиано.) Песни были чудесными и действительно в новом духе, но у нас обоих создалось впечатление, что как раз поэтому у них мало шансов завоевать премию. Шёнберг, тем не менее, сочинил большой цикл на Якобсена целиком. Но уже не просто для голоса; к нему добавились большие хоры, мелодрама, вступление и интермедии, и все это — с гигантским по составу оркестром. Получилось великое произведение, «Песни Гурре», произведение, заложившее основу его всемирного успеха. Однако этот огромный успех не уберет Шёнберга от жестокой борьбы в последующих его сочинениях. Но сегодня, в день своего 60-летия, он уже знает, что вышел побе-

дителем. И остается только пожелать, чтобы ему были дарованы долгие годы жизни и много сочинений»

(*Zemlinsky A. Jugenderinnerungen // Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. Wien, 1934. S. 33–34.*)

Значение Цемлинского для становления Шёнберга-музыканта, для роста его известности трудно переоценить. Он приобщил молодого коллегу к серьезной музыке, ввел его в высшие музыкальные круги Вены, именно благодаря Цемлинскому (учителю музыки Альмы Шиндлер) Шёнберг стал вхож в дом Малера, а ранее, в 1902 году, именно с рекомендательным письмом своего коллеги и друга впервые появился в Берлине у Рихарда Штрауса. Цемлинский и тогда и позднее пропагандировал музыку Шёнберга (а впоследствии и его учеников); опытный дирижер, он наставлял Шёнберга и в его первых дирижерских опытах. Женитьба Шёнберга в 1901 году на младшей сестре Цемлинского Матильде лишь упрочила их дружеские отношения. Шёнберг со своей стороны чем мог помогал Цемлинскому, в частности с клавираусцугами его опер. Уже в Вене они активно сотрудничают. В 1904 году они вместе основывают там Объединение музыкантов-творцов и тогда же вместе инструментуют оперетту Р. Фишхофа. Вплоть до 1911 года, когда оба покинули Вену (Шёнберг уехал в Берлин, Цемлинский — в Прагу), они неразлучны. Но и в последующее десятилетие их контакты и сотрудничество не прерываются. Охлаждение в отношениях начинается с 1923–1924 года и обусловлено двумя причинами. Это неприятие Цемлинским додекафонии и новый брак Шёнберга, в который он вступил через десять месяцев после смерти первой жены. В США, куда Цемлинский эмигрировал в конце 1938 года, через пять лет после Шёнберга, они не встречались, но изредка обменивались письмами. Когда через год после смерти Цемлинского Шёнберг начал готовить к изданию сборник «Стиль и мысль», то с самого начала планировал включить в него статью о Цемлинском (см. вст. коммент. к «Стилю и мысли» в наст. изд.).

В 1921 году, когда была написана статья Шёнберга, Цемлинский отмечал двойной юбилей: десятилетие своей деятельности в Праге и свое пятидесятилетие. К этому времени стало совершенно очевидным, что карьера Цемлинского-интерпретатора сложилась успешнее его же карьеры творца. Как дирижер он довольно быстро завоевал авторитет и признание, о чем красноречиво говорит его послужной список: Венский Карл-Театр (1900–1903), Венская Народная опера (1904–1907 и 1908–1911), Венская Придворная опера (1907), Новый немецкий театр Праги, позднее переименованный в Немецкий земельный театр (1911–1927), Берлинская Кроль-опера (1927–1931). Композиторская карьера Цемлинского началась весьма многообещающе. Его ранние сочинения привлекли внимание Брамса, который рекомендовал молодого коллегу своему издателю. Первая же опера была отмечена в 1896 году премией (Luitpolt-Preis) и вскоре поставлена, премьерой второй дирижировал в Венской Придворной опере Малер, который принял к постановке и третью, «Гёрге-мечтатель», но после его ухода из театра опера была снята с репертуара и впервые поставлена на сцене в 1980 году. Зато последующие оперы Цемлинского недолго ждали премьер и публикаций, их хорошо принимали. Другие сочинения (камерная, симфоническая музыка, песни, особенно ценимые знатоками) так

же исполнялись и издавались. Но при всем том ни в одной сфере, в том числе в опере, которую и сам Цемлинский, и его коллеги (включая Шёнберга) считали главным его жанром, настоящего — большого, устойчивого и повсеместного — успеха, которого, по мнению многих современников, заслуживал этот мастер, он не достиг — ни к 50-ти годам, ни потом. Вот что писал об этом Ф. Адлер: «Но только всем этим произведениям [шести первым операм Цемлинского — см. ниже коммент. 1] недостает сенсационности, от которой и зависит успех оперы у широких слоев публики. Им недостает банальности, на которую живо реагирует обыкновенный слушатель, элемента китча, благодаря которому сочинения гораздо более низкого ранга имеют сотни и сотни исполнений. Принадлежи Цемлинский к числу людей, идущих на улицу, которая их понимает, для энергичной самопропаганды, и с распространением его творений все обстоит бы иначе, и о нем знали бы больше даже за пределами того места, где давались его оперы, и не могло бы случиться так, что он только теперь приглашен для исполнения [своей музыки] в Берлин — туда, куда стремятся все, кто хочет развить слух» (*Adler F. Zemlinsky // Anbruch. Jg. 5 (1923). H. 5. S. 145.*)

Статья Шёнберга как раз и посвящена рассмотрению причин этого явления, которое и прежде вызывало у него беспокойство (см., в частности, его письма к Цемлинскому от 2 октября 1912 года и 3 февраля 1914 года: *Zemlinsky. S. 85, 113*). Проблема, учитывая юбилейный характер текста, сформулирована с изяществом и тактом: почему Цемлинского так трудно оценить? Однако ставится она Шёнбергом более широко — как проблема оперного композитора и его публики, музыкального и немзыкального в опере.

Об отношении Шёнберга и Цемлинского см.: *Hilmar E. Zemlinsky und Schönberg // Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1976; Weber H. Über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg und seinem Kreis // Zemlinsky. S. XXIII–XL.*

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Gedanken über Zemlinsky // Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik. Jg. 1 (1921). H. 14/15. S. 228–230.*

¹ Ко времени написания этой статьи Цемлинский был автором шести опер (всего им написано шесть). Это «Зарема» («Sarema»), по пьесе Р. фон Готшала «Роза Кавказа» (нередко встречающееся в справочной литературе указание на Шёнберга как автора либретто основано на ошибке), премьера 10 октября 1897 года, Мюнхен; «Когда-то» («Es war einmal»), либр. М. Зингера, премьера 22 января 1900 года, Венская Придворная опера; «Гёрге-мечтатель» («Der Traumgöрге»), либр. Лео Фельда (Л. Хиршфельда), премьера 11 октября 1900 года, Нюрнберг; «По одежке встречают» («Kleider machen Leute»), либр. Лео Фельда по одноименной новелле Г. Келлера, премьера 2 декабря 1910, Венская Народная опера; «Флорентийская трагедия» («Eine florentinische Tragödie») на текст пьесы О. Уайльда в нем. пер. М. Мейерфельда, премьера 30 января 1917 года, Штутгарт; «Карлик» («Der Zwerg»), либр. Г. Кларена по новелле О. Уайльда «День рождения ин-

фанты», премьера 28 мая 1922 года, Кёльн. Оперы Цемлинского, действительно, не становились репертуарными, но после премьер ставились и в других театрах: «Зарема» (юношеская опера) в 1899 году исполнялась в Лейпциге, «Когда-то» в 1912 году — в Майнгейме и Праге, «Флорентийская трагедия» уже в год премьеры — в Вене и Праге. Помимо опер Цемлинский работал и в других музыкально-театральных жанрах (балет, мимодрама, музыка к спектаклю).

² Речь идет о трех редакциях единственной оперы Бетховена, первоначально названной «Леонора».

³ Возможно, Шёнберг приписывает Моцарту слова, произнесенные, по свидетельству либреттиста «Дон Жуана» Л. Да Понте, императором Австрии Иосиф II на одном из представлений оперы в Вене. См. коммент. 7 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд., а также: Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер., вст. статья, коммент. К.К. Саквы. Ч. II. Кн. I. М., 1983. С. 401.

⁴ Ср. в записку от 28 января 1912 года в «Берлинском дневнике»: «[...] В целом идея [издателя дать названия оркестровым пьесам из ор. 16] несимпатична. Ибо музыка — чудо в том отношении, что можно сказать все, так что знающий все поймет, и тем не менее не выболтать тайны, в которой не признаёшься самому себе. Название выбалтывает: то, что требовалось сказать, сказала музыка» (Berliner Tagebuch. S. 13–14).

⁵ Франц Верфель, затронувший в своей прекрасной статье о Цемлинском проблему оперного текста, называл либретто Цемлинского образцовыми, противопоставляя их современной тенденции «класть на музыку литературу» (Werfel F. Alexander Zemlinsky // Der Auftakt. 1921. Н. 14/15).

МЕХАНИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ (1926)

Малер-интерпретатор был на вершине карьеры, когда сказал: «Я считаю главной своей задачей заставить музыкантов играть то, что стоит в нотах»¹.

И впрямь: среди тысячи музыкантов не найти, пожалуй, ни одного, желающего и способного разгадывать и играть именно то, что стоит в нотах. Почти всегда играют настолько быстро или медленно, берут ноты настолько краткие или длинные, сильные или слабые и даже высокие или низкие, насколько это удобно сделать на данном инструменте. Уже по одной этой причине следовало бы весьма приветствовать механическое воспроизведение звуков и их точную фиксацию с точки зрения высоты, длительности и отношения к делению времени. Ибо действительно задуманное, музыкальная мысль, неизменное закреплено в отношении звуковысот к делению времени.

Напротив, все иное — динамика, темп, звучание и то, что возникает отсюда: характер, ясность, воздействие и т. п., — является, в сущности, лишь исполнительским средством, служит тому, чтобы сделать мысли понятными, и допускает изменения². В быстром темпе, к примеру, динамические различия должны быть иными, чем в медленном. О Бетховене рассказывают, что в поздние годы он все играл медленнее, чем прежде, чтобы все стало понятнее. У себя самого я, правда, заметил обратное: в своих сочинениях я сегодня играю все гораздо быстрее, чем на первых исполнениях, когда отчасти по техническим причинам (из-за сложности и недостаточной динамики), отчасти чтобы достичь пластичности, осознанно и неосознанно везде брал слишком медленные темпы. При первых исполнениях глубоких по мысли вещей зачастую можно вообще не брать правильные темпы — иначе все будет невразумительным и слишком уж необычным. Так, Первую симфонию Малера я смог понять лишь тогда, когда услышал ее в совершенно неправильных темповых соотношениях [под управлением] одного посредственного дирижера. Здесь все драматические моменты (alle Spannungen) были сглажены, обаналены, а потому удавалось не потерять нить³. Ибо как слушатель наилучший музыкант понятлив не больше любителя и не меньше нуждается в том, чтобы ему шли навстречу. А наилучший интерпретатор, будь это даже сам автор, считает допустимыми, да что там — необходимыми многие прочтения (ибо любая реализация абстрактно задуманного уступает записанному). И это тоже можно подкрепить одним высказыванием Малера, который после премьеры своей Седь-

мой симфонии говорил мне: «Не знаю, что для них важнее. На первом исполнении я добился большей точности, на втором лучше выдержал свои темпы»⁴. И так, Малер на первом исполнении не мог выдержать свои темпы, и сам не знал, какое исполнение было лучше... А вот еще один примечательный эпизод из жизни Малера: когда однажды партию Зарастро в Придворной опере исполнял приглашенный певец, который везде растягивал темпы, пел все гораздо медленнее, чем это мыслил сам Малер, то Малер во всех остальных номерах оперы подстроился под него: соответствующим образом изменил все темпы и тем самым придал единство всему спектаклю. (Для этого надо, конечно, обладать чувством формы.)

Звуковые отношения, фиксируемые при помощи нот, нуждаются в интерпретации. Без нее они остались бы непонятными. Мало того, что у каждой эпохи свои темпы и свои запросы к исполнению (быстрее — медленнее, тяжелее — легче, патетичнее — сдержаннее, нежнее — грубее и т. п. — все это чередуется бессистемно). Меняются даже требования к ясности строения [музыкальной] ткани — большей или меньшей. Поразмыслим хотя бы над следующим: в наше время, к примеру, ограничились тем, что в фугах Баха выделяют только тему, а все остальное играют как можно незаметнее (хотя в баховскую эпоху, быть может, нельзя было выделять какой-то один голос), — но от интерпретации, которая соответствовала бы нашей [композиционной] технике, требуется, чтобы все голоса были одинаково хорошо слышны⁵. Вспомним, что в то время, когда Вагнер был в новинку, декламировали, вместо того чтобы петь, ныне же и здесь стремятся соответствовать требованиям бельканто. Вспомним широкий патетический стиль, который во времена Вагнера влиял и на исполнение классики, сравним его с комедийным тоном нынешних исполнений «Мейстерзингеров» и с нежно-лирическим тоном, так часто возникающем сегодня в «Тристане», и мы увидим: это было необходимо и, может статься, вновь будет необходимо, коль скоро у новой эпохи — новые требования к постановке. Вот тут и станет понятно, что интерпретация необходима и до какой степени она необходима.

Окажись среди тысячи музыкантов один-единственный, желающий и способный извлечь из нот, преподнести и приспособить к потребностям современного слушателя верное, вечно неизменное, — и ради одного этого человека заслуживали бы пощады Содом и Гоморра псевдоинтерпретаторов, которые хотят прославиться исключительно за счет нот. Интерпретация нужна, чтобы мысли автора стали доступнее слуху эпохи, восприятию нынешнего слушателя. И зачастую значение автора как интерпретатора собственных сочинений определяется в большей степени изменчивостью его исполнения, нежели, к примеру, темпами, которые он якобы брал. (Потому что всех темпов никто ведь не запоминает, даже тот, кто обращает на них

внимание, и вряд ли есть такой темп, в котором одаренный музыкант играет неправильно или, наоборот, бездарный — правильно.)⁶

Итак, если главной целью механизации музыки (выражение, увы, очень неудачное) признается точное закрепление авторского исполнения, то я не вижу в этом никакой пользы, а один лишь вред, ибо авторская интерпретация никогда не может быть окончательной⁷. Но если речь идет о том, чтобы сделать исполнения независимыми от исполнительских просчетов, которые сегодня — из-за нелюбви к репетициям — угрожают исключить из исполнения все, что превышает обычный уровень сложности; если речь идет о том, чтобы твердо установить основополагающие пропорции задуманного, обеспечить точное звукоизвлечение и правильное соотношение звуков и избавить от огрехов примитивного, неаккуратного и недовольного извлекателя звуков, то использование всяких механических инструментов принесло бы огромную пользу. Примерно в такой трактовке я изложил эту идею более десяти лет назад; и в такой трактовке по сей день считаю ее правильной⁸.

Подобного рода предложение, якобы ущемляющее интересы инструменталистов, естественно, вызовет их противодействие. На самом же деле нужда в их деятельности не отпала бы и при широком использовании механических инструментов. Ведь стать музыкантом, развить и отточить слух и чувство ритма вряд ли можно, учась крутить шарманку; для этого надо играть самому, овладевая инструментом. А возражения, которые вызывает несколько провокационное выражение «механизация музыки», отпадают сами собой, если вспомнить, как много механического давно уже есть в наших важнейших инструментах. Чтобы выяснить, можно или нет обойтись без механического в нашем музыкальном инструментарии и становится ли музыка от этого хуже, надо не только сравнить фортепиано со скрипкой (у фортепиано — не говоря уже о его механике, рычагах — все звуки существуют в готовом и неизменном виде, тогда как у скрипки каждый надо еще создать) или орган с валторной (на органе исполнитель, делая движение пальцем вовсе не извлекает звук, а лишь подает к этому сигнал). Достаточно вспомнить о клапанах кларнета, вентилях валторны, педалях арфы, ладах гитары и, наконец, о колках скрипки. Это сентиментально — ныть по поводу механизации и бездумно верить, что дух, коль скоро он существует, будет потеснен механикой: только тем, чей дух ничтожен, все мешает, когда им недостает пространства, пространства для нытья. Дух Баха не стеснили бы никакие усовершенствования механики органа, а духу Бетховена никогда не мешала молоточковая клавиатура и валторновая механика.

Итоговую задачу музыканта, обслуживающего подвластный ему механический инструмент, следует понимать так. Он должен точно знать и понимать произведение, которое желает представить [слушателям]; должен так воздействовать на воспроизводящий аппарат, чтобы с точки зрения дина-

мики добиться в исполнении такой ясности и выразительной силы, каких требуют его познания и его вкус; должен уметь привлечь для этой цели все средства изменений темпа и звучности. Пусть он, подобно органисту, не сам производит звук, — положение его от этого не хуже, чем положение пианиста, который, нажав клавишу, ничего уже не в силах изменить. Ведь в области ритмических соотношений в его распоряжении будет столько же модификаций, сколько может потребоваться хорошему исполнителю. Однако нельзя признать похвальным стремление одновременно играть то, что должно звучать одновременно. Ведь коли речь идет о пластике (как в арпеджированной игре на фортепиано), то ее легче достичь при помощи динамики и краски. На обсуждение противоположного стремления — то, что не должно звучать одновременно, играть одновременно — вообще не стоит тратить слов.

Конечно, появившись такие инструменты, многие инструменталисты оказались бы не у дел. Лет двадцать назад я бы еще сказал: тем лучше, тогда успеха добьются только лучшие, а не плохие и середнячки, как сегодня. Сегодня я знаю, что и тогда смогут играть те же, что играют сегодня. Но это не основание не пожелать им и нам инструмент получше.

Статья датирована в оригинале 28 февраля 1926 года и в том же году (в сдвоенном номере за март-апрель) впервые опубликована в венском журнале «Pult und Taktstock» («Пульт и дирижерская палочка»), созданном и руководимом учеником Шёнберга Э. Штайном. Поводом к ее написанию стала статья другого ученика Шёнберга (и его будущего биографа) Х. Х. Штуккеншмидта «Механизация в музыке» (*Stuckenschmidt H. H. Die Mechanisierung in der Musik // Pult und Taktstock. 1926. Н. 1*) и завязавшаяся далее дискуссия, в которую и включился Шёнберг. С сокращениями эта статья была в том же году перепечатана в венском журнале «Anbruch», который посвятил теме «Музыка и машина» специальный номер (Н. 8/9).

О том, насколько актуальной была тогда эта тема, можно судить и по числу публикаций, и по вниманию, которое уделялось ей в серьезных музыкальных энциклопедиях, и, конечно, по интенсивности развития самих механических инструментов и обращению к ним крупных композиторов. Сам Шёнберг никогда не писал для этих инструментов и, судя по тексту статьи, не особенно ими интересовался. Чисто технический аспект он полностью оставляет в стороне — настолько, что трудно понять, о каких именно механических инструментах идет речь. С уверенностью можно сказать лишь одно: он против полностью автоматических (т. е. воспроизводящих устройств) и за полуавтоматические, требующие участия живого исполнителя. Сама проблема механических инструментов интересует Шёнберга именно как проблема чисто теоретическая и эстетическая, как повод поразмышлять о наиболее важных вопросах музыкального исполнения (а с тех пор, как музыка Шёнберга стала исполняться чаще и не только преданными ее почитателями, как было «20 лет назад», претензий к исполнителям у него накопилось множество).

Этот текст недаром считается у Шёнберга одним из очень важных и часто цитируется. Подобно тому, как за всю историю дирижирования больше и луч-

ше всего об этой профессии было сказано в связи с Персимфансом — Первым симфоническим ансамблем, оркестром, отказавшемся от дирижера, поставившем под сомнение само его существование, так и в этом случае — появление механических инструментов несомненно провоцировало новое рассмотрение и даже пересмотр ряда главнейших положений теории и практики исполнения. Мысли, изложенные Шёнбергом в этой статье, тем более ценны, что проливают свет на отдельные положения его теории музыкального исполнения. Как известно, Шёнберг планировал написать теоретическую работу на эту тему (см., например, его письмо У. Шламму от 26 июня 1945 года: Письма. С. 323), но проект не был осуществлен, и имеющиеся материалы (в том числе неопубликованные, находящиеся в архиве Шёнберга) не дают возможности воссоздать его теорию в целостном виде (см. об этом: *Danuser H. Zu Schönbergs «Vortragslehre» // 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. 253–259; Лосева О. А. Шёнберг и теоретические вопросы исполнения // Современное исполнительство: К проблеме интерпретации музыки XX века / Ред. кол. И. М. Ромашук, С. В. Лукерченко, Ю. И. Карабанова. М., 2003. С. 20–30).*

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Mechanische Musikinstrumente // Stil und Gedanke 1976. S. 215–218.*

¹ Ср. статью «Малер» из сборника «Стиль и мысль» (с. 47 наст. изд.), где Шёнберг приводит это же высказывание Малера с несколько иной формулировкой.

То, что в этой небольшой статье Шёнберг еще дважды ссылается на Малера, конечно же, не случайно. Прежде всего, Малер — пример композитора-исполнителя. И если его композиторское творчество, как известно, было понято в свое время не всеми и не сразу, то как выдающийся дирижер он пользовался полным и всеобщим признанием — это действительно был непререкаемый авторитет, о чем в Вене спустя пятнадцать лет после его смерти, конечно, не забыли. Но — и это надо подчеркнуть — Малер представлял собой яркий тип дирижера-интерпретатора. Его исполнения музыки прошлого были именно индивидуальными прочтениями, свободными от штампов и приспособленными к слуху эпохи (в частности, посредством ретушей). И статью свою Шёнберг, в сущности, начинает с парадокса, который тогдашний венский читатель понимал, что называется, с ходу: этот демонический дирижер, окрашивавший своей индивидуальностью всякую музыку, к какой прикасался, на пике своей славы считал главной задачей заставить музыкантов «всего-навсего» играть то, что написано в нотах! О связи этого «простого требования» с ключевой для Шёнберга категорией «музыкальной мысли» см.: *Лосева О. А. Шёнберг и теоретические вопросы исполнения.*

² Об особенностях собственного использования динамики и оркестровых красок, «служащих путем оживления исполнения прояснению содержания», Шёнберг пишет в статье «Интервью с самим собой» (*Schönberg A. Interview mit mir selbst // Stil und Gedanke 1976. S. 240–243).*

³ Альма Малер в своих воспоминаниях о муже приводит резко отрицательный отзыв Шёнберга о Первой симфонии Малера, которую Шёнберг, по всей вероятности, впервые услышал на венской премьере, состоявшейся 18 ноября 1900 года под управлением Ф. Шалька (см.: *Mahler A. Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam, 1949. S. 101). Когда состоялось исполнение, заставившее Шёнберга изменить свое мнение, в точности не известно, но, судя по одной из его неопубликованных заметок, относящейся к периоду эмиграции (выдержки из нее см.: *Danuser H. Zu Schönbergs Vortragslehre*. S. 254–255), произошло это еще при жизни Малера, а «посредственным дирижером» был Ф. Лёве. В этой заметке, посвященной проблеме интерпретации, пример с Первой симфонией Малера приводится как доказательство той же самой идеи: иногда интерпретатор, снижая высокий тонус композиторской мысли, способен помочь сочинению.

Возможно, однако, что у этой идеи есть иное, чисто психологическое, а не теоретическое объяснение. Шёнберг оценил и научился понимать музыку Малера не сразу, о чем много писал, и всю жизнь пытался доискаться до причин своего непонимания. Вполне вероятно, что в случае с Первой симфонией дело было не столько в упрощенной дирижерской трактовке, а в том, что собственное его отношение к музыке Малера к тому времени уже кардинально изменилось. Позднее же Шёнберг подвел под этот факт своей биографии теоретическую базу.

⁴ Премьера Седьмой симфонии Малера состоялась 19 сентября 1908 года в Праге (в Вене симфония была впервые исполнена 3 декабря 1909 года в отсутствие автора, находившегося тогда в США).

⁵ О новом «идеале истинно полифонического исполнения», соответствующего полифоническому мышлению нововенской школы, Шёнберг подробно писал в письме Бергу от 6 декабря 1920 года. См.: Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 200–201.

⁶ Из письма Шёнберга А. Цемлинскому от 3 февраля 1914 года: «Разумеется, мне теперь надо сказать и о моих Оркестровых песнях [ор. 8, которые Шёнберг 29 января услышал в Праге под управлением Цемлинского]. Тебе известно — кое-что в интерпретации я мыслил себе иначе, чем это сделал ты. Но интерпретация — это *временное*, *меняющееся* в музыкальном сочинении. Она — *один из методов* преподнесения смысла, воссоздания духа. А дух, неизменное в музыкальном произведении, — он твой. И это было! И это *единственное, что имеет значение*. Я горд тем, что мои сочинения пробудили в тебе столь прекрасный образ, каким он был, каким ты ему дал возникнуть в этом исполнении» (Zemlinsky. S. 85, 113–114).

⁷ Шёнберг явно полемизирует со Штуккеншмидтом, считавшим важным достоинством «механизации» то, что она предоставит композитору-интерпретатору возможность везде и всегда исполнять сочинение в полном соответствии с его замыслом. Что касается неудачного выражения «механизация в музыке», то Штуккеншмидт, публикуя очередной материал на эту тему в журнале «Anbruch» (см. выше вст. коммент.), учел критику Шёнберга и оставил в названии только одно слово: «Механизация».

⁸ В опубликованных к наст. времени текстах и письмах Шёнберга эта тема не затрагивается.

ПРОБЛЕМЫ ГАРМОНИИ (1927)

Современная музыка выдвинула на передний план две проблемы: проблему тональности и проблему диссонанса. Однако нельзя утверждать, что борьба вокруг этих вопросов представляет собой нечто новое, и ведется она навряд ли новым оружием. Напротив: на все поля битвы в мировой истории возвращаются снова и снова, и это поле битвы тоже историческое.

Наверное, мне нет надобности приводить в качестве примера известные музыкальные события прошлого. Достаточно, если я напомним о существовании «Диссонантного квартета» Моцарта¹ и о словах Ганса Закса:

*В конце вы взяли тон иной,
У наших так нельзя;
Но Закс не может не понять,
Так быть должно весной...²
Весной!*

Мы смело можем сказать: в истории музыки, в развитии искусства именно так и должно быть — как весной! Когда, не считаясь с тем, что кто-то скажет: «Так нельзя», — совершают то, что необходимо; когда, невзирая на одобрение или неприятие, совершают то, что требует дело.

А дело музыки требует — и это доказывает история художественных баталлий, — чтобы вновь и вновь возвращались к тайне звучащего тона.

Развитие музыки более, чем других искусств, зависит от развития ее техники. Появление подлинно новой мысли вряд ли возможно без значительных изменений в музыкальной технике — по крайней мере, это показывает история музыки. У музыки есть материал, предоставляющий неисчерпаемые возможности; но любая новая возможность, со своей стороны, нуждается в том, чтобы ее использовали как-то по-новому, поскольку ставит новые задачи или же требует нового решения старых. Любая последовательность звуков, любая последовательность уже двух звуков выдвигает проблему, предполагающую особое решение. И чем сильнее связь и контраст этих звуков друг с другом и с ритмом, тем больше число возможных решений, тем сложнее требования, которые предъявляются к продолжению³.

В сущности, ни в одном искусстве, и тем более в музыке, нельзя сказать «*то же самое*» — то, что уже было сказано однажды. Мысль в музыке заключается главным образом в соотношении звуков. Каждое слишком часто использовав-

шее соотношение, если оно к тому же подвергалось серьезным изменениям, следует в конце концов рассматривать как отработанное, ему уже не стать достоянием высказывания мыслью. Поэтому каждый композитор вынужден придумывать, придумывать новое, выносить на обсуждение и разрабатывать новые звуковые соотношения, делать из них выводы. Оттого и музыкальная техника должна развиваться и меняться так быстро. К тому же, здесь нет никакого методичного продвижения. При таком методичном продвижении от более простого к более сложному вряд ли были бы заметны неизбежные изменения в технике; но фантазия не спрашивает о методе и не творит по порядку. Поэтому различия в технике кажутся более резкими, чем это есть на самом деле. И если подумать о том, что различие в технике между ранним и поздним Бетховеном ныне заметно скорее знатоку, то [нам], конечно, уже не понять того слушателя с галерки, который на премьере бетховенской Восьмой симфонии крикнул в зал: «Ну вот, он опять ничего нового не придумал!»

Как всегда было в музыке, так и на этот раз борьба развернулась вокруг диссонансов и вокруг тональности – понятий, которые все еще недостаточно ясно определены. Ведь феномены, к которым их следует относить, с момента зарождения музыки пребывают в постоянном развитии. Приходится всякий раз по-новому их понимать. Поэтому мы хотим лишь попытаться определить их так, как того требует наше время, современное положение, и не претендуем на то, что эти определения останутся на века.

Рассмотрим сначала понятие тональности.

Это понятие отчасти относится к высотному положению лада (Tonart): под ним следует понимать не просто связь звуков, но скорее особый род связи всех звуков с основным тоном, и прежде всего – с основным тоном звукоряда⁴, из-за чего тональность всегда следует понимать как определенный звукоряд. Поэтому говорят о тональности C-dur и т. д. Если мы теперь хотим выяснить, что же это такое – взаимосвязь звуков, то я задаю первый вопрос:

Откуда берется возможность присоединять к начальному звуку второй? Как это возможно логически?

Этот вопрос важнее, чем кажется на первый взгляд; тем не менее, насколько я знаю, его никогда не ставили. Уже занимались всякого рода глубокими проблемами, но еще не задавались вопросом: как вообще возможно соединять друг с другом два звука?

Мой ответ гласит: подобное нанизывание тонов – если таким путем они должны соединиться, если далее из этого должна возникнуть музыкальная пьеса – возможно только потому, что между самими тонами существует связь.

Логично можно соединять лишь то, что связано друг с другом – непосредственно или опосредованно. В музыкальной пьесе я не могу из-за отсутствия музыкальной взаимосвязи соединить тот или иной тон с ластиком.

Для объяснения связи между звуками следует прежде всего напомнить, что каждый тон – это целый комплекс, состоящий из основного тона, звучащего наиболее сильно, и ряда обертонов. Можно сказать (и весьма обстоятельно проверить и доказать), что все музыкальные события сводимы к обертоновому ряду; все предстает как использование более простых и более сложных соотношений этого ряда.

Эти связи, в частности, следующие:

1. Толкование мажорной гаммы основывается на том, что она не содержит ничего, кроме тонов трех главных трезвучий – трезвучий I, IV и V ступеней. В C-dur это: I ступень – c, e, g; IV ступень – f, a, c; V ступень – g, h, d. Эти тоны – опять же, не что иное, как обертоны трех главных основных тонов тональности, как видно из приводимой таблицы:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
C	C	G	c	e	g	b	c	d	e	fis	g	as
F	F	C	f	a	c	es	f	g	a	h	c	des
G	G	D	g	h	d	f	g	a	h	cis	d	es

[cfg eah gcd]

Это всегда 4-й, 5-й и 6-й обертоны.

Происхождение самих главных основных тонов объясняется тем, что каждый из них является третьим обертоном звука, лежащего квинтой ниже. Следовательно, с есть третий обертон звука f, а g – звука c. G относится к c, как c к f. Ясно, что c так же притягивает к себе звуки, с которыми он в родстве через g, как, со своей стороны, f и родственные ему тоны – комплекс [звуков] вокруг c.

Естественное происхождение этих основных тонов главных ступеней, расположенных на них главных трезвучий и образующейся из них мажорной гаммы и то, что на самом деле в каждом звучащем тоне мы отчасти слышим, отчасти чувствуем эту связь, дает возможность соединять друг с другом звуки мажорной гаммы.

2. Если выписать от тех же звуков f, c и g следующие обертоны вплоть до 13-го (см. таблицу выше), то получится хроматическая гамма:

b – появляется как 7-й обертон звука c,

fis – 11-й обертон звука c,

es – 7-й обертон звука f и 13-й звука g,

des – 13-й обертон звука *f* и 11-й звука *g*,

as – 13-й обертон звука *c*.

Более низкие обертоны, расположенные ближе к основному тону, как известно, воспринимаются легче, чем более высокие, расположенные дальше. Конечно, слух лучше освоился с теми обертонами, которые звучат громче, чем с теми, что звучат тише; последние остаются для него менее знакомыми. Уже поэтому хроматическая гамма – это в известном смысле более сложная звуковая структура, чем мажорная гамма. К тому же в хроматической гамме сняты все интервальные различия, из-за чего основной тон в ней не задан с самого начала. Напротив, в зависимости от того, какой из тонов искусственно сделать основным, изменится и значение остальных: это будут всякий раз новые семь тонов мажорной гаммы и еще пять дополнительных. В мажорной гамме взаимное соотношение тонов из-за их связи с основным тоном остается постоянным и неизменным, в то время как в хроматической оно изменчиво и зависит от того, трактуется ли один из них в качестве основного.

Итак, мы установили, что хроматическая гамма имеет тот же источник, что и мажорная, – составляющие любой звук элементы. Различие только в том, что одна воспроизводит натуральный звук только до 6-го обертона, тогда как другая продвигается вдвое дальше, до 13-го; иными словами, она позволяет включиться во взаимосвязь и более далеким обертонам. Тем самым дан ответ на вопрос, на чем основывается возможность соединения тонов: она основывается на том, что в звучащем тоне и ближайшем к нему родственном снова и снова воспроизводится тесная связь тонов и их рядоположность (*Beieinanderruhen*), так что, используя эти связи, мы лишь подражаем природе⁵.

В мажорной гамме слух следует ясно воспринимаемому образцу. Прочие гаммы – например минорную или церковные лады – я считаю искусственными⁶ и придерживаюсь мнения, что церковные лады представляют собой первые попытки обнаружить настоящий основной тон и его законы, а специфическим признаком минорной гаммы является скорее не малая терция, а искусственное подражание полутоновому завершению мажорной гаммы.

В связи с хроматической гаммой (а она, как уже говорилось, есть результат [освоения] более далеких обертонов) встает вопрос, можно ли и если да, то каким образом, один из ее тонов, в соответствии с его природой или вопреки ей, сделать основным. Мы должны ответить, что тут есть лишь те же самые средства, которые применяются в мажоре; на них мы позже остановимся более подробно. Разумеется, каждый тон хроматической гаммы можно сделать основным, и такому истолкованию будут способствовать определенные последовательности тонов и аккордов. Любой тон имеет шанс стать основным, если усилить его важнейшие особенности, если подчеркнуть его

большую терцию и чистую квинту, материализовать, пробудить к жизни тихо звучащее в обертоновом ряду мажорное трезвучие.

Не каждая последовательность тонов, не каждая аккордовая последовательность однозначно выражает тональность, то есть господство основного тона. Каждое отдельно взятое мажорное трезвучие принадлежит по крайней мере трем мажорным и трем минорным тональностям (если не учитывать побочные доминанты и тому подобное). Так, например, трезвучие *g–h–d* принадлежит тональностям *C-dur*, *G-dur*, *D-dur* и *a-moll*, *e-moll* и *h-moll* (пример 1).

Последовательность из двух аккордов, например, *V–I C-dur*, встречается в четырех тональностях – *C*, *G*, *e*, *a* (пример 2).

A V–III C-dur принадлежит шести – *C*, *G*, *D* и *a*, *e*, *h* (пример 3).

Даже последовательность из четырех аккордов все еще может относиться к четырем тональностям. К примеру, последовательность *III–VI–V–I C-dur* может означать как *C*, так и *G*, *e* и *a* (пример 4).

Примеры 1–4

1	2	3	4
C: V G: I D: IV a: VII e: III h: VI	C: V - I G: I - IV D: III - VI a: VII - III	C: I - VI G: IV - II D: III - I e: VI - IV	C: V - III G: I - VI D: IV - II a: VII - V e: III - I h: VI - IV

Тому, кто разбирается в гармонии, известно, что существуют гораздо более сложные случаи, и что тональность часто подвергается такой опасности, что остается лишь сказать: «Кто последний, тот и прав». В качестве контр-примера – когда последний не прав – я хочу привести *Allegretto B-dur* из Восьмой [симфонии] Бетховена, которое вне всякого сомнения заканчивается не как положено, в *B-dur*, а на *V* ступени *Es-dur*.

И это несмотря на несколько каденций.

Каденции, как известно, представляют собой последовательности аккордов, которые отобраны и упорядочены таким образом, что данная тональность отделяется от других, на которые она обычно похожа, а ее основной тон усиливается за счет того, что многозначительно помещается в конце.

Но будь каденция действительно недвусмысленным средством выявления одной тональности, в произведении не было бы каденций в различных тональностях и на разных ступенях, так называемых модуляций. И классики не стали бы нанизывать множество таких каденций, если бы чувство формы не подсказывало им, что тональность определяется через каденцию отнюдь не однозначно. Отсюда известные заключения, состоящие из многочисленных каденций разного состава, зачастую еще и расширенные за счет ходов *V–I* и заканчиваю-

щиеся несколькими повторениями I ступени. Тогда становится права эта последняя – метод, который Вагнер, как известно, высмеивал у «папаши Гайдна», считая его старомодным⁷. И был несправедлив, потому что Гайдн знал, как трудно недвусмысленно представить тональность и сколь необходимо было такое настойчивое подтверждение для восприятия слушателей.

Даже в относительно простых, близких к основному тону построениях, где используются тонально-родственные аккорды и аккордовые последовательности, тональность выражается не сразу, *не сама собой*: необходимо использовать многие художественные средства, чтобы результат был недвусмысленным и неизбежным (zwingend).

Вопрос об *угрозе для тональности* становится актуальным только на той стадии, когда наряду с определяющими тональность аккордами внутри построения появляется слишком большое число таких аккордов, которые в лучшем случае допускают тональность, но более на нее не указывают.

Эта опасность обнаруживается достаточно рано. В моем «Учении о гармонии» я упоминаю о том, что уже всякий уменьшенный септаккорд и всякое увеличенное трезвучие принадлежат всем мажорным и минорным тональностям, и к тому же во множестве различных значений⁸. Пожалуй, здесь уместно вспомнить, что, к примеру, Бах во многих вступлениях и особенно в пьесах и разделах под названием «фантазия», предпочитает такой гармонический план, который ни в целом, ни в деталях отнюдь не просто увязать с какой-либо тональностью. Небезынтересно, что эти мастера прибегали к обозначению «фантазия» как раз в подобных случаях, и тем самым неосознанно показывали, что, в отличие от логики, которой должен был бы владеть каждый, фантазии свойственна свобода и непринужденность выражения, о которой в то время можно было лишь грезить – грезить о том, что в будущем это свершится, о возможности выражения без оглядки на способности восприятия тогдашних слушателей, когда можешь общаться на своем собственном языке с равными себе по духу и, говоря на языке фантазии, знаешь, что тебя поймут.

Вышесказанное можно подытожить следующим образом:

1. Каждое отдельно взятое мажорное трезвучие может само по себе выражать тональность.
2. Если ничто тому не противоречит, его можно считать тоникой.
3. Но каждый следующий аккорд оспаривает это представление о тональности и выступает за другую.
4. Лишь немногие совершенно определенные виды последовательностей допускают, что один из аккордов – обычно последний – воспринимается как основной аккорд тональности.
5. Но и эта определенность надежна лишь в том случае, если далее не следует ничего противоречащего!

6. Без применения вполне конкретных художественных средств тональность однозначно не выражается.

Пример: последняя часть квартета Бетховена e-moll op. 59 № 2 написана в e-moll. Мы знаем об этом прежде всего потому, что она заканчивается в e-moll. А начинается она в C-dur с темы, где поначалу используются все средства, чтобы она казалась написанной в C-dur. Но через несколько тактов она поворачивает в тональность, которую Бетховен собирается разрабатывать в качестве главной тональности сочинения. Я прошу воздать должное этому примеру: в гармонии и мелодии здесь поначалу всеми художественными средствами подчеркивается C-dur, и даже последующий поворот в e-moll таков, что эту тональность все еще можно считать III ступенью C-dur. *К сколь же малому обязывает* при определенных обстоятельствах тональность, если такая тема может быть главной в e-moll'ной части. Я могу назвать еще много подобных случаев у Бетховена, Брамса и других мастеров, когда чрезвычайно тонко и остроумно доказывается многозначность, то есть неопределенность, тональности.

Констатируем, что ни в начале, ни в конце, ни в середине тональность не возникает *сама по себе*. Везде она требует сильных художественных средств, которые бы выразили ее недвусмысленно.

Итак, тональность не является тем, чего автор достигает произвольно, что существует без его участия, растет само по себе, что существовало бы даже если бы автор хотел противоположного – одним словом, не является естественным, автоматически возникающим результатом соединения тонов, и потому не может быть само собой разумеющимся, происходящим из природы звуков требованием, которое следует предъявлять к любому музыкальному сочинению. Поэтому, вероятно, ее следует определять как искусство соединять тоны друг с другом в таком порядке, в такие созвучия и последовательности созвучий, что тем самым становится *возможной* связь всего происходящего с основным тоном.

Тогда возникает второй вопрос:

Обязательно ли в произведении должна быть представлена тональность?

Для ответа на этот вопрос скажем, что тональность не может отсутствовать, если она

1. дает нечто необходимое или
2. если то, что она дает, нельзя ничем заменить.

Значит, нам надо рассмотреть: *что дает тональность?*

Здесь мы снова находим подсказку в развитии музыки. Трудно представить себе, что оно могло бы пойти иным путем, чем это произошло. Разумеется, в первую очередь было получено то, что непосредственно вытекало из [природы] звука: входящие в его обертоновый ряд (toneigene) трезвучия, мажорная

гамма, диатонические (leitereigene) трезвучия. Разумеется, поначалу в последовательности объединялись прежде всего эти ближайшие производные.

Но здесь снова мы видим скачок. Скачок в сторону. Потому что, как ни странно, само собой разумеющееся удалось не с первой попытки, к нему пришли лишь обходным путем, через церковные лады. Они представляют собой удивительное явление: тональность лежащего в их основе звукоряда не совпадает с той, в которой композиция написана на самом деле. Например, если такая композиция сочинена в *d* дорийском, то составляющие ее звуки принадлежат C-dur. Но в этом дорийском ладу звуки *d, e, f, g, a, h*, с должны быть связаны с основным тоном *d*, все каденции, в том числе срединные, и все прочее, что служит выявлению тональности, – соответствовать этому *d*. А в действительности, судя по вводнотоновым интервалам *e-f* и *h-c*, эти тоны для нас, несомненно, принадлежат C-dur. Как известно, те же самые семь тонов в церковных ладах, смотря по обстоятельствам, могут служить основой других ладов на *e, f, g* и т. д. Это противоречие разрешилось лишь тогда, когда из церковных ладов образовались оба наших нынешних лада, которые заняли господствующее положение. До того времени ситуацию в музыке никак нельзя назвать тональной в нашем смысле. Напротив, следует констатировать, что она не соответствует закону тональности.

Я [бы] попытался охарактеризовать здесь поведение слуха следующим тезисом. Человек чувствовал, что основной тон имеется, но не знал, какой именно, и поэтому перепробовал все. Можно аргументировать и противоположный взгляд. Человек чувствовал: хотя основной тон, возможно, и имеется, но все же не установлено, что это непременно должен быть именно данный единственный [основной тон], а потому перепробовал все. И тут увидел: так тоже можно.

Сформулируем важные результаты этих размышлений.

1. В те времена музыка не имела тональности в нашем смысле слова.
2. Звуки нашего мажорного ряда могли соотноситься с иными – по сравнению с нашим представлением о тональности – основными тонами.
3. К нашей нынешней тональности пришли, проделав большой круговой путь.

Когда удалось продвинуться к тональности в духе мажора и минора, слух уже был уверен в том, что в сочинениях, опирающихся просто на семь диатонических тонов звукоряда, можно наряду с ними применять и другие тоны. Слух знал, что при ряде *c, d, e, f, g, a, h* в зависимости от конкретного церковного лада в качестве акциденций⁹ могут использоваться едва ли не все двенадцать полутонов. Ведь можно было ввести в дорийском *cis* и *b*, во фригийском *gis* [sic, правильно: *fis*], в лидийском *b*, в миксолидийском *fis* и в эолий-

ском *gis* – то есть почти все тоны, за исключением *dis*, который появлялся только при транспозиции. Следовательно, мажоро-минорная тональность с самого начала базировалась не на семи ступенях звукоряда, как можно было ожидать, но включала [еще] четыре или пять отсутствующих в звукоряде тонов, которые служили не просто для хроматизации мелодии, но – как я это называю – для тональной разработки отдельных ступеней, или – как принято говорить – для модуляции в близкие тональности. Итак, с самого начала в мажоро-минорной тональности наличествовали явления, не согласующиеся со звукорядом; их стремление создать контраст основному тону вынуждало использовать сильные средства утверждения тональности, чтобы парализовать центробежный эффект. Такую ситуацию мы видим уже до Баха. Конфликт обостряется у следующих за классиками романтиков. Очарование внетональных гармоний становится у них все более и более значительным элементом выразительности. Не хочу приводить все известные факты, потому что сегодня каждый знает, каким был в этом плане путь от Шуберта через Вагнера к Рegerу, Рихарду Штраусу, Малеру, Дебюсси и пр. Важнее констатировать, что это развитие начинается почти одновременно с возникновением мажоро-минорной тональности и что в профессиональной музыке у нас едва ли когда-нибудь была тональность, которая действительно ограничивалась лишь семью звуками гаммы.

Хотя развитие тональности и шло скачками, хотя под ней и не всегда понималось одно и то же, ее функция, однако, всегда оставалась одинаковой: связь всех событий с центром, с основным тоном, этим исходным пунктом тональности, которая в формальном отношении сослужила композитору важную службу. Все имеющиеся в сочинении последовательности, созвучия и последовательности созвучий становятся единым целым благодаря тому, что крепко связаны с тональным центром и соотнесены друг с другом.

В этом заключается объединительная функция тональности.

Столь же значительна и другая, разделительная, функция. Вследствие ее тональность разграничивает и отделяет друг от друга разделы [формы] – разделы, которые она прежде путем иного использования тех же самых средств помогала объединять. Например, если какое-нибудь событие в As-dur воспринималось в рамках C-dur, то, с другой стороны, этот As-dur являлся по отношению к C-dur тональностью хотя и родственной, но далекой, и данное соотношение было точно выверено, благодаря чему As-dur мог создать то, чего требует изложение любой мысли: взаимосвязанный контраст¹⁰.

Большие или меньшие различия в степени родства иерархически упорядочивали удаленность тех или иных разделов от центра в соответствии с их значением: более далекие отступления можно было охарактеризовать иначе, чем то, что было ближе [основным] мыслям.

Не только местоположение отдельных разделов, но и их форма при помощи тональности приобретала определенное значение. Главная мысль или побочная, вступление или переход, эпизод, связка (Brücke), соединение, украшение, расширение, сжатие, самостоятельное или несамостоятельное, равно как и то, когда все это начинает и когда прекращает выполнять такую функцию таким образом, — все это искусственные в форме мастера умели передать посредством гармонии. Типичные виды начала и завершения, упрощающее (fundamentierende), концентрирующее или же растворяющее, ликвидирующее¹¹ гармоническое изложение и многие другие художественные средства обеспечивали величайшую ясность ради формообразующих целей.

В обеих этих функциях — объединительной, унифицирующей и разделительной, разъединяющей, характеристической — я усматриваю главное достижение тональности. Преимущества для автора и слушателя здесь таковы: из-за единообразия связей слушатель на определенной стадии восприятия непременно постигнет сочиненное таким образом музыкальное произведение как целостность, как единство. С другой стороны, оно лучше запечатлется в памяти, потому что благодаря разделительной функции характерным образом формируются целое и его части, а также их соотношение, и тем самым облегчается восприятие совершающихся событий. Одаренный в слуховом отношении и обученный слушатель, например, определит репризу темы по возвратившейся тональности; точно так же он знает, что пока присутствуют далекие тональности, вряд ли речь идет о главной мысли, скорее о побочных или разработке. Такие сведущие слушатели, вероятно, во все времена были немногочисленны, но это не мешает художникам сочинять (formen) только для них.

Очевидно, что об отказе от тональности можно думать лишь в том случае, если есть достаточно иных средств объединения и разграничения. Иными словами, если я в состоянии написать пьесу, в которой не используются тональные средства и тем не менее все события единообразно связаны между собой, так что их последовательность и взаимосвязь постижимы логически, и которая структурирована в соответствии с требованиями нашего восприятия — так, что значение и функции разделов [формы] в их взаимосвязи проявляются ясно и характерно.

Несомненно, средства для этого есть, и нет ничего невозможного в том, чтобы назвать и объяснить по крайней мере некоторые из них. Но наш вопрос будет легче разрешить, если мы зададим его от противного, и ответ можно будет дать в общезначимой форме; если мы спросим: основывается ли единство и членение исключительно на действии тональности? Некоторые известные факты быстро прояснят этот вопрос.

Каждый сведущий в музыке знает, что в любом музыкальном сочинении есть мельчайшие элементы, которые все время возвращаются, — так на-

зываемые мотивы. Хотя в новейших композициях, пожалуй, и не всегда удается следить за функцией таких мотивов (или, по крайней мере, это нелегко сделать), в классических произведениях, вне всякого сомнения, это возможно почти всегда. Смыслом такой разработки мотивов, которая тем глубже, чем произведение искуснее, может быть только объединение: разрабатывается все время один и тот же материал; любая конфигурация — когда бы и как бы она ни возникла — сводима к этим мотивам, в основе всего лежит одна мысль. Таким образом, в классических произведениях, наряду с единством тональных связей, столь же действенным и столь же тщательно проработанным мастерами является *единство структуры* (Gestalten), *единство мысли*¹².

Это доказывает, что отнюдь не одна лишь тональность обеспечивает единство сочинения. Можно было бы тут же показать сочинение в тональном плане очень целостное, но в отношении мыслей — запутанное, бессвязное, поверхностное, рассчитанное на внешний эффект, даже бессмысленное. Очевидно, что совсем несложно, взяв гармоническую схему любой сонаты Бетховена, без всякой связи и каких бы то ни было переходов наложить на нее темы из всех его прочих произведений. Но, наверное, всякому ясно, что такая вещь была бы чистейшим вздором. Следует признать, что и обратная попытка — возвести на гармонически бессмысленном фундаменте искусное в мотивном плане сооружение — вероятно, не принесла бы стоящего результата.

Но речь идет не о том, чтобы показать, как лучше всего состряпать бессмыслицу, а о том, что хотя гармония и может в значительной мере способствовать единству и членению, одна она не в состоянии выполнить эти задачи и нуждается в помощи других художественных средств, действующих аналогичным образом. Я почти готов поверить, что от логики и единства можно было бы отказаться скорее в гармонии, чем в тематической, мотивной субстанции, в том, что касается [музыкальной] мысли. Нет сомнения, в подлинном произведении искусства, в идеальном случае такой вопрос — не является ли какой-либо из элементов этого произведения менее осмысленным — даже нельзя всерьез ставить. Тем не менее, нам известно, что в некоторых значительных произведениях есть шлаки. А если я напому о том, что тональность оказалась отнюдь не естественным условием музыкального сочинения, то станет понятно, что я имею в виду, когда утверждаю следующее.

Трудно представить себе осмысленное музыкальное сочинение без того, чтобы таковым было мотивное и тематическое изложение его мыслей. Напротив, сочинение, в котором гармония не образует единства, но процесс развития мысли логичен в мотивном и тематическом отношении, должно все же до определенной степени производить впечатление осмысленного. Сообщение, полное наихудших орфографических и сквернейших грамматических ошибок, тем не менее, может донести совершенно понятную весть.

С другой стороны, мы знаем «художников стиля», поэтов, которые в рецензии на пьесу не в состоянии внятно сказать, кто кого застрелил: то ли любовник мужа или жену, то ли жена любовника или мужа.

Только что говорилось о бессмысленном гармоническом фундаменте, на котором возводится искусное в мотивном плане здание. Если даже в этом случае целому не откажешь в определенном воздействии, то как же можно его отрицать, если речь идет не о бессмысленной гармонии, но о такой, чей смысл не распознается, поскольку она не удовлетворяет некоторым требованиям (тональность) или, к примеру, состоит только из неразрешенных диссонансов? Нет ничего непостижимого в том, что такая гармония может показаться бессмысленной нетренированному слуху, который с трудом воспринимает даже привычное. Однако до сих пор еще не доказано, что подобная гармония обходится без тональности, и нетрудно себе представить, что понятие тональности расширится и в нем найдут место все виды соединения звуков.

По моим наблюдениям, возникновению тонального эффекта препятствует не столько отсутствие традиционных формул и обычного порядка следования ступеней, то есть не гармонический процесс как таковой, а скорее появление большого числа звуковых последовательностей и аккордов, находящихся в сложном соотношении с основным тоном, особенно когда их связь с ним не подчеркивается.

Речь идет прежде всего о неразрешенных диссонансах, связь которых с тональностью неочевидна.

Еще несколько десятилетий назад писали только аккорды, *устремленные к тональности*. Эти аккорды обычно ясно связаны с фундаментом либо состоят из звуков, которые мелодически стремятся к вводнотоновому разрешению на полтона вверх или вниз, как, например, квартаккорды, о которых подробнее говорится в моем «Учении о гармонии».

Другая отличающаяся от обеих названных группа – множество аккордов, в которых более пяти звуков; их способность менять свое значение до сих пор еще не изучалась систематически. Нельзя утверждать, что их можно отнести к тональности или что они на нее указывают. Но нельзя утверждать и обратное: не найдено еще никаких доказательств того, что это им не свойственно.

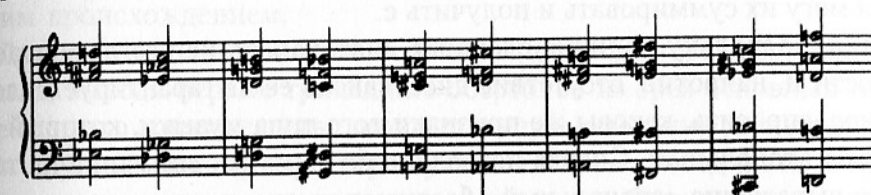
Зато обнаруживается нечто другое. Если уже с простейшими трезвучиями можно создавать небольшие построения, в которых тональность однозначно не определяется (чему я приводил пример), то с не слишком сложными аккордами, какие используются в гармонии Вагнера, можно строить весьма обширные фрагменты, где нет ни одного неразрешенного диссонанса и все аккорды – каждый в отдельности – непосредственно соотносятся с тоникой, но тем не менее не возникает сомнений, что тональный центр отсутствует, а потому отсутствует и модуляция:

Пример 5



С другой стороны, можно присоединить к подобным или более сложным, никак не указывающим на тональность аккордам тональные трезвучия и сходные последовательности и тем самым задним числом создать видимость того, что и предшествующие диссонансы, пусть неподготовленные и неразрешенные, относятся к этой тональности:

Пример 6



Какое из этих двух построений (№ 5 и № 6) тональное, а какое атональное?

Слух и здесь удивительным образом воспринимает обозначившуюся в конце тональность как тонику, и может возникнуть впечатление, что появившиеся ранее диссонансы на самом деле в полной мере связаны с тоникой. Здесь вновь подтверждается уже упоминавшийся однажды закон: *кто последний, тот и прав*.

Конечно, все аккорды, которые можно так или иначе отнести к тональности – пусть и столь же диссонирующие, – еще принадлежат к сфере старой гармонии и не мешают тональности.

Пойдем далее.

Тональность зависит не от того, сколько диссонансов использовалось и насколько они сложны, но от того,

1. были ли эти аккорды связаны с тональностью,
2. была ли эта связь достаточно хорошо разработана.

Диссонансы, даже простейшие, воспринимаются сложнее, чем консонансы. Поэтому спор о них тянется через всю историю музыки. Число консонирующих аккордов ограничено; их довольно мало. Число же диссонансов так велико, что сложно было бы систематизировать и удержать в памяти даже связь простых со всеми консонансами и друг с другом. При подавляющем количественном превосходстве диссонансов слух сталкивается с новой, незнакомой ситуацией, которую зачастую не с чем сравнить. Ведь уже при четы-

рех- и пятизвучных диссонирующих созвучиях для слушателя было сложно не потерять нить взаимосвязи. Как только слух привык к таким созвучиям и соединениям и узнал в них старых знакомых, он научился также не упускать из виду взаимосвязь, даже когда проблема решалась не сразу, а лишь позднее.

Три различных тона, звучащих одновременно, легче узнать и определить, чем пять или шесть; за продолжением трех легче следить, его легче понять, чем [продолжение] пяти или шести. Но является ли применение многозвучных аккордов неоправданным просто потому, что их труднее понимать?

Критерием для приятия или неприятия диссонансов является не их красота, но исключительно их постижимость. Осознание взаимосвязи, логики, последовательности – одна из важнейших предпосылок для запоминания процесса, а понять можно, только когда запомнил. Если из **a** плюс **b** получается **c**, то я могу постичь это **c** как **a** плюс **b**, лишь когда запомнил **a** и **b**; только тогда я могу их суммировать и получить **c**.

Итак, поскольку наличие сложных диссонансов не всегда мешает тональности и, напротив, отсутствие диссонансов ее не гарантирует, следует, наверное, спросить, каковы же признаки того типа музыки, который ныне называют атональным. Сперва позволю себе обратить внимание на то, что считаю выражение «атональный» бессмысленным, и упомянуть, что подробно разбирал его уже в своем «Учении о гармонии». Там написано:

«Атональным можно назвать нечто, совершенно не соответствующее сущности тона». И дальше: «Музыкальная пьеса всегда будет тоновой уже постольку, поскольку между звуками должна существовать связь, благодаря которой они, будучи расположенными друг за другом или друг над другом, образуют последовательность, воспринимаемую как таковую. При этом наличие тональности, возможно, нельзя будет ни почувствовать, ни доказать, а связи эти могут быть смутными, малопонятными и даже вовсе непонятными. Но для того, чтобы назвать отношение тонов атональным, есть столь же мало оснований, как и для того, чтобы охарактеризовать отношение цветов как спектральное или акомплементарное. Такого противопоставления просто не существует»¹³.

Если бы от меня потребовалось во что бы то ни стало назвать данное явление, я предпочел бы от этого воздержаться. Однако возникло обыкновение судить о музыке 1) не при помощи ушей, слушая, 2) не при помощи глаз, играя и читая, 3) не при помощи рассудка, но по тем или иным техническим особенностям, для обозначения которых наготове одно словечко-ярлык (Schlagwort), как можно более броское. «Эта симфония импрессионистская!» Да, но придумал ли автор что-либо? «Эта песня экспрессионистская!» Да, но может ли он что-нибудь? «Эта фортепианная пьеса атональная!» Да, но заключена ли в ней мысль? И как она проведена? И что сказано нового? Стоящего?

Если бы слушатели и музыканты больше спрашивали об этих гораздо более важных вещах и во время прослушивания стремились получить ответ, если бы они лучше оставили бесполезный спор о теориях профессорам, которым ведь тоже надо что-то делать и как-то жить, – тогда мне не пришлось бы выступать сегодня с этим докладом. Тогда бы я, питающий надежду, что через несколько десятилетий будет постигнута «тональность» называемых сегодня атональными построений, – тогда бы я не был вынужден проводить различия иного, не количественного рода между тональностью вчерашнего и сегодняшнего дня. В сущности, тональность – возможно, то, что понимают уже сегодня, а атональность – то, что поймут позже. Называемое сегодня атональным в своем «Учении о гармонии» я предложил определять как «пан-тональное». Под этим можно понимать взаимную связь всех тонов – без оглядки на уже имеющиеся структуры и соединения, – обеспечиваемую их общим происхождением.

Думаю, эта взаимная связь всех тонов, безусловно, существует, что я и показал, выводя первые тринадцать обертонов из трех основных тонов. И даже если это доказательство покажется неубедительным, обязательно найдется другое – потому как твердо установлено, что соединять двенадцать тонов друг с другом можно, а причиной тут может быть только наличие взаимных связей двенадцати тонов.

Теперь вкратце обобщим выдвинутые здесь положения. Было показано, что тональность – не природная данность, но использование природных возможностей, что она – искусственный продукт, плод мастерства. И поскольку она не является условием, выдвигаемым природой, бессмысленно пытаться сохранить ее ради ее «природности». Следует ли ее сохранять, исходя из художественных оснований, зависит от того, можно ли ее заменить. Так как я напомнил о том, что логичное и осмысленное построение музыкальной пьесы обеспечивается также и другими средствами, и показал, что отсутствие тональности просто усложняет, но не исключает понимание; далее, так как до сих пор отнюдь не доказано, что тональность в самом деле отсутствует, – напротив, вероятно, многое из того, что считается сегодня атональным, вскоре будет восприниматься как тоновое, а диссонансы хотя и многократно усложняют понимание, совсем не обязательно мешают тональности; так как применение одних только тоновых аккордов не гарантирует в итоге тональность, я прихожу к следующему выводу. Музыка, которую сегодня называют тоновой, постоянно или, по крайней мере, своевременно выявляет связь с тональностью, а в музыке, которую сегодня называют «нетональной», эта связь нигде не обнаруживается. В таком случае, разница между обоими типами состоит исключительно в подчеркивании или неподчеркивании тональности, и вытекающий отсюда вывод гласит:

Способ сочинения пьесы, где отсутствует тональность в традиционном смысле, должен отличаться от того, при котором тональность предстает в разработанном виде. С этой точки зрения тональность является одним из средств, облегчающим целостное восприятие мысли и способствующим удовлетворению чувства формы. Но поскольку данная цель только лишь этим средством не достигается, то можно сказать, что тональность способна заполнить лишь часть задачи. И если отказаться от функции тональности, но точно так же учитывать требования целостности и чувство формы, то обеспечить это должны другие функции. Нет сомнений, что такую музыку пока что трудно воспринимать.

Чтобы доказать правильность той или иной мысли, не требуется никакого особого порядка и последовательности ее изложения. Автор просто старается сделать мысль понятной для слушателя. Ради него сначала нужно разбить целое на части, чтобы он мог их обозреть, а потом снова соединить части в единое целое, которое он, несмотря на усложняющие детали, в состоянии будет постичь. Как показывает опыт, слушательская восприимчивость – не постоянная величина, не что-то раз навсегда установленное (к счастью); она постепенно приспосабливается к требованиям, которые предъявляет к ней развитие искусства. Как иначе возможно было бы поспевать за всеми скачками в музыкальном развитии за последние шестьдесят лет, которые привели от Вагнера через Малера, Рegera, Штрауса и Дебюсси к нашей сегодняшней гармонии? Еще живы многие, кто может припомнить те трудности, которые уготовило им восприятие вагнеровских диссонансов. Малер, Штраус, Рeger и Дебюсси, несомненно, еще недавно для многих были непонятными, тогда как сейчас – во всяком случае, в том, что касается манеры выражения, – уже кажутся естественными. Ни у кого из этих композиторов слушатель более не теряет нить – если ее имеет! – из-за гармонически непонятного места, ничто более не препятствует восприятию их мыслей, распознаванию их мелодий, следованию за ходом развития их произведений. То, что поначалу казалось гармонически бессвязным, диким, запутанным, дерзким, эксцентричным и безобразным, сегодня воспринимается как прекрасное.

Если представить себе, что слушательская восприимчивость в грядущие годы будет развиваться примерно так же, как в эти прошедшие, то, надо полагать, здесь тоже удастся прийти к чистому постижению изложенных мыслей и пониманию их красоты. При этом трудность заключается в первую очередь в том, чтобы ощутить и почувствовать в сложных диссонирующих созвучиях способность *выстраиваться в последовательности*, чтобы узнавать элементы их формы и конструкции, как в простых аккордах, и чувствовать, что они точно так же, в зависимости от своего веса и значения, образу-

ют иерархию. Теоретическое познание тут не самая необходимая вещь. Потому что можно было на протяжении многих лет понимать вагнеровскую и послевагнеровскую музыку, не имея теоретического объяснения для некоторых аккордов и их связи с тоникой. Вероятно, здесь тоже достаточно привычки, потому что она в состоянии предотвратить шок и связанную с ним утрату присутствия духа: кто сильно напуган, редко бывает в состоянии точно следить за тем, что происходит. А разве таким должен быть очевидец? Не лучше ли ему не терять присутствия духа, сохранять хладнокровие и увлекаться и воспламеняться только силой мысли и чувства?

Я не утверждаю, что отныне не будет написано ни одного музыкального шедевра, в котором подчеркивается тональность. Напротив, я считаю вполне вероятным, что это может происходить различными путями. Прежде всего: наряду с высокой музыкой в чистом виде может существовать и популярная музыка. Потом, в области высокой музыки время от времени могут появляться вещи «в старинном стиле». И я также не буду отрицать возможность, что теперь, когда гармония как раз достигла некоторой кульминации, – как это уже не раз случалось в истории музыки – произойдет поворот, который принесет нечто совсем иное и неожиданное. Самый яркий пример тому – И. С. Бах, чья композиторская манера, как известно, казалась устаревшей уже его сыну Ф. Э. Баху; тогда непосредственно после кульминации контрапунктического стиля возник гомофонно-мелодический стиль классиков.

Сказать, что это будет за способ композиции, мне столь же сложно, как, вероятно, было бы и Баху. Но не обижайтесь на меня за то, что я в это не верю – хотя и должен считать возможным. Потому что параллель не совсем верна. Пусть Бах был единственным и, вероятно, первым, кто обособил и разработал сферу контрапунктического способа композиции. А именно (на что еще не обращали внимание): он в совершенной форме перенес тайны старого контрапунктического искусства прошлых эпох из церковных ладов в мажор и минор, с семи ступеней на двенадцать. Это искусство не имело ни предшественников, ни последователей, что, возможно, и объясняет внезапный поворот к новой цели: задача контрапунктической композиции тем самым была выполнена. А наша сегодняшняя новая музыка разрабатывает область, которая прежде всего кажется абсолютно новой, и в этом, скорее всего, и заключается различие. Эту область сначала надо возделывать, это целина. Она является не кульминацией старого искусства, но, по-видимому, исходным пунктом нового. Мне кажется маловероятным, чтобы уже сейчас от него можно было отказаться. Я не верю, что едва начатую работу можно опять оставить – но, разумеется, не в состоянии это ос- паривать¹⁴.

Статья основана на тексте лекции, прочитанной Шёнбергом в Прусской Академии искусств в Берлине (машинописный оригинал датирован 14–19 января 1927 года). Впоследствии, 19 апреля 1934 года, текст был пересмотрен для публикации в американском журнале: *Modern Music*. Vol. IX. No. 4. May–June 1934 (перевод сделал ученик Шёнберга Адольф Вайс). На полях машинописного экземпляра есть пометка композитора: «Для печати и перевода подчеркивания значения не имеют; я их сделал только для того, чтобы при зачитывании быстрее найти слова, которые надо выделить. Мне еще надо прояснить вопрос абзацев (параграфов)». Однако больше Шёнберг к данному тексту не возвращался.

Композиционные проблемы, возникшие в связи с распадом тональной системы, Шёнберг рассматривает также в близких по времени написания статьях «Тональность и форма» и «Убеждение или познание?» (обе – 1925), выдержанных в полемическом, публицистическом ключе. Круг рассматриваемых вопросов, выводы и аргументация в них в основном совпадают с докладом «Проблемы гармонии». Целью всех этих выступлений было обоснование законного права на существование недавно созданного двенадцатитонового метода композиции с одной стороны и полемика с неоклассицизмом, активно, но, по мнению Шёнберга, абсолютно неорганично использующим тональные идиомы, с другой.

Многие положения доклада непосредственно связаны с «Учением о гармонии», есть даже точные цитаты (в частности, касающиеся происхождения мажора и минора от церковных ладов). Генезис хроматической гаммы Шёнберг объясняет точно так же, как в «Учении о гармонии» он объяснял возникновение мажора: на основе обертонового ряда (глава «Мажорная тональность и диатонические аккорды»), только в «Проблемах гармонии» он идет дальше и включает в сферу рассмотрения более далекие обертоны. В связи с последним обстоятельством встает вопрос о расхождении между абсолютной высотой натуральных обертонов и темперированным строем, на котором основана хроматическая гамма. В «Учении о гармонии» Шёнберг довольно подробно говорил об этом различии (см. об этом в коммент. 5), а в «Проблемах гармонии» вообще не касается этого вопроса. Данное обстоятельство побудило органиста и теоретика российского происхождения Й. Яссера после публикации статьи Шёнберга в «*Modern Music*» обратиться к автору за разъяснениями. В ответном письме от 10 июня 1934 года композитор характеризует свой доклад как «намеренно общедоступный», потому что «читал его в Берлине перед довольно большой аудиторией, для которой подобные рассуждения были достаточно новы» (факсимиле письма Шёнберга приведено в публикации: *Yasser, J. A letter from Arnold Schoenberg // Journal of the American Musicological Society*. Vol. VI. No. 1. Spring 1953. P. 54–55). Шёнберг признает, что его таблица не отвечает строго научным представлениям, основанным на данных физики. Но его целью было лишь «показать, что хроматическая гамма вызвана к жизни соотношениями обертонов, которые неточно (!) воспринимаются слухом – подобно тому, как модель, образец вдохновляет художника создать картину, свободное подражание [...]».

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Probleme der Harmonie // Stil und Gedanke* 1976. S. 219–234 (здесь учтены исправления 1934 года).

¹ См. коммент. 12 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд.

² Слова Ганса Закса из 2-й сцены III действия оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» приводятся по изданию: *Wagner R. Нюрнбергские мастерзингеры / Переложение для пения с ф-но К. Клиндворта*. Рус. текст В. Коломийцева. М., 1977.

³ Понятие «проблема» (и синонимическое понятие «беспокойство», «непокой» – *Unruhe*) Шёнберг широко использовал для объяснения источника движения тональной музыки. Уже в «Учении о гармонии» он писал: «В любом даже самом маленьком гармоническом построении заключена проблема: отклонение от основного тона и вновь возвращение к нему. Если бы основной тон был один и ему ничто не противоречило, то тональность была бы выражена хотя и примитивно, но вполне определенно. Чем чаще создается противоречие и чем более сильные средства при этом используются, тем сильнее должны быть и средства, восстанавливающие исходную тональность» (*Harmonielehre*. S. 159–160). В том же смысле Шёнберг высказывается и в своих поздних работах – «Основах музыкальной композиции» (см. с. 111) и статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (публ. в наст. изд., см. с. 68). Понятия «проблема», «беспокойство» тесно связаны у Шёнберга с понятием «музыкальная мысль»; последняя находит выражение в том, каким образом в сочинении устраняется возникающая в самом начале «проблема» и утверждается господство основной тональности: «*Развитие музыкальной мысли может состоять только в демонстрации всех следствий содержащейся в основной конфигурации или мотиве проблемы, беспокойства [...]*. Эти следствия проявляются в судьбе мотивов или основной конфигурации. Как видоизменяется основная конфигурация под воздействием *борющихся в ней сил [...]* каким образом она потом вновь приходит к *спокойствию* – это и есть *разработка мысли*, это и есть ее *преподнесение*» (*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. 226).

⁴ Применение Шёнбергом понятия «основной тон» (*Grundton*) к звукоряду и, далее, к церковным ладам является не вполне корректным. В немецкой музыкальной теории это понятие обозначало «тон, который при терцовом построении аккорда является самым нижним» (*Hugo Riemanns Musiklexikon*. 11. Auflage / Bearb. von A. Einstein. Berlin, 1929. Bd. 1. S. 670). По отношению к церковным ладам говорили о «заклнчательном тоне», финалисе.

В российском музыковедении понятие «основной тон» традиционно применяется к аккордам, интервалам, тональности, а также к натуральному (обертоновому) ряду. В связи с мелодическими по своей природе ладовыми структурами в отечественном музыковедении принято говорить об «устое» («главном звуке», С. И. Танеев применял также понятие «мелодическая тоника»).

⁵ В разных текстах Шёнберг весьма дифференцированно подходит к вопросу «подражания природе». В «Проблемах гармонии», обосновывая «природное» происхождение семиступенных ладов и хроматической гаммы, он, как уже говорилось, совершенно игнорирует природные особенности натурального строя и строит дальнейшие рассуждения, основываясь на искусственной системе двенадцатиступенной темперации. В цитированном письме Й. Яссеру композитор утверждает, что слушатель, не усвоивший темперированную интонацию, недостаточно образован и даже недостаточно музыка-

лен: «[...] Быть музыкальным значит: обладать слухом в музыкальном, а не природном смысле. Музыкальный слух должен ассимилировать темперированный звукоряд. А певец, который поет натуральные звуки, немусыкален – подобно тому, как может оказаться безнравственным тот, кто “естественно” ведет себя на улице» (Yasser J. A letter from Arnold Schoenberg. P. 55). Подобную двойственность в отношении к природным феноменам можно наблюдать уже в «Учении о гармонии», где Шёнберг, с одной стороны, постоянно говорит о «природном образце», о «подражании природе», а с другой – постулирует различие законов природы и законов искусства.

Стоит отметить, что Шёнберг не всегда был столь категоричным поборником темперированной системы. В том же «Учении о гармонии» он называл темперированную систему «заклученным на неопределенный срок перемирием» (Harmonielehre. S. 23) и в принципе не исключал дальнейшего деления октавы; его скепсис тогда был вызван скорее отсутствием достаточного числа инструментов, способных играть микрохроматическую музыку. Среди его эскизов к Камерной симфонии ор. 9, датируемых апрелем 1906 года, были обнаружены обозначения для четвертитоновой нотации (впрочем, не получившей применения в его последующем творчестве). После создания двенадцатитонового метода композиции, для которого система двенадцатиступенной темперации имеет основополагающее значение, Шёнберг окончательно отвергает любые попытки подвергнуть ее сомнению. «Я всегда требовал *темперированную* интонацию, – утверждает он в письме Яссеру. – Конечно, это одна из сложностей моей музыки: воспитанный на классической музыке слух, когда звучит *cis*, спрашивает себя, не *des* ли это, а на самом деле это не что иное, как точно отмеренные полтона между *d* и *c* [...]» (Yasser J. A letter from Arnold Schoenberg. P. 54–55).

⁶ Мнение о «естественном» происхождении мажора в противовес «искусственному» – минора было весьма распространенным в музыкальной теории после Ж. Ф. Рамо. Такой взгляд разделяли, в частности, Г. Гельмгольц, А. Эттинген и Х. Риман, объяснявшие минор исходя из воображаемого унтертонового ряда, зеркально-симметричного обертоновому.

⁷ В автобиографии «Моя жизнь» Вагнер вспоминает об исполнении в Париже оратории «Времена года» Й. Гайдна, «доставившей исключительное удовольствие публике, поскольку та восприняла чуждые современной музыке, непомерно часто используемые Гайдном в окончаниях музыкальных фраз постоянные каденционные обороты как особенно оригинальные и привлекательные черты» (Wagner R. Mein Leben. Leipzig, 1958. Bd. 2. S. 182).

⁸ Группу аккордов, которые «не принадлежат ни одной тональности безраздельно вместе с тем, не меняя своего облика [...], могут принадлежать почти всем тональностям», Шёнберг в «Учении о гармонии» назвал «блуждающими аккордами» (vagierende Akkorde). К таким аккордам он относит прежде всего уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие, которые объединяет отсутствие чистой квинты, из-за чего они оказываются за пределами «естественных» соотношений обертонового ряда. В качестве примера Шёнберг приводит уменьшенный септаккорд в 44-х значениях (см.: Harmonielehre. S. 238–239). На русском языке см. об этом: Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговой додекафонии // Филип Гершкович о музыке. М., 1991. С. 36–39 (Гершкович называет такие аккорды «бродячими»).

⁹ Акциденции – случайные знаки, знаки альтерации.

¹⁰ Приведем одну из записей на эту тему из архива композитора: «Важнейшими средствами для того, чтобы в самых маленьких, равно как и самых больших формах соответствовать требованиям постижимости (Faßlichkeit) и разнообразия, являются повторение, вариация и контраст [...]. Контраст представляет собой разновидность вариации: в искусстве есть лишь взаимосвязанный контраст» (1925; цит. по: 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. 363–364).

¹¹ О понятии «ликвидация» см. коммент. 9 к статье «Критерии оценки музыки».

¹² Шёнберг определяет мотив как «звучащий ритмизованный феномен, благодаря (варьированным) повторениям которого по ходу музыкальной пьесы создается впечатление, что он является ее материалом [...] Важнейшей особенностью мотива является его повторяемость» (Schoenberg A. Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre / Ed. by S. Neff. University of Nebraska Press, 1994. P. 28, 30). В конце 1930-х годов Шёнберг приходит к мысли, что в сочинении есть лишь один мотив: «[Прежде] я говорил о «новых мотивах»; сейчас же я убежден в наличии лишь одного-единственного мотива» (1939; цит. по: Simms B. New Documents in the Schoenberg–Schenker Polemic // Perspectives of New Music. Vol. 16 (1977). P. 123).

¹³ Шёнберг цитирует здесь фрагмент развернутого примечания, касающегося понятия «атональность» из предпоследней главы («Квартаккорды») своего «Учения о гармонии», см.: Harmonielehre. S. 487–488. О своем отношении к понятию «атональность» Шёнберг говорит также в «Докладе об ор. 31» и в статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция» (публикуются в наст. изд.).

¹⁴ Под «новым способом композиции», прямо не называя его, Шёнберг подразумевает свой двенадцатитоновый метод. Пояснением к заключительному фрагменту статьи может служить запись из архива композитора (1923), относящаяся к опере Э. Кшенека «Прыжок через тень»: «Здесь нет подлинной веры в то, что еще неопределенно, непроверенно, проблематично, опасно – в суть композиции с двенадцатью тонами. К ней относятся скорее как к делу вкуса, модному товару; с другой же стороны – слепая вера в необходимость тональности, в вечные законы искусства, воспринятая, но совершенно не прочувствованная. Никто не может сомневаться, что я хорошо слышу тональность. Я это доказал. Но это значит, что я хорошо слышу и двенадцатитоновую композицию, и именно поэтому уже в своем “Учении о гармонии” 1910/11 я смог сформулировать основной принцип, регулирующий повторение звуков по вертикали. [...] Есть очень много молодых мастеров (мы живем в эпоху очень молодых мастеров), которые предпочитают в это не верить. Конечно, может быть, этот закон лишь временный, как закон о параллельных квинтах и октавах. Но я не думаю, что его время прошло – скорее оно только наступает. В любом случае, сначала необходимо [...] при помощи одних только этих возможностей удовлетворить всем требованиям формы» (Schoenberg A. Krenek's «Sprung über den Schatten» // Style and Idea 1975. P. 479).

«СЧАСТЛИВАЯ РУКА» (1928)

Поскольку не всякий обладает обширными познаниями в астрономии, для большинства из нас солнце восходит где-то на востоке, а звездное небо подобно красивому рисунку на обоях, в котором некоторые формы нам более или менее знакомы, — что, однако, существенно ничего не меняет в его виде. Тем не менее, мы знаем, что небольшие изменения, воспринимаемые каждым, означают колоссальные перемещения, случившиеся, возможно, за несколько тысяч лет до того, как мы их заметили. И пусть при этом гибли целые миры — нам, в любом случае, нечего волноваться: расстояние, к счастью, столь велико!..

Рассмотрим с человеческой — а значит, гораздо меньшей — дистанции один *художественный* факт.

Вагнер рассказывает, будто Спонтини называл себя изобретателем «задержания к сексте» и считал это изобретение столь значительным, что объявил дальнейшее развитие музыки невозможным. Очевидно, по его мнению, вся музыкальная Вселенная должна была замереть, после того как он, цитирует Вагнер, совершил эту «великую революцию»¹.

Сегодня мы едва знаем Спонтини и никак не можем представить себе ту великую революцию, которая была вызвана введением этого задержания.

А теперь давайте сравним нашу невозмутимость относительно столкновения двух планет с волнением публики, потрясенной задержанием к сексте, на премьере «Весталки» Спонтини в Париже.

Однако: даже будь у нас причина беспокоиться скорее об опасностях, исходящих от небесных светил, чем об изменениях в искусстве, все же нельзя не признать, что последние, какими бы незначительными сами по себе они ни были, касаются нас *больше*, чем первые, хотя знак, который они нам подают, мы поначалу понимаем неправильно и постигаем лишь по прошествии десятилетий. Но они несут нам весть, истинность которой мы можем проверить на протяжении человеческой жизни.

Будем все же исходить из того, что эти изменения сами по себе кажутся очень незначительными — столь незначительными, что мы уже едва ли можем представить себе музыку без задержания к сексте, воспринимаем различие между Гайдном и Моцартом лишь как различие индивидуальностей, а тем, которое существует между предшественниками Баха, почти пренеб-

регаем и распознаем полностью и непосредственно только глубокие расхождения, как, например, между Вагнером и Бахом.

Зададимся вопросом:

В чем причина того, что такие маленькие видоизменения воспринимаются как перевороты, что их называют революциями и они вызывают такое волнение?

На самом деле, очевидно, в том, что воздействие таких видоизменений внутри произведения искусства сравнимо с изменением орбиты какой-нибудь планеты. По крайней мере, это связано с нашим восприятием, боязнью обнаружить за новым обликом новое, незнакомое, непостижимое существо.

И обоснованно, потому что так тоже бывает!

Как в химии водород (в большей степени), углерод (в меньшей) или же другое расположение и соединение [элементов] преобразуют *неинтересную* субстанцию в краску или даже во взрывчатое вещество, так и в музыке: небольшое изменение в звуковых последованиях, другой способ их связи — и вот уже прежде ничем не примечательные звуки излучают разноцветное сияние или угрожают взорвать еще недавно столь прочную форму.

Так дело обстоит не только в музыке, так дело обстоит во всех искусствах — в том числе музыкально-драматическом, которое, вероятно, сложнее по составу, чем все прочие виды искусства. Малейшее изменение в расположении или связи составных частей существенно меняет здесь облик целого; и потому для воплощения авторского замысла от всех исполнителей требуется величайшая добросовестность.

В принципе все стилевые изменения в развитии музыкальной драмы основываются на таких *количественных* и *позиционных* изменениях. Если одна эпоха выдвинула на передний план *драму* и ради нее *ослабила* процессы формообразования, то, возможно, уже следующая снова будет рассматривать в качестве важнейшего, доминирующего элемента *пение*, по-прежнему понимая под ним мелодический или орнаментальный стиль; потом, для другой эпохи, суверенность музыки будет заключаться в симфонической трактовке оркестра, а вслед за тем единственно допустимым вновь станет считаться «возврат к природе», после чего с *равным успехом* может наступить как век «здорового реализма», так и эпоха символистской интерпретации материала.

Как бы сильно ни менялась внешняя форма, через сто лет все, что поначалу никак не согласовывалось с привычным, так бледнеет, что становятся видны скорее сходства, чем различия.

Так вот, «Счастливая рука» возникла задолго до войны, в то время, когда реализм был уже преодолен, да и символизм близился к концу. Тогда, как обычно бывает в такие периоды, возникло чувство, что со старыми средствами даль-

ше ничего не выйдет, что сферы выразительности опустошены, а возможности преподнесения исчерпаны. Жаждали новых образов, нового содержания.

Мне уже давно мерещилась форма, в которой, думалось мне, музыкант только и может выразить себя в области театра. Я дал ей рабочее определение: *музицировать средствами сцены*.

Нелегко сказать, что здесь имеется в виду; попытаюсь это объяснить.

В реальности звуки, если рассматривать их ясно и трезво, — не что иное, как особый род колебаний воздуха, и как таковые они оказывают некое воздействие на соответствующий орган чувств, на ухо. Но благодаря особому способу соединения они вызывают определенные художественные, если можно так сказать, душевные впечатления. Этой способностью отдельно взятый звук никоим образом не обладает, и, вероятно, с некоторыми другими материалами при известных условиях тоже можно вызывать подобные воздействия — если обходиться с ними, как со звуками; если, не отрицая их материальной сути, уметь *независимо* от нее соединять их в формы и фигуры, предварительно, как у звуков, определив их продолжительность, высоту, охват, силу и многие иные параметры; если знать, как соединить их в соответствии с законами более глубокими, чем законы материала. По законам мира, созданного его творцом на основе меры и числа.

Не могу утверждать, что считал возможным осуществить это намерение, так сказать, «сухим» путем. Потому что в действительности средства сцены — это вовсе не звуки, и было бы чистым произволом пытаться сконструировать что-то вроде шкалы мимики или же ритма света. Разумеется, на такую попытку мог отважиться только тот, кто доверял своему чувству формы и мог сказать себе, что, каковы бы ни были мысли, которые надо передать, он уверен, что в состоянии их продумать; как бы ни возмутили кого-то выражаемые чувства, он уверен, что в состоянии ими *повелевать*. Но если у человека есть эта вера, то он может без всякой теории спокойно отдаться своей фантазии. Этот род искусства, не знаю почему, называли экспрессионистским; оно отнюдь не выражало больше того, что было *в нем самом*! Я тоже дал ему название, но оно не привилось. Я говорил: это *искусство представления внутренних процессов*. Но я не должен говорить громко, потому что сегодня всё это осуждают как *романтизм*. Хотя еще даже приблизительно не установили, кто был более крупным композитором: Брамс или Брукнер, хотя еще нет согласия в вопросе о значении, например, Малера и еще даже не определили, является ли Шиллер столь же великим поэтом, как Гёте, — уже абсолютно точно известно, что время романтизма продолжалось до ноября 1918 года² и что все, написанное ранее, с тех пор давно устарело.

«Счастливая рука» была написана примерно в 1912 году — значит, уже совсем устарела. Но я хочу показать вам на некоторых примерах, как я представлял себе это музицирование средствами сцены.

В начале вы видите двенадцать светлых пятен на черном фоне — лица шести женщин и шести мужчин. Или, скорее, *их взгляды*. Это часть мимической игры — сценического средства. Когда я писал это, то представлял себе, что воспринимаю *хор* взглядов — как *воспринимают* именно взгляды, ощущают их, не видя, как они нечто говорят³. Что говорят здесь эти взгляды, не передают ни слова, которые поет хор, ни цвета, в которые окрашены лица. Музыкальное воплощение этой идеи свидетельствует о единстве замысла: несмотря на многоликость некоторых главных голосов (Hauptstimmen), вся эта вступительная часть будто бы «удерживается на месте» одним *quasi-остинатным аккордом* — подобно тому, как пристально и неподвижно устремлены на Мужчину взгляды. Оstinato в музыке обнаруживает, что эти взгляды, в свою очередь, тоже образуют остинато.

Другой пример — *crescendo света, бури и* [драматической] *игры Мужчины*⁴. Разумеется, весь этот процесс легко истолковать реалистически, как выражение ревнивых переживаний и предчувствий. Но целое здесь — нечто гораздо большее, и для меня важно объяснить, что при упрощенной символической трактовке таких деталей возникает искаженная картина. Хотя это *crescendo* чисто внешне и облачено в форму *нарастающей боли*, такое одевание есть лишь *внешняя оболочка*, лишь отграничение. Яснее всего это проявляется в том, что и свет, и цвет, и в особенности музыка идут путями, которые не ведут так прямо вверх, как, например, ветряная машина или иные динамические элементы.

Эти последние не так хорошо приспособлены к сложному развитию и потому ограничиваются *прямой линией, очевидным подъемом*. С одной стороны, они образуют *костяк развития*, с другой — служат тому, чтобы подчеркнуть элементы более высокого порядка. А игра света и цвета выстроена на основе *не только* интенсивности, но и значений, сравнимых со звуковысотами. Звуки ведь тоже легко соединяются друг с другом лишь в том случае, если обладают фундаментальной взаимосвязью. И точно так же *цветозвуки* соединяются благодаря своей *фундаментальной взаимосвязи*.

Но важнее всего, что душевный процесс, проистекающий из действия со всей очевидностью, выражается не только *жестами, движением и музыкой*, но также *цветом и светом*. И это должно прояснить, что жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка. Из отдельных светодлительностей и цветозвуков образуются фигуры и структуры, сходные со структурами, фигурами и мотивами музыки.

Другой пример — черные покрывала, которые, согласно режиссерской ремарке [в партитуре], опускаются на Мужчину в конце первой картины. В основе здесь лежит примерно такое представление: движущаяся тьма! Подобно низким аккордам! Сгущение темноты как смена окраски темного, мрачного аккорда.

Мы зашли бы слишком далеко, пожелаю я привести все примеры, дающие представление об этом музицировании средствами сцены. Думаю, так можно сказать о каждом слове, каждом жесте, каждом луче света, каждом костюме и каждой декорации: всё символизирует именно то, что обычно символизируют звуки. Всё значит не меньше, чем значат звучащие тоны.

Напоследок я еще хочу объяснить то, о чем меня часто спрашивают: что означает название сочинения. Это название, «Счастливая рука», связано с текстом в конце второй картины: «Мужчина не обращает внимания, что она [Женщина] ушла. Она у него в руке, на которую он смотрит, не отрываясь». Возможно, это еще один подходящий случай показать, что я понимаю под «музицированием средствами сцены». Потому что здесь происходит, так сказать, *музицирование понятиями*. Наши конечности, в том числе и руки, служат тому, чтобы исполнять, выражать, обнаруживать наши желания, то, что не должно остаться внутри. Счастливая рука действует далеко за пределами нашего хорошо защищенного «я», и чем дальше – тем дальше от нас. Более того, счастливая рука есть только «счастливые кончики пальцев», и еще больше: счастливое тело есть счастливая рука есть счастливые кончики пальцев. Счастье на кончиках пальцев: ты, несущий в себе неземное, тоскуешь по земному⁵?

В этом есть некий пессимизм, которому я тогда вынужден был придать определенную форму: счастливая рука, которая стремится схватить то, что может лишь ускользнуть от нее, когда она это держит⁶.

Счастливая рука, которая не держит обещаний!

Настоящий текст – это вступительное слово Шёнберга перед немецкой премьерой его двадцатиминутной одноактной драмы с музыкой «Счастливая рука» ор. 18, состоявшейся 24 марта 1928 года в Бреслау (Вроцлаве); режиссером постановки был Г. Граф, дирижировал Ф. Кортолецис. Сочинение было исполнено в один вечер дважды, и Шёнберг прочитал свой текст между обоими представлениями. В первый раз «Счастливая рука» была показана 14 октября 1924 года в венской Народной опере под управлением Ф. Штидри (воспоминания В. М. Беляева о венской премьере см.: *Беляев В. Дневник поездки в Вену* // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 227–231).

Замысел «Счастливой руки» возник у Шёнберга сразу же после завершения монодрамы «Ожидание», осенью 1909 года. Над словесным текстом и, очевидно, сочинявшейся параллельно сценической «партитурой», которая содержала режиссерскую концепцию произведения, Шёнберг работал в октябре 1909 – июне 1910 года и затем опубликовал в журнале «Der Merker» (1912. Vol. 2. N. 17. S. 718–721). В дальнейшем, однако, процесс работы затормозился («[Сочинению] скоро уже три года, а оно все еще не готово. Большая редкость для меня», – писал Шёнберг В. Кандинскому 19 августа 1912 года, см.: Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel / Hrsg. von J. Nahl-Koch. Stuttgart, 1993. S. 54). Полностью опера была завершена лишь в конце 1913 года. Название сочинения представляет собой

идиоматическое словосочетание, смысл которого точнее всего передается в русском языке выражением «легкая рука».

Шёнберг был автором всей целостной музыкально-театральной композиции «Счастливой руки». Либретто драмы очень немногословно, авторские пояснения в партитуре превосходят его по объему во много раз. Музыкальная партитура оперы в качестве равноправных с собственно нотным текстом компонентов содержит подробнейшие режиссерские указания, описания сценического оформления, костюмов и внешнего вида героев и, что особенно важно, такой новый для Gesamtkunstwerk элемент, как характер и цвет освещения. В архиве композитора хранятся его собственные живописные эскизы ко всем четырем картинам оперы, эскизы костюмов героев и таблица «crescendo цвета» из 3-й картины, в которых зафиксированы сценические и цветовые представления автора. Мало того: конкретный момент того или иного действия героев, смены освещения точно обозначен композитором при помощи специальных знаков. Таким образом, сценическое действие и светоцветовые модуляции становятся здесь столь же обязательными для исполнения, как и собственно музыкальный текст.

Для «Счастливой руки» характерны ирреальность («Мне нужна: максимальная ирреальность!» – писал Шёнберг в связи с планами создания кинематографической версии оперы, см.: Письма. С. 77), отсутствие последовательного сюжетного развития, наконец, «свободное сочетание цветов и форм» (ремарка Шёнберга в 3-й картине). Все эти особенности сближают концепцию Шёнберга с идеями «сценической композиции» В. Кандинского, которые последний развивал в то же самое время: работа над «Желтым звуком» шла в 1909–1912 годах. Отметим еще и такую характерную для обоих сочинений черту, как преобладание пантомимы и сведение к минимуму словесного текста – в результате недоверия к слову как выразителю «глубинного» духовного содержания (подробнее о художественном контексте сочинения Шёнберга см.: *Шёнберг А. Счастливая рука* / Пер., коммент. и вст. текст Н. Власовой // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы. М., 2004).

Дополнением к публикуемому тексту, отчасти объясняющим некоторые его неясности и недоговоренности, может служить фрагмент из письма Шёнберга А. Малеру от 7 октября 1919 года: «[...] я не задумал это символически, но увидел, воспринял. Отнюдь не задумал. Здесь пестрой чередой должны сменяться краски, шумы, типы освещения, звуки, движения, взгляды, жесты – одним словом, все средства, составляющие материал сцены. И больше ничего. Когда я это записывал, для меня, моего ощущения, это что-то значило. Если отдельные части, будучи составлены вместе, образуют похожую картину – значит, все в порядке. Если нет – даже еще лучше. Потому что я не хочу, чтобы меня поняли. Я хочу выразить себя – но надеюсь, что меня неправильно поймут. Ужасно, если кто-нибудь сможет увидеть меня насквозь. По этой причине я предпочитаю говорить о своих вещах в техническом, или эстетическом, или философском ключе. Или только одно: это не задумано символически. Все это непосредственное восприятие. Быть может, Вы лучше всего поймете, как я себе это представляю, если я скажу, что больше всего хотел бы написать для магического театра. Если звуки, образующие какую-либо последовательность, вызывают некие чувства, то их должны вызывать и краски, и жесты, и движения. Даже когда

они не имеют никакого иного доступного рассудку смысла. Ведь и музыка тоже его не имеет! Итак, моя мысль: это музыка!» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 240).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Die glückliche Hand // Stil und Gedanke* 1976. S. 235–239.

¹ Вагнер вспоминал, как осенью 1844 года в Дрездене (где под управлением автора должна была идти «Весталка») Спонтини отговаривал его от карьеры оперного композитора, поскольку считал, что своими операми исчерпал этот жанр: «После Глюка именно я произвел великую революцию своей «Весталкой»; я ввел «задержание сексты» в гармонию и большой барабан в оркестр; в «Кортесе» я сделал еще один шаг, затем три шага операми «Олимпия», «Нурмахал», «Альцидор» и всем тем, что сочинил в свой берлинский период [...] но потом я сделал сто шагов вперед оперой «Агнесса фон Гогенштауфен», где придумал использовать оркестр так, словно это был орган» (*Wagner R. Mein Leben*. Leipzig, 1958. Bd. 1. S. 467–468; в рус. пер. см.: *Вагнер Р. Моя жизнь*. М.; СПб., 2003. С. 352–353). Со слов Спонтини Вагнер приводит также мнение «одного знаменитого члена французской Академии», который считал, «что без придуманного Спонтини в «Весталке» задержания к сексте не было бы всей современной музыки и что любой используемый с тех пор мелодический оборот в конечном счете заимствован из его произведений» (*Ibid.* S. 469). О «задержании к сексте» см. также в докладе «Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22» (публ. в наст. изд., с. 369).

² В ноябре 1918 года закончилась Первая мировая война (3 ноября капитулировала Австро-Венгрия, 11 ноября – Германия), что повлекло за собой значительные изменения в мироустройстве: падение монархии в Германии и Австро-Венгрии, утрату ими колоний и многих территорий, передел сфер влияния и изменение политической карты Европы в целом.

³ «Взгляд» (*Blick*) – одна из излюбленных тем живописных работ Шёнберга. В период сочинения «Счастливой руки» он написал несколько картин с таким названием: 1910-м годом датируются два «Красных взгляда» («*Roter Blick*», «*Der rote Blick*»), «Взгляд» («*Blick*»); по-видимому, в тот же период был создан и недатированный «Голубой взгляд» («*Blauer Blick*»). Этой темы Шёнберг коснулся в заметке «Художественные влияния» от 11 февраля 1938 года, сохранившейся в его архиве: «Глядя людям в глаза, я никогда не видел лица – только взгляды [...] Художник охватывает единым взглядом целого человека, я – только его душу» (цит. по: *Gedenkausstellung*. S. 207).

⁴ Речь идет о наиболее развернутом оркестровом эпизоде оперы в 3-й картине (тт. 125–152). В этом месте Шёнберг выписал в партитуре все цветовые модуляции освещения: полная темнота – красноватый – коричневый – грязно-зеленый – голубовато-серый – фиолетовый – темно-красный – более яркий красный – кроваво-красный – оранжевый – ярко-желтый – голубоватый (=начало следующей сцены).

⁵ Слова хора из 1-й картины, обращенные к Мужчине.

⁶ Слова хора из 4-й картины (в либретто оперы последний оборот: «когда ты это удержишь»).

МОЯ ПУБЛИКА (1930)

Если бы от меня потребовали сказать что-то о моей публике, то пришлось бы признаться: думаю, у меня ее нет.

В начале моего пути, когда значительная часть слушателей, к неудовольствию моих противников, не шикала, а аплодировала, и значит тем, кто шикал, не удавалось взять верх над большинством (хотя шиканье звучит эффектнее аплодисментов), тогда эти мои противники утверждали, будто люди, выражавшие одобрение аплодисментами, – мои друзья и аплодировали по дружбе, а не потому, что сочинение им понравилось. Бедные мои друзья! Такие малочисленные, и такие верные. Считается ведь, что они достаточно порочны, чтобы дружить со мной, но все же не настолько, чтобы им могла нравиться моя музыка.

Была ли у меня в те времена публика – судить не могу.

После же распада [империи] в каждом крупном городе была не одна сотня молодых людей, которые не знали, что с собой делать, и потому старались заявить о своем образе мыслей, признавая все то, что не получило распространения. В ту пору, когда в орбиту всего этого непостоянного, этого образа мыслей был включен и я, включен безвинно, оптимисты утверждали, будто теперь публика у меня есть. Я с этим спорил, потому что не мог взять в толк, как можно понять меня в одночасье, раз я не стал писать ни глупее, ни легковеснее. Эти радикалы, которые по-прежнему не знали, что с собой делать, зато знали, что делать с другими, вскоре от меня отвернулись, что и подтвердило мою правоту: ничего легковесного я не написал.

Широкая публика знает меня мало – по разным причинам. Прежде всего: генералы, до сих пор держащие в своих руках бразды музыкального правления, примыкают в основном к тем направлениям, в которые мое собственное не вписывается, или же боятся предложить публике нечто непонятное им самим. Некоторые (хотя из вежливости и признаются в этом с сожалением) на самом деле считают одним из своих достоинств не понимать меня. Даже если это самое большое их достоинство, я в первый раз не мог не удивиться, когда один венский дирижер открыл мне, что не может исполнить мою Камерную симфонию, ибо не понимает ее¹. Меня это, однако, позабавило: отчего же жажда понимания обуяла его именно в случае со мной, а не с классическими сочинениями, которые он, не задумываясь, исполнял из года

в год? Если же говорить серьезно, то ведь для музыканта не понимать партитуру — не честь, а позор, и применительно к моей Камерной симфонии с этим, видимо, согласятся сегодня даже многие мои противники.

Наряду с дирижирующими между мною и публикой встает много таких людей, которые хотя и не дирижируют, но вводят [публику] в заблуждение иным способом. Я видел несчетное число раз, что шикала-то, в основном, не публика, а немногочисленное, но энергичное «компетентное» меньшинство. Публика ведет себя или дружелюбно, или безучастно. Или она запугана, если ее духовные лидеры выражают протест. В массе же своей она всегда скорее предпочитает получать удовольствие от того, на что тратит время и деньги. Она приходит [на концерт] не столько судить, сколько наслаждаться и обладает известным чутьем, которое позволяет ей понимать, имеет ли выступающий перед ней на это право. Но она не заинтересована в том, чтобы производить впечатление более или менее верным суждением — отчасти потому, что, раз все всех прикрывают и покрывают, никто в отдельности от этого не выигрывает и не теряет, отчасти потому, что среди публики есть ведь люди, которые тоже пользуются авторитетом, и не блистая для этого своими мнениями об искусстве, и которые, не теряя авторитета, могут держать при себе свое впечатление, не оценивая его. Все можно держать при себе, но только не компетентность. Ибо что это за компетентность, если ее не проявляют? Поэтому я предполагаю, что те, кто так недружелюбно встретил моего «Пьеро», когда я исполнял его в Италии, были компетентны, но не любили искусство². Мне, правда, была оказана честь: Пуччини, не компетентный, но искусный, уже больным совершил шестичасовую поездку, чтобы познакомиться с моим сочинением, и потом сказал мне очень приятные слова: это было прекрасно, хотя моя музыка ему по-прежнему чужда³. И, напротив, весьма показательно, что больше всех шумел на концерте директор одной консерватории. Именно он по окончании не смог обуздать свой южный темперамент и не удержался от восклицания: «Хоть бы одно-единственное приличное трезвучие за всю пьесу!» В ходе педагогической деятельности ему, конечно же, слишком редко доводилось слышать приличные трезвучия, и потому он явился на концерт, чтобы найти их в моем «Пьеро». Разве я повинен в том, что он обманулся?⁴

Приходится допустить, что итальянская публика не знала, что ей делать с моей музыкой. Но картина концерта, на котором шикали (а за двадцать пять лет я наблюдал это так часто, что мне можно поверить) всегда была одинаковой. Примерно в передней трети зала мало аплодировали и мало шикали, большинство безучастно сидело, многие стояли обернувшись и удивленно или весело озирали заднюю часть зала, где царило оживление. Там преобладали аплодирующие, безучастных было меньше, а шикали единицы. Шум, аплодисменты, как и шиканье, всегда раздавались в основном со сто-

ячих мест партера и с галерки. Там вели бой с энтузиастами те, кто подпал под влияние компетентных или был нанят.

И все-таки у меня никогда не возникало впечатления, что число шикающих было очень велико. Это никогда не звучало с полнотой точно взятого аккорда хороших аплодисментов, но напоминало солистов, которые, будучи никак друг с другом не связаны, различаясь по происхождению и образованию, воспринимались как нечто однородное лишь постольку, поскольку производимый ими шум позволял распознать направление, откуда он доносился.

Так и не иначе видел я публику, когда она не аплодировала, как сегодня, моим старым сочинениям. Но я знаю публику не только по тем милым письмам, которые то и дело получаю, но и с другой стороны. Расскажу под конец нескольких отрадных случаев из моей жизни. Во время войны (я как раз был определен в роту запаса) со мною — ефрейтором, которому частенько приходилось очень не сладко — однажды на редкость хорошо обошелся только что прибывший фельдфебель⁵. Когда он заговорил со мной после учений, я надеялся, что меня похвалят за успехи в военном деле. Мое воинское тщеславие было посрамлено: похвала относилась к моей музыке. Фельдфебель, по гражданской профессии — портной, узнал меня, он знал мою биографию, многие мои сочинения, и это обрадовало меня больше, нежели похвала моей строевой подготовке (последней я вообще-то немало гордился!). Две другие встречи подобного рода тоже произошли в Вене: одна, когда я, опоздав на поезд, вынужден был переночевать в отеле, и другая, когда ехал на такси в другой отель. Меня узнали — в первом случае ночной портье, во втором шофер — по багажной бирке с именем. Оба восторженно заверяли, что слышали «Песни Гурре». В другой раз в отеле Амстердама временный служащий обратился ко мне как давний поклонник моего искусства: он под моим управлением участвовал в Лейпциге в исполнении хоров из «Песен Гурре»⁶. А под конец — самая прелестная история. Незадолго до того, тоже в отеле, лифтер спросил, не я ли написал «Лунного Пьеро». Он, мол, слышал это сочинение до войны (году в 1912-м!) на премьере⁷, и до сих пор звучание у него в ушах, особенно одна пьеса, в которой речь идет о красных камнях («Rote fürstliche Rubine»)⁸. И он, мол, слышал тогда, что музыканты не знали, как подступиться к этой пьесе, а сегодня такую музыку понимать уже совсем легко!

Мне кажется: впредь я не должен отказываться от своего мнения о полужнайках, о компетентных, могу продолжать думать, что они напрочь лишены дара предвидения.

Но так ли уж я в самом деле неприятен публике, как постоянно безо всяких на то оснований утверждают компетентные, и так ли уж она в самом деле страшится моей музыки — это порой кажется мне весьма сомнительным.

Статья, датированная в оригинале 17 марта 1930 года, была впервые опубликована в апрельском номере берлинского журнала «Der Querschnitt», спустя два месяца повторно напечатана в берлинском же периодическом издании «Blätter der Staatsoper der Republik» и, наконец, 16 августа того же года — в местной газете г. Айзенаха «Eisenacher Zeitung».

К моменту написания статьи Шёнберг уже более четырех лет жил в Берлине, куда был приглашен в качестве профессора композиции Прусской Академии искусств, что делает естественным факт ее публикации в берлинской прессе. Что же касается темы статьи, то, по всей видимости, это был свободный выбор Шёнберга. Журнал «Der Querschnitt» («Поперечное сечение»), одно из авторитетнейших и читаемых периодических изданий Веймарской республики, уделявший внимание прежде всего живописи и архитектуре, а также различным вопросам социальной жизни, в 1930 году, в преддверии фестиваля «Новая музыка Берлин 1930», подготовил специальный номер, посвященный музыке. Помимо «Моей публики» Шёнберга, в него вошли статьи других композиторов, в частности Д. Мийо, но с темой «композитор и его публика» они связаны не были.

Для Шёнберга, пережившего в Вене целый ряд грандиозных скандалов на исполнениях своей музыки и музыки своих учеников, скандалов, ставших важной составляющей его известности, тема взаимоотношений с публикой (равно как и с музыкальной критикой) была актуальна всегда. Поэтому вопрос о том, почему он решил высказаться на этот счет в печати именно в 1930 году, имеет принципиальное значение и нуждается в объяснении. В литературе о Шёнберге существуют две версии, по-разному интерпретирующие этот факт.

Первая — предположение Штуккеншмидта (сделанное попутно и не аргументированное) о связи статьи с теми впечатлениями, которые Шёнберг вынес из премьеры своей оперы «От сегодня до завтра», состоявшейся 1 февраля 1930 года во Франкфурте-на-Майне (Stuckenschmidt. S. 303). Возможно, однако, дело было не в самой премьере, не ознаменованной никакими общественными волнениями, и даже не в том, что Шёнберг на сей раз встретился с широкой оперной публикой («От сегодня до завтра» — не первое его сочинение для сцены, поставленное в театре, хотя и первая комическая опера, к тому же ставшая его ответом на современные тенденции в оперном театре, прежде всего на так называемую «злободневную оперу» — Zeitoper), а в том, что эта встреча активно обсуждалась в прессе, причем с акцентом на проблемах «прикладной», «общедоступной», социально ориентированной музыки (см., например, рецензию Т. Адорно: *Wiesengrund-Adorno Th. Arnold Schönberg: Von Heute auf Morgen. Uraufführung in Frankfurt am Main // Anbruch*. 1930. Н. 2. S. 72).

Согласно другой версии, подробно изложенной в работе Й. Аунера, статья Шёнберга, подобно ряду его сочинений той поры, — это его реакция на новые тенденции, обусловленные изменениями в самой социальной жизни и культурной политике Германии периода Веймарской республики, свидетельство того, что сама проблема «завоевания широкой публики» весьма его интересовала, несмотря на декларируемую в статье позицию «изоляциизма» (*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*).

Не исключено также, что на возникновение этой статьи могла повлиять и премьера Вариаций для оркестра op. 31, состоявшаяся в Берлине 2 декабря 1928 года под управлением В. Фуртвенглера, — то был самый большой скандал на исполнении сочинений Шёнберга в Берлине. Это не первый и не последний случай, когда Шёнберг не торопился с ответом и вуалировал конкретный повод написания текста, но то, что речь в нем идет именно о концертной, а не об оперной публике — несомненно.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Mein Publikum // Stil und Gedanke* 1976. S. 247–249.

¹ Это был венский дирижер Фердинанд Лёве, который 13 сентября 1906 года написал Шёнбергу: «Сожалею, но вынужден сообщить Вам, что Ваше сочинение — с того момента, как я внимательно ознакомился с ним по партитуре, и по сей день — осталось для меня непонятным. Это не оценка, а всего лишь признание» (цит. по: *Gedenkausstellung*. S. 191–192).

² Турне Шёнберга по семи городам Италии с исполнением «Лунного Пьеро» (в программе концертов был также Первый струнный квартет А. Казеллы) состоялось весной 1924 года и было организовано итальянской секцией Международного общества Новой музыки (Corporazione delle nuove musiche), созданной в 1923 году А. Казеллой и Дж. Ф. Малипьеро. Во время этого турне «Пьеро» был исполнен 9 раз: 28, 29 марта — Рим, 30 марта — Неаполь, 1 апреля — Флоренция, 3 апреля — Венеция, 4 апреля — Падуа, 6 апреля — Турин, 7 и 8 апреля — Милан. В концертах, проходивших под управлением автора, участвовали Эрика Вагнер, Квартет Pro Arte, Э. Штойерман, Л. Флери, А. Делакура.

«Большой успех» сочинения (Stuckenschmidt. S. 267) не был столь уж безоговорочным, сам Шёнберг позднее вспоминал, что во время исполнения в Италии «Лунного Пьеро» шикали и смеялись (см.: *Schönberg A. Faschismus ist kein Exportartikel // Stil und Gedanke*. 1976. S. 316).

³ Свидетелем этой встречи был А. Казелла, который рассказал о ней в некрологе Пуччини (умер 29 ноября 1924 года), опубликованном в венской прессе: «Никто с такой абсолютной точностью не ориентировался в современном музыкальном движении, как Пуччини. Он знал и основательно изучал каждое новое произведение. И мне хочется вспомнить о том, что я в последний раз виделся с ним как раз 1 апреля 1924 года, в концерте, в котором “Corporazione delle nuove musiche” давало “Лунного Пьеро” Шёнберга. Он [Пуччини] специально приехал сюда [во Флоренцию] из Лукки, чтобы присутствовать на этом концерте, и по его просьбе я имел честь представить его Шёнбергу. То в самом деле была удивительная сцена — два таких художника лицом к лицу, две столь диаметрально противоположности и, несмотря на это, испытывающие столь силь-

ное взаимное благоговение и восхищение» (*Casella A. Giacomo Puccini // Anbruch. 1925. Н. 1. S. 14*). Фрагмент позднейших мемуаров Казеллы с описанием этой же встречи, а также выдержку из письма ему Шёнберга см.: *Левашева О. Пуччини и его современники. М., 1980. С. 470*.

Э. Краузе в своей книге о Пуччини, не указывая источник, сообщает следующее: на концерт Пуччини пришел в сопровождении Казеллы, Даллапикколы и Маротти и слушал с большим вниманием, следя за исполнением по партитуре. После концерта он обменялся с Шёнбергом приветствиями, сказав, в частности, что сочинение показалось ему «интересным и сильным». На обратном пути он признался своим спутникам: «Я рад, что воспользовался случаем прикоснуться к той реальности, что существует ныне в музыке. Я не “сноб” и не “новообращенный”». Далее Краузе приводит еще одно высказывание Пуччини о Шёнберге: «Кто говорит, что Шёнберг не является отправной точкой к далекой будущей цели? В настоящий же момент или я ничего не понимаю, или мы так же далеки от конкретного художественного воплощения, как Марс от Земли» (*Krause E. Puccini. Leipzig, 1985. S. 203–204*).

⁴ Несколько иначе Шёнберг рассказал этот анекдот на своей первой публичной лекции в Нью-Йорке в 1933 году. Из воспоминаний Й. Малкина: «К концу лекции микрофон заработал, все в полном восхищении услышали такую историю. После одного концерта в Риме, где Шёнберг дирижировал некоторыми своими сочинениями, в артистическую явился некий господин и стал жаловаться: он ехал 24 часа, чтобы услышать концерт. Он совершенно разочарован, потому что за 2 часа не услышал ни одного трезвучия. Шёнберг возразил: глупо ехать 24 часа ради одного трезвучия, которое можно услышать и дома. После чего господин молча развернулся и покинул помещение» (цит. по: *Stuckenschmidt. S. 338–339*).

⁵ В ноябре 1915 года Шёнберг был призван на военную службу (с марта по май 1916 года проходил военную подготовку в школе офицеров запаса в Бруке-на-Лейте) и уволен на неопределенный срок в октябре 1916 года. Менее чем через год он был снова призван, после чего в декабре окончательно освобожден от военной службы. Подробнее об этом см. в коммент. 5 к статье «Мое отношение к политике» в наст. изд.

⁶ Это было первое исполнение в Лейпциге «Песен Гурре» (премьера — 23 февраля 1913 года, Вена, дирижер Ф. Шрекер), состоявшееся 6 марта 1914 года под управлением автора.

⁷ Премьера «Лунного Пьеро» состоялась 16 октября 1912 года в Берлине под управлением автора.

⁸ Имеется в виду пьеса № 10 «Грабеж», текст которой начинается словами «Красные роскошные рубины».

НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА (1931)

[I]

Любой народ способен достичь гегемонии в искусстве. Кажется, что от экономического или военного превосходства это вообще не зависит. Италия, будучи совсем слабой, диктовала законы культурному миру; когда Россия добилась выдающихся успехов в области литературы, ее положение среди великих держав было сильным, но не господствующим; скандинавские же страны в подобной ситуации проявили себя весьма скромно. Отсюда вывод: искусство — не то что какой-то иной товар, который экспортируют те, кто в данный момент сильнее, и которым они умеют осчастливить более слабых, колониальные народы. Кажется, лишь одна сила определяет здесь интернациональное признание: сила гения, сила мыслей, искусство преподнесения.

Но как ни подчинено теперь искусство расовому и национальному, как убедительно ни заявляют они в нем о себе, как ни прочна связь одного с другим, видно: стоит только ярко национальному искусству добиться гегемонии, и весь остальной культурный мир охватывает одно-единственное стремление — подражать этому национальному искусству. О том, достигим ли образец и насколько, никто при этом не задумывается. Когда одна нация добивалась господства, рисовали на итальянский, французский, испанский манер, писали стихи на французский, английский, русский, скандинавский, а музыку — на нидерландский, итальянский, немецкий. И ничто иное — по справедливости или нет — не могло завоевать признания, было ли это иное хорошим или плохим, оригинальным или несамостоятельным, новым или старым.

Конечно же, трудно решить, может ли в период господства одного искусства быть хорошим другое; совсем не легко смириться с мыслью, что если некто очень плодovit, то другие обязательно ни на что не способны; подобные мысли сомнительны и постыдны, но, к сожалению, возможны.

Так же трудно распознать, благодаря чему то или иное художественное направление возносится до положения гегемона. Этому явно предшествует весьма длительная подготовка. К примеру, немецкая музыка вот уже 200 лет — в основном благодаря И. С. Баху, по меньшей мере впервые явственно благодаря ему и начиная с него уже неопровержимо — определяет судьбу развития [музыкального искусства] (так можно сказать, хотя одновременно! вер-

шин достигла итальянская и французская *опера*, о чем явно надо говорить отдельно). Но для этого потребовался подготовительный период лет в 200, на протяжении которого немецкие композиторы, еще не выработав собственную немецкую манеру выражения, могли делать лишь то, что считалось искусством в Нидерландах, в Италии и во Франции. Ведь даже — и тут есть известное сходство с нашим временем — даже поворот к гомофонной музыке классиков, движение, направленное на то, чтобы ниспровергнуть искусство мастеров контрапункта, начинается под предводительством романских — итальянских и французских — композиторов.

Хотя это движение достигло вершины в Германии и именно в нем стала очевидной достигнутая немцами гегемония, произошло это не потому, что гомофонный стиль отвечает сущности немецкого, ибо Бах доказывает обратное, не говоря уже о том, что и это искусство добилось первых успехов с боевым кличем «легкость против тяжеловесности». Здесь тоже есть сходство с нашим временем, и мы можем догадаться, кому достанется тяжеловесность, раз уж остальные [нации] присвоили себе легкость на веки вечные¹. Сходство это так велико, что люди, сведущие в истории, и высокие умы способны тотчас определить, чем продолжится это движение. Что они, конечно, уже и сделали; ибо истории сегодня учат, не ограничивая себя выявлением сходства предпосылок, но стараясь обнаружить сходство последствий, чтобы таким образом обосновывать сходство предпосылок.

Ну а в действительно дело обстоит так:

Эти вещи совершенно друг с другом не схожи.

Знатоки истории говорят:

Развитие гармонии привело к таким излишества, что теперь, как во времена контрапунктического стиля, на смену этому обязательно придет возвращение к простоте, т. е. к гармонически простой музыке. Однако сведущие в истории спекулянты историей проглядели, что противоположности именовались: контрапунктическое и гомофонное искусство.

И что с ними все обстоит так:

а) Во времена Баха контрапунктическое искусство, т. е. искусство выводить все звуковые структуры (*klingende Gestalten*) из одной-единственной, достигло такой высоты, что переход к другой вершине начинается уже у него самого: он эти структуры теперь еще и варьирует и не просто присоединяет их друг к другу, но показывает, как одна рождается из другой. Одновременно возникла иная диспозиция музыкального пространства: стали сочинять главный голос, чего прежде не было.

б) К нашему времени гармония в своем развитии достигла такого многообразия в использовании всех 12 звуков хроматической гаммы, что это не

только привело к возникновению новой (гармонической) полифонии, но и позволило теперь, лучше используя все музыкальное пространство, одновременно развивать эти структуры в нескольких голосах.

в) Следующую стадию я уже описывал неоднократно и с разных точек зрения:

Новая многозначность звуков, расположенных над новыми аккордами, допускала «мелизматическое» («*manierartige*») обращение с мотивом², при котором возникающие диссонансы не принимались в расчет: они обуславливались логикой всей фигуры, как в «мелизмах».

И это, и расширение всех тональных связей стимулировало развитие звуковых представлений и творческой фантазии, что позволило сделать следующий шаг и приравнять диссонансы, с точки зрения их воспринимаемости, к консонансам.

Но если в высшей точке развития контрапунктического искусства, у Баха, одновременно начинается нечто новое — искусство развития посредством варьирования мотива (*Motiv-Variation*), а в наше время в высшей точке развития искусства гармонических связей возникает — композиция на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов, то между этими эпохами и впрямь существует большое сходство. Спрашивается только, должно ли (а если да, то в чьих интересах) за этим сходством теперь последовать и другое, [нрзб.] проистекающее из этой исторической параллели [и состоящее в том]: что отныне манера письма композиторов должна измениться столь же неожиданно и непредсказуемо, как это случилось после И. С. Баха.

В эпоху Вагнера его музыка была не только наилучшей и самой значительной, не только затмила [музыку] Берлиоза, Обера, Мейербера, Бизе, Россини, Беллини и многих других³. То была еще и музыка Германии 1870 года⁴, покорившая своими достижениями мир друзей и врагов, одновременно пробудив в них зависть и желание сопротивляться. Если здесь возвышение одного народа, по-видимому, объясняет не только его господство, но и борьбу против этого господства, то это возвышение не объясняет ведь, как возникла эта единственная и неповторимая музыка, задуманная на 15 лет раньше⁵. А между тем у нее вполне хватает достоинств, чтобы разумно обосновать ее широкое распространение.

К этим свойствам, свойствам необычайной художественной ценности, вел обычный путь: путь гениального озарения. К сопротивлению же — путь еще более обычный: талантливое озарение негения.

Было в высшей степени талантливым распознать экспортную ценность искусства и поставить ее выше культурной. Такая оценка стимулировала национальные искусства и была нацелена на это и не на что другое.

Не случись этого талантливого озарения, музыкальным странам пришлось бы всецело и безропотно ограничиться подражанием, а борьба с оригиналом путем даже плохого подражания неминуемо усилила бы влияние самого оригинала. Но люди осознали, что экспорт культуры хорошо влияет на экспорт вообще, и вот освобождение от влияния вагнеровской музыки накануне [Первой мировой] войны сделалось боевым кличем музыкантов⁶.

В Германии на этот боевой клич отреагировали своеобразно.

[Ш]

Хотя Дебюсси удалось призвать романские и славянские народы к борьбе против Вагнера, сам он не в силах был освободиться от Вагнера, и его наиболее интересные находки по-прежнему применимы лишь в рамках формы и способа организации, созданных Вагнером. При этом нельзя не заметить, что многое в гармонии Дебюсси независимо от него было найдено и в Германии. Ничего удивительного: ведь это были логические следствия вагнеровской гармонии, дальнейшие шаги по указанному Вагнером пути.

Примечательно, что никто еще не заметил, хотя на это указывают тысячи фактов, хотя борьба, которую вели против немецкой музыки, была прежде всего борьбой против моей музыки и хотя (как недавно некто ничего не знающий и не понимающий даже сказал по радио) мое искусство за границей сегодня вроде бы не имеет последователей (после того как меня сперва обобрали до нитки, или до того, что под этим подразумевается), — так вот, примечательно, что никто еще не заметил, что моя музыка, возникшая без иностранных влияний на немецкой почве, — это искусство, которое, самым действенным образом противостоя стремлениям романских и славянских народов к гегемонии, целиком выросло из традиций немецкой музыки.

Причина, по которой никто еще этого не увидел, заключается не только и не столько в сложности моих нот, сколько в лености и высокомерии тех, кто о них судит. Ибо видеть это следует.

Но я хочу хоть раз сказать об этом сам.

Мастерами, у которых я учился, были в первую очередь Бах и Моцарт; во вторую: Бетховен, Брамс и Вагнер.

У Баха я научился:

1. Контрапунктическому мышлению, то есть искусству создавать звуковые структуры, являющиеся сопровождением к самим себе.
2. Искусству создавать всё из одного и переводить структуры друг в друга.
3. Независимости от доли такта.

у Моцарта:

1. Неодинаковой длине фраз.
2. Сведению в единое тематическое целое гетерогенных характеров.
3. Отступлению от квадратности в теме и ее разделах.
4. Искусству построения побочных тем.
5. Искусству вступления и перехода.

у Бетховена:

1. Искусству развития тем и построений (Sätze).
2. Искусству вариации и варьирования.
3. Многообразию построения больших частей.
4. Искусству писать как безоглядно длинно, так и бессердечно кратко — смотря по обстоятельствам.
5. Ритмике: смещению структур на другие доли такта.

у Вагнера:

1. Способности тем меняться с точки зрения выразительности и сочинению их с расчетом на это.
2. Родству звуков и аккордов.
3. Возможности обращаться с темами и мотивами как с мелизмами, благодаря чему они могут диссонировать с гармониями.

у Брамса:

1. Многому из того, что я бессознательно впитал из Моцарта, особенно неквадратности, расширению и сжатию фраз.
2. Пластике формообразования: не экономить, не скупиться, если ясность требует большего пространства; каждую структуру развивать до конца.
3. Систематике изложения (Satzbild).
4. Экономии и все-таки: богатству.

Я также многому научился у Шуберта и у Малера, [Р.] Штрауса, Регера. Я ни от кого не таюсь и потому могу сказать о себе:

Моя оригинальность проистекает из того, что я тотчас же подражал всему хорошему, что видел. Даже если я впервые видел это не у других.

И могу сказать: довольно часто я впервые видел это и у себя.

Ибо я не останавливался на том, что видел: я это завоевывал, чтобы им владеть; я это перерабатывал и развивал, и это вело меня к новому.

Убежден, что когда-нибудь поймут, как тесна внутренняя связь этого нового с лучшим, данным нам как образец. Я признаю за собой заслугу создания действительно новой музыки, которая, будучи основанной на традиции, призвана стать традицией.

Текст представляет собой объединенные при их первых публикациях (см. ниже) и в наст. изд. две заметки Шёнберга: I. «Национальная музыка» — без даты; II. «К [тексту]: „Национальная музыка“» — датирована 24 февраля 1931 года. Обе, по-видимому, предполагали продолжение. В первой об этом говорит заключительная фраза, явно представляющая собой начало нового абзаца или раздела, во второй — пометка Шёнберга в конце: «Тут [даты] анализ того, что я сделал» (цит. по: *Stil und Gedanke* 1976. S. 496).

Объединенные общей темой, обе эти заметки рассматривают ее с разных сторон. Первая посвящена проблеме национальной гегемонии в искусстве вообще и музыкальном искусстве в частности, достигаемой, по мнению Шёнберга, не чем иным, как только гениальностью и мастерством. Вторая — обоснованию принадлежности самого Шёнберга к великой немецкой музыкальной традиции, к национальному искусству, которое по меньшей мере в течение двух столетий является гегемоном в области музыки, ибо «определяет судьбу [ее] развития». Взаимосвязь этих положений очевидна, как и связь их с культурными и политическими процессами в Западной Европе 1920-х — начала 1930-х годов.

Соперничество западноевропейских стран в области музыкального искусства и стремление освободиться от «иноземных» влияний во все времена обострялось в периоды военных конфликтов и политических преобразований. Так было и в XX веке. Резкие выступления против засилья немецкой музыки, прежде всего вагнеровской, во Франции накануне Первой мировой войны, а в период войны — ее бойкот, — все это происходило на памяти Шёнберга и глубоко его возмущало (см., например, его письмо Э. Фромежа от 2 июля 1919 года: Письма. С. 102–104). Хотя и сам он тогда оказывался порой, если воспользоваться собственным его выражением, во власти «военного психоза». Так, в письме от 28 ноября 1914 года Бергу, сообщившему ему о том, что дирижер О. Недбал исполнял в одном из своих венских концертов произведения Дебюсси, Делиуса и Лядова, Шёнберг отвечает: «То, что Недбал исполняет французскую, русскую и английскую музыку, просто низость. Считаю, против этого надо протестовать. Сделайте это!» (цит. по: *Floros C. Die Wiener Schule und das Problem der «deutschen Musik» // Die Wiener Schule und das Hakenkreuz / Hrsg. von O. Kolleritsch. Wien; Graz, 1990. S. 39; см. также вст. коммент. к статье «Мое отношение к политике» в наст. изд.). Ему, по-видимому, было знакомо знаменитое воззвание «Французская музыка» с красноречивым эпиграфом «Наконец одни!», если и не написанное Дебюсси, то появившееся в 1915 году в печати под его именем. Во всяком случае, рассуждения Шёнберга в начале первой заметки явно корреспондируют с отдельными местами этого воззвания, например: «Вот уже много лет, как я не перестаю повторять: мы изменяем музыкальной традиции нашей нации в течение полутора столетий. [...] В сущности, со времен Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали обрабатывать собственный сад; но зато пожимали руки коммивояжерам всего света. Мы почтительно выслушивали их бойкую рекламу и покупали их дрянной товар» (*Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / Пер. с франц. и коммент. А. Бушен. М.; Л., 1964. С. 241–242).**

И все же на рубеже 1920–1930-х годов у Шёнберга явно был более актуальный повод взяться за перо. Это растущая конкуренция со стороны молодых композиторов — представителей разных европейских национальностей и культур, так или иначе связанных с неоклассицизмом, среди которых особенно выделялся Альфредо Казелла. Именно во второй половине 1920 годов Казелла вступил в своем творчестве в новую фазу и активно пропагандировал (в том числе в венской прессе) идеи национального возрождения великой традиции итальянской инструментальной музыки, подавленной в XIX веке собственной же национальной оперой, а в начале XX испытывавшей гнет немецкой атональности и освободившейся от него благодаря влиянию Дебюсси, а потом молодых французских и русских композиторов. Шёнберг едва ли мог пропустить специальный номер венского журнала «Anbruch» (1925. Н. 7), посвященный Италии, с несколькими статьями Казеллы на эту тему, он несомненно знал и введение Казеллы к «Партите» (*Pult und Taktstock*. 1926. Н. 6/7) и его программную статью о «Скарлаттиане» (*Ibid.* 1929. Н. 1), гордо отказавшись от личного участия в почти навязанной ему публичной дискуссии по поводу «атонального интермеццо» (*Ibid.* 1929. Н. 2). Да и в дальнейшем, уже находясь в эмиграции, он не упускал из виду статей своего идейного противника, хотя от открытой дискуссии по-прежнему уклонялся (см., например, его посмертно опубликованную заметку «Фашизм — не экспортный товар»: *Stil und Gedanke* 1976. S. 313–319, а также: *Stuckenschmidt. S. 359–364).* То, что это движение за национальное искусство имело и политическую подоплеку, было ясно уже по статье «Скарлаттиана», в которой Казелла приветствовал режим Муссолини.

Но политические перемены на рубеже 1920–1930-х годов стали заметны и в Германии, особенно в Берлине, где в то время жил и работал Шёнберг. Его, несколькими годами ранее с гордостью говорившего, что он своим открытием додекафонного метода «обеспечил немецкой музыке господство на грядущие сто лет» (цит. по: *Rufer. S. 26),* здесь уже начинали критиковать не просто с эстетических, но с откровенно националистических позиций. Из рецензии П. Цшорлиха на исполнение опер Шёнберга в Берлине в середине 1930 года: «Творчество» Шёнберга представляет собой отрицание всей немецкой музыкальной культуры, уничтожение вкуса, чувства, традиции и всех эстетических основ. Исполнять Шёнберга — то же самое, что открывать для народа кокаиновые притоны. Кокаин — это яд. Шёнберговская музыка — это кокаин» (*Zschorlich P. Schönberg Heuchelei in Kroll: «Erwartung» und «Die glückliche Hand» // Deutsche Zeitung. 11 Juni 1930, цит. по: 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. 259).* Отповедью этому поднимающему голову внутреннему врагу и является, в сущности, вторая заметка с ее развернутой системой доказательств. И совсем не случайно, что в перечне великих учителей Шёнберга нет ни одного иностранца.

Обе заметки были впервые опубликованы посмертно (*Style and Idea* 1975; *Stil und Gedanke* 1976 — в последнем случае без разделения на части).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Nationale Musik // Stil und Gedanke* 1976. S. 252–254.

¹ Ср.: «Французская музыка должна прежде всего доставлять удовольствие» (из интервью К. Дебюсси газете «La Revue bleue» за 2 апреля 1904 года, цит. по: Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. С. 168); «Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затаили хорал во имя глубины. Мы переняли приемы письма, наиболее противные нашему духу; преувеличения языка, наименее совместимые с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску...» (Дебюсси К. Французская музыка // Там же. С. 242); «Нынешнее человечество жаждет ясности и бодрого оптимизма. А значит искусство должно давать человечеству то, в чем оно нуждается. [...] В этом общем движении к музыке, свободной ото всякого тяжеловесного и ненужного пафоса, Италии надлежит играть важную роль» (Scarlattiana: Alfredo Casella über sein neues Stück // Anbruch. Jg. 11 (1929). H. 1. S. 28). Представители Новой венской школы смотрели на это иначе. Из письма А. Берга к А. Веберну от 25 августа 1914 года: «Да, это ужасное, но очищающее время. Во всяком случае, немецкий дух должен победить. Подумай о ясности Бетховена, Канта, Шёнберга, Малера и о туманности французского, русского» (цит. по: Floros C. Die Wiener Schule und das Problem der «deutschen Musik». S. 38).

² По-видимому, имеется в виду заполнение интервалов, составляющих мотив, вспомогательными звуками (ср.: Основы музыкальной композиции. С. 34).

³ То, что в числе «многих других» оказывается и Верди, главный иноземный соперник Вагнера, вероятно, неслучайно.

⁴ Т. е. музыка объединенной Германии. Имеется в виду провозглашение Германской империи во главе с прусским королем Вильгельмом I в результате победы Пруссии над Францией во Франко-прусской войне 1870–1871 года.

⁵ Речь идет, по всей видимости, прежде всего о тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

⁶ См., например, беседу К. Дебюсси с сотрудником журнала «Somoedia» «Музыка сегодняшняя и вчерашняя» (1909): Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы.

ДОКЛАД ОБ ОР. 31 (1931)

В мои намерения не входит оспаривать права большинства.

Но ясно одно.

У власти большинства есть некий предел, и он всегда там, где не все в состоянии *сами сделать* то, о чем идет речь.

К примеру, когда спелеологи приближаются к узкому проходу, где может пробраться только один человек, то, разумеется, все имеют *право* сами это проверить, однако же поручают дело одному и полагаются на его суждение.

Такие узкие проходы ведут ко всем незнакомым местам, и мы все еще не знали бы, каков ландшафт на Северном полюсе, если бы ждали, пока большинство решится увидеть его собственными глазами. Первую поездку по железной дороге и на автомобиле, первый полет, первый перелет через океан и первый полет на самолете с ракетным двигателем большинство предпринять не может, уже не говоря о том, что на такой риск никакое большинство и не пошло бы.

Это удел *одиночек*. И раз большинство предоставляет им подвергать себя опасности, оно должно передать им и права. Должно признать права тех одиночек, которые отваживаются совершить необходимое и знают, что должны сделать свои завоевания достоянием многих, хотя большинство и не за них, — потому как они знают, что все остальные не отважатся подвергнуть себя такому риску.

В подобной ситуации нахожусь я. Я принадлежу к меньшинству по отношению к поклонникам не только легкой, но и серьезной музыки. Никому не приходит в голову враждебно относиться к героям, решившимся лететь через океан или к Северному полюсу, потому что значение совершенного ими быстро понимает каждый. Но хотя опыт показал, что многих первооткрывателей, уже давно находившихся на твердом пути, продолжали считать полусумасшедшими искателями, — все же враждебность большинства постоянно обращается против тех, кто движется в неизведанное в духовной сфере.

Здесь, на *радио*, царит большинство. В любое время дня и ночи ему подаются угощения для слуха, без которого оно, кажется, уже не может сегодня существовать. И всегда приходит в дикое негодование, если однажды на короткое время вынуждено от этого угощения отказаться. В противовес подобной развлекательной горячке я утверждаю права меньшинства: надо иметь возможность распространять и необходимые вещи, а не только не-

нужные. И работа спелеолога, летчика, перелетевшего через океан, относится к таким необходимым вещам, как и работа тех — скажем об этом со всей скромностью, — кто отваживается на подобное в духовной и художественной сфере. У них тоже есть права, у них тоже есть притязания на радио.

Новая музыка никогда не бывает хороша с самого начала. Вы знаете, что не только произведения Моцарта, Бетховена и Вагнера поначалу встретили сопротивление, но и «Риголетто» Верди, «[Мадам] Баттерфлай» Пуччини и даже «Севильский цирюльник» Россини были освистаны, а «Кармен» провалилась¹.

Дело здесь вот в чем: нравиться может только то, что запоминаешь, а в новой музыке с этим очень сложно.

Мастера приятного стиля учитывают это, строя свои мелодии так, что каждая кратчайшая фраза повторяется до тех пор, пока не западет в память.

Пример 1 [не записанный Шёнбергом пример из «Мадам Баттерфлай» Пуччини]

Пример 2 [тема из вальса И. Штрауса «На прекрасном голубом Дунае»; воспроизводится Шёнбергом с некоторыми неточностями]



Строгий композиционный стиль, однако же, должен отказаться от столь удобного вспомогательного средства. Он требует, чтобы повторения непременно стимулировали развитие, а это может произойти только благодаря сильному варьированию.

В качестве примера стремительно развивающейся темы (вы наверняка ожидаете, что я назову вам самую что ни на есть современную тему, но ошибаетесь) я приведу Виолончельную сонату Брамса F-dur [ор. 99].

Молодые слушатели наверняка не знают, что при жизни Брамса эту сонату очень не любили и считали неудобоваримой.

Слушатели более старшего возраста, конечно, еще помнят, что Скрипичный концерт [ор. 77], несмотря на заступничество Йохима, в течение двадцати лет считался неисполнимым, не соответствующим природе скрипки.

Пример 3



В те времена непривычный ритм этого трехчетвертного такта, синкопирование, из-за которого кажется, что третья фраза написана на 4/4,

Пример 3 а



и необычные интервалы (содержащаяся здесь нона)

Пример 3 б



затрудняли постижение. Мое восприятие было таким же, и потому я знаю, сколь серьезно к этому надо относиться!

И, в довершение всего, тема развивается чересчур стремительно, а ее мотивный состав почти невозможно разгадать на слух — только на бумаге. Лишь тут становится ясно, что начальная кварта

Пример 3 в



в обращении оказывается квинтой,

Пример 3 г, д



но услышать это трудно уже потому, что во фразах поначалу объединяются группы из двух звуков, а потом сразу — из трех.

Пример 3 е



Так что те, кто тогда не понял, имели на это право.

В моем композиционном стиле данное обстоятельство зачастую становится одной из главных причин того, почему меня трудно понять: я непрерывно варьирую, почти не повторяю без изменений, стремительно перехожу к достаточно отдаленным стадиям развития и предполагаю, что образованный слушатель в состоянии сам отыскать промежуточные переходы. Я знаю, что тем самым лишь обрекаю себя на разочарования, но задача, которая на меня возложена, кажется, не допускает никакой иной манеры изложения.

Почему такой способ изложения представляется мне оправданным, может продемонстрировать один пример. Предположим, я хочу объяснить кому-нибудь сложный механизм – например автомобиль. Потребовалось бы бесконечно много времени, если бы мне пришлось сначала объяснять этому человеку базовые понятия физики, механики, химии. Но чем больше у него соответствующих знаний, тем быстрее я дойду до более тонких различий, а быстрее всего поймут друг друга два специалиста. Похожим образом обстоит дело с музыкой: если допустить, что слушатель сразу же воспримет некий музыкальный комплекс, то вслед за ним можно сразу поместить другой, даже когда переход от одного к другому происходит без обстоятельной подготовки.

Если мне теперь надо сочинить тему для вариаций, я вынужден слегка отклониться от подобной манеры выражения. Потому что тема вариаций должна быть не только *ощущаемой* основой для последующих вариаций, но также и *слышимой* (до определенной степени). Поэтому мне необходимо сделать ее такой, чтобы она облегчала слушателю распознавание, запоминание и тем самым – *узнавание*. Для этого ей надо быть по возможности краткой, ясной и четко структурированной. Она должна быть характерной: включать яркие, ритмически и мелодически примечательные структуры – [но] не слишком много, а то их невозможно будет запомнить; они должны часто повторяться и притом не особенно сильно варьироваться – в противном случае их нельзя будет узнать. Одним словом, тема должна быть сравнительно простой, в том числе и потому, что вариации постепенно будут все больше и больше усложняться.

Прежде чем приступить собственно к анализу моего произведения, я хочу показать вам, в какой степени мне удалось выполнить эту задачу.

Тем не менее, как выяснится, и здесь возникают сложности для восприятия. О них позже.

Тему моих вариаций начинает виолончель соло, заканчивает скрипка²:

Пример 4



Первая двутактовая фраза:

Пример 5 а



в несколько измененном виде – сжатая до одного такта – повторяется во второй (сравните 5 б с 5 а):

Пример 5 б



В третьей, снова двутактовой, опущен затакт:

Пример 5 в



С затактом это выглядело бы так:

Пример 5 г



а если бы заключительный ход был как в первой фразе, то так:

Пример 5 д



Итак, всё вместе выглядит следующим образом: двутактовая фраза (пример 5 а), однотоковая (пример 5 б), укороченная двутактовая (пример 5 в) – и образуют первое предложение.

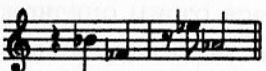
Второе предложение начинается с сокращенного варианта третьей фразы, состоящего из двух тактов:

Пример 5 е



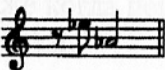
Далее следуют пятая и шестая фразы – обе по одному такту, что дает преимущество, поскольку это повторение мало варьировано:

Пример 6

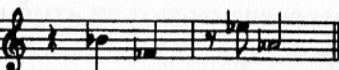


Из первого однотокта пятой фразы берется один лишь затакт в уменьшении – более легкий, сжатый, в восходящем движении:

Пример 6 а

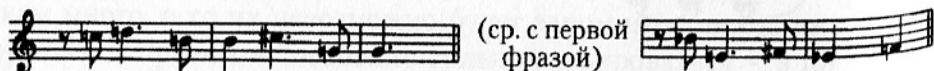


Пример 6 б



Каденция второго предложения образует трехтакт, представляющий собой небольшое расширение первой фразы:

Пример 6 в



Второе предложение целиком звучит так:

Пример 6 г



В нем 7 тактов, в первом – 5. Всего 12 тактов. Это деление на 5 и 7 тактов сохранится также в дальнейшем: вторая и третья части темы – а это так называемая *трехчастная песня*³ – точно так же распадаются на 5 + 7 тактов.

Я считаю, что через некоторое время, когда эта музыка станет более привычной, подобное членение окажется подспорьем для восприятия, поскольку облегчает запоминание.

Во второй части трехчастной песенной формы новые мотивы не появляются. Это середина, которая должна лишь создавать небольшой контраст между третьей и первой частями:

Пример 7



Она пятитактовая: два раза по такту, к которым примыкает цепочка из трех однотоков.

Третья часть представляет собой редукцию первой до 7 тактов:

Пример 8



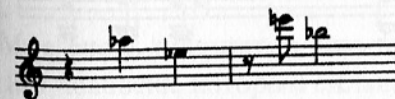
Сначала двутакт, ритмически соответствующий первой фразе:

Пример 8 а



Затем два раза по такту из второго предложения (сравните с примером 6):

Пример 8 б



потом примыкающий трехтакт – расширенное завершение первого предложения:

Пример 8 в



Думаю, что эта тема не так трудна, как другие темы в моей музыке, поскольку здесь я развивал ее довольно медленно. Однако воспринимать ее станет сложнее, когда присоединится сопровождение.

Прежде чем перейти к объяснению того, в чем состоит эта сложность, продемонстрирую один опыт.

Совсем не просто гармонизовать эту тему тональными аккордами. Но мне важно доказать вам, что чисто технически я вполне в состоянии выполнить такую операцию. Обратите внимание, что я даже еще больше усложню задачу, привязав эту тему – хотя это и противоречит ее природе – к F-dur:

Пример 9



Это вполне добропорядочный F-dur, в котором постоянно мерцает Gesdur, соответствующий неаполитанской сексте. Некоторым такая обработка покажется лучше, чем мой оригинал. Мне она не нравится, однако это дело вкуса. Но если я могу и так, то почему же тогда пишу другое сопровождение, которое в общем-то нравится меньше? Не по злему умыслу, а вот по какой причине:

Тема не пришла мне в голову именно с такой гармонизацией, и никакая искусная обработка в дальнейшем не приведет к тому, что она действительно будет осмыслена в F-dur, сохранит эту тональность и навяжет ее вариациям. Потому что тема, в которой последовательности звуков сами по себе никак не выражают тональность, на самом деле не принадлежит этой тональности. И насилие над ее природой жестоко отомстило бы за себя – уже не говоря о том, что мои последующие идеи были бы столь же мало связаны с этой тональностью и тоже подверглись бы насилию.

Пожелай я хоть как-то изложить вам остальные причины, это увело бы слишком далеко. Поэтому ограничусь тем, что скажу о самом важном.

Как известно, слух привел меня к типу письма, который ошибочно называли атональным. На самом деле оно в крайнем случае нетонально, то есть не допускает возникновения и проявления тональности и основывается на том принципе, что воспринимаемость диссонанса приравнивается к воспринимаемости консонанса.

Далее, вы, возможно, уже слышали о композиции на основе двенадцати тонов, называемой также композицией с рядами (Reihenkomposition). Она опирается вот на что: ранее сочинение базировалось на тональности, теперь же ряд из двенадцати звуков дает материал, из которого создаются все структуры, мелодии, фразы и мотивы, а также все созвучия. Отличие от тонального способа композиции только в том, что используются все двенадцать тонов, и они не привязаны к одному основному тону, а прежняя техника обращения с диссонансами здесь больше не используется.

Мне очень неприятно, что тем самым возникает необычное затруднение; нет человека, который сильнее страдал бы от того, что не может в более доступной манере донести свои мысли до современников.

Ряд, положенный в основу моих Вариаций для оркестра, образует не только сопровождение темы вариаций, но уже в ней самой проходит четыре раза. В первом предложении ряд излагается в виде темы:

Пример 10



Во второй части [середине] звуки появляются в обратном порядке – так называемом ракоходе:

Пример 11



В третьей части ряд предстает в обращении – каждому интервалу соответствует шаг в противоположном направлении:

Пример 12



А во втором предложении первой части возникает ракоходное обращение:

Пример 13



Три названные зеркальные формы вместе с тематической часто транспонируются на другие ступени. Но заданные звуковые соотношения остаются неизменными. Как я рассчитываю, такое единообразие звуковых последований облегчит восприятие, что, однако же, может произойти, только когда слух преодолеет препятствия, уготованные ему присутствием неразрешенных диссонансов.

В своем докладе я намерен столь наглядно представить вам возможно большее число отдельных оборотов, что некоторые, вероятно, узнают их при повторении.

Теперь собственно анализ. Сочинение начинается со вступления. Если вы хотите занять у кого-то деньги, то наверняка не выложите это без всякой подготовки, а начнете, например, с того, что расскажете о своем прежнем положении, о том, как оно изменилось и т. п. Ну, тут мне не надо никого учить – каждый сам все прекрасно знает.

Такое вступление – а здесь требуются не деньги, но кредит: вера слушателя, его доверие – такое вступление в вариациях часто считается необходимым.

Во вступлении готовится тема и ряд – так, что сначала появляются отдельные звуки ряда и его обращения. Послушаем первые 8 тактов.

Пример 14 (тт. 1–8 партитуры)

В следующих тактах первая половина двенадцатитонового ряда проходит сначала в басу, потом у скрипок tremolo, далее снова в басу и затем у валторн:

Пример 15 (тт. 9–16 партитуры)

Попутно уже готовится ритм темы – затактовая восьмая. И вот у гобоев и флейт появляется первый намек на тему:

Пример 16 (тт. 16–18)

Затем у первых и вторых скрипок вышеупомянутый ритм – восьмая – достигает известной мелодической самостоятельности:

Пример 17 (тт. 19–23, только 1-е и 2-е скрипки)

Это развитие осуществляется в сопровождении почти всего оркестра, в свою очередь, подготавливающего некоторые особенности темы:

Пример 18 (тт. 18–23 партитуры)

Прежде чем все возникшие структуры растворятся в конце вступления, следует упомянуть появление звуков *b-a-c-h* – символа имени Баха, к которому охотно взывает всякий, как к святому покровителю при выполнении смелой задачи.

Их играет первый тромбон в качестве контрапункта к фигуре флейты:

Пример 19 а (тт. 24–25 партитуры, 1-й тромбон и флейта)

А вот конец вступления:

Пример 19 б (тт. 24–33)

А теперь позволю себе испытать ваше терпение и еще раз представить все вступление целиком. Проверьте, удалось ли мне передать в нем вступительный, предваряющий, подготовительный характер.

Пример 20 (тт. 1–33 партитуры)

Возможно, вы не сочли мою тему для вариаций, представленную в тональной форме, слишком сложной. Сопровождение само по себе тоже простое, поскольку основано на простой системе.

Пример 21 (тт. 34–57 партитуры)

Последующие вариации можно отнести к категории так называемых строгих (formale), или фигурационных (Entwicklungs-Variationen), вариаций – поскольку все дальнейшее развивается из темы и ее особенностей и, помимо того, движение, как обычно, имеет тенденцию к нарастанию. Но вместе с тем это и так называемые характерные вариации, поскольку каждая создает определенный характер. Обычно уже при первом своем появлении темы вариаций повторяются (напомню об известных знаках повторения). Так как здесь этого не происходит, в первых четырех вариациях тема проводится в одном из голосов совершенно точно – только с ритмическими модификациями.

В первой вариации тема появляется у басовых инструментов:

Пример 22 (тт. 58–75 партитуры: фаготы, бас-кларнет, контрабасы)

Как обычно бывает в вариациях, здесь в каждой есть так называемый «мотив вариации», который по большей части опекает главные ноты темы или же, создавая фигуры, образует главные или побочные голоса⁴. Здесь несколько маленьких мотивов в основном дают материал для побочных голосов:

Пример 23 (тт. 58–59 партитуры: 1-е, 2-е скрипки и гобои)

Далее:

Пример 24 (т. 60 партитуры: флейта-пикколо, флейта, гобои, кларнеты, челеста)

Середина по контрасту начинается с певучей фигуры у первой валторны, имитируемой кларнетом:

Пример 25 (т. 70 партитуры: 1-я валторна, 1-й кларнет)

Будьте терпеливы: первая вариация, которую вы сейчас услышите, без сомнения, отнюдь не сразу располагает к себе, хотя я не считаю ее по этой причине хуже.

Пример 26 (1-я вариация, тт. 58–81 партитуры, все)

Во второй вариации первая скрипка и первый гобой проводят обращение темы в виде канонической имитации, начало которой мы воспроизводим:

Пример 27 (тт. 83–86 партитуры: скрипка соло и 1-й гобой)

Певучий характер обоих этих голосов подчеркивается мотивно насыщенным имитационным сопровождением, выступающим в самостоятельной роли, когда основные голоса паузируют:

Пример 28 (тт. 82–85 партитуры: флейта, бас-кларнет, 1-й фагот, виолончель соло)

Эта вариация по характеру близка камерной музыке, так как [в ней] участвуют почти сплошь солирующие инструменты; не сердитесь, если я признаюсь, что нахожу ее «милой» – простите за сильное выражение:

Пример 29 (2-я вариация, тт. 82–105 партитуры, все)

Третья вариация бурная по характеру. Высокие струнные играют сопровождающую фигуру шестнадцатых:

Пример 30 (тт. 106–109, 1-е, 2-е скрипки, альты)

Потом она звучит также у духовых и позже – у низких инструментов. Главная фигура страстная по характеру, она имитационно излагается разными инструментами:

Пример 31 (тт. 106–109 партитуры: виолончели, контрабасы, гобои, флейты)

В этой вариации тема сначала звучит у валторн, а в третьей части песенной формы – у трубы:

Пример 32 (3-я вариация, тт. 106–129 партитуры, все)

Четвертая вариация связана с предыдущими постольку, поскольку прежнее движение шестнадцатыми в сопровождении теперь использовано в теме вариаций, которую играют три солирующих инструмента – арфа, челеста, мандолина. Здесь она уже является побочным голосом. Припомните ли вы эту начальную тему?

Пример 33 а



Пример 33 б (тт. 130–135 партитуры: арфа, челеста, мандолина, тамбурин)

Эта вариация в характере вальса – конечно, вальса не для танцев; здесь идеализированный, медленный, певучий тип вальса, близкий лендлеру. Ведущий мелодию главный голос сначала появляется у флейты:

Пример 34 (тт. 130–133 партитуры, все)

Кларнет продолжает:

Пример 35 (тт. 140–144 партитуры, все)

В средней части ведут скрипки:

Пример 36 (тт. 153–155 партитуры, все)

а в самом конце, подобно началу, – нежные деревянные духовые втроем:

Пример 37 (тт. 164–165 партитуры, все)

Надеюсь, теперь вы можете проследить структуру вариации:

Пример 38 (4-я вариация, тт. 130–177 партитуры)

Пятая вариация вновь несколько сложнее для понимания.

Хотя появляющиеся в ней характеры очень четкие и достаточно часто повторяются, она образована из множества элементов, которые беспрерывно варьируются и притом так часто меняются, что я охотно остановлюсь на этом поподробнее. Несколько образцов для ориентации.

В конце двутакта, который мы вам сыграем, возникает оборот, здесь и в дальнейшем снова и снова прерывающий ход развития главного голоса. Быть может, из-за этих вторжений данная вариация и не воспринимается легко. Но композитор связан осенившей его идеей; он может высказывать только то, что им завладело, и должен верить в силу, принуждающую его высказывать вещи, которым не сразу начнут рукоплескать. Если бы я в нее не верил, я вообще не мог бы сочинять!

Обратите внимание в этих тактах на возникающий пять раз угловатый ритм у тромбонов и на басы, в которые вплетена тема. А мелодия здесь у первых скрипок:

Пример 39 (тт. 178–179 партитуры, все)

Пример из середины демонстрирует, сколь сильно развиваются показанные обороты. Главный голос у высоких деревянных духовых:

Пример 40 (тт. 190–191 партитуры, все)

Теперь еще начало третьей части. Тут главный голос, как в начале, у скрипок. Но здесь, да уже и раньше, на него накладывает отпечаток угловатый ритм тромбонов и «вторжения». Сопровождение, прежде порученное тромбонам, теперь у трубы и валторн:

Пример 41 (тт. 195–197 партитуры, все)

А теперь пятая вариация целиком:

Пример 42 (тт. 178–201 партитуры)

В шестой вариации тема вновь появляется в качестве сопровождения у виолончели соло:

Пример 43 (тт. 202–203 партитуры, 1-я, 2-я, 3-я виолончели)

На мотиве вариации основана кантилена кларнета, которая сочетается с постоянно присутствующим контрапунктирующим голосом (Gegenstimme):

Пример 44 (тт. 202–206 партитуры, все деревянные духовые)

Второе предложение звучит у альты, потом у флейты, затем у виолончелей. Середина – вновь кларнет:

Пример 45 (тт. 220–221 партитуры, все деревянные духовые)

В третьей части формы ведут скрипки, имитируемые басами⁵:

Пример 46 (тт. 230–232 партитуры, все струнные)

Я считаю эту вариацию благодаря ее певучему характеру довольно привлекательной и поэтому думаю, что могу отказаться от дальнейших пояснений.

Пример 47 (6-я вариация, тт. 202–237 партитуры, все)

Седьмая вариация отмечена появлением выполняющей функцию главного голоса фигуры, которая впервые проводится у фагота:

Пример 48 (т. 238 партитуры, 1-й фагот)

Затем продолжает кларнет:

Пример 49 (т. 243 партитуры, 1-й кларнет)

В дальнейшем он появляется у других инструментов – например, у гобоя, флейты, скрипки соло и т. д., а в конце снова у фагота и кларнета.

В сопровождении этого главного голоса спрятана тема вариаций, за одним исключением: один раз она помещена в фигуру у кларнета. Сопровождение многообразно варьируется в плане звучания, и я надеюсь, что впоследствии это звучание будет казаться красивым. Если приводить здесь примеры, то мы зайдем слишком далеко, поэтому сейчас – вся седьмая вариация целиком.

Пример 50 (7-я вариация, тт. 238–261 партитуры)

Восьмую и девятую вариации можно рассматривать вместе, поскольку они исходят из одинаковых тематических структур и родственны по характеру. К тому же они очень коротки из-за стремительного темпа.

В восьмой вариации главный мотив играют деревянные духовые – гобои и фаготы:

Пример 51 (тт. 262–266 партитуры, 1–4 гобои, 1–4 фаготы)

В девятой вариации у трубы, альты, фагота и скрипки тот же мотив звучит так:

Пример 52 (тт. 286–287 партитуры, 1-я труба, альт, фагот, 1-я скрипка)

В восьмой вариации он сопровождается фигурой восьмых, сначала у виолончелей, и аккордами, появляющимися сперва у струнных:

Пример 53 (тт. 262–266 партитуры, струнные)

В девятой вариации тот же мотив проводится вместе с оборотом, который сначала проходит у пикколо:

Пример 54 (тт. 286–287 партитуры, флейта-пикколо)

Характерна здесь также и маленькая вставка *Sostenuto*, которая пять раз прерывает ход развития раздела и напоминает рефрен траурного марша⁵. Вот, например, [ее появление] в третий раз:

Пример 55 (тт. 296–297 партитуры, все)

Теперь, пожалуйста, вариации восемь и девять:

Пример 56 (8-я и 9-я вариации, тт. 262–309, все)

Мы подошли к финалу.

Чтобы объяснить вам, что такое финал, я снова обратился к книгам, и снова напрасно. Кроме нескольких общих фраз и излияний чувств едва ли можно что-нибудь найти. Я с удовольствием предложил бы вам нечто объективное, общепризнанное – но поскольку наука оказывается несостоятельной, я полагаюсь только на самого себя!

Если бы художнику надо было нарисовать то, что можно охватить одним взглядом, перед ним встал бы вопрос: следует ли ему рисовать картину до границ холста или же рисовать именно столько, сколько охватил одним взором он сам. Где и как ему закончить?

Для музыканта этот вопрос гораздо сложнее. Хотя и в классической литературе есть примеры того, что вещь прекращается, а не заканчивается по-настоящему (например, каватина из III акта «[Свадьбы] Фигаро» «Злосчастная булавка»⁶), в целом по традиции окончания выстраивают особенно тщательно. Я нахожу, что нигде так прекрасно не проявляется богатство фантазии мастеров, как в заключительных разделах. Будто бы речь шла не о том, чтобы подготовить прекращение, а скорее, я бы сказал, о том:

Чтобы сделать вывод!

Чтобы прийти к сентенции.

Такая потребность особенно заметна в симфонических произведениях великих мастеров.

Вариации для оркестра, несомненно, приближаются к симфоническому типу формообразования, хотя этому противоречит одно: отдельные вариации могут быть тесно взаимосвязаны, однако они все же нанизываются, составляются. Симфоническое развитие иное: здесь музыкальные картины, темы, обороты, мелодии, эпизоды следуют друг за другом как повороты судьбы в биографии, хотя и пестрые, но тем не менее логичные и всегда связанные и вытекающие, вырастающие один из другого, а не просто чередующиеся. Возможно, различие станет понятным из следующего сравнения. Вариации – нечто вроде альбома с видами какого-нибудь местечка

или ландшафта, которые показывают вам отдельные моменты. Симфония же похожа на панораму, где, конечно, можно рассмотреть каждый вид по отдельности, но в действительности эти виды крепко связаны и переходят друг в друга.

Вероятно, после этого сравнения труднее будет объяснить, почему я, вводя финал, перескакиваю от одного модуса изложения к другому. Здесь я следую примеру мастеров-классиков и вспоминаю вариации в «Героической» Бетховена и гайдновские вариации Брамса⁷. Я бы спокойно согласился следовать этим мастерам, слепо им доверяя, но не могу претендовать на такую заслугу. Потому что, думаю, на самом деле испытываю необходимость ощущать так, как они, а именно – следующим образом:

Конечно, я мог бы, как Бах в «Гольдберг-вариациях», закончить на последней вариации. Но это произведение относится ко времени, когда чередование, нанизывание еще доминировало. А для симфонического стиля, метод которого я назвал *созиданием посредством развивающий вариации*, просто прекращения недостаточно. Тогда без ответа остался бы вопрос: почему просто чередующиеся разделы одинаковой величины в одном случае означают *начало*, а в другом – *конец*. Ведь, как мы полагаем, начало должно заключать в себе нечто, делающее его таковым, а в срединных разделах все должно выглядеть иначе – и точно так же конец как таковой должен обладать определенной характерностью, и эта характерность может материализоваться, только если совместно действуют все элементы формы. Тут в первую очередь необходимо отказаться от структуры и внешних очертаний темы, которые утрачивают свой первоначальный облик, поскольку он был предназначен для иных целей. Поэтому в дальнейшем вы услышите тему вариаций не целиком, но разложенную на фрагменты, элементы, которые иначе соединены. Мы покинем круг идей этого произведения, снова – как мы делаем, покидая панораму, – окинув все взором, еще раз запечатлевающим в памяти отдельные виды, объединяющим части на новый манер, создающим общее впечатление, подводящим, как было сказано, к сентенции.

Финал начинается со вступления, в котором вновь вспоминается имя Баха:

Пример 57 (я сам за фортепиано)



Сначала у первых скрипок, потом у валторн. Позже возникает новый мотив, играющий роль в дальнейшем:

Пример 58 (фортепиано)



Кроме этого вступления, мы сыграем еще начало следующего фрагмента, мотив *grazioso* гобоя:

Пример 59 (тт. 310–343)

Этим мотивом *grazioso* открывается довольно большой раздел, в котором тема вариаций снова появляется в облике, близком к первоначальному:

Пример 60 (тт. 344–434 партитуры)

Вы также услышали переход к так называемой стретте, подытоживающему разделу, настойчиво подводящему к завершению. В нем, наряду с пунктирным мотивом темы вариаций, разнообразно, в зеркальных формах и уменьшениях, разрабатывается тема ВАСН:

Пример 61 (тт. 420–501 партитуры)

Перед заключительным Presto вторгается Adagio, где тема вариаций слышна в контрапунктических наложениях:

Пример 62 (тт. 502–507 партитуры)

И еще несколько слов.

Я знаю, что в концерте не могу ожидать, что мое сочинение приведет вас в восторг, и должен с этим смириться. Но если мне удалось показать, что я вправе считать свое произведение вполне организованным, хорошо продуманным и сочиненным не без прилежного труда, если вы пришли к выводу, что я имею право в это верить – верить, что моя вещь хороша, – тогда я определенно многого достиг.

Текст радиодоклада Шёнберга, с которым он выступил 22 марта 1931 года на Франкфуртском радио. Рукопись датирована 28 февраля (1931 года). Контакты Шёнберга с немецкими и австрийскими радиостанциями начались в конце 1920-х годов. В апреле 1927 года он дирижировал на Берлинском радио своей симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда». 27 февраля 1930 года там же состоялась радиотрансляция оперы «От сегодня до завтра» под управлением автора, для которой композитор написал небольшой вступительный текст (прочитанный в эфире Й. Руфером); в октябре того же года на Венском радио Шёнберг дирижировал своими ранними сочинениями. Доклад о Вариациях ор. 31 – это его первый развернутый, аналитический радиодоклад. Шёнберг с воодушевлением относился к новым перспективам, которые открывали музыкальные радиопередачи (в частности, он получал возможность напрямую обратиться к слушательской аудитории, минуя зачастую враждебных и некомпетентных посредников в лице критиков). Свидетельством заинтересованности композитора в возможностях радио служат письма, направленные им в начале 1930 года руководителю Берлинского радио Х. Флешу, где Шёнберг предла-

гает последнему организовать ночные трансляции современной музыки и излагает идею радиопередачи с участием музыкальных критиков и композитора (см.: Письма. С. 199–200, 206–207; этот план впоследствии был осуществлен с участием самого Шёнберга, его оппонентами выступили Г. Штробель и Э. Пройснер).

Идея выступить с радиодокладом о Вариациях для оркестра оп. 31 возникла в связи с намерением дирижера Г. Росбауда, который тогда являлся музыкальным руководителем Франкфуртского радио, исполнить это сочинение. В своем письме Росбауду от 14 марта 1931 года Шёнберг касается деталей своего предстоящего выступления: «Нотные примеры [...] определены, и Вы из этого можете заключить, что я хочу показать как можно больше музыки [...]. Нотные примеры пронумерованы, и я представляю себе процесс таким образом. Каждый пульт получает листок со всеми шестьюдесятью двумя пронумерованными нотными примерами, где они обозначены так же, как на листках, приложенных к докладу. Думаю, что во время доклада Вам лучше всего смотреть в свой экземпляр, а я буду выделять ключевые слова либо объясняться с Вами знаками; музыканты же или будут зачеркивать на своих листках сыгранные номера или, лучше, кто-нибудь будет показывать на большой доске номер, которые следует далее играть [...]» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 282–283). В ходе доклада часть примеров исполнялась на фортепиано. Вслед за докладом под управлением Росбауда было исполнено все сочинение целиком.

Вариации для оркестра оп. 31 Шёнберг завершил в сентябре 1928 года (партитура была издана «Universal Edition» в июне следующего года). Премьера Вариаций 2 декабря 1928 года в исполнении Берлинского Филармонического оркестра под управлением В. Фуртвенглера прошла со скандалом. «За исключением нескольких избранных, произведение никто не понял», – писал 14 декабря 1928 года Шёнбергу присутствовавший на премьере директор «Universal Edition» Э. Херцка (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 269). Музыкальный критик Г. Штробель в газете «*Berliner Börsen-Courier*» от 4 декабря 1928 года писал: «Это музыка даже не для “специалистов”, а только для посвященных. [...] Интеллект Шёнберга создал двенадцатитоновую систему – новый упорядочивающий принцип, который стал необходим после разрушения традиционных ценностей. И тут обнаружилось чудовищное расхождение [...] между преисполненным смысла вплоть до мельчайших деталей, исключая случайность внешним обликом сочинения и его звуковым явлением, между логикой на бумаге и хаосом многозвучий и мелодических фрагментов при исполнении». В своем радиодокладе об оп. 31 Шёнберг использовал редкую возможность, обратившись к широкой аудитории, подробно разъяснить свои намерения и свой метод композиции на примере двенадцатитонového сочинения и попытаться склонить слушателей на свою сторону.

Вскоре по приезде в США Шёнберг использовал два фрагмента настоящего доклада (начальный и заключительный) для своих лекций в Бостоне «Радио, художник и большинство» и «Что такое финал?».

Текст доклада был впервые опубликован в журнале: *The Score*, Vol. 27. 1960. P. 27–40. Как и другие тексты Шёнберга, предназначенные для устных выступ-

лений, машинописный экземпляр, по которому композитор читал свой доклад, испещрен подчеркиваниями, выполняющими исключительно интонационную, эмфатическую функцию. В издании под редакцией И. Войтеха, по которому сделан перевод, большинство из них не воспроизводится. Встречающиеся расхождения в исполнительских составах между нотными примерами в докладе и соответствующими местами партитуры Вариаций, помимо неточностей и опечаток, можно объяснить тем, что отдельные эпизоды в ходе доклада исполнялись в несколько «облегченном» виде (см., в частности, коммент. 2, 5).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Vortrag über op. 31 // Stil und Gedanke* 1976. S. 255–271.

¹ Из четырех перечисленных опер неудачные премьеры были только у трех: первое исполнение «Риголетто» (11 марта 1851 года, Венеция) прошло с большим успехом. Причины провалов трех остальных опер настолько различны, что вряд ли правомерно объединять их по этому признаку: «Севильскому цирюльнику» (на премьере эта опера называлась «Альмавива, или Тщетная предосторожность») устроили obstructionism сторонники композитора Дж. Паизиелло, ранее использовавшего тот же сюжет для своей оперы; «Мадам Баттерфлай» потерпела фиаско главным образом из-за непомерной длины второго акта (который Пуччини впоследствии разбил на две картины); против «Кармен» была развязана кампания в прессе из-за «скандального», «аморального» облика героини и ряда других персонажей, представляющих «социальное дно». Кроме того, все эти оперы уже начиная со второго представления имели больший или меньший успех (так, «Кармен», премьера которой состоялась 3 марта 1874 года, до конца театрального сезона прошла 37 раз).

² Согласно партитуре Вариаций, изданной в Полном собрании сочинений Шёнберга (Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke*. Abteilung IV. Reihe A. Bd. 13), тему исполняет вся группа виолончелей, потом – скрипок.

³ Трехчастная песня (или трехчастная песенная форма) – обозначение простой трехчастной формы, принятое в немецкой музыкальной теории.

⁴ Более подробно Шёнберг комментирует понятие «мотив вариации» в «Основах музыкальной композиции»: «В классической музыке каждая вариация демонстрирует единство, которое превосходит единство темы. Это происходит от систематического применения мотива вариации. В художественных формах мотив вариации проистекает от самой темы, тесно соединяя, таким образом, все вариации с темой. [...] Мотивы первых нескольких вариаций ограничиваются выбором опорных звуков темы и звуков, соседних с ними. Нередко звуки темы включены в гаммообразные участки изложения или в разложенные аккорды» (Основы музыкальной композиции. С. 167–168). В своей неопубликованной рукописи «О терминологии учения о форме» (1923) Шёнберг также останавливается на различиях между понятиями *Gestalt* (структура, оборот), *Figur* (фигура) и *Motiv* (мотив): «Струк-

туры и фигуры очень похожи друг на друга, за исключением одного: структура есть нечто единственное в своем роде (даже если она повторяется); напротив, фигура сравнительно непритязательна (даже если она не повторяется) и обычно возвращается более свободно, чем прочие мелкие элементы. И та, и другая отличаются от мотива (который *действует* в них!!!) тем, что мотив, как неприкрытая, абстрактная первооснова, может целиком или частично присутствовать в фигуре и структуре и что обе последние как раз и являются облачением лежащего в их основе абстрактного. И наоборот, мотив может опеваться фигурами, но также и быть независимым от них или, реже, выступать в их облике, быть меньше или больше, чем они» (цит. по: 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. 368–369).

⁵ Согласно партитуре, вставка Poco sostenuto появляется в 9-й вариации четырежды. В нижеследующем нотном примере воспроизводится ее первое появление (т.т. 296–297).

⁶ Имеется в виду каватина Барбарины «Уронила, потеряла» (L'ho perduta, me meschina), открывающая IV действие оперы.

⁷ Вариации на тему Гайдна для оркестра ор. 56а.

АНАЛИЗ ЧЕТЫРЕХ [ОРКЕСТРОВЫХ] ПЕСЕН ОР. 22 (1932)

Эти Оркестровые песни я сочинил в 1915 году¹. Их стиль лучше всего охарактеризовать, кратко описав развитие, которое к ним привело и через них продолжилось. Примерно в 1908 году, в том числе в песнях², я сделал первые шаги в область того — неправильно названного атональным — способа композиции, который характеризуется отказом от тонального центра и принятых ранее методов обращения с диссонансами. Последнее, как я позднее констатировал, совершилось потому, что по степени доступности для восприятия диссонансы и консонансы в идеале были приравнены друг к другу³.

Конечно же, только в идеале! Потому что в действительности для слушателей и даже для композиторов затруднения с восприятием диссонансов (осознанные и неосознанные) существовали и продолжают существовать по сей день. А поскольку консонансы брали на себя помимо всего прочего функцию формообразования, создания связей, то отказ от них требовал вдвое большей осторожности, многократной перестраховки.

Одним из важнейших вспомогательных средств восприятия является обозримость. *Краткость* облегчает обзор, способствует обозримости, помогает восприятию. Неосознанно я в это время писал *необычайно короткие* музыкальные пьесы.

Дамы и господа, вы наверняка слышали, что я конструктор; и я против этого не возражаю, потому что это мне льстит; по крайней мере, мне больше льстит слыть *головным музыкантом*, чем тупоголовым. Так вот, я неосознанно сделал еще ряд правильных вещей. Есть разные и в разной степени ценные средства создания внутренних связей в музыкальной пьесе. Одно из этих средств — тональная, подчеркивающая [тональный] центр гармония — не только обеспечивало связь, но и способствовало обозримости посредством членения. В моем новом композиционном направлении это вспомогательное средство исключалось, что поначалу не только вынуждало меня отказываться от сочинения крупных форм, но и мешало создавать длинные мелодии, равно как использовать все элементы музыкальной формы, основанные на частых мотивных повторах. Компенсировать это музыкальными средствами поначалу казалось невозможным. Неосознанно, а потому правильно, я нашел помощь там, где ее всегда находит музыка, достигая узлового пункта своего развития. Именно так и не иначе возник так называемый экспрессионизм: музы-

кальная пьеса не создает свою внешнюю форму из логики *собственного* материала, но, ведомая ощущением внутренних и внешних процессов, *выражая* их, опирается на их логику, строится на ней. В истории музыки это не ново: при всяком обновлении или обогащении музыкального материала на помощь приходили чувства, впечатления и т. п. Обычно то была поэзия — в эпоху ли первых опер, песен или программной музыки.

Ко времени, когда сочинялись эти песни, я уже в какой-то степени преодолел начальные трудности нового стиля. Хотя лишь благодаря композиции на основе двенадцати тонов возможности, которыми располагала абсолютная музыка в области формы, проявились свободно — свободно от всякого воздействия немusических элементов.

Но до тех пор я все еще предпочитал музыку к текстам; до тех пор я был еще предоставлен лишь своему чувству формы. И я обязан был говорить самому себе (и, наверное, имел на это право): мое чувство формы, развитое на творчестве лучших мастеров, моя музыкальная логика, столько раз испытанная, должны послужить залогом того, что музыка, которую я пишу, в отношении формы правильна и логична, даже если мне это и не видно.

Данное обстоятельство и еще одно затрудняют анализ формы этих песен.

Как всегда бывает в первые десятилетия существования нового композиционного стиля, теория музыки тогда еще долгое время отставала. Другое же обстоятельство связано с особенностью, присущей сочинениям на тексты: их форма, по крайней мере внешне, определяется стихотворением.

Правда, это обстоятельство в песнях обычно заметно меньше, чем в драматической и хоровой музыке. Так вот, здесь, в моем опусе 22, оно по указанным причинам заявляет о себе чрезвычайно сильно.

Оттого здесь поначалу невозможно дать анализ в старом его понимании и показать главную тему, побочную партию, разработку, повторы и т. п. Но я могу продемонстрировать вам нечто иное, нечто очень характерное для сущности музыкальной логики.

Мы сыграем вам первые 18 тактов — инструментальное вступление первой песни «Серафита» на стихи Эрнеста Даусона в немецком переводе Стефана Георге.

Первые 10 тактов — это мелодия кларнетов:

Пример 1 (тт. 1–10, одни кларнеты)⁴

К ней присоединяется фраза, исполняемая скрипками *divisi*:

Пример 2 (тт. 10–16, одни скрипки)

Мне хотелось бы, чтобы вы послушали несколько тактов виолончельного сопровождения мелодии кларнетов — здесь появляется нечто такое, что вы потом еще услышите:

Пример 3 (виолончели, тт. 1–4)

Все вступление звучит так (обращаю ваше внимание на орнаментированное сопровождение фрагмента, исполняемого скрипками):

Пример 4 (тт. 1–19, все)

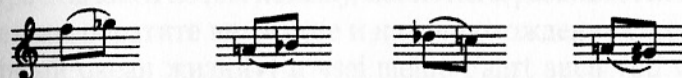
Не знаю, можно ли воспринимать эту [кларнетовую] партию как мелодию даже после многократного прослушивания — ведь в ней нет необходимых для этого повторов. Но чтобы привести пример неосознанного действия музыкальной логики, надо сказать вот о чем. Мелодия кларнетов

Пример 5 (на фортепиано, первая фраза)



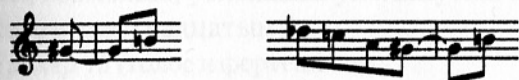
состоит из ряда секундовых ходов

Пример 6



с примыкающим к ним ходом на малую терцию вверх:

Пример 7



В следующей фразе ходы на малую терцию и на секунду соединяются так:

Пример 8



И нечто подобное происходит в третьей фразе:

Пример 9



Здесь в обоих случаях сначала был ход на терцию, а вслед за тем — на секунду. Но в пятой [правильно: четвертой] фразе уже наоборот:

Пример 10



Сначала секунда *a-gis*, а за ним — терция *gis-h*:

Пример 11 а



Но возникло еще кое-что: секунда *h-c* превратилась в септиму *c-h*:

Пример 11 б



Это новая структура, которая тотчас же снова всплывает в пятой фразе в виде *b-h* с последующей терцией *h-d*:

Пример 12



Иначе присоединяется шестая фраза,

Пример 13



которая снова подхватывает ритм второй (см. пример 8). Интересна и девятая фраза,

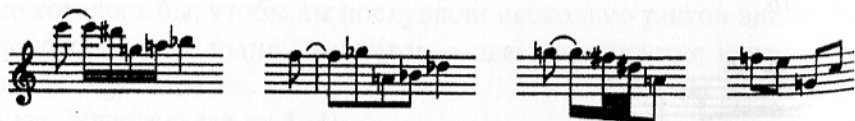
Пример 14



представляющая собой явную вариацию начала (см. пример 5).

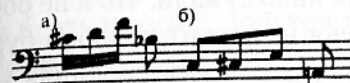
Быть может, вы заметили, что во фрагменте со скрипками, который следует за кларнетовым, первая и вторая фразы — это всего лишь вариации предшествующего,

Пример 15



и что в конце [вступления: тт. 16–17] в сопровождении у виолончелей дважды подряд звучит маленькая фраза:

Пример 16 а, б



Три ее первые ноты опять-таки представляют собой последовательность секунды и терции, которую мы уже слышали. Она и в дальнейшем играет большую роль. Так, с нее начинается первый из четырех отделенных друг от друга интермедиями разделов, из которых состоит вокальная партия. Мы сейчас вам его сыграем. Обратите внимание: эти три звука образуют неизменную, напоминающую мотив фигуру. Она обычно возникает в начале стихотворной строки, но играет определенную роль и внутри фраз. Притом фигура эта, как я потом покажу, меняется и развивается на разные лады. Быть может, вы обратите внимание и на сопровождение слов: «Lebens wilder See» [«бурный океан жизни»] и «sei meine Fahrt auch voll von finster Sturm und Weh» [«пусть даже мое путешествие исполнено мрачных бурь и горя»]:

Пример 17 (голос и оркестр, тт. 18–28)

Вы, возможно, услышали упомянутый мотив — он сначала идет восьмыми, потом шестнадцатыми:

Пример 18 (голос и фортепиано)



И так далее, причем ритм этой фигуры в дальнейшем развитии становится самостоятельным конструктивным элементом, который появляется и с другими интервалами.

Надеюсь, я не зря привлек ваше внимание к одному месту в тексте. Именно в связи с этим следует сказать нечто принципиально важное.

«Бурный океан», «путешествие», «мрачная буря», «горе»: это слова, образность которых не мог полностью игнорировать, пожалуй, ни один композитор начиная с Баха и кончая [Р.] Штраусом, слова, которые не могли незаметно проскользнуть, не отразившись в каком-нибудь музыкальном символе.

И все же это место — яркий пример нового типа соответствия таким образом. Осмелюсь утверждать, что я был первым, кто так поступил, о чем другие, подражавшие мне по непониманию, обычно умалчивают, но благодаря непониманию я охотно готов с этим согласиться. Они явно думали, что я не обращаю на текст *никакого* внимания, ибо ничто у меня не звучит подобно буре или лязгу мечей или издевательскому смеху, и шли еще дальше, сочиняя музыку не к тексту или по меньшей мере к *иному* тексту, но не к тому, который в этот момент звучал. Однако моя музыка реагировала на образные слова так же, как на абстрактные: она способствовала осмысленному преподнесению целого и его деталей в зависимости от того значения, какое они имели в этом целом. Так вот, если какой-нибудь исполнитель будет говорить о бурном море с иной интонацией (in einem anderen Tonfall), чем о спокойном, то моя музыка делает то же самое: она дает ему такую возможность и помогает ему; музыка становится взволнованной не так, как море, но *иначе* — как исполнитель. Ведь и картина не отображает свой предмет целиком: есть только неподвижное состояние, а слово описывает этот предмет и его состояние, фильм воспроизводит его без цвета, а цветной фильм воспроизвел бы лишенным органической жизни. И эту органическую жизнь способна придать ему одна лишь музыка, которая поэтому может ограничивать себя в том, что касается подражания, — преподнося, она *несет* эту вещь и саму ее сущность *пред духовное* око.

Во втором разделе в вокальной партии вновь часто и в разнообразных формах используется мотив из трех звуков. Например, на словах «Laute Angst» [«откровенный страх»]:

Пример 19



или «in deines Ruheortes» [«в месте твоего отдохновения»]:

Пример 20



Конечно, здесь уже заметны изменения,
Пример 21



причем впервые ясно проступает первичная форма,

Пример 22



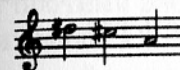
если не брать в расчет полутон-опевание:

Пример 23



Здесь из малой терции возникает большая, а в продолжении, кроме того, из малой секунды — большая:

Пример 24



Это увеличение интервалов несомненно подготавливает к появлению в третьем разделе интервалов еще более широких, причем вводятся они до поры до времени с тем же самым ритмом. Теперь мы сыграем вам этот третий [правильно: второй] раздел.

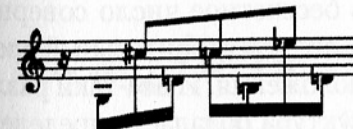
Пример 25 (тт. 26–44)

Мы сыграли еще и вступительные такты к более подвижному среднему разделу, и вы слышали также фигуры скрипок:

Пример 26 (тт. 41–43)

широкие интервалы в ритме первой фигуры. Но эти фигуры еще кое в чем совпадают с первой: если выделить в первой фразе верхние ноты:

Пример 27



то мы получим первую фигуру:

Пример 28



Первые такты [третьего] раздела как в оркестре, так и у голоса заполнены главным образом этой фигурой. В последних тактах мотивы снова приближаются к своему исходному облику. Например, вот это место у кларнетов:

Пример 29 (кларнеты, тт. 48–49)

И сопровождение здесь тоже напоминает начало.

Пример 30 (виолончели, тт. 48–50)

Теперь мы исполним этот раздел целиком:

Пример 31 (голос и оркестр, тт. 39–54)

Дамы и господа, я не хочу, чтобы вы думали, будто этот анализ разъясняет все происходящее в этом разделе. И утешает меня только одно: я могу обойтись без тех элегантных, но ханжеских оборотов, с помощью которых в анализе принято уклоняться от необъяснимого. Я говорю то, что вижу — в той мере, в какой могу это выразить. В конце концов, такой путь — тоже путь, и преодолевать его надо шаг за шагом, на цыпочках.

Прежде чем прозвучат последний раздел и оркестровая постлюдия, я хотел бы показать вам, что в вокальной партии в форме мотивной цепочки снова появляется начальный мотив. Он звучит здесь шесть раз:

Пример 32



Можно подумать, что это случайность, и в особенности потому, что этот мотив вовсе не столь необычен, чтобы, не неся глубокого смысла, не мог возникнуть где-то в другом месте, да еще с изменениями величины и направления интервалов. И в самом деле — во второй песне он также играет немаловажную роль, что лишь подтверждает тот известный факт, что из одного-единственного мотива можно создать бесчисленное число совершенно разных пьес, что мотив в этом смысле — не более чем строительный элемент, и что все зависит лишь от особого его местоположения. И все-таки различия есть, и все-таки даже столь изменчивая структура обладает определенным характером, ограничивающим ее применение. Никому ведь не захочется строить из игральные карты крепость, из тесаного камня — сарай, а из кирпича — картонный домик или же воздушный замок.

Теперь я хочу показать вам мелодию кларнетов из сопровождения к этому фрагменту вокальной партии:

Пример 33 (все кларнеты, тт. 54–59)

а из постлюдии — главный голос скрипок:

Пример 34 (все скрипки, тт. 74–84)

А теперь весь заключительный раздел:

Пример 35 (голос и оркестр, с т. 53 до конца)

Во второй песне «Все ищущие тебя» из «Часослова» Райнера Марии Рильке несколько раз, как уже упоминалось (быть может, это всего лишь совпадение?), звучит тот же мотив, что и в первой. Тем не менее я мог бы, наверное, показать, что истинная связь здесь иная. Это бы увело нас слишком далеко, а пользы принесло мало — уже потому, что в результате не выявилось бы ничего, что характерно для такого сочинения, как эта песня. Итак, песня эта необычайно короткая: всего-то 25 тактов. А по моим наблюдениям, конструктивные предпосылки коротких пьес таковы. Раз в пределах малого числа тактов невозможно очень интенсивно развивать структуры (Gestalten), то надо либо остерегаться использовать такие структуры, которые требуют развития, либо, как в афоризмах или же в лирической поэзии, обеспечить каждому мельчайшему элементу такое обилие связей со всеми прочими элементами, что самое ничтожное изменение в их расположении выявит столько же новых структур, сколько выявляют в ином месте интенсивнейшая разработка и интенсивнейшее развитие. Тогда эти структуры оказываются словно в каком-нибудь зеркальном кабинете: их всегда видно со всех сторон сразу, и связи их прослеживаются во всех направлениях. Я, естественно, могу показать вам только часть этих связей — то, что вижу сам. Сначала, однако, продемонстрирую несколько появлений упомянутого мотива первой песни. Например, в вокальной партии:

Пример 36 а



[он звучит] даже весьма часто:

Пример 36 б



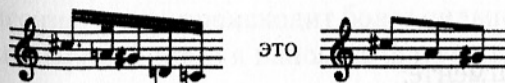
А также в сопровождении. Например, у виолончелей:

Пример 37 а



или у флейт:

Пример 37 б



Однако, как уже говорилось, имеются и другие путеводные нити. Структура:
Пример 38



(это начало вокальной партии) сразу появляется в тт. 2 и 3 в сопровождении, сначала у флейт, потом у кларнета. Запомните, пожалуйста, этот кларнет и появляющуюся следом быструю фигуру флейт. Мы потом снова их встретим.

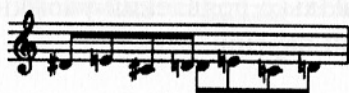
Пример 39 (голос и оркестр, с начала до т. 6)

Быть может, вы также услышали, что этот мотив часто появляется в вокальной партии, например на словах «so dich finden, binden Dich an Bild und Gebärde» [«а тот, кто находит, сводит Тебя / к цвету и жесту»]⁵:

Пример 40 а

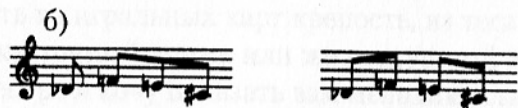
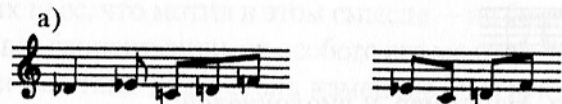


Пример 40 б



Но еще полезнее поискать две следующие друг за другом терции, которые есть почти везде и должны рассматриваться скорее как «общая мера» всех структур пьесы. Появляются они в первой же фразе — «Alle welche Dich...» («Все [ищущие] тебя»)

Пример 41 а, б, в



Точно так же — во втором фрагменте:

Пример 42 а, б



Послушайте теперь весь второй фрагмент:

Пример 43 (голос и оркестр, тт. 6–12)

Третий раздел представляет собой середину, а особенности строения середины позволяют отходить от строгих основных форм исходных мотивов и преобразовывать их далее. И все же вы яснее слышите в партии голоса

Пример 44



Пример 45



эти последовательности терций и первый мотив



Обратите еще внимание на то, что в основе партии контрафагота и контрабаса [контрабасы а2 — тт. 13–17] — тоже последовательности терций.

Пример 46 (голос и оркестр, тт. 12–19)

В четвертом фрагменте, выполняющем роль «третьей части трехчастной песни», опять происходит более сильное сближение с исходными структурами. Прежде всего я напому фигуру кларнетов в т. 3 и флейт в т. 4:

Пример 47



Слегка варьированная, она теперь появляется в другой инструментровке, при этом у виолончелей проходит терцовый мотив:

Пример 48 (только оркестр, тт. 20–21)

Начальный мотив [песни], и даже на той же высоте, слышен в вокальной фразе: «gibt Deinen Gesetzen Recht, die von Geschlecht» [«Знаю: грядет закон. / С каждым столетьем он»]

Пример 49 а, б



и сразу после этого — у флейт.

Пример 50



Теперь мы сыграем вам конец песни

Пример 51 (голос и оркестр, тт. 20–26 [правильно: 20–25])

Третья и четвертая песни еще сложнее для анализа. Но мне и на сей раз не хочется, чтобы у вас создалось впечатление, будто я не даю анализ потому, что не могу рассчитывать на столь обстоятельное знание [вами] композиционно-технических терминов, какое тут требуется. Хотя на деле и это тоже имеет место, что я вам и докажу на одном примере. Но причина не в том. Напротив, думаю, было бы заманчиво попробовать изложить вам легко и понятно даже столь сложную материю. Но в действительности сделать это я не могу. Ибо знаю только, что эти песни не лишены логики, но не могу это доказать. Поэтому я поступлю иначе — покажу то, что еще не показал.

Но прежде я должен выполнить свое обещание: показать, какие трудные процессы пришлось бы объяснять, пожелай я сделать композиционно-технический анализ.

Мы сыграем вам сначала первый из трех разделов, на которые распадается третья песня «Дай мне стеречь твои просторы»⁶ из «Часослова» Райнера Марии Рильке:

Пример 52 (голос и оркестр, тт. 1–14)

Нельзя анализировать, просто глядя в ноты. Я, по крайней мере, почти никогда не обнаруживаю связи глазом: я их слышу. Только так и можно обнаружить, что первый такт оркестрового вступления и первый такт вокальной партии похожи почти до полного совпадения, и только потом увидеть это в нотах. Послушайте, пожалуйста, на фортепиано сначала оркестр:

Пример 53



а затем голос

Пример 54

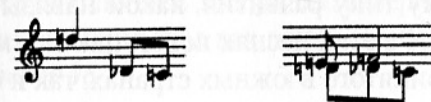


и теперь еще раз вместе; и еще раз

Пример 55

Быть может, вы уже смогли уловить сильное сходство этих структур. Отчасти оно состоит в том, что первые три звука *d*, *des*, *c* — одинаковые:

Пример 56 а



Но продолжение в одном случае — *e-f*, а в другом — *es-f*

Пример 56 б



nel secondo mi bemolle-fa⁷

Пример 56 в



Но в первом случае звук *es* «добавлен» в верхнем голосе [у скрипок], и оба варианта, хотя и по-разному, приходят к звукам *h*-с:

Примеры 56 г, д



и потом к звуку *s*.

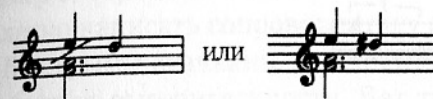
Возможно, это один из законов музыки, что узнаваемыми, то есть доступными восприятию, являются не только точные перегруппировки звуковых структур, но при благоприятных обстоятельствах — и неточные, если только [между этими структурами] вопреки изменению интервалов всегда сохраняется достаточное сходство. Тогда по своему воздействию они напоминают повторение или вариант, а их целью может быть переход, вступление, растворение, а также просто перемена. Но здесь речь идет еще и о другом. И вот это другое мне хотелось бы — насколько позволяет время — показать вам.

Начиная с Рихарда Вагнера с текстом в немецкой музыке обращаются уже не так, как в народной песне, и не так, как [это происходит] у южных народов, например у итальянцев. Еще Шуберт столь резко не различает отдельные слова по их смысловой тяжести, но, создавая обобщенную мелодию, минуя выделяющиеся слова, даже если они концентрируют в себе содержательное, поэтически-сюжетное. Неудивительно, что когда подчеркивается текст, настоящая мелодия возникает довольно редко. Ибо регулярности, повторов, связности и т. п. ей требуется больше, так что все эти требования едва ли когда-нибудь будут отвечать такому типу развития, какой навязывается мыслью словам, их ритму и звучанию. Я в этих песнях подступаю к методу, существенно отличающемуся как от принятого в южных странах, так и от вагнеровского. Сам я не могу еще сказать с определенностью, как обстоит с этим в моих позднейших сочинениях. И все же вижу, что речь идет главным образом о некоем искусстве варьирования, позволяющем всегда основываться на одном мотиве и тем не менее отзываться на всякий самый незначительный поворот текста. Но здесь [, в песнях], находясь на подступах, я еще этого не достиг. Здесь еще нет яркого мотива, который подвергается изменениям; здесь я еще не умел по-новому разрабатывать столь *обязывающую* структуру, как мотив. Здесь основа все же несколько иная: нечто несовершенное, неготовое, некий каркас, скелет, который сперва увешивается, драпируется звуками и только таким путем обретает очертания: последовательность звуков с изменяющимся ритмом. Из этой последовательности звуков теперь возникают новые структуры, которые хорошо сочетаются со словом, потому что, подоб-

но основным нотам, окружаются побочными. С этим вариационным методом, важным, вероятно, и в более поздних моих сочинениях, я, как покажут следующие размышления, вступил на абсолютно правильный путь.

Рихард Вагнер рассказывает, что Спонтини, знаменитый итальянский оперный композитор, считал себя, первооткрывателя «задержания к сексте»,

Пример 57



или что не очень мне понятно

последним музыкантом, который сумел сказать еще нечто важное. Потому что такое открытие якобы невозможно превзойти⁸. Насколько Спонтини заблуждался, подчеркивая этим комичным утверждением значение своего мнимого открытия, настолько правильно ощущал важность задержаний для композитора, пишущего музыку на слова. Я полагаю, здесь можно увидеть следующее:

Когда говорят хоть сколько-нибудь выразительно, голос движется, меняя высоту. Но даже мимолетных остановок на каком-то *определенном* звуке, как в пении, при этом не возникает. Так вот, если стремиться получить вокальную мелодию из естественного звучания слов, из мелодии речевой, то есть все основания избегать в пении основных нот так же, как в разговоре — звуков, твердо удерживающих свою высоту. И как в одном случае по ним скользят, так в другом оплетают главные ноты вспомогательными. Быть может, эти задержания, так называемая апподжиатура, и есть то, благодаря чему речитативы в старых операх воздействовали так живо. Если признать такое толкование приемлемым, то проявятся многие явления в моих сочинениях этого [атонального] периода, которые иначе трудно понять. Теперь, вы, наверное, согласитесь, что два фрагмента, которые я охарактеризовал как почти совпадающие, и в самом деле таковы.

Пример 58



А теперь мы исполним вам второй раздел [песни], состоящий из трех фрагментов, и вы, возможно, услышите, как каждый фрагмент всякий раз начинается с такой вот фигуры-оплетания.

Первый: Пример 59 а



Второй: Пример 59 б



Третий: Пример 59 в



А теперь вся середина:

Пример 60 (голос и оркестр, тт. 15–27)

Нет нужды говорить, что и в третьем разделе происходит то же самое. Послушайте, пожалуйста:

Пример 61 (голос и оркестр, с т. 27 до конца)

Четвертая песня, «Предчувствие» Райнера Марии Рильке⁹. Я старался показать вам в каждой песне нечто иное, потому что чисто научный анализ отнял бы слишком много времени. Теперь мне хотелось бы сделать несколько замечаний по поводу инструментовки — ведь о ней я пока еще совсем не говорил. Моя инструментовка по преимуществу сольная и, как правило, *прозрачная*, несмотря на большое число партий¹⁰. Послушайте, к примеру, оркестровое вступление. В т. 1 трехголосие: 1, 2 скрипки и виолончель; в т. 2 скрипки сопровождаются *одним* английским рожком, *одним* кларнетом и *одной* флейтой:

Пример 62 (оркестр, тт. 1–4)

В качестве характерного примера того, как я соединяю в одно целое разнородные элементы, послушайте *первую четверть т. 5*:

Пример 63 (1-я флейта, английский рожок, альт)

Или:

Пример 64 (и 2-я третья [sic] четверть т. 6)

В основе такой инструментовки — не аффектация, а желание придать каждой партии краску, способную утвердить себя на фоне остальных. Думаю, что тем самым я добиваюсь пусть резковатого, но очень ясного звучания, которое реализует мой принцип: все, что написано, должно быть еще и слышно. Послушайте еще третью четверть т. 8, где скрипка, флейты, альт и виолончели [правильно: виолончель] создают непривычное сочетание:

Пример 65 (т. 8, третья четверть)

Думаю также, что в таком окружении голос может хорошо раскрыться.

Пример 66 (голос и оркестр, с начала до первой четверти т. 10)

В последнем такте тесситура вокальной партии необычайно низкая для сопрано. Тем не менее, весьма богатое оркестровое сопровождение не перекрыло голос. А теперь послушайте, как нежно сопровождение в другом месте:

Пример 67 (оркестр, тт. 10 и 11)

Тут вы сможете понять из текста, что голос, хотя и выражает «предчувствие», но остается при этом очень спокойным:

Пример 68 (голос и оркестр, тт. 10–14)

Я особо хотел бы обратить ваше внимание на одно интересное звучание: послушайте, какими разнообразными могут быть даже низы:

Пример 69 (оркестр, т. 15)

Нелегко написать сопровождение, когда в вокальной партии голос большими, быстрыми скачками переходит из одного регистра в другой, да еще надо добиться выразительности. Вот такое место:

Пример 70



Послушайте, как осторожно, прозрачно, но не переставая поддерживать [голос], играет здесь оркестр:

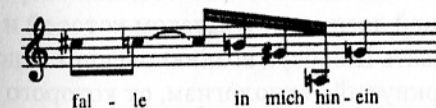
Пример 71 (только оркестр, тт. 17–18)

Теперь послушайте раздел, где это происходит, начиная с низкого звучания, которое мы его вам уже показывали:

Пример 72 (голос и оркестр, тт. 15–18)

В т. 20 голос быстро спускается из среднего регистра в самый низкий:

Пример 73



Сопровождение этого места мне хотелось привести в качестве примера того, как проблема облегченного сопровождения в такой критический момент решается мною исходя не просто из инструментовки, но из композиции:

Пример 74 (оркестр, т. 20)

А теперь мы исполним вам конец песни, и на этом мой доклад и мой анализ закончены:

Пример 75 (голос и оркестр, начиная с затакта к т. 15 и до конца)

Текст доклада (рукопись не датирована), приуроченного к первому исполнению сочинения, которое состоялось 21 февраля 1932 года на Франкфуртском радио под управлением Ганса Росбауда, прочитавшего текст вместо отсутствовавшего автора.

Росбауд и был инициатором этого доклада, второго из трех, прозвучавших в начале 1930-х годов на Франкфуртском радио. Не позднее января 1932 года он обратился к Шёнбергу, находившемуся тогда в Барселоне, с предложением представить готовившееся первое исполнение Четырех оркестровых песен докладом. Признавая правильность и полезность подобного выступления и желая присутствовать на премьере сочинения, Шёнберг с самого начала сомневался в том, что состояние здоровья и погода позволят ему приехать в Германию. 13 февраля, еще не отказавшись окончательно от поездки, он тем не менее «на всякий случай» отослал Росбауду по почте два экземпляра текста доклада, на который потратил больше недели и который «с удовольствием прочитал бы сам» (Письма. С. 235; см. также его письма Росбауду от 19 и 30 января: Там же. С. 228, 232–233).

Главное отличие этого анализа от анализа Вариаций оп. 31, незадолго до того исполненных на Франкфуртском радио, заключалось в следующем. Шёнберг в данном случае анализировал давно написанное сочинение (между окончанием и премьерой Четырех оркестровых песен прошло около 15 лет, между выходом в свет партитуры и премьерой — 14, что, как справедливо замечает Х. Х. Штуккеншmidt, объяснялось прежде всего сложностью сочинения, заслуга исполнения которого во многом принадлежала певице Герте Райнеке, жене ученика Шёнберга В. Циллига (см.: Stuckenschmidt. S. 314). А главное — то было сочинение, принадлежавшее к иному периоду его творчества — свободно-атональному, более того — завершённое непосредственно перед длинной творческой паузой, разделившей этот и новый, додекафонный период. Отсюда — особый аспект этого анализа, связанный с осмыслением собственной творческой эволюции, обнаружением ее внутренней логики, результатом которой и стало естественное, как не уставал подчеркивать Шёнберг, возникновение его додекафонного метода. Отсюда же — подчеркнутый технологизм, от которого Шёнберг отступает, только когда говорит об особом типе соотношения музыки и слова в этих песнях. Примечательно, что в своем докладе он ни словом не упоминает о новом типе партитуры, впервые введенном им именно в этом сочинении (см. публикуемое в наст. изд. авторское предисловие «Упрощенная партитура для изучения и дирижирования»).

Текст доклада был впервые опубликован уже после смерти Шёнберга: сначала в английском переводе в приложении к 3-му выпуску альбома грамзаписей «The Music of Arnold Schoenberg», выпущенному в 1965 году фирмой «Columbia» (M2S 709), а потом в немецком оригинале в приложении к книге: Maegaard J. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. Bd. 1. Kopenhagen, 1972.

Перевод сделан по изданию: Schönberg A. Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 // Stil und Gedanke 1976. S. 286–300. При публикации в наст. изд. восстановлена авторская формулировка названия: Analyse der Vier Lieder op. 22.

¹ Согласно авторской датировке в рукописях песен, они были завершены: № 1 «Серафита» — 6 октября 1913 года; № 2 «Все ищущие тебя» — 3 декабря 1914 года; № 3 «Дай мне стеречь твои просторы» — 1 января 1915 года; № 4 «Предчувствие» — 28 июля 1916 года. См.: Arnold Schönberg/ Interpretationen seiner Werke / Hrsg. von H. Gruber. Bd. 1. Laaber, 2002. S. 321.

² Имеются в виду Две песни для голоса и фортепиано оп. 14 (1907–1908) и «15 стихотворений из “Книги висячих садов” Стефана Георге» для голоса и фортепиано оп. 15 (1908–1909).

³ Подробнее об этом см. коммент. 3 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.

⁴ Ряд нотных примеров не выписан автором.

⁵ Здесь и далее текст этой песни в пер. В. Топорова.

⁶ Пер. В. Микушевича.

⁷ Фраза, дублирующая предшествующую и, по-видимому, по ошибке сохраненная в тексте.

⁸ См. коммент. 1 к статье «Счастливая рука» в наст. изд.

⁹ Из цикла «Книга образов».

¹⁰ В заметке «Интервью с самим собой» (1928) Шёнберг подробнее останавливается на особенностях своей инструментовки, которой свойствен особый тип экономии: смена краски (а не динамики), оживляя преподнесение мысли, служит ее прояснению. Эти особенности, считает он, объясняются огромным влиянием на все его звуковое мышление камерно-музыкального начала (см.: Schönberg A. Interview mit mir selbst // Stil und Gedanke 1976. S. 240–243).

WHY NO GREAT AMERICAN MUSIC?*

(1934)

В своей статье мистер Хендерсон удивляется тому, что мое «coming to teach in Boston»** привлекло больше внимания, чем исполнение нового сочинения некоего бостонского композитора¹. И удивляется по праву. Ибо, хотя появление человека, который уже чего-то достиг, во всем мире и привлекает, конечно же, больше внимания, чем сочинение никому еще не известного композитора, хотя совсем не важно, много или мало внимания (вообще-то непостоянного) возбуждает тот или иной повод, но все же он [Хендерсон], как уже сказано, абсолютно прав. Ибо как раз это внимание и погубило многих европейских художников, которые приехали сюда давать, а вместо того вынуждены были привлекать к себе внимание и в конце концов не нашли иного выхода, как брать — брать то, что Америка может дать.

Так могло, наверное, быть и со мной. Но со мной подобное не проходит: я уже не молод, довольно закален и, не научившись брать, привык давать. Я рассчитываю провести в этой стране часть своей жизни (если придется по нраву) и, находясь тут, не изменю своей старой привычке: *я хочу и дальше давать*, как прежде. Учитывая это, мое вмешательство во внутреннее дело [Америки], быть может, не истолкуют превратно: я хочу здесь передавать вам свой почти сорокалетний опыт борьбы в искусстве.

За несколько месяцев, проведенных здесь, я полностью изменил свое мнение об американской музыке. Считаю, правда, что в среднем умения и знания, общая музыкальная образованность [в США] сплошь и рядом недостаточно глубоки и серьезны; считаю, правда, что здесь в духе маньеризма довольно часто преследуют какую-то стороннюю цель, не соответствующую собственной природе, не заслуживающую того, чтобы к ней стремиться, и не оригинальную; такую преднамеренность я не одобряю, но, с другой стороны, должен признать, что обнаружил [у американских композиторов] бездну таланта, дара изобретения и оригинальности, и это, по-моему, вселяет большие надежды.

Надеяться же надо лишь на *лучшее*, а не на второразрядное. К категории «второразрядного» прежде всего относится надежда придти к национальной профессиональной музыке путем использования народной. В полемическом

* Почему нет великой американской музыки? (англ.)

** Прибытие в Бостон для преподавания (англ.).

предисловии к своим «Трем сатирам» оп. 28 я указываю на абсурдность того, «когда к примитивным по своей природе мыслям народной музыки хотят применить технику, отвечающую лишь сложному мышлению»². А кроме того, «Thème russe» Бетховена, «Турецкий марш» Моцарта, «Alla Ongarese» Гайдна и т. д. и т. п. — чисто немецкие, [симфония] «Из Нового света» Дворжака (для человека понимающего) — несомненно чешская, «Аида» — не египетская, «Царица Савская» — не еврейская, а в Испании, уверяют испанцы, нет такой народной музыки, как в «Кармен»³. Можно устроить отличный национальный маскарад, но, взглянув на вещи трезво, на следующее утро, когда карнавалы уже позади, понимаешь, как что выглядит на деле. А в том, что Чайковский сочиняет по-русски, как фольклорист⁴, используя народные песни, я не могу не усомниться и, по меньшей мере, берусь утверждать, что его романсы говорят на неизвестном до него в Западной Европе языке (Idiom). Язык этот, возможно, и русский, но, в любом случае, замечательный и совсем не народный, напротив — очень аристократичный. То, что в профессиональном мастерстве (Handwerk) Чайковского видна немецкая школа и, добавим, — французская и итальянская тоже, то есть видно общее для всех стран музыкальное образование его эпохи, — меняет в национальном характере его музыки так же мало, как у Гайдна, который был учеником Порпоры, итальянца, и как у других венских классиков, обязанных своим мастерством Сальери⁵. Вопрос о том, насколько жизнеспособна национальная музыка, искусственно созданная механическим путем, путем использования народных песен, остается открытым, потому что подобным попыткам нет и века, а что такое один век в истории культуры?

С другой же стороны, в том, что я знаю из американской музыки, как мне кажется, очень явственно выражается американский национальный характер. Идет ли это от ландшафта, климата, от духовного или телесного склада — право делать на этот счет ложные выводы музыкант спокойно может предложить профессионалам. Но чуткий организм, «музыкальный сейсмограф» улавливает, что колебания, исходящие от американской музыки, — иные, хотя внешне, по стилю это и не особенно заметно.

Да, стиль!

Если бы мнение отдельных музыкальных ученых имело какой-то вес, пришлось бы думать, будто все композиторы представили [нам] не какое-то свое *видение*, но стремились единственно к созданию стиля — чтобы музыкальным ученым было чем заняться. Ладно, я не возражаю, когда, обращаясь к завершенным произведениям, пытаются делать выводы о своеобразии, исходя из нот, из более или менее самобытных фигур или оборотов. Но когда упускают из виду, что такое своеобразие, вытекающее из своеобразия мысли, есть всего лишь симптом, и когда, имитируя симптомы, стиль, полагают,

будто достигли тем самым чего-то художественного, — это роковое заблуждение! Тонкий слух воспринимает своеобразие, даже невидимое, там, где человек, страдающий глухотой, в лучшем случае видит стили.

Возможно, придется подталкивать общество к такому вот тонкому слышанию. Возможно, вождям придется действовать так, чтобы убедить общество в необходимости этого — конечно, вождям, у которых есть такой точно работающий прибор и понимание ценности, основанное на собственном знании и умении. О том, к каким результатам это потом автоматически приведет, надо говорить в другой связи.

Говоря об американской музыке, я не способен оставить в стороне американскую развлекательную музыку. Кто усомнится, что она целиком и полностью американская? Кто же вправе назвать ее низкопробной в сравнении с развлекательной музыкой других народов? Мы знаем, что Вагнер с презрением относился к Оффенбаху и, если я не ошибаюсь, к Иоганну Штраусу⁶. И кто знает, с каким высокомерием отзывались бы об этой развлекательной музыке поколения музыкантов, если бы у Брамса не достало способностей и образования, чтобы признать [ее] чисто музыкальную субстанцию и ее ценность, если бы он не уважал эти достижения так, как уважают лишь те, кто по себе знает, что такое достижение, если бы он не приписал к первым тактам вальса «Голубой Дунай» слова: «Увы, сочинено не Иоганнесом Брамсом»!⁷ Меня бы не развлекала развлекательная музыка, не будь в ее музыкальной субстанции и развитии чего-то такого, что мне интересно. И я не вижу, почему мне, если другие развлекаются, тоже хотя бы иногда не развлечься — я ведь знаю, что должен постоянно вести себя, как собственный памятник, но хотя бы иногда! Было бы лицемерием скрывать, что иной раз я покидаю постамент своего памятника и наслаждаюсь развлекательной музыкой.

Но почему музыка, способная развлекать и, возможно, волновать весь народ (пусть даже своей сентиментальностью), не должна быть народной — это меня не вполне убеждает. Так дайте же крестьянке, когда она станет бабушкой, петь своим внукам песни и танцевальные мелодии, знакомые ей по пластинкам и радио, — и ее память, а позднее и память ее потомков внесет в эти мелодии такие изменения, какие жаждут отыскать в народных песнях музыкальные ученые. Но, надеюсь, к тому времени таланты уже сделают свой выбор против эксплуатации народной музыки и в пользу обыкновенного создания профессиональной музыки общепринятым путем гениального.

Именно так это и произойдет: гений будет сочинять, не заботясь о том, что ожидают и требуют от национальной музыки эксперты, а уж затем разом возникнут все те (а то и иные) внешние признаки (Symptome), из которых пытались сотворить гомункула в искусстве. Как рядовое событие в истории музыки, это может произойти в любой день. Итак, внимание!

Внимание! Ведь может статься, гений уже давно здесь, но только его не замечают. Так как же его заметить? Кто тут должен его заметить? Почему именно в этой стране гения, коли он здесь, должны заметить, раз повсеместно гениев замечают не тогда, когда они среди нас, а лишь когда их уже не стало? И вот мы подходим к двум следующим вопросам: по каким признакам можно будет его заметить и как оказать ему содействие?

Даже дай я сейчас точное описание гения, его все равно бы проглядели, а потому для верности я вначале скажу о том, как оказывать ему содействие, чтобы, даже будучи незамеченным, он получил поддержку.

Повсеместно распространено мнение, что первостепенный стимул для композиторов — если их исполняют и печатают. А я скажу — второстепенный или третьестепенный. Мне было двадцать пять лет, когда меня впервые исполнили, и тридцать один год, когда впервые опубликовали⁸. Но мало этого: вплоть до 1911 года (мне было тогда тридцать семь) меня исполнили всего каких-нибудь *десять раз* — хотя за границей, во Франции, Германии и Англии, я привлек к себе огромное внимание⁹. А затем — вот уже как 10 лет — всё, что я написал (точнее — всё, что завершил), было издано. Но несмотря на рост моей славы, в некоторых странах о моей музыке совсем ничего не знали.

Нет сомнения, что ныне, как ни в одну эпоху, во всем мире составление [концертных] программ направлено против искусства и развития. Что играли бы музыканты, чем дирижировали дирижеры, если бы все предыдущие поколения поступали так, как они. Разве прославились бы и остались известными Гайдн, Моцарт, Бетховен, если бы ни у кого из дирижеров не нашлось мужества и совести выполнять свои моральные и художественные обязанности? Разве не остались бы они в такой же безвестности, как Бах, который был открыт лишь спустя пятьдесят лет после смерти — правда, открыт истинным [нрзб.], творцом, Мендельсоном? Что играли бы они, если бы их предшественники, пренебрегая своими обязанностями, тоже помышляли лишь о сиюминутном успехе и дали великим мастерам своей эпохи уйти в небытие?

Нет сомнения: в среднем по меньшей мере половина всех программ должна быть отдана ныне живущим. И несомненно: по меньшей мере половина от нее — отечественным авторам. Этого мало, но для начала хватило бы. Хотя тут перед исполнителями встают новые задачи, для выполнения которых им недостает образования, потому что исполнители не потрудились вовремя овладеть навыками внутреннего воспроизведения непривычной нотной записи, а это — важнейший предварительный этап всякого исполнения. То, что нотная запись, для человека образованного давно потерявшая свою непривычность, для них по-прежнему остается ребусом, — это приговор им и никаких смягчающих обстоятельств здесь быть не может¹⁰.

Но дать ныне живущим и отечественным авторам место в концертных программах — одного этого недостаточно, что вскоре и показала бы практика. Я читал о множестве американских композиторов, которых исполняли в настоящее время. Но что из того, если иные исполнители откупаются от своих моральных обязательств, играя одно произведение этого композитора, одно — другого, всегда по разу и никогда больше? Музыку понимают, если могут потом насвистеть, любят, лишь если вечером с нею засыпают, а утром пробуждаются. Разве этого достигнешь одним-единственным исполнением? Разве можно этого достичь? Нельзя даже несколькими исполнениями. Но лишь одним путем: исполнитель должен *вступаться* за сочинение и за автора. Возможность представить публике эту музыку должна быть для него не просто честью, но удовольствием; он должен испытывать потребность, неодолимое стремление показать ее другим, убедить в ее красоте, агитировать и бороться за нее. Вспомните, к примеру, хотя бы о двух таких людях, как Лист и Бюлов. Кто стал бы оспаривать их право быть народными вождями? И кто бы дал это право людям менее значительным? В художественной жизни вождя никогда не привлекают к ответственности. Разорившегося банкира арестовывают, народного вождя больше не избирают, проигравшего битву генерала отправляют в отставку. Господам же, которых в художественной жизни самым плачевным образом дезавуирует весь ход развития, при случае еще и ставят памятник. Вместо того, чтобы задать жару!

Но если бы такой исполнитель благодаря своим умениям и знаниям, глубокому пониманию искусства и способности судить о нем, благодаря своему характеру, готовности жертвовать собой и неподкупности, самозабвению и любви к искусству, — так вот, если бы такой исполнитель имел такой авторитет да еще чувство ответственности как перед своей эпохой, так и перед *будущим* (о котором, увы, никто не думает или в лучшем случае восклицает: «Что уж там!»), то такой человек мог бы оказывать благотворное влияние, и что бы он ни делал, даже самое незначительное, — все шло бы на пользу. Такой человек не только сумеет помочь развитию музыки, он еще сможет убедить публику в необходимости своего заступничества, ибо публика хорошая, очень хорошая и предпочитает выступать скорее за хорошее, за идеалы, чем против них или же за дурное. И несмотря на чрезвычайно юмористическое и живое описание разных типов обычных людей (людей всех стран — они везде одинаковы), которое предлагает мистер Хендерсон, я все-таки верю в хорошие инстинкты публики так же твердо, как в дурные инстинкты ее предводителей. Но такой вождь сможет еще (ведь он способен читать ноты!) самостоятельно открыть достойного композитора, гения, нуждающийся в содействии талант. Я не сомневаюсь, что в Америке нет недостатка в таких людях. С некоторыми из них я познакомился, а мнения других узнал и прочитал. Но власти у них нет — разве что авторитет.

Текст, датированный в оригинале 28 июня 1934 года, — один из первых «американских» текстов Шёнберга и по месту создания, и по теме. Написан по-немецки. Название на английском языке повторяет название статьи «Почему нет великой американской музыки?» У. Дж. Хендерсона, опубликованной в 1934 году в июльском номере журнала «The American Mercury» (Нью-Йорк). Статья Хендерсона, одного из старейших музыкальных критиков США, посвящена анализу причин неблагоприятного состояния американской музыки, до сих пор не давшей миру ни одного значительного композитора. Признавая существование объективных исторических и экономических причин, обусловивших медленное развитие профессиональной американской музыки, Хендерсон критикует такие явления, как засилье развлекательной музыки на радио, чрезмерную увлеченность широкой публики громкими именами исполнителей, как недостаток уважения и внимания к музыкантам со стороны представителей крупного бизнеса и государства и чрезмерная их опека со стороны дам высшего общества, как царящий в американской музыке европоцентризм. Будущее американской музыки, «не внушающей оптимизма, хотя и не безнадежной», автор видит в развитии домашнего музицирования, в воспитании вкуса к хорошей музыке у юных американцев, ибо только так, по его мнению, может возникнуть поколение, которое перестанет все измерять долларами и ставить творца американской музыки ниже состоятельного бакалейщика или биржевого брокера.

Статья Хендерсона могла привлечь внимание Шёнберга уже потому, что содержала выпады в его адрес. С ответа на один из них Шёнберг начинает свой текст; второй, по понятным причинам оставленный без ответа, — характеристика его как композитора, «ставшего почти легендой» (читай — устаревшего). Но были и другие — безусловно, более важные причины, заставившие Шёнберга взяться за перо.

К моменту создания текста Шёнберг находился в эмиграции без малого девять месяцев, и впечатления, которые он вынес от знакомства с музыкальной культурой, уровнем музыкального образования и музыкальной жизнью США, не были отрадными. В письмах на родину (в частности, в подробном письме друзьям, датированном ноябрем 1934 года — см.: Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 215–217) Шёнберг высказывался об этом с большей откровенностью. Особенно доставалось от него дирижерам и в первую очередь дирижерам — эмигрантам из Европы, возглавлявшим к моменту его приезда в США крупные американские оркестры. Они — С. Кузевицкий, О. Клемперер, Б. Вальтер, А. Тосканини (в письме не названный, но упоминаемый благодаря указанию на исполнения музыки О. Респиги), А. Герц — за все время своего пребывания в США не сыграли здесь, как утверждал Шёнберг, ни одной его ноты и после его приезда не спешили знакомить публику с его музыкой, зато (помимо классики) охотно исполняли сочинения главных его идейных врагов — неоклассицистов. В данном тексте Шёнберг ставит проблему шире — как проблему концертного репертуара и моральных обязанностей исполнителя, от которого — а не от мнимых общественных лидеров вроде представителей крупного капитала и их жен — зависит в конечном итоге будущее музыки, в том числе американской.

Что касается неоклассицизма, то его проникновение в творчество американских композиторов (прежде всего тех, кто учился в Париже) зафиксировано Шёнбергом

и в этом тексте подвергнуто критике, впрочем достаточно осторожной. На одном пункте, точнее — на одной разновидности неоклассицизма Шёнберг останавливается подробнее: это использование фольклора в профессиональной музыке. От опасности (нео)фольклоризма для молодых музыкальных наций он предостерегал еще в заметке «Национальная музыка» и по отношению к американским композиторам счел настолько серьезной, что в 1947 году написал отдельную статью по этому вопросу — «Симфонии из народных песен» (публ. в наст. изд.). И в этом вопросе Шёнберг кардинально расходится с Хендерсоном, который, правда, не призывал американских композиторов использовать в своих сочинениях народные темы, но был глубоко убежден, что национальная профессиональная музыка, национальный музыкальный язык возникает только на основе фольклора, и специфическую проблему американской музыки видел в отсутствии у американских композиторов национальных корней, точнее — в отсутствии в США единой (то есть принадлежащей всем населяющим ее нациям и расам) народной музыки.

Текст при жизни Шёнберга не издавался, впервые опубликован Л. Стайном в английском переводе (Style and Idea 1975).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Why No Great American Music? // Stil und Gedanke* 1976. S. 304–308.

¹ Шёнберг, еще находясь в Париже, получил приглашение вести класс композиции от небольшой частной консерватории Йозефа Малкина в Бостоне, имевшей также отделение в Нью-Йорке. Приезд Шёнберга был широко разрекламирован, в частности, Малкин при финансовой поддержке Дж. Гершвина, Л. Стоковского и др. учредил стипендии для особо одаренных студентов, дающие им возможность заниматься у Шёнберга, а для того чтобы выявить таких студентов, устроил конкурс сочинений (см.: *Stuckenschmidt*. S. 339).

² См. вст. коммент. к статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.

³ Шёнберг ссылается на трио из скерцо Струнного квартета op. 59 № 2 Бетховена, в котором использована тема русской песни из сборника И. Прача (ср. выше статью «Симфонии из народных песен» и коммент. 3 к ней); финал (Allegretto) Сонаты A-dur для фортепиано Моцарта KV 331; финал (Rondo all' Ungarese) Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 1 G-dur Гайдна; симфонию Дворжака, основанную, как известно, на североамериканском фольклоре; оперы Верди, Карла Гольдмарка и Бизе.

⁴ То есть подобно представителям (нео)фольклоризма. О шёнберговской трактовке этого термина см. вст. коммент. к статье «Симфонии из народных песен» в наст. изд.

⁵ Среди венских классиков советами А. Сальери пользовался только Бетховен. Возможно, впрочем, что Шёнберг имеет в виду венских композиторов конца XVIII — первой половины XIX века (известно, что учениками Сальери были в числе прочих Ф. Шуберт, И. Моцеллес).

Весь этот абзац является ответом на начало второго раздела статьи Хендерсона, который, высказывая и подтверждая примерами мысль о том, что национальные особенности профессиональной музыки ведут происхождение от фольклора, пишет: «Некоторые ученые в последнее время ставят это под вопрос и говорят нам, что Четвертая симфония Чайковского [...] осталась бы чисто русской, даже если бы в ее финале отсутствовала тема народной песни. Но это слабый аргумент, потому что очень просто доказать, что сам Чайковский испытал сильное влияние немецкой музыки и что если он в большей степени русский, то потому, что его тематический материал мог быть создан и рожден только русской душой» (*Henderson W. J. Why No Great American Music? // The American Mercury*. 1934. July. P. 296).

⁶ Вагнер, действительно, уничижительно отзывался о творчестве Жака Оффенбаха (см., например: *Wagner R. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch? Modern*. Leipzig, 1914. S. 43), но музыку Иоганна Штрауса-сына (а Шёнберг пишет именно о нем) ценил очень высоко (см.: *Wagner R. Das Wiener Hoftheater // Richard Wagners Gesammelte Schriften / Hrsg. von J. Kapp. Bd. 12: Der Revolutionär — Der Reorganisator*. S. 230).

⁷ Шёнберг пересказывает известный случай с автографом, который Брамс дал Адель Штраус, написав под темой вальса «На прекрасном голубом Дунае»: «К сожалению, не мое» (см., в частности: *Schenk E. Johann Strauß. Potsdam*, 1940. S. 59).

⁸ Первым исполненным публично сочинением Шёнберга был созданный в 1897 году Струнный квартет D-dur (без обозначения опуса), прозвучавший в венском Музикфрейе 20 декабря 1898 года; первыми опубликованными сочинениями стали песни для голоса и фортепиано op. 1–3 (1898–1903), выпущенные в свет в 1904 году берлинским издательством «Drei-Lilien-Verlag».

⁹ Кроме упомянутого выше раннего Квартета D-dur в Вене до 1911 года включительно были впервые исполнены 8 сочинений Шёнберга: «Просветленная ночь» op. 4 (1903), «Пеллеас и Мелизанда» op. 5 (1905), Первый струнный квартет op. 7 (1907), Камерная симфония op. 9 (1907), Второй струнный квартет op. 10 (1908), Три фортепианные пьесы op. 11 (1910), Пятнадцать песен на слова Стефана Георге op. 15 (1910), хор «Мир на земле» op. 13 в орк. ред. (1911).

¹⁰ Возможно, скрытый выпад против Кусевицкого — «По моему твердому убеждению, он настолько необразован, что не может даже читать партитуру» (Берг и Шёнберг. Страницы переписки // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 215).

[ОБ АЛЬБАНЕ БЕРГЕ]
(1936)

[...] В одном из следующих ниже анализов¹ я прочел, что искренность присоединения Берга к (неправильно названной так) атональной музыке (я считаю ее тональной) ставилась под сомнение, потому что в своих юношеских сочинениях он использовал совсем иной язык, абсолютно и откровенно тональный (*tonartbetonende*), и во многих эпизодах своих [позднейших] сочинений тоже возвращался к тональности. Якобы это следует приписать моему демонизму, связавшему Берга вопреки его собственной природе с «атональным» стилем. Мой демонизм! Как бы он мне помог, узнай я вовремя, что наделен им! Кто же мог подумать! Какой ужас навел бы я на врагов, как привязал бы к себе друзей! Кто знает, сколько бы я всего сотворил, обрати на это мое внимание какой-нибудь добрый враг! Слишком поздно! — теперь уж ничего не поделаешь. — Как я привязывал к себе друзей? Их талантом, их характером, их убеждениями, их взглядами, их верностью, всеми их хорошими качествами; всем. Потому что истинные взгляды захватывают всего человека и самостоятельно формируют необходимое, не подверженное изменению убеждение. Потому что все хорошее здесь не от меня, а только от моих друзей. Это не мое достижение (хорошее или дурное), но их способность приходить к убеждению и сохранять свои взгляды. Что есть Лаура без Петрарки, без его любви? И для религии нужен не Бог, а всего-навсего вера.

А теперь — о той стороне вопроса, которая больше связана с техникой. Как известно (надеюсь!), и я сам до «атональной» музыки, еще в своей Камерной симфонии [ор. 9] писал подчеркнуто тональную, а когда был моложе — сочинял песни а la Брамс, а прежде — а la Шуберт; а еще раньше, когда знал лишь скрипичную музыку, — а la Виотти, Берио и ...Синжели!!² Чей демонизм привел меня к «атональности»? Меня, в молодости ведь тоже сочинявшего музыку более простую, более «естественную»?

Не знаю, известно ли, что ответил мне как-то Альбан, когда мы говорили о введении откровенно тональных групп в свободный стиль. Он сказал, что как композитор, сочиняющий для сцены (*dramatischer Komponist*), не может отказаться от возможностей контрастной характеристики посредством мажора и минора. Хотя сам я в своей сценической музыке никогда не стал-

квивался с подобной проблемой, такое объяснение показалось мне вполне убедительным.

Но прежде всего заслуживающим доверия! Заслуживающим доверия — если господа, чья бездарность распространяется на всё вплоть до неспособности верить, если эти господа знают, что это такое. Заслуживает доверия то, что говорит один из нас.

[...] Уже из самых ранних сочинений Берга, пусть неумелых, можно было сделать два вывода. Первое — что музыка являлась для него языком и что он действительно выражал себя на этом языке. И второе — избыток идущей от чувства теплоты. Ему было тогда лет восемнадцать³, много времени прошло с тех пор, и я не могу сказать, распознал ли уже тогда его оригинальность. Заниматься с ним было удовольствием. Он был прилежен, усерден и все делал наилучшим образом. И, подобно многим одаренным молодым людям того времени, он был пропитан музыкой, жил в музыке. Он посещал и знал все оперы и концерты, дома играл в четыре руки, бегло читал партитуры, был восторжен, не критичен, но восприимчив к старой и новой красоте — будь то музыка, литература, живопись, скульптура, театр или опера. С ним я мог заниматься контрапунктом — а таких среди моих учеников было немного. И в этой связи мне хочется упомянуть о пятиголосной двойной фуге для струнного квинтета, изобиловавшей всякими ухищрениями. Однако уже тогда я видел, чего могу от него ожидать: когда фуга была закончена, я велел ему написать еще партию сопровождения типа *continuo*, и он не только отлично с ней справился, но и сумел вставить в нее множество чертовски изобретательных штучек⁴. Последующие занятия по композиции шли легко и гладко до сонаты включительно⁵. А затем возникли проблемы, которых мы оба тогда не понимали. Сегодня я вижу: конечно же, Альбан, сверхинтенсивно изучавший современную музыку — Малера, [Р.] Штрауса, возможно даже Дебюсси, [музыку] которого я не знал, но мою музыку — точно, так вот, Альбан явно испытывал горячее желание не сочинять больше в классических формах, гармониях, мелодиях и не использовать типичной для них схемы сопровождения, но в согласии с собственной индивидуальностью, тем временем развившейся, выражаться в современной манере⁶. В его творчестве наступил тогда застой. Я уже не могу вспомнить, чем он занимался у меня с того момента. Об этом сумеют поточнее рассказать другие. Но одно я помню твердо — его Струнный квартет невероятно поразил меня богатством и раскованностью музыкального языка, силой и уверенностью изложения, тщательной [композиционной] работой и большой оригинальностью⁷.

Было это, когда я переехал в Берлин (1911), а Берг был предоставлен самому себе⁸. Что он был к этому готов, он доказал!

Потом мы виделись сравнительно редко, потому что у Берга тогда появилось отвращение к поездкам, которое он полностью преодолел лишь гораздо позднее⁹.

Очень характерными для Берга были его неизменная совесть и надежность. То, за что он брался, выполнялось со скрупулезнейшей точностью, самым основательным образом проверялось и перепроверялось. Поэтому нетрудно понять, насколько ценной была его деятельность в «Обществе закрытых исполнений»¹⁰.

В довершение ко всему он был самым верным и любящим другом. Когда ему хотелось порадовать, изобретательность его была неисчерпаема и не уступала интенсивности его композиторского творчества, подтверждая то, что я сказал о себе самом и что, возможно, относится ко всякому, кто действительно работает над собой. Я сказал: «Сочиняю ли я музыку или рисую, преподаю, переплетаю книги, гребу, плаваю — все едино. Я все делаю с одинаковым рвением и иначе не могу». То же — у Берга и у Веберна, и, вероятно, это-то нас и объединяет, объясняет, почему мы так близки друг другу.

Будь у меня время, я подробно поговорил бы и о его творчестве. Я знаю большинство его сочинений только по нотам. Слышал я (помимо ранних сочинений) в последние годы «Воццека», «Лирическую сюиту», Камерный концерт и — в очень несовершенной граммофонной записи — Скрипичный концерт. О последнем я могу сказать только, что тон этой музыки напомнил мне горестное выражение его лица, появлявшееся, когда в нем пробуждалось дружеское сочувствие. Как это было легко — вызывать его сочувствие! Мне всегда казалось, будто он заранее испытывал переживания близких ему людей, словно он уже настрадался с ними, когда они страдали, так что сам рассказ не был для него неожиданным, но, напротив, бередил старые раны, раны, которые он загодя нанес себе своим сочувствием. — «Посвящается памяти ангела!» — Это дитя было для него ангелом раньше, чем стало ангелом для других¹¹. Потому что этот ангел был в нем самом.

Текст представляет собой эскиз предисловия к книге В. Райха о Берге (Reich W. Alban Berg. Wien; Zürich, 1937). Вилли Райх (1898–1980), австрийский музыковед, ученик и друг Берга, в 1932–1937 годы редактор венского журнала «23», в середине 1936 года, т. е. примерно через полгода после смерти Берга, завершил книгу о нем, включив в нее анализы сочинений, сделанные Т. Адорно и Э. Кшенеком. Копию рукописи он отослал Шёнбергу, уже проживавшему в США, с просьбой написать к ней предисловие. Тот поначалу ответил согласием, но спустя несколько месяцев сообщил, что из-за своей занятости и слишком сжатых сроков (издательство «Reichner» планировало выпуск книги Райха не позднее

конца 1937 года), не сможет вовремя выполнить эту работу. Райх, однако, получил его разрешение перепечатать в виде послесловия к своей книге заметку Шёнберга, опубликованную в программке к первому исполнению в Дюссельдорфе оперы «Воцек».

Много лет спустя Райх из приложения к книге Й. Руфера «Композиция на основе двенадцати тонов» (Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin, 1952) узнал о существовании в архиве Шёнберга заметки «Для книги об Альбани Берге» (Für ein Alban-Berg-Buch), датированной 1936 годом, и благодаря Гертруд Шёнберг, вдове композитора, получил возможность ее опубликовать. С предисловием Рейха, откуда и заимствованы изложенные выше сведения, этот текст впервые увидел свет в июне 1959 года в цюрихском журнале «Schweizerische Musikzeitung», а потом в сокращенном виде вошел в новую книгу Райха (Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. München; Zürich, 1963).

Помимо этого предисловия известны еще два текста Шёнберга о Берге. Лишь один из них (ниже он приводится полностью) был предназначен для публикации и увидел свет при жизни Шёнберга (и Берга). Специально написанный к первому исполнению в Дюссельдорфе 10 апреля 1930 года оперы Берга «Воцек» (премьера: 14 декабря 1925 года, Берлин), он открывал собой буклет-программку.

«С радостью пользуюсь случаем признаться, что я — поклонник этого произведения и творчества моего ученика и друга Альбана Берга [в целом]. Ведь он и наш общий друг и его соученик Антон фон Веберн являют собой лучшее подтверждение моего педагогического воздействия, и оба они, служившие мне опорой в те времена, когда я, как художник, испытывал жесточайшие притеснения, так тверды, так надежны, преисполнены такой любви, что ничего лучшего на этом свете не отыскать.

Но если кто думает, что все дело только в благодарности, в дружбе, за которые мне теперь хочется отплатить похвалой, то пусть не забудет, что я умею читать ноты, что из нот, тогда еще казавшихся всем прочим музыкантам иероглифами, я мог реально представить задуманное и составить впечатление об этом таланте. И я горд тем, что благодаря определенности этого впечатления и его правильности смог вести это высокое дарование туда, куда нужно: к чудеснейшему раскрытию его самобытности, к величайшей самостоятельности. Но необходимый для этого характер он проявил уже в первый же час занятий! И сохранит до последнего вздоха.

Охотнее всего я сказал бы: дружба превыше всего.

И тем не менее обязан сказать: искусство превыше всего.

Но и тут мне не приходится колебаться; тут соединяется то, чего требуют дружба и искусство; тут друг может расточать похвалы художнику, а художник другу — да, обоим приходится это делать, если они желают быть справедливыми.

И я хочу быть справедливым: Хвала тебе, Альбан Берг!

Арнольд Шёнберг»

(Die Theaterwelt: Programmschrift der Städtischen Theater in Düsseldorf. H. 10. 10 April 1930).

Излишне подчеркнутая, учитывая предназначение текста, аттестация Берга как своего ученика, весьма характерна для Шёнберга, хотя в данном случае объясняется еще и тем, что Шёнберг с начала 1926 года был профессором композиции Прусской Академии искусств в Берлине, и необычайный успех «Воццека» был одной из важных составляющих его педагогического авторитета (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. Scheideler. Stuttgart; Weimar, 2001. S. 249–286*).

Последний из трех шёнберговских текстов о Берге — заметка, возникшая в 1949 году, — опять напрямую связывает тему «ученичества» с «Воццеком». Заметка эта написана по-английски и также приводится полностью:

«Когда Альбан Берг пришел ко мне в 1904 году, он был очень рослым юношей и чрезвычайно застенчивым. Но когда я просмотрел сочинения, которые он мне показал — в стиле [представляющем собой нечто среднее] между Гуго Вольфом и Брамсом, — я сразу распознал в нем настоящий талант. Соответственно, я взял его в ученики, хотя в то время он не мог мне платить. Позднее его мать получила большое наследство и сказала Альбану, что, поскольку у них теперь есть деньги, он может поступать в консерваторию. Мне рассказывали, что Альбан был так огорчен этим высокомерием, что разразился слезами и не мог остановиться, пока мать не разрешила ему продолжать [занятия] со мной.

Он всегда был предан мне и оставался таким на протяжении всей своей короткой жизни. Почему я рассказал эту историю? Потому что я был чрезвычайно поражен, когда этот мягкосердечный, застенчивый молодой человек отважился на авантюру, которая, казалось, обречена на провал: на сочинение «Воццека», драмы по столь необычной трагедии, что она казалась непригодной для музыки. И более того: в ней были сцены из повседневной жизни, которые противоречили общим представлениям об опере, все еще жившей стилизованными костюмами и традиционными характерами.

Он преуспел. «Воцтек» был одной из величайших оперных удач.

А почему? Потому что Берг, этот застенчивый человек, являл собой сильный характер. Он был предан своим идеям точно так же, как был предан мне, когда его чуть ли не заставляли прекратить у меня заниматься.

Он преуспел со своей оперой, как преуспел в своем настойчивом желании учиться у меня. Вера в собственное предназначение — качество, создающее великого человека»

(Style and Idea 1975. P. 474).

Известно также, что в период подготовки к изданию сборника «Стиль и мысль» статья, посвященная Бергу (и, видимо, так и не написанная), неизменно фигурировала во всех проектах содержания (см. вст. коммент. к «Стилю и мысли» в наст. изд.).

Что касается Берга, то его позицию очень точно отражает запись в альбоме, преподнесенном Шёнбергу в день 50-летия его учениками (каждый из них под портретом учителя написал, когда и как у него занимался): «Осенью 1904 года начало занятий и с тех пор до моей женитьбы в мае 1911 года, больше того — до конца своих дней — ученик Арнольда Шёнберга» (цит. по: *Stephan R. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Auf dem Weg zur Sonate op. 1 // 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Bd. 2. Wien, 1986. S. 22*). Тогда, в сентябре 1924 года, Бергу было 39 лет, «Воцтек» уже был принят к изданию и к постановке.

Берг действительно был одним из самых преданных Шёнбергу учеников и самозабвенно трудился в его славу. Он готовил клавираусцуги оркестровых сочинений Шёнберга, писал и публиковал их анализы, был редактором сборников к его юбилеям, посвящал его творчеству статьи, доклады, а самому Шёнбергу — свои сочинения и т. д. и т. п. При этом отношения между ними, особенно в 1911–1915 году, развивались совсем не просто (см., в частности, письмо Берга Шёнбергу от конца ноября 1915 года: Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 178–182).

Нельзя не упомянуть и об одном событии, которое произошло вскоре после смерти Берга и бросило тень на эти отношения.

В письме с соболезнованиями вдове композитора Шёнберг предложил доинструментировать «Лулу». Хелена Берг, глубоко тронутая этим, распорядилась об отправке в США оставшихся материалов, которые были получены Шёнбергом в марте 1936 года. После того, как Шёнберг ознакомился с ними, он в письме к Хелене Берг отказался от дальнейшей работы, объяснив, что «не может пожертвовать дружбе продолжительным и заранее точно не определяемым периодом времени» (цит. по: *Церха Ф. О III акте оперы «Лулу» // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / Сост., пер. и коммент. О. Лосевой. М., 1998. С. 74*). Подлинные причины отказа Шёнберг изложил в письме к Э. Штайну от 9–11 марта того же года (см.: *Osterreichische Musikzeitschrift. 1977. № 9. S. 398–400*): он был оскорблен некоторыми выражениями в тексте Ведекинда и в одной режиссерской ремарке Берга, которые истолковал как «антисемитские». И, подобно тому, как этот отказ в действительности не имел такого фатального влияния на судьбу «Лулу», какое ему нередко приписывалось (см., например: *Stuckenschmidt. S. 372–373*), последовавший за ним через недолгое время отказ от написания предисловия к книге о Берге, как уже сказано, мог и не находиться с описанными выше событиями в причинно-следственной связи. Во всяком случае, в самом тексте, в его прочувствованном тоне следы явной или затаенной обиды не ощущаются.

Текст в наст. изд. публикуется с сокращениями начальных фрагментов, не имеющих, по мнению составителей, непосредственного отношения к Бергу.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Über Alban Berg // Schweizerische Musikzeitung. Jg. 99. H. 6: 1. Juni 1959. S. 221–225*.

¹ Имеются в виду анализы, включенные в книгу В. Райха (см. вст. коммент.).

² Камерная симфония ор. 9 E-dur (1909) — последнее сочинение Шёнберга, имеющее обозначение тональности.

Жан Баптист Синжели — выдающийся бельгийский скрипач-виртуоз XIX века, автор многочисленных сочинений для скрипки, в том числе фантазий на мелодии популярных опер. Выделен Шёнбергом, по-видимому, как самый легковесный из перечисленных композиторов-виртуозов. О своих ранних композиторских опытах Шёнберг рассказывает также в «Заметках о четырех струнных квартетах» и в статье «Моя эволюция» (публ. в наст. изд.).

³ Бергу, когда он осенью 1904 года стал учеником Шёнберга, было 19 лет. Произошло это так: Чарли Берг, брат будущего композитора, увидел в венской газете данное Шёнбергом объявление об уроках гармонии и контрапункта, тайно от Берга взял его песни и понес «на экспертизу» Шёнбергу, который, познакомившись с ними, пригласил к себе их автора и принял в число учеников. Как известно, поначалу Шёнберг занимался с Бергом бесплатно и, лишь когда материальное положение семьи улучшилось, стал брать деньги за уроки.

⁴ Имеется в виду «Двойная fuga для струнного квартета с сопровождением фортепиано (в духе развитого континуо)», созданная в 1907 году. Этим сочинением Берг завершил изучение контрапункта, который Шёнберг преподавал ему по известному и высоко ценимому им учебнику Г. Беллермана (*Bellermann H. Der Kontrapunkt*. Berlin, 1862) и сочинениям И. С. Баха и его эпохи. В ноябре того же 1907 года Двойная fuga прозвучала в Вене в первом концерте из сочинений учеников Шёнберга (это был дебют Берга-композитора). Рукопись сочинения утеряна.

⁵ Итогом этого этапа стала, как известно, Фортепианная соната h-moll, завершенная летом 1908 года и изданная как ор. 1 в 1910 году. Ей однако, предшествовало по меньшей мере пять опытов в этом жанре, работа над которыми была остановлена Бергом на разных стадиях. Материал одной из этих сонат Берг использовал позднее в опере «Воццек». См. об этом: *Stephan R. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Auf dem Weg zur Sonate op. 1; Stephan R. Alban Berg // Stephan R. Vom musikalischen Denken: Gesammelte Vorträge / Hrsg. von R. Dam und A. Traub*. Mainz, 1985. S. 186–198.

⁶ Ср., например, письмо Берга Шёнбергу от 17 января 1913 года: Берг и Шёнберг. Страницы переписки // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 176.

⁷ Струнный квартет ор. 3 был завершен в начале 1910 года. Сам Берг называл его в числе сочинений, над которыми работал у Шёнберга (Там же. С. 178).

⁸ Шёнберг переехал в Берлин в конце сентября 1911 года и возвратился в Вену в октябре 1915-го. В действительности причиной прекращения занятий был не отъезд Шёнберга из Вены, а женитьба Берга (его свадьба состоялась 3 мая 1911 года).

⁹ Это явная недомолвка. Известно, что в начале июня 1913 года Берг с женой провели неделю в Берлине, где Шёнберг устроил специально для него репетицию «Лунного Пьеро». В последний день пребывания Берга в Берлине между ним и Шёнбергом произошла крупная ссора, причиной которой стала резкая критика Шёнбергом Орке-

стровых песен ор. 4 и Четырех пьес для кларнета ор. 5 (см. письмо Берга Шёнбергу от 14 июня 1913 года: Там же. С. 178; *Reich W. Alban Berg. Leben und Werk*. München, 1985. S. 39–40).

¹⁰ «Общество закрытых музыкальных исполнений» (*Verein für musikalische Privataufführungen*) было организовано в Вене по инициативе Шёнберга в 1918 году и просуществовало до 1921-го. Шёнберг был его президентом, Берг (наряду с А. Веберном и Э. Штойрманом) — «мастером-исполнителем» (*Vortragsmeister*), т. е. готовил исполнения и непосредственно в них участвовал, а в 1919 году написал подробный эскиз проспекта Общества (воспроизведен в: *Ibid.* S. 44–46). Подробнее см.: *Musik-Konzepte*. Bd. 36: *Schönbergs Verein für Privataufführungen*. München, 1984.

¹¹ Шёнберг цитирует посвящение Концерта для скрипки с оркестром Берга. Манон Гропиус, которой посмертно посвящен концерт, — дочь Альмы Малер от ее брака с Вальтером Гропиусом, внезапно скончалась 22 апреля 1935 года в возрасте 19 лет.

КАК СТАНОВЯТСЯ ОДИНОКИМИ (1937)

Моя «Просветленная ночь», написанная до начала этого столетия (следовательно, сочинение моего первого периода), создала мне определенную репутацию. Благодаря ей даже среди [своих] противников я пользуюсь некоторым уважением, которое более поздние произведения не смогли бы обеспечить мне так быстро. Эту вещь, особенно в оркестровом варианте, слышали великое множество раз¹. Но наверняка никто не слышал ее так часто, как я – сетование: «Ах, если бы только он продолжал сочинять в этом стиле!»

Ответ, который я давал, может удивить. Я говорил: «Я не прекращал сочинять в том же стиле и в том же духе, что и в самом начале. Разница лишь в том, что сейчас я делаю это лучше, чем раньше, более концентрированно, более зрело»².

Конечно, если человек, знакомый только с «Просветленной ночью», неожиданно, без всякой подготовки столкнется с моей музыкой в сегодняшнем стиле, он, вероятно, будет ошеломлен. Этот шок можно также испытать, сравнив несколько тактов из «Просветленной ночи» и из моего Третьего струнного квартета.

Пример 1

105

Etwas ruhiger

110

rit.

p dolce

Пример 2

immer gleiches Tempo und sehr ruhig

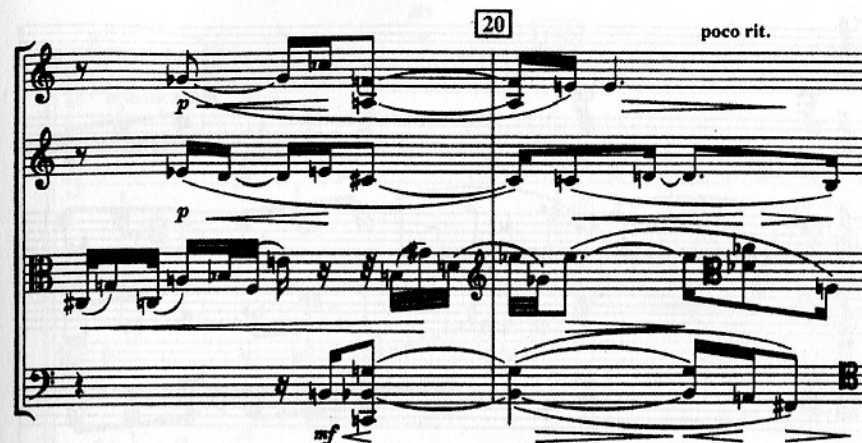
H

pp molto espressivo

pp gestoßen, sehr kurz

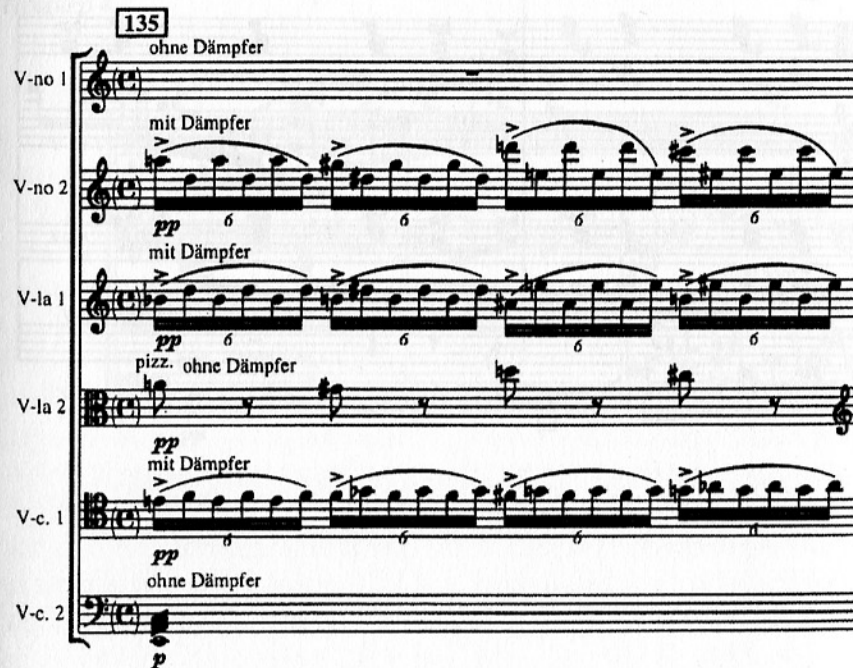
pp sehr zart

pp gestoßen, sehr kurz



Различие, возможно, не покажется столь резким, если сравнивать нежные мелодии, хотя очевидно, что мелодию из «Просветленной ночи» понять легче, чем из струнного квартета. Но справедливость требует, чтобы мы сравнили более сильные по выразительности разделы, и с этой целью я выбираю фрагмент из «Просветленной ночи», который во времена первого исполнения (1901) звучал так жестко, что люди говорили: «Звучит, как если бы оркестр, играя «Тристана и Изольду» Вагнера, сбился и запутался»³. Обратите здесь внимание на использование pizzicati:

Пример 3



rit.

(trem.)

ff

ff wild, leidenschaftlich

fp > p

fp > p

pizz.

f

fp > p

fp > p

140 rit.

fp

fp

f

fp

ff

Я хотел бы сравнить это с фрагментом из моего Четвертого струнного квартета, в котором применяются почти те же средства:

Пример 4

(con sord.)

1 H

V-no 1

pizz. (con sord.)

V-no 2

pp

(con sord.)

V-la

pizz. (con sord.)

V-c.

pp

560

565

Выразительность и настроение не совпадают, но я уверен, что тогда, в 1903-м, публика вместо того, чтобы воспринять различия в выразительности между этими примерами, обнаружила бы только сходство и назвала бы оба «очень, очень жесткими».

Пока публика не склонна любить ту или иную музыкальную пьесу, не имеет значения, есть ли в ней наряду с более или менее шероховатыми разделами вполне гладкие и даже благозвучные. И вот первое исполнение «Прометеевой ночи» закончилось бесчинствами и настоящей дракой⁴. Не только кое-кто в зале выражал свое мнение при помощи кулаков, но и критики пустили в ход кулаки вместо перьев. Один из них писал: «Этот секстет показался мне тельняшкой с шестью ногами, каких часто показывают на ярмарке»⁵. Он говорил «шесть ног» потому что было шесть исполнителей. Но он забыл, что у шести исполнителей двенадцать ног. И он забыл еще, что в этом сочинении есть места, которые – даже в то время – одобрил бы каждый, как, например, тт. 231–239:

Пример 5

230

Sehr breit und langsam



Можно только удивляться, что даже самый конец этого сочинения не произвел впечатления ни на этих критиков, ни на публику.

Легко понять композитора, который, зная, что он написал, и чувствуя, как плохо с ним обошлись, начинает с недоверием относиться к такого рода критике. «Почему, – можно спросить себя, – почему они заметили только то, что им не понравилось, и забыли то, что пришлось по душе? Неужели они и допустить не могли, что у этого шестиногого тельца милые глаза или что его шкура имеет приятную окраску? Почему они говорили только о шести ногах?» Шесть ног у тельца – это выдающаяся особенность. В секстете же шесть или двенадцать ног удивления не вызовут.

Но посмотрите: художник, с которым так обходятся, становится не только недоверчивым, но и мятежным. Видя, что даже неоспоримо прекрасные места не в состоянии его защитить, зная, что разделы, которые сочли скверными, не могли быть ошибкой, потому что он не написал бы их, если бы они ему не нравились, и помня о мнении некоторых очень чутких друзей и знатоков, по достоинству оценивших его работу, он осознает, что сам он не виноват.

А дальше происходит вот что. Сочинив большое произведение, он идет к любимому, ближайшему другу, чье мнение и музыкальные познания считает абсолютно неоспоримыми⁶. Друг просматривает партитуру, и вот его приговор: «В этом сочинении совершенно отсутствует вдохно-

вание, в нем нет мелодии, нет экспрессии; оно кажется мне сухим, а то, как ты пишешь для голосов, напоминает скорее декламацию, но никак не пение».

Он говорил о моих «Песнях Гурре», откуда я процитирую два характерных фрагмента:

Пример 6. «Теперь скажу тебе»

Тове

Nun sag ich dir zum er - sten Mal: "Kö - nig

Оркестр

Vol - mer, ich lie - be Dich!" Nun, küß ich Dich zum er - sten

51

Mal, und schlin - ge den Arm um Dich. Und

Пример 7. «Ты шлешь мне взгляд любви»

Sehr langsam (♩)

Tove

Du sen - dest mir ei - nen

Lie - bes - blick und senkst das Au - ge, doch der Blick preßt dei - ne

Hand in mei - ne, und der Druck er - stirbt; a - ber als lie - be - wek - ken - en

Kuß legst du mei - nen Hän - de - druck mir auf die Lip - pen.

p zart

Сегодня, возможно, покажется невероятным, что мой друг не распознал мелодии в песнях, подобных этим двум. Конечно, обозначение «мелодия» не подразумевает эстетической ценности. Есть хорошие и плохие мелодии, одна оригинальная, другая избитая, одна трогает, другая оставляет безразличным. И может случиться, что в хорошем речитативе будет больше эмоциональной силы и даже больше изобретательности, чем в иных мелодиях. Но зная, что я написал мелодии и что они неплохи, я должен был либо лишиться веры в себя, либо поставить под сомнение авторитет своего друга.

Я решил не терять веры в себя. Но должен был ждать свыше тринадцати лет, прежде чем в 1913 году, на премьере в Вене, мое упорство подтвердила публика, устроив после исполнения получасовую овацию⁷.

Как обычно, после этого грандиозного успеха меня спрашивали, счастлив ли я. Но я не был счастлив. Я был довольно безразличен и даже слегка раздражен. Я предвидел, что этот успех никак не повлияет на судьбу моих более поздних сочинений. В течение этих тринадцати лет я так развил свой стиль, что обычному посетителю концертов казалось, будто он не имел никакого отношения ко всей предшествующей музыке. Я должен был сражаться за каждое новое сочинение, критика оскорбляла меня самым возмутительным образом, я потерял друзей и совершенно утратил всякое доверие к их мнению. Я стоял один против мира врагов.

Один – за небольшим исключением, которое составляла маленькая группа верных друзей, моих учеников, и среди них – мой дорогой друг Антон фон Веберн, духовный лидер группы, воплощенная пылкость, когда речь заходит о его принципах, настоящий борец, друг, чью преданность невозможно превзойти, истинно гениальный композитор. Сегодня он признан во всем мире среди музыкантов, хотя его произведения еще не так хорошо знакомы широкой аудитории, как того заслуживает его гений. Среди них был и Альбан Берг, один из самых дорогих для меня людей, чью смерть мы оплакивали в 1935 году. Он завоевал мировую славу своей оперой «Воцтек», исполнявшейся в каждом значительном музыкальном центре. Он тоже был моим самым верным другом. Среди них были и остаются многие другие [музыканты] с именем. Это обстоятельство, которым я горжусь; долгие годы после тех тринадцати лет они оставались моей единственной моральной поддержкой в борьбе за собственное творчество.

Если сегодня тот факт, что я был окружен талантливыми и гениальными учениками, скорее склонны расценивать в мою пользу, то в 1910 году меня за это порицали. Меня называли «совратителем молодежи»⁸, и когда однажды критик сравнил меня с Сократом, я не был уверен, хочет ли он оказать мне

честь или же предложить, чтобы меня осудили, как Сократа, и дали чашу с ядом. Самой мягкой формой осуждения за преданность учеников моей музыке было осмеяние. Например, когда играли мой Первый струнный квартет на музыкальном фестивале в Дрездене в 1906 году, исполнение вызвало такой же грандиозный скандал, как несколькими месяцами ранее на премьере в Вене⁹. Десятеро моих учеников поехали в Дрезден, чтобы присутствовать на исполнении. И поскольку, как обычно, помимо них с нами было еще двое моих друзей, один злобный музыкант нашел возможность высмеять нас, назвав «Шёнберг и его двенадцать апостолов».

Этот Первый струнный квартет сыграл важную роль в моей жизни. С одной стороны, вызванные им скандалы так широко освещались в прессе по всему миру, что я сразу стал известен значительной части публики. Конечно, меня главным образом считали дьяволом модернистской музыки, но, с другой стороны, многие прогрессивные музыканты заинтересовались моей музыкой и захотели больше о ней узнать. Так родилось изречение, которое по ошибке приписали мне. В подобных случаях стало обыкновением говорить: «Он сделал *succès de scandale* – из скандала успех».

Сегодня трудно поверить, что лучшие музыканты и даже друзья, уважавшие мои достоинства как музыканта, совершенно неверно оценивали мою музыку. Но должен признать, что в 1905 году она смущала слух современников, а партитура таила в себе загадки. Когда я показал Первый струнный квартет Густаву Малеру, великому австрийскому композитору и дирижеру, в то время возглавлявшему Венскую Императорскую оперу (*Imperial Opera*), тот сказал: «Я дирижировал самыми трудными партитурами Вагнера, сам писал сложную музыку, партитуры на тридцати и более нотоносцах. Здесь партитура всего на четырех нотоносцах, а я не могу их прочитать»¹⁰. Это правда: партитура выглядела для глаза едва ли не сложнее, чем звучала на слух, особенно места вроде следующего:

Пример 8

Музыкальный пример 8, такт 60. Партитура для струнного квартета (V-no 1, V-no 2, V-la, V-c.).

Музыкальный пример 8, такт 65. Продолжение партитуры для струнного квартета.

Музыкальный пример 8, такт 66. Продолжение партитуры для струнного квартета.

Музыкальный пример 8, такт 70. Продолжение партитуры для струнного квартета.

75

cresc.

f

ff

f

ff

f

cresc.

ff

В 1905 году квартет был столь труден для понимания из-за сложного контрапунктического стиля. Но сильнее всего мешало то, что гармонии, образующие независимо движущимися голосами, менялись так быстро и были такими новыми, что слух не мог постичь их значение.

И снова, как в «Просветленной ночи», разделы с понятным, плавным развитием не могли успокоить или ободрить публику. Ниже приводятся два примера таких разделов. Первый – фрагмент Adagio из этого одночастного квартета [см. пример 7 в статье «Сердце и мозг в музыке»]. Второй – самый конец сочинения:

Пример 9

30

V-no 1

V-no 2

V-la

V-c.

35

mf

pp

mf

pp

mf

pp

40

pp

ppp

ppp

pp

45



Возбуждение аудитории на моих премьерах росло от сочинения к сочинению. Время от времени, когда я думал, что дальше уже некуда, я обнаруживал, что это не так. Помню, один из самых скверных случаев был связан с моим Вторым струнным квартетом. Первую часть публика слушала безо всякой реакции – ни за, ни против. Но когда началась вторая часть, скерцо, некоторые в зале начали смеяться над отдельными оборотами, показавшимися им странными; взрывы смеха раздавались во многих местах на протяжении этой части.

Скерцо – род музыки, призванный веселить. И я мог бы понять улыбку там, где, как показано в следующем примере, я в трагикомической манере объединил темы с популярной венской песенкой; ее слова можно перевести так: «Ах, бедный мальчик, все потеряно» – «Ach du lieber Augustin». Но вместо понимающей улыбки это вызвало взрывы смеха:

Пример 10

Langsamer
(♩ = 1/2)



С этого момента публика реагировала все хуже и хуже. Уверен, что если бы Квартет Розе сыграл тогда струнный квартет Гайдна, публика не заметила бы разницу и продолжала глупо смеяться¹¹.

Значительно позже я узнал, что такая реакция аудитории отчасти объяснялась происками моего влиятельного врага: это было мстостью за удар, нанесенный ему ранее без моего участия моими друзьями за его художественные прегрешения¹². Но я уверен, что эта интрига являлась не единственной причиной бурного неприятия моего произведения. Постепенно я понял, что причиной подобного неприятия были мои музыкальные идеи и способ, которым я их выражал. На репетициях этого сочинения Квартетом Розе произошло нечто столь же странное, сколь и знаменательное. Чтобы объяснить фразировку в одном из разделов, я сказал: «Пожалуйста, попробуйте сыграть эту мелодию так-то и так-то». Мой хороший друг, который присутствовал на всех репетициях и, можно было думать, основательно знал и, как я надеялся, понимал произведение, спросил с искренним изумлением: «Я слышу, Вы говорите о мелодии; и где же здесь вообще мелодия?» Речь шла о следующем разделе: [см. пример 2 в статье «Сердце и мозг в музыке»]

Если друг, слушая эту мелодию столь часто, не воспринимал ее как таковую, то почему публика должна была понять ее уже после одного прослушивания? Мне следовало бы предвидеть, что и мое следующее сочинение, Камерная симфония, не будет иметь успех, на который я рассчитывал. Но я сочинял ее с таким наслаждением, все шло так легко и казалось таким убедительным, что я был уверен: публика спонтанно откликнется на мелодии и настроения и сочтет эту музыку столь же прекрасной, какой она казалась мне. Кроме того, я многого ждал от звучания необычного сочетания пятнадцати солирующих инструментов – пяти струнных, восьми деревянных духовых и двух валторн¹³.

После завершения работы над Камерной симфонией я пребывал в радостном настроении – и не только из-за предвкушения успеха. Была и другая,

более важная причина. Я верил, что теперь нашел собственный индивидуальный композиционный стиль, что все проблемы, ранее тревожившие молодого композитора, были решены, и наметился выход из затруднительного положения, в котором мы, молодые авторы, оказались из-за гармонических, композиционных, оркестровых и эмоциональных новаций Рихарда Вагнера. Я верил, что нашел пути построения и развития понятных, характеристичных, оригинальных и выразительных тем и мелодий, невзирая на обогащенную гармонию, унаследованную нами от Вагнера. Это была столь же прекрасная мечта, сколь и обманчивая иллюзия. Я начал Вторую камерную симфонию. Но написав две части, то есть около половины всего произведения, я загорелся сочинением музыки к стихотворениям немецкого поэта Стефана Георге; удивительным образом – я сам того не ожидал – в этих песнях заявил о себе стиль, который совершенно отличался от всего, что я писал ранее. И это был только первый шаг на новом тернистом пути. Это был первый шаг по направлению к стилю, который с тех пор именуется «атональным»¹⁴. Среди прогрессивных музыкантов он вызвал большой энтузиазм. Возникли новые звучания, появился новый тип мелодики, были открыты новые подходы к выражению настроений и характеров. В самом деле, он вызвал к жизни изменения такого масштаба, что многие, не осознав элемента эволюции, называли его революцией. Хотя слово «революция» тогда, в 1907 году, еще не имело такого зловещего политического оттенка, как сейчас, я всегда настаивал, что новая музыка явилась лишь логическим развитием музыкальных средств. Но разве сравнить пользу от теоретических объяснений с эффектом, производимым на слушателя самим предметом? Что толку *говорить* слушателю: «Эта музыка прекрасна», – если сам он не *чувствует* этого? Как я могу такой музыкой завоевать друзей?

Действительно, я не мог завоевать друзей, да и не ждал этого. И должен признаться, что насколько я любил сочинения, которые писал в то время, настолько же боялся представить их публике. Я даже медлил показывать их людям, которые не принадлежали к числу моих ближайших друзей.

Но потом две мои новые работы полностью изменили ситуацию: «Учение о гармонии», опубликованное в 1911 году, и «Лунный Пьеро», цикл стихотворений, декламируемых под аккомпанемент камерного оркестра. До тех пор меня считали только разрушителем, под сомнение ставилось даже мое мастерство, несмотря на многие сочинения первого периода. «Учение о гармонии» снискало мне уважение многих прежних противников, ранее считавших меня дикарем, варваром, незаконно вторгшимся в музыкальную культуру. Эти люди ныне вынуждены были осознать свою неправоту. Они вынуждены были признать, что ни одно из клеветнических обвинений, которыми они порочили меня, не подтвердилось. Воспитанный в традиции

Брамса, я отнюдь не был лишен культурной почвы, и она была отнюдь не скудной; я не только не пренебрегал произведениями мастеров-классиков, но глубоко читил их, знал и понимал шедевры по крайней мере не хуже моих врагов; я был достаточно осведомлен по части технических требований композиции и мог по-новому и методически очень эффективно их объяснить. Но, возможно, самым удивительным стало то, что в моем «Учении о гармонии» об атональности и прочих запрещенных предметах говорилось немного, речь шла почти исключительно о технике и гармонии наших предшественников, и тут я оказался даже более строгим и консервативным, чем иные современные теоретики. И именно благодаря верности нашим предшественникам я смог показать, что современная гармония не придумана безответственным глупцом, но является очень логичным развитием гармонии и техники мастеров.

Это было столь же неприятным для моих врагов, сколь обнадеживающим для моих учеников и последователей, число которых уже поразительно возросло. Итак, я весьма быстро двигался к первой вершине, когда «Лунный Пьеро» благодаря своей многосторонней новизне принес мне успех. Должен извиниться за то, что нескромно говорю о своих успехах. Но поскольку я столь же искренне говорил и о своих провалах, мне, возможно, простят, что я, как можно подумать, пытаюсь от собственного имени выступать в амплуа историка.

Когда за этими двумя успехами последовало упоминавшееся выше исполнение «Песен Гурре», публике пришлось осознать, что моя музыка не была лишена эмоциональной силы. Из-за этой перемены теперь при рецензировании моих сочинений в ход пошел другой тип критики. Почти каждая рецензия в то время начиналась так: «О Шёнберге можно думать, что угодно...» – и дальше обычно следовало: «но следует признать его искренность». Получить признание за свою искренность было очень ценно для человека, находившегося в моем положении, но не совсем достаточно для композитора, верящего в свое творчество и стремящегося к чему-то большему, нежели просто моральная поддержка. Я раздражался всякий раз, когда это читал, и говорил: «Они думают обо мне, что *они* хотят, а я желаю, чтобы они думали то, что хочу я».

Успех приходит волнами, и вот после вершины я оказался во впадине между волнами. Война заставила людей иначе думать о современной музыке. А когда война закончилась, пришла новая волна, принесшая мне доселе непревзойденную известность¹⁵. Мои сочинения играли повсюду и приветствовали так, что я начал сомневаться в ценности своей музыки¹⁶. Это может показаться шуткой, но в ней несомненно есть доля правды. Если прежде мою музыку было трудно понимать из-за своеобразия моих мыслей и спосо-

ба, которым я их выражал, то как могло случиться, что теперь вдруг все смогли следить за моими мыслями и полюбили их? Либо музыка была плоха, либо публика.

Музыка доказала свою стойкость, а вот публика оказалась непостоянной. Так же внезапно, как ранее аудитория стала ко мне благоволить и обеспечила популярность, которая не была сообразна моему стилю и всегда казалась мне ненормальной, та же самая аудитория совершила новый поворот и начала относиться к моей музыке враждебно. То было время, когда все уверяли друг друга, что понимают теории Эйнштейна и музыку Шёнберга. И перемена в отношении была более оправданной, чем само такое отношение. Из-за подобного поворота в настроениях публики я впервые в своей жизни стал по-настоящему одиноким. Это случилось в 1924 году. Я едва начал придавать своим сочинениям структурную целостность более высокого порядка, вводя то, что называл «методом композиции на основе двенадцати тонов», когда вдруг общественное мнение начало забывать эмоциональную силу всего, что я написал ранее. «Лунный Пьеро», Первый и Второй струнные квартеты, «Песни Гурре» и даже «Просветленная ночь» были забыты, и некоторые критики стали называть меня просто конструктором. Этим они хотели сказать, что я не писал инстинктивно и что моя музыка была сухой, лишенной эмоциональной экспрессии¹⁷. Другие, напротив, обвиняли меня в прямо противоположном преступлении: меня называли старомодным романтиком, а мой стиль выражения порицали за проявление личных чувств¹⁸. Третьи называли меня буржуазным декадентом, еще одни – большевиком¹⁹. Казалось, я объединил в себе все возможные контрасты: я был слишком сухим и слишком приятным, я был конструктором и романтиком, новатором и ретроградом, я был буржуа и большевиком²⁰.

Хотя противники обосновывали свою враждебность по отношению к моей музыке при помощи смешных доводов, хотя их аргументы были предельно путаными – не мог же я одновременно являться самим собой и своей противоположностью – и хотя я мог смеяться над всей этой чепухой, с другой стороны, единодушие этого осуждения было пугающим. Пугающим до такой степени, что даже среди части моих учеников возникла неуверенность, и некоторые из них обратились к новым композиционным модам, которые продвигали разные композиторы так называемой новой музыки. Тогда впервые в своей жизни я на короткое время утратил свое влияние на молодежь. Это произошло между 1922 и 1930 годами. В то время почти каждый год создавался новый тип музыки, а прошлогодний терпел крах. Все началось с европейских музыкантов, подражавших американскому джазу. Затем появились «машинная музыка» и «новая вещественность» (Neue Sachlichkeit), «прикладная музыка» (Gebrauchsmusik) и «игровая музыка» (Spielmusik) и,

наконец, «неоклассицизм»²¹. В то время как все это происходило и сменилось столько стилей, я был не очень-то рад своей блистательной изоляции. Уже вскоре ощутив замешательство среди своих противников и с сожалением наблюдая, как многие большие таланты гибли из-за своего легкомысленного отношения к искусству, стремления к сенсационному, но поверхностному успеху, вместо того, чтобы выполнять истинную задачу каждого художника; зная, что я был прав, а они – нет, тем не менее, я чувствовал себя одиноким в это время²², когда должен был довольствоваться преданностью вышеупомянутой небольшой группы учеников, к которой не забуду причислить и четырех своих друзей из квартета Колиша. Одно из адресованных мне обвинений состояло в том, что я сочинял только для личного удовлетворения²³. И этому суждено было исполниться, но по-другому, чем имелось в виду. Раньше композиция была для меня удовольствием, ныне стала обязанностью. Я знал, что должен выполнить задачу: я должен был выразить то, что необходимо, и знал, что обязан – нравится мне это или нет – развивать свои идеи ради прогресса в музыке. И мне пришлось также узнать, что подавляющему большинству публики это не нравится. Однако я помнил, что поначалу всю мою музыку находили скверной, и все же... может наступить рассвет – вроде того, что изображен в финальном хоре моих «Песен Гурре», – который возвестит новый солнечный день музыки, такой, каким бы я хотел представить его миру.

Настоящая публикация воспроизводит текст лекции, прочитанной Шёнбергом 11 октября 1937 года во время фестиваля его музыки в Денвере (штат Колорадо) в местном Музее искусств. Музыкальные примеры частично исполнялись квартетом Колиша, частично прозвучали в грамзаписях. В рукописи Шёнберга они не были зафиксированы и воспроизводятся по изданию Л. Стайна.

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. How One Becomes Lonely // Style and Idea 1975. P. 30–53.

¹ Струнный секстет «Просветленная ночь» был написан Шёнбергом осенью 1899 года. В 1917 году композитор сделал оркестровое переложение своего сочинения; новая редакция этого переложения была издана в США в 1943 году. В письме А. Розе от 28 мая 1919 года композитор объясняет, что пошел на это, исходя из количества слушателей в зале: «[...] камерная музыка – если 50 человек в комнате; если больше, чем 50, – оркестровый состав» (Gedenkausstellung. S. 169).

² Ср. с высказыванием Шёнберга в письме к владельцу издательства «Edition Peters» Г. Хинрихсену от 12 февраля 1927 года: «На вопрос, почему я больше не пишу так, как в пору «Просветленной ночи», я обычно отвечаю: «Именно так я и пишу, но я не виноват, что люди этого еще не понимают»» (Письма. С. 181).

³ Об этом случае пишет в своих «Воспоминаниях о молодых годах» А. Цемлинский. По его свидетельству, суждение одного из членов жюри, которое рассматривало вопрос об исполнении «Просветленной ночи», звучало следующим образом: «Да ведь звучит это так, будто партитуру «Тристана», еще невысохшую, взяли и размазали!» (подробнее об этом см. во вст. коммент. к статье «Мысли о Цемлинском» в наст. изд.). Немецкий музыковед Х. Вебер в комментариях к переписке Цемлинского и Шёнберга высказал предположение, что речь идет о председателе правления Венского объединения музыкантов Р. Хойбергеру (см.: Zemlinsky. S. 12).

⁴ Премьера «Просветленной ночи» состоялась 18 марта 1902 года в Вене, в Малом зале Музикферейна. Играл Квартет Розе при участии еще двух приглашенных музыкантов. Сам Шёнберг на исполнении не присутствовал: в это время он находился в Берлине (16 декабря 1901 года он получил место капельмейстера в берлинском кабаре «Überbrett»). Письмо А. Цемлинского, направленное автору на следующий день после премьеры, ставит под сомнение его слова о скандале: «Успех был таким, какого ты сам желаешь. Частые громкие вызовы вперемешку с оппозицией. [...] Розе выходил на сцену шесть раз» (письмо от 19 марта 1902 года; см.: Zemlinsky. S. 12). В откликах на концерт, появившихся в прессе, при всем различии мнений, тоже нет ни слова о скандале (подборку рецензий см.: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI. Reihe B. Bd. 22. Mainz; Wien, 2002. S. 86–91).

⁵ Эти слова принадлежат Р. Хойбергеру, который после премьеры «Просветленной ночи» писал в «Neue freie Presse»: «Он [секстет] напоминает мне теленка с шестью ногами, каких часто можно увидеть в палатках на Пратере [Пратер – лесной массив, располагающийся в Вене между Дунаем и Дунайским каналом; в его северо-западной части находится парк развлечений]» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 38).

⁶ Скорее всего, имеется в виду А. Цемлинский.

⁷ Премьера «Песен Гурре» под управлением Ф. Шрекера состоялась 23 февраля 1913 года в Большом зале Музикферейна. В исполнении участвовали усиленные оркестр Венского Музикферейна и Филармонический хор, солисты: М. Винтерниц-Дорда (Тове), М. Фройнд (Лесная голубка), Г. Наход (Вальдемар), А. Боруттау (Шут Клаус), А. Носалевич (Крестьянин), Ф. Грегори (Чтец). По воспоминаниям скрипача Ф. Араньи, участвовавшего в премьеры, «успех был колоссальным – первый успех, выпавший на долю Шёнберга. Когда зазвучала великолепная музыка восхода [заключительный хор сочинения], весь зал встал, как один человек, и стоял до самого конца... «Шёнберг! Шёнберг!» – кричали и вопили до боли в горле эти сумасшедшие венцы, но Шёнберг не появлялся. Посланный найти его во что бы то ни стало наконец отыскал его в самом отдаленном и темном уголке зала, со скрещенными руками и спокойной, насмешливой улыбкой на лице. Его силой потащили на сцену, Шрекер вытолкнул его на подиум – и тут он сделал самую странную вещь, которую только можно было сделать перед этой истерической толпой обожателей: он повернулся к ним спиной [...] отказываясь признать эту невиданную овацию, слегка поклонился оркестру в знак сердечной благодарности и затем тихо, скромно удалился. И это было все». Позже, объясняя свое поведение друзьям, Шёнберг сказал: «Я сочиняю уже много лет, а эти люди и не знали об этом, не признавали меня. Почему сегодня вечером я должен

признать их?» (рассказ Ф. Араньи приводится в воспоминаниях Д. Ньюлин; см.: *Newelin D. Diaries and Recollections 1938–1976*. New York, 1980. P. 236–237).

⁸ В частности, А. Вайсман в своей книге «Проблемы современной музыки» (1925) писал о «парализующем воздействии» преподавания Шёнберга в Вене, где он стал «почти что предводителем тайной секты» (цит. по: *Auner J. H. «Berg und Webern: Schönbergs Erben»* // *Arnold Schönbergs Wiener Kreis* / Hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2000. S. 40).

⁹ Премьера Первого струнного квартета состоялась 5 февраля 1907 года в Зале Бёзендорфера в Вене. Играл Квартет Розе. В зале присутствовал Г. Малер. Вот как описывал то, что творилось в зале, П. Штефан: «Розе исполнял в серии своих вечеров Первый струнный квартет d-moll А. Шёнберга, «еще приемлемый». Тогда он многим казался неприемлемым, и они вели себя почти так же скверно, как на премьере «Пеллеаса»: покидали зал во время исполнения (сочинение было задумано без перерывов), особо остроумные – через аварийный выход. Поскольку и после этого все еще явственно раздавалось шиканье, к одному из недовольных подошел находившийся в числе слушателей Густав Малер и, охваченный чудесным деятельным волнением, горячо вступившись за бесправное искусство, сказал: «Вы не должны шикать!» Неизвестный, гордый перед королями духа (он совершенно сник бы перед своим домохозяином), ответил: «Я шикаю также и на Ваших симфониях». За эту сцену Малера впоследствии упрекали» (*Stephan P. Rückblick*. Wien // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*. August–September 1924. S. 320).

Второе исполнение квартета, о котором упоминает Шёнберг, состоялось 30 июня того же года в Дрездене на 43-м фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза. Играл снова Квартет Розе, поскольку дрезденский Квартет Петри считал партитуру неисполнимой. Штуттгартская «*Neue Musikzeitung*» в своей рецензии писала: «Публика имела полное право не принять эту вещь. После сорокапятиминутного по большей части мучительного прослушивания ее спровоцировали назойливые аплодисменты некоторых друзей автора. Тут настал конец с трудом сохраняемому спокойствию, и публика забыла, что на подобном фестивале царят другие законы по сравнению с обычными; в приступе гнева она забыла о своем хорошем воспитании, отсутствием которого часто корит иных критиков» (цит. по: *Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. Wien u. a., 1968. S. 35–36).

После скандала, связанного с Первым квартетом, на входных билетах на концерт, где исполнялись песни ор. 2, 3 и 6 Шёнберга, по настоянию композитора появилась надпись (которая воспроизводилась на входных билетах на шёнберговские концерты и в дальнейшем): «Билет дает право на спокойное прослушивание, но не на выражение своего мнения, будь то аплодисменты или же шиканье». Это правило распространилось впоследствии и на концерты «Общества закрытых музыкальных исполнений».

¹⁰ Похожую ситуацию в связи с Пятью оркестровыми пьесами ор. 16 описывает Х. Х. Штуккеншмидт. Когда Шёнберг показал свою партитуру Малеру, «тот честно признался, что не может ее прочитать, поскольку не в состоянии перевести зрительное впечатление от пьес в слуховое» (*Stuckenschmidt*. S. 98).

¹¹ Премьера Второго струнного квартета в исполнении Квартета Розе при участии М. Гутхайль-Шодер состоялась 21 декабря 1908 года. Согласно другому источнику, компо-

зитор вспоминал, что «в конце четвертой части произошло нечто примечательное. Когда певица заканчивает, начинается длинная кода, исполняемая только струнным квартетом. Публика, абсолютно не считавшаяся с певицей, приняла эту коду, совершенно не мешая. Возможно, здесь что-то почувствовали даже мои враги и противники» (цит. по: *Freitag E. Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck, 1974. S. 44–45).

Венская газета «*Neues Wiener Tageblatt*» на следующий день после премьеры писала: «То, что происходило вчера между 8-ю и 9-ю часами в Зале Бёзендорфера, нельзя сравнить ни с чем в истории венской концертной жизни. Во время исполнения композиции, автор которой уже вызвал общественное возмущение другими своими созданиями, дело дошло до настоящего скандала. Но так далеко, как вчера, он еще не заходил. Казалось, звучала самая настоящая кошачья музыка. Тем не менее, публика вела себя тихо. Конец первой части. В партере со стороны стоячих мест раздаются одобрителльные восклицания. Это становится сигналом к скандалу, который, подобно лавине, нарастает, спадает, вновь поднимается и наконец завершается на fortissimo. [...] В фойе в отчаянии стоял Людвиг Бёзендорфер, который придает такое значение соблюдению в своем зале приличий и сохранению достоинства. Один из его друзей крикнул: «Сейчас будут играть Бетховена, позаботьтесь же сперва о том, чтобы проветрить зал!»» (цит. по: *Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. S. 53–54). Другая газета сравнивала этот скандал с тем, что произошел на премьере «Тангейзера» Р. Вагнера в Париже в 1860 году (исчерпывающую подборку рецензий по поводу премьер Первого и Второго струнных квартетов, а также Камерной симфонии ор. 9 см.: *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation* / Hrsg. von M. Eybl. Wien, 2004). Несмотря на бурную реакцию публики, квартет Розе и М. Гутхайль-Шодер объявили о повторном исполнении спорного сочинения. Оно состоялось 25 февраля 1909 года и прошло без эксцессов.

¹² По-видимому, Шёнберг имеет в виду консервативного венского музыкального критика, противника Малера Роберта Хиршфельда. Резкие нападки на Хиршфельда содержатся в книге «Наследие Густава Малера» Пауля Штефана – музыкального писателя, поборника новой музыки, который был дружественно настроен по отношению к Шёнбергу (*Stefan P. Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner*. München, 1908). См.: *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*. S. 37, 266.

¹³ Шёнберг вспоминал, как после исполнения Камерной симфонии ор. 9, сопровождавшегося, как обычно, скандалом, его старинный друг, рецензент венской «*Arbeiterzeitung*» Д. Й. Бах взял у него партитуру, изучил ее, попросил объяснить некоторые частности, выслушал возмущенные излияния композитора в связи с нападками на него, а затем сказал: «Знаешь ли, всё, что ты тут говоришь, прекрасно, интересно и, наверное, даже верно. Но какой в этом толк? Сочинение должно говорить само за себя, а на меня оно не произвело совершенно никакого впечатления». «Так говорил доброжелатель», – резюмировал Шёнберг (запись из архива композитора «Скандалы», 1928; цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 53).

¹⁴ Речь идет о Пятнадцати стихотворениях из «Книги висячих садов» С. Георге ор. 15, работа над которыми продолжалась с марта 1908 года по март 1909 года. В про-

граммке к премьере сочинения (14 января 1910 года) Шёнберг писал: «В песнях на слова Георге мне впервые удалось приблизиться к идеалу выразительности и формы, который годами витал передо мной. До сих пор мне не хватало силы и уверенности, чтобы воплотить его. Но теперь я окончательно вступил на этот путь и сознаю, что сокрушил все преграды старой эстетики» (цит. по: Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig; Wien; Zürich, 1921. S. 34).

¹⁵ О. Клемперер, говоря о периоде после Первой мировой войны, вспоминал: «Шёнберг был тогда «en vogue» [модным, популярным]. Первый концерт, который я дирижировал в Берлине в 1920 году, был посвящен двум ранним произведениям Шёнберга. Никаких протестов – единодушный энтузиазм публики! Когда я имел честь впервые исполнить «Пьеро» (в 1922 году в Кёльне), успех был таким, что мы должны были повторить последние два стихотворения» (Schoenberg / Ed. by M. Armitage. New York, 1937. P. 183–184).

¹⁶ Ср. это высказывание с приводимой Шёнбергом со слов Шопенгауэра историей о древнегреческом ораторе в начале статьи «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.

¹⁷ Начиная по крайней мере с 1920-х годов, подобные упреки раздавались в адрес Шёнберга постоянно. Так, в 1920 году итальянский музыковед Дж. М. Гатти, превознося искусство своего соотечественника А. Казеллы, писал, что оно «так же далеко от импрессионизма Дебюсси, как и от варварства Стравинского и головной работы (Gehirnarbeit) Шёнберга» (Gatti G. M. Italienische Musik // Anbruch. Jg. 2. 1920. S. 183). В письме М. Буттингу от 5 июля 1931 года Шёнберг возмущается выражением «интеллектуальный конструктивизм», которым один из критиков охарактеризовал его творчество (см.: Письма. С. 218). Приведем также весьма типичное мнение И. Стравинского, высказанное им в интервью барселонской газете «La Noche» (опубликовано 12 марта 1936 года): «А. Шёнберг, на мой взгляд, является скорее химиком в музыке, чем подлинным художником. Его поиски интересны хотя бы уже тем, что расширяют наши слуховые возможности. [...] Я восторгаюсь Шёнбергом и его последователями, но признаю, что базис их творчества, если хотите, скорее научный, и все, что следует за этим – надуманно» (И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текстологич. ред. и коммент. В. Варунца. Т. 3. М., 2003. С. 602). А. Вайсман в рецензии на премьеру Вариаций для оркестра оп. 31 в «Berliner Zeitung» назвал это серийное сочинение «арифметическими преобразованиями вместе с попыткой химического соединения на новой основе отходов «Тристана». Он [Шёнберг] шествует по ту сторону музыки, гордый своим одиночеством. Его искренность неоспорима – как и его упрямство» (цит. по: Dahlhaus C. Arnold Schönberg. Variationen für Orchester op. 31. München, 1968. S. 30).

¹⁸ После премьеры додекафонных Вариаций для оркестра оп. 31 критик В. Шренк писал в «Deutsche Allgemeine Zeitung» от 4 декабря 1928 года: «В конечном счете эта музыка является крайним следствием романтизма – безудержным, преувеличенно заостренным самовыражением обособленного, одинокого человека, очень далекого от нашего времени. Это музыка постороннего, который с ожесточенной последовательностью до самого конца проходит путь, который, боюсь, все дальше уводит его от живого источни-

ка». В том же духе в ходе дискуссии на берлинском радио 30 марта 1931 года высказывался и Г. Штробель: «Я усматриваю в Шёнберге последний всплеск романтического субъективизма. [...] Я хорошо знаю, что музыка Шёнберга в своей теории выходит далеко за пределы позднего романтизма и подчиняется новым законам, которые Шёнберг разработал с неумолимой последовательностью, но в звучании для меня и, думаю, для многих других слушателей, всегда заметна связь со стиливой сферой «Тристана»» (Diskussion im Berliner Rundfunk // Stil und Gedanke 1976. S. 273).

¹⁹ В 1920-е годы определение «большевизм» («культурбольшевизм») стали относить к новым, радикальным направлениям в искусстве. После Первой мировой войны воплощением большевизма и «еврейского интернационализма», несущего угрозу «подлинно немецкой» музыке, нередко считали атональность. Так, Г. Пфизнер в своей работе «Новая эстетика музыкальной импотенции» (1920) негодовал по поводу «интернационалистически-большевистской подрывной работы евреев» и утверждал: «Атональный хаос, наряду с соответствующими ему формами в других искусствах, есть художественная параллель большевизму, который угрожает государственности Европы» (цит. по: Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion / Hrsg. von A. Dümling und P. Girth. Düsseldorf, 1988. S. IV). Вообще, политические понятия в Веймарской республике широко использовались для характеристики направлений и позиций в искусстве (подробнее об этом см.: John E. Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart; Weimar, 1994). Впоследствии консервативно настроенные критики характеризовали совместную работу Б. Брехта и К. Вайля как «культурбольшевизм». Нацистская пропаганда называла «культурбольшевики» П. Хиндемита, А. Берга.

²⁰ Более подробно на эту тему Шёнберг высказывается в заметке под названием «Мои противники» (5 октября 1932 года – 6 октября 1933 года), сохранившейся в его архиве: «Я снова и снова размышлял над вопросом, потому ли на меня так нападают, что у меня слишком мало таланта, что я слишком мало могу, недостаточно серьезно работаю или же нахожусь на ложном пути.

Теперь я сопоставлю следующие факты:

- I. а) Национальные музыканты считают меня интернациональным.
б) За границей мою музыку считают чересчур немецкой.
- II. а) Национал-социалисты считают меня культурбольшевиком.
б) Коммунисты отвергают меня, считая буржуазным.
- III. а) Для антисемитов я персонифицирую собой еврея, мое направление – еврейское. 1а) Однако в моем направлении за мной не последовал практически ни один еврей. 1б) Напротив, возможно, единственные, кто продвигается в заданном мною направлении, – это арийцы: Антон фон Веберн, Альбан Берг, Винфрид Циллиг, Норберт фон Ханненхайм, Николаус Скалкоттас 1в) и композиторы, наиболее близкие мне (кроме учеников), – это арийцы: Барток, Хауэр, Кшенек и Хиндемит.

Теперь я делаю вывод: так выглядит всё, в чем меня упрекают, и мои разоблаченные противники представляют собой разные соединения глупости, невежества, некультурности, трусости, бесхарактерности и отсутствия фантазии» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 289).

²¹ В хранящейся в архиве заметке под названием «Темп развития» (1928), Шёнберг, полемизируя с одним из критиков, поименно называет некоторых из тех композиторов, кого имеет здесь в виду: «Так быстро, как думают эти господа, я не развиваюсь. Он [критик] путает меня с Мийо, Пуленком, Стравинским и всеми теми создателями новых мод, которые каждый сезон выбрасывают на рынок новый наряд» (цит. по: Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993. S. 195).

²² В одной из архивных записей Шёнберг говорит об этом одиночестве в сардоническом тоне: «Наконец-то один! Ах, как хорошо! Как мне было стыдно несколько лет тому назад, как я готов был провалиться сквозь землю, отыскать самые темные места на Земле, спрятаться в самых отдаленных уголках – когда думал о тех, кто вдруг сделали моими почитателями. Я считал себя невиновным, думал, это испытание, ниспосланное небесами, но потом засомневался и начал верить, что виноват. Это был период глубочайшей депрессии, когда я обнаружил, что меня окружила, обступила, осадила толпа почитателей, которой я не заслужил. Я ее одолел, взял измором, был до смерти серьезен, читал мораль до самоуничтожения – и они отвалились от меня, как гнилой плод, я избавился от них! Как это хорошо! Наконец-то один!» (запись от 4 февраля 1928 года; цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 270).

²³ По-видимому, намек на слова Э. Кшенека из его основанной на тексте доклада статьи «Музыка сегодня» (1926). Ратуя за искусство, обращенное к демократической аудитории, и критикуя «абсолютную музыку» послевагнеровского времени за все возрастающую элитарность, Кшенек писал: «Сегодняшняя абсолютная музыка, в противоположность романтической, обращается не к тому, кто чувствует так же, как и автор, а к тому, кто так же образован. Она превратилась в игру, интересную для тех, кто знает ее правила. Она не может, да и не хочет обращаться к непредубежденному сообществу. [...] В своем последовательном развитии она стала средством самоудовлетворения человека, сидящего в своей комнате и придумывающего законы, по которым он потом раскладывает фигуры. Когда музыкальные инструменты переводят эти фигуры в слышимую субстанцию, ничто из этих закономерностей не передается непосредственно слушателю, если только он не подготовлен самым тщательным образом. В принципе слушание вообще становится излишним, и лучше всего художественное начало этих работ воздействует на того, кто их добросовестно прочитывает, предварительно ознакомившись с правилами. Он способен насладиться совершенством искусного воплощения закономерности – чувство, которое нельзя недооценивать. Я бы назвал это интеллектуальным дурманом» (Krenek E. Musik in der Gegenwart // 25 Jahre Neue Musik: Jahrbuch 1926 der Universal Edition. Wien, 1926. S. 48). Очевидно, что, не называя имен, Кшенек подразумевает Шёнберга и его двенадцатитоновый метод. Шёнберга очень задела статья Кшенека, о чем говорят две его довольно пространственные записи, сохранившиеся в архиве («“Прочитанный” доклад Кшенека», 1926, и «Кшенек за легкую музыку», 26 ноября 1926 года), где он с негодованием пишет о «люмпенах», которые «знают, что они люмпены и ломают комедию», считая всех остальных такими же, как они сами.

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН (1938)

Многие музыканты не считают Джорджа Гершвина серьезным композитором. Но им следовало бы понять, что, серьезный или нет, он – композитор, то есть человек, который живет в музыке и выражает все – серьезное или нет, глубокое или поверхностное – средствами музыки, потому что это его родной язык. Есть композиторы, серьезные (как они думают) или нет (как я знаю), которые научились соединять ноты. Но они серьезны только из-за полного отсутствия юмора и души.

На мой взгляд, одно только это различие важно для того, чтобы решить, кто имеет право называться композитором, а кто нет. Художник для меня похож на яблоню: когда приходит его время, хочет он того или нет, он расцветает и начинает приносить яблоки. И подобно яблоне, которая не знает, да и не спрашивает о том, как оценят рыночные эксперты ее плоды, настоящий композитор тоже не спрашивает, понравятся ли его создания специалистам в области серьезного искусства. Он лишь чувствует, что должен что-то сказать, и говорит это.

Для меня несомненно, что Гершвин был новатором. Сделанное им в области ритма, гармонии и мелодии – не просто стиль. Это кардинально отличается от маньеризма многих серьезных композиторов¹. Такой маньеризм возникает из умозрительных предпосылок, к которым приходят в результате абстрактного теоретизирования и которые рождаются из модных поветрий и стремлений, распространяющихся время от времени среди современных композиторов. Такой стиль – это поверхностный набор приемов в сочетании с минимумом мысли, без какого бы то ни было внутреннего основания или повода. Подобную музыку можно разъять на части и по-разному составить, но результатом будет все та же чушь, выраженная на другой манер. С музыкой Гершвина такое проделать нельзя. Его мелодии – это не результат комбинирования и не механическое сочетание, а единство, поэтому они не могут быть разъяты. Мелодия, гармония и ритм объединены не путем сварки, но путем литья. Я точно не знаю, однако предполагаю, что он импровизировал их за фортепиано. Быть может, потом он вносил последний штрих, быть может, провел много времени, возвращаясь к ним снова и снова, – мне это неизвестно. Но возникающее впечатление – впечатление от импровизации со всеми достоинствами и недостатками, присущими такого рода дея-

тельности. Их воздействие в этом плане можно сравнить с впечатлением от речи, которая может разочаровать, если читать и изучать ее под увеличительным стеклом, – вы упустите то, что так растрогало вас, когда вы находились под обаянием личности оратора. Для восстановления первого впечатления надо, наверное, добавить что-то от себя. А в искусстве так всегда и происходит – вы получаете от произведения примерно столько же, сколько сами в состоянии ему отдать.

Я не выступаю здесь ни как теоретик музыки, ни как критик, следовательно, не должен говорить, будет ли Гершвин считаться в истории кем-то вроде Иоганна Штрауса или Дебюсси, Оффенбаха или Брамса, Легара или Пуччини.

Но я знаю, что он художник и композитор; он выражал музыкальные мысли, и они были новыми – как и способ, которым он их выражал.

Статья написана в 1938 году для сборника памяти американского композитора Дж. Гершвина (1898–1937): George Gershwin / Ed. by M. Armitage. London; New York, 1938. С Гершвином, который переехал в Лос-Анджелес в 1936 году, Шёнберга связывали теплые отношения. Несмотря на различие индивидуальностей, оба композитора с уважением относились к творчеству друг друга. Известно, что Гершвин с интересом изучал сочинения Шёнберга и слушал их в записях. Дружбу двух музыкантов укрепило увлечение теннисом: раз в неделю Шёнберг имел обыкновение играть в теннис на площадке, расположенной по соседству с домом Гершвина, и американский композитор часто бывал его партнером. Одним из свидетельств этой дружбы стал портрет Шёнберга, написанный Гершвином.

12 июля 1937 года, на следующий день после смерти Гершвина, Шёнберг выступил с прощальным словом на радио, в котором, в частности, сказал: «Джордж Гершвин был одним из редких музыкантов, для которых музыка не сводилась к вопросу о больших или меньших способностях. Музыка была для него воздухом, которым он дышал, пищей, которая его насыщала, напитком, который освежал. Музыка была тем, что он чувствовал, чувством, которое его наполняло. Первозданность такого рода дана только великим и, без сомнения, он был великим композитором. То, что он совершил, – это вклад не только в американскую музыку, но и в музыку всего мира» (цит. по: Gedenk Ausstellung. S. 341).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. George Gershwin // Style and Idea 1975. P. 476–477.

¹ Подробнее о понимании Шёнбергом «маньеризма» см. в статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд. (с. 202–203).

СОВРЕМЕННАЯ МАНЕРА ИСПОЛНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (1948)

Современная манера исполнения классической музыки так называемого «романтического» типа – манера, устраняющая все признаки эмоциональности и все не обозначенные в нотах изменения темпа и выразительности, – ведет свое происхождение от стиля исполнения примитивной танцевальной музыки. Этот стиль пришел в Европу через Америку, где исполнение не основывалось на старой культуре, а некоторая холодность чувства снижала музыкальную экспрессию. В итоге сейчас в Европе почти всюду музыка играет жестком, неизменном метре – но не темпе (то есть согласно свободно отмеряемым единицам). Весьма удивительно, что почти все европейские дирижеры и инструменталисты поддались этому диктату без сопротивления. Все вдруг испугались, что их назовут романтиками, застыдились, что их назовут сентиментальными. Никто не распознал, откуда происходит эта тенденция, все постарались быстро угодить рынку – который стал американским¹. Нельзя ждать от танцора, упивающегося своим телом и увлеченного партнершей, изменений темпа, выражения музыкальных эмоций, *ritardando* или *Luftpause**.

Нет сомнений, музыка должна быть размеренной. Будучи выражением человека, она подвержена изменениям скорости, которые диктует наша кровь. Наш пульс бьется чаще или медленнее – разумеется, в согласии с нашими эмоциями, – и мы часто даже не осознаем этого. Запросите у самого бесстрастного человека цену, намного превышающую ожидаемую, и потрогайте после этого его пульс! А что случилось бы с детектором лжи, если бы мы не были подвержены таким эмоциям? Кто в состоянии убедительно сказать «я люблю тебя» или «я ненавижу тебя», чтобы это не отразилось на пульсе? Из-за чего фильмы заканчиваются хорошо, как не из-за сентиментальных чувств публики?

Разве человек улыбается только для покупателя или только для фотографа?

Неужели музыка, сочиненная без эмоций, скроет их недостаток?

Почему вообще пишут музыку? Не романтическое ли чувство заставляет вас слушать ее? Почему вы играете на фортепиано, хотя могли бы продемонстрировать то же умение на пишущей машинке? Почему вы поете? Почему играете на скрипке или флейте?

* Цезуры (нем.).

Изменения частоты пульса точно соответствуют изменениям темпа. Когда композитор «испытывает подъем», он, возможно, почувствует необходимость в гармонических и ритмических сменах. Изменение характера, сильный контраст часто требуют перемены темпа. Но самые важные изменения необходимы для оформления фраз, из которых состоит фрагмент. Слишком сильное подчеркивание сильных долей свидетельствует о недостаточной музыкальности, однако для осмысленного и внятного представления содержания фразы необходимо выявить ее «центр тяжести». Это может придавать эмоциональную выразительность, а может и нет, но делается главным образом путем динамических изменений: *crescendi*, *decrescendi*, *sforzati* и т. д. Людям, ни разу не слышавшим великих артистов прошлого, которые могли отважиться на любые далеко идущие изменения, никогда не ошибаясь, никогда не нарушая равновесие, никогда не оскорбляя хороший вкус, — таким людям это может показаться романтическим.

Следует признать, что в период около 1900 года многие артисты переусердствовали в проявлении эмоциональной силы, с которой способны были чувствовать, — артисты, считавшие, что произведения искусства создавались только для того, чтобы предоставить им возможность показать себя перед публикой, верившие, что они важнее, чем произведение или, по крайней мере, композитор. Нет ничего более ошибочного, чем обе эти крайности. Естественная холодность или искусственная горячность — одно не только исключает нежелательное присутствие другого, но и разрушает живую теплоту творения, и наоборот.

Но почему же нет подлинной, хорошо сбалансированной, искренней и благородной эмоции?

Сделать хороший шар из глины одними только руками чрезвычайно сложно: что прижмешь с одной стороны, вылезет с другой. Использование механических приспособлений сразу же устраняет все проблемы.

В сорок лет я все еще хотел стать дирижером², особенно когда слышал плохие исполнения, что случалось частенько. Но основательно изучив соответствующее произведение и пытаясь сформулировать свои ощущения в согласии с авторскими, я столкнулся с таким множеством проблем, что воскликнул: «Какое счастье, что мне не нужно теперь исполнять это сочинение!» Когда впоследствии я услышал, как его играют, мне показалось, что дирижер взял влажную губку и устранил любые следы проблем, играя целые части в одном жестком, неизменном темпе.

Англоязычный текст, датируемый 1948 годом.

К вопросам исполнительства Шёнберг обращался на протяжении своей жизни неоднократно (одной из наиболее важных в этом плане работ является его статья «Механические музыкальные инструменты», публикуется в наст. изд.; см. также вст. коммент. к ней). В архиве композитора сохранился ряд разрозненных записей, связанных с темой музыкальной интерпретации; большинство из них относится к 1920-м годам (частично они были опубликованы в книге: *Style and Idea* 1975). Принципиальная позиция Шёнберга в вопросах интерпретации такова: он отводит исполнителю сугубо второстепенную, служебную, вспомогательную роль. Еще в 1914 году он писал А. Цемлинскому: «Интерпретация есть *преходящее, изменяющееся* в музыкальном произведении. Она есть *один из методов* преподнести смысл, способствовать воскресению духа» (письмо от 3 февраля 1914 года, см.: *Zemlinsky*. S. 113–114). На вопрос: «Нужно ли исполнение?» — он отвечает: «Не для автора, но только для аудитории». В планировавшейся книге «Учение об исполнении» (*Vortragslehre / Theory of performance*) композитор намеревался подвергнуть критике современную ему практику, в которой исполнительское искусство, по его мнению, ценится чересчур высоко, заслоняя в глазах публики сам объект интерпретации, и показать истинное соотношение «между воспроизведением и творчеством, между талантом и гением» (недатированная рукопись из архива; цит. по: *Danuser H. Zu Schönbergs «Vortragslehre» // 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. 253*). В своих записях, относящихся к осени 1926 года, Шёнберг отстаивает превосходство «права автора» перед «правом интерпретатора» и иронизирует по поводу выражения «гениальный дирижер», считая его *contradictio in adjecto* (цит. по: *Ibid.* S. 254).

Свои представления об адекватной интерпретации Шёнберг получил возможность реализовать в ходе деятельности «Общества закрытых музыкальных исполнений» (1918–1921) и тесного сотрудничества с возглавляемым его шурином Р. Колишем Венским струнным квартетом (1924–1925), который он с гордостью называл «моя школа». Добиваясь совершенной передачи авторского замысла, Шёнберг не знал компромиссов и не терпел возражений (вспоминая в 1933 году о деятельности «Общества закрытых музыкальных исполнений», Шёнберг писал, что «уже в 1919 году создал первую диктатуру в качестве осознанной противоположности демократии»; цит. по: *Mäckelmann M. Arnold Schönberg und das Judentum. Hamburg, 1984. S. 247*). Репетировать он был готов бесконечно. «[...] обойтись малым числом репетиций — не искусство, так как это идет только за счет сочинения, — писал он 29 июля 1922 года дирижеру П. Шайнпфлугу. — Напротив, искусство состоит в том, чтобы иметь материал для многих репетиций; все время оставаться недовольным собой и другими; постоянно находить место для улучшений; отказываться исполнять вещь, не доведя ее до максимально возможного совершенства» (Письма. С. 111). В письме Э. Варезу он упоминает, что для подготовки премьеры «Лунного Пьеро» ему понадобилось около ста (!) репетиций (Там же. С. 120). Веберн в своей статье «Арнольд Шёнберг как дирижер» говорит о сорока, см.: *Stephan R. Ein unbekannter*

Aufsatz Weberns über Schönberg («Über Arnold Schönberg als Dirigent») // Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 27. 1972. H. 3. S. 129).

Живя в Америке, Шёнберг знакомился с современной дирижерской практикой в основном по радиотрансляциям (в письмах композитора и воспоминаниях его учеников нередко встречаются упоминания о том, что он слушал то или иное сочинение по радио), а также по грампластинкам.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Today's Manner of Performing Classical Music // Style and Idea 1975. P. 320–322.*

¹ Представление о том, кого из дирижеров Шёнберг имеет в виду, дает заметка из его архива «Кусевицкий – Тосканини», датированная августом 1944 года. В ней он резко критикует современных дирижеров – Кусевицкого, Тосканини, Клемперера – за «некомпетентность, невежество и неграмотность»: «Всякий раз, когда я слушаю исполнение этих людей, я чувствую этот недостаток образования. Не сомневаюсь, что они заняли лидирующие позиции только благодаря своей механической способности отбивать такт и знанию того, как находить психологический контакт с оркестром» (цит. по: *Auner J. A Schoenberg Reader. Documents of a Life. Yale University Press, 2003. P. 302–303*). Д. Ньюлин вспоминала о том, что в классе Шёнберг неодобрительно отзывался о «метрономической правильности Тосканини». Сам он считал, что делать ускорения и замедления необходимо очень плавно, «слегка изменяя продолжительность такта, а именно: в *ritardando* сначала растягивать слабые доли такта, в *accelerando* сначала сокращать сильные доли» (дневниковая запись от 8 декабря 1939 года, см.: *Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 153*). О том же Шёнберг писал 2 января 1951 года Э. и Ф. Штидри в связи с исполнением мелодрамы из «Песен Гурре»: «Важно, чтобы все *accelerandi* и *ritardandi* делались постепенно, а не так, как у великого маэстро Тосканини, который без всякой связи сопоставляет быстрые и медленные темпы» (цит. по: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI. Reihe B. Bd. 24/1 / Hrsg. von R. Brinkmann. Mainz; Wien, 1995. S. 305*). В уже цитированной заметке «Кусевицкий – Тосканини» Шёнберг также говорит о необходимости органичного *rubato*, утверждая, что «музыка состоит из ряда гибких, изменчивых, относительных элементов, как то: темп, такт, динамика, акцентуация, настроение (и даже характер) и т. д. – и ряда статичных, неизменных, абсолютных элементов, как то: высота, тональность, гармоническая последовательность и их формообразующие функции, мотивное, тематическое и мелодическое содержание, включая аккомпанемент» (P. 305).

² В первой половине 1910-х годов Шёнберг всерьез подумывал о карьере симфонического дирижера (его дирижерским дебютом – если не принимать в расчет работу капельмейстером в берлинском кабаре «Überbrettel» в 1901–1903 годах – была премьера симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» 25 января 1905 года; дирижерской карьерой Шёнберга посвящена статья А. Веберна «Арнольд Шёнберг как дирижер», 1914). Осенью 1911 года А. Цемлинский пригласил его провести концерт в Праге, предложив сыграть малеровскую аранжировку из оркестровых сюит И. С. Баха. Шёнберг также ратовал за включение в программу Симфонии g-moll Моцарта: «[...] я прежде всего

хочу показать себя в сочинении, которое знает всякий. Потому как только тут можно будет судить, что я могу сделать как дирижер» (из письма Цемлинскому от 29 декабря 1911 года, см.: *Zemlinsky. S. 68*). Этому выступлению Шёнберг придавал большое значение в плане своей возможной дирижерской карьеры, надеясь на получение ангажементов. В концерте, состоявшемся 29 февраля 1912 года, Шёнберг дирижировал упомянутой малеровской аранжировкой и поэмой «Пеллеас и Мелизанда»; во втором отделении П. Казальс в сопровождении оркестра под управлением Цемлинского исполнил виолончельные концерты Гайдна и Сен-Санса. 8 (21) декабря того же года Шёнберг руководил исполнением «Пеллеаса и Мелизанды» в концерте А. Зилоти в Санкт-Петербурге; в 1912–1913 годах он совершил турне по городам Германии с «Лунным Пьеро» (впоследствии композитор будет неоднократно дирижировать своими произведениями в разных странах Европы, а после эмиграции – в США).

В августе 1912 года Шёнберг предложил руководителю венского Академического лигатурного и музыкального союза Э. Бушбеку организовать оркестровый концерт, в котором исполнялись бы сочинения его учеников Веберна и Берга. Бушбек откликнулся на эту идею и, в свою очередь, предложил Шёнбергу продирижировать этим концертом. Композитор охотно согласился, рассчитывая привлечь внимание общественности к своему выступлению: «Ведь я хочу наконец получить место капельмейстера, о котором мечтаю уже больше пятнадцати лет, чтобы иметь возможность музицировать» (из письма Бушбеку от 13 декабря 1912 года; цит. по: *Gedenkausstellung. S. 249*). Поначалу Шёнберг намеревался открыть концерт Вступлением к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера или сценой смерти Изольды, однако потом остановился на оркестровых песнях А. Цемлинского и «Песнях об умерших детях» Г. Малера. Такая замена вызвала недовольство даже внутри самого Союза, поскольку «многие шли на концерт только для того, чтобы услышать, как Шёнберг интерпретирует Вагнера» (*Ibid. S. 250*). Концерт, состоявшийся 31 марта 1913 года, сопровождался таким скандалом, что программа не была исполнена до конца (подробнее об этом концерте, вошедшем в историю венской музыкальной жизни, см.: *Szmolyan W. Schönbergs Wiener Skandalkonzert // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. H. 6. S. 293–304*).

В 1913 году Шёнберг собирался исполнить в Вене Пятую симфонию Малера, в связи с чем Берг обратился за поддержкой к супруге директора «Universal Edition», между прочим заметив: «Благодаря этому Шёнберг, произведения которого в будущем венском сезоне вновь не исполняются, по крайней мере будет иметь возможность дирижировать в Вене» (цит. по: *Gedenkausstellung. S. 255*; намерение Шёнберга не осуществилось). В апреле 1915 года, когда Шёнберг вернулся из Берлина в Вену, А. Малер приложила много усилий, чтобы он выступил в своем родном городе как дирижер с классической программой. 26 апреля 1915 года состоялся концерт, в котором Шёнберг исполнил Девятую симфонию Бетховена по партитуре Г. Малера, с его ретушами. «Мой концерт был не очень удачным, – писал 24 мая Шёнберг Цемлинскому. – Успех был невелик, по крайней мере в прессе. А вечером – буря аплодисментов. Но я не был доволен исполнением. На генеральной репетиции я много сделал. А на исполнении оркестр играл, как хотел, – то, что он знает от Лёве, Шалька и Недбала. Очевидно, это очень понравилось части публики. То индивидуальное, что сделал я сам (и что до известной степени получилось), мое *rubato*, кажется, едва ли кто-нибудь заметил [...]» (цит. по: *Zemlinsky. S. 136*). В дальнейшем Шёнберг с исполнением чужих произведений публично почти не выступал.

ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД / МОЯ ЭВОЛЮЦИЯ (1949)

Я начал учиться играть на скрипке в восемь лет и почти тогда же впервые попробовал сочинять. Поэтому в день своего семидесятипятилетия я смогу сказать, что посвятил музыке почти 90 процентов отпущенного мне времени. Можно предположить, что вследствие этого я очень рано достиг в композиции значительного мастерства. Но в противоположность многим семьям, откуда вышли вундеркинды, в моей не нашлось энтузиаста музыки, который бы занялся мною. Хотя мой дядя Фриц – поэт, отец Ганса Находа – очень рано обучил меня французскому, никто всерьез не относился к признакам музыкального таланта, обнаружившимся у меня. Поэтому все сочинения, написанные мною до семнадцати лет, есть не что иное, как подражания доступной мне музыке. Источниками, из которых я мог черпать, были только лишь скрипичные дуэты и аранжировки оперных попури для двух скрипок; к этому еще нужно прибавить музыку, которую я узнал благодаря военным оркестрам, дававшим концерты в городских садах. Кстати, не надо забывать, что в то время ноты были очень дорогими, что еще не существовало ни пластинок, ни радио, и Вена располагала одним-единственным оперным театром и одним-единственным циклом филармонических концертов.

Мое музыкальное и литературное воспитание могло начаться, лишь когда я познакомился и подружился с тремя молодыми людьми, как раз моего возраста. Первым был Оскар Адлер¹, чьи музыкальные и научные способности уравновешивали друг друга. От него я впервые узнал, что вообще существует такая вещь, как музыкальная теория. Он направлял в соответствии с ее законами мои первые опыты, пробудил во мне интерес к поэзии и философии; особо отмечу, что в то время все мое знание музыки шло от совместного музицирования, когда мы играли дуэты и позже трио и квартеты. Уже в ту пору он был отличным скрипачом. Другим моим тогдашним другом был Давид Бах² – филолог, философ, знаток литературы, математик и весьма хороший музыкант. Он оказал большое влияние на формирование моего характера, сообщив ему этическую и моральную силу, благодаря которой я смог сопротивляться банальности и всеобщей доступности.

Третий из моих друзей – Александр фон Цемлинский³, тот, кому я обязан почти всеми моими знаниями о технике и проблемах композиции. Я

всегда был твердо убежден, что он великий композитор, и уверен в этом до сих пор. Возможно, его время придет раньше, чем многие думают. Одно для меня несомненно: я не знаю ни одного композитора послевагнеровского времени, который мог бы следовать требованиям театра с большим музыкальным благородством. Его идеи, форма, его звучание и каждый оборот непосредственно вытекали из действия, из сценической ситуации и из голоса вокалиста с высочайшей ясностью и точностью.

Когда я познакомился с ним, я был исключительно брамсианцем. Он же одинаково любил Брамса и Вагнера, а потому и я вскоре тоже стал пламенным почитателем обоих. Неудивительно, что в моей музыке того времени отчетливо проявлялись влияния обоих этих мастеров, иногда – Листа, Брукнера и, возможно, еще Гуго Вольфа. Поэтому и в сочинениях той поры (скажем, в «Просветленной ночи») обнаруживается, с одной стороны, вагнеровская техника – например, изложение по типу модель и секвенция на фоне движущейся гармонии, с другой же – структуры, организованные по образцу, как я это назвал, «техники развивающей вариации» Брамса. На счет брамсовского влияния следует также отнести фразы, состоящие из нечетного числа тактов, – пяти, как в примере 1, и двух с половиной, как в примере 2:

Пример 1



Пример 2



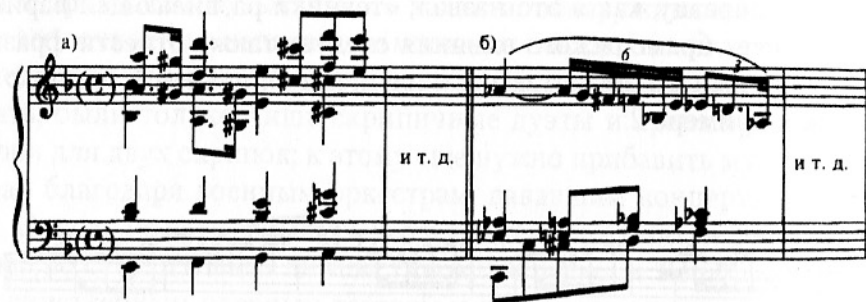
Но использование инструментов, их сочетание и возникающее в итоге звучание были, безусловно, вагнеровскими. Я думаю, однако, что [здесь] можно найти и кое-что шёнберговское, в особенности в протяженности мелодий,

Пример 3



в звучании, в контрапунктическом и мотивном развитии и в quasi-контрапунктическом движении гармонии и ее басов по отношению к мелодии:

Пример 4



Наконец, здесь есть даже места, где невозможно определить тональность; без сомнения, их можно считать предвестниками будущего:

Пример 5



Конечно, в то время я уже стал почитателем Рихарда Штрауса, но еще не Густава Малера, которого начал понимать лишь много позже, на той стадии своего развития, когда его симфонический стиль уже не мог повлиять на мое творчество. Не исключено, тем не менее, что на меня воз-

действовали его ярко выраженная приверженность тональности и широта изложения в гармонии, которая могла долго не меняться, так как ей редко приходилось приспосабливаться к непривычным изгибам мелодии, поясняя их. Свидетельства тому содержатся в Первом струнном квартете ор. 7 и в Шести оркестровых песнях ор. 8, в то время как, судя по сочиненной ранее симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда», можно было ожидать более быстрого продвижения в направлении расширенной тональности. В этом сочинении есть черты, которые во многом способствовали развитию моего стиля. Многие из его тем содержат внетональные интервалы, требующие особого поведения гармонии. Примеры 6, 7 и 8 из «Пеллеаса и Мелизанды» послужат наглядным тому подтверждением.

Пример 6



Этот пример демонстрирует также гармоническое противодвижение.

Пример 7



Это – пример сильно расширенной тональности.

Пример 8



и т. д.

Здесь интервалы мелодии требуют богатого движения сопровождающих голосов.

В ритмическом плане обращает на себя внимание обилие синкоп. Обнаруживается тенденция не слишком подчеркивать сильные доли такта, поскольку часто это мешает осмысленной фразировке:

Пример 9 а, б, в



и т. д.

и т. д.

Но особенно показательны многочисленные места, в которых тональность совершенно не проявляется. Свидетельством тому может служить такой пример:

Пример 10



и т. д.

Вершиной моего первого стиливого периода является Камерная симфония ор. 9. В ней полностью амальгамируются мелодия и гармония: и та, и другая сплавляют воедино весьма отдаленные тональные соотношения, делают логические выводы из проблем, в область которых вступили, причем одновременно осуществляется значительное продвижение в направлении «эмансипации диссонанса». Жесткость некоторых проходящих нот оправдывается здесь так поздно, потому что объясняющее их «разрешение» нередко оказывается далеко отодвинутым.

Здесь у меня есть повод поговорить о чудесном вкладе подсознания. Я убежден, что в произведениях великих мастеров можно открыть много чудес, непостижимую глубину и вещее провидение которых следует называть сверхчеловеческими. Со всей скромностью я хотел бы упомянуть о двух таких случаях из моей Камерной симфонии – о чем я подробно говорю в своей книге «Стиль и мысль», находящейся в печати*, – чтобы в правильном свете представить действующую за пределами нашего сознания силу; при этом сам я не могу претендовать на лавры за то, что называю чудом⁴.

Пример 11



и т. д.

* Philosophical Library, New York.

Здесь обнаруживается взаимосвязь двух контрастирующих тем, базирующаяся на общности некоторых [интервальных] шагов – однако в противоположном движении.

Пример 12



Пример 12 показывает, что скрытая близость побочной темы и основной мысли основывается на транспозиции главного интервала.

Если и существует композитор, который способен придумывать темы, связанные столь отдаленным родством, то это не я! Однако мозг, основательно упражнявшийся в музыкальной логике, наверняка при всех обстоятельствах будет действовать логически. Внешне взаимосвязь проявляется через разумное использование родства и сходства музыкальных структур (Gestalten). Но помимо этого – я в этом убежден, – если исполнять свой духовный долг с безоглядной жертвенностью и сделать все возможное, чтобы приблизиться к совершенству, то Господь Бог одарит милостью, привнеся черты красоты, которых никогда не достичь при помощи собственного таланта.

Две баллады ор. 12 – непосредственные предшественницы Второго струнного квартета ор. 10⁵, являющегося переходом к моему второму периоду – периоду, когда я отказался от тонального центра, что неверно называют «атональностью». Уже в первой и второй частях есть места, где независимое движение отдельных голосов происходит без оглядки на то, встречаются ли они на «общепризнанных» гармониях. При этом здесь, как и в третьей и четвертой частях, тональность ясно выражена во всех узловых пунктах (Kreuzwege) формы. И все же подавляющее количественное превосходство диссонирующих созвучий уже не могло быть уравновешено эпизодическим введением таких тональных аккордов, которые обычно используются для выражения тональности. Казалось неуместным втискивать движение в прокрустово ложе тональности, при этом не поддерживая ее соответствующими гармоническими последовательностями. Эта дилемма была не только моей; она, должно быть, занимала мысли всех современных композиторов. То, что я первым отважился на решающий шаг, не все считали заслугой – к моему сожалению, хотя я и не обращаю на это внимание.

Первый шаг был сделан в Двух песнях ор. 14 и сразу вслед за ними – в Пятнадцати песнях Висячих садов ор. 15, а также в фортепианных пьесах ор. 11. Большинство критиков нового стиля не удосужились изучить, до какой степени [в них] соблюдаются, нарушаются или же всего-навсего модифицируются в соответствии с изменившимися обстоятельствами старые, «вечные» законы музыкальной эстетики. Такое верхоглядство повлекло за собой обвинения в анархии и революции, хотя здесь, несомненно, речь шла только об эволюции, об одном шаге в развитии музыки, который был не более важен, чем то, что происходило в истории музыки уже много раз.

В своем «Учении о гармонии» (1911) я утверждал: будущее наверняка покажет, что централизирующая сила, сравнимая с силой притяжения тоники, продолжает действовать и здесь⁶. Если учесть, что, к примеру, структурные законы и предпосылки баховского или бетховенского письма или же законы вагнеровской гармонии все еще не подвергались настоящему научному исследованию, то не стоит удивляться отсутствию подобных попыток в отношении так называемой «атональности».

Композитор – даже если его мозг способен к такого рода деятельности – может внести лишь незначительный вклад в решение подобных проблем, ведь он слишком пристрастен из-за упоительного воспоминания о вдохновении, побудившем его к творчеству. Тем не менее, некоторые психологические детали, возможно, помогут проложить путь к прояснению [проблем].

Однажды я уже упомянул о том, что сопровождающие гармонии являлись мне quasi-мелодически, как разложенные аккорды⁷. Мелодическая линия, голос и мелодия происходят из горизонтальных проекций тональных соотношений. Точно так же аккорд – из [их] вертикальных проекций. Диссонирующие тоны в мелодии – те, что находятся в далеком родстве с соответствующей тоникой, – обуславливают сложности при восприятии. Таким же образом понимание усложняют далекие тоны – диссонансы – в гармонии.

Главное различие в этом отношении следующее. Гармония требует быстрого анализа, поскольку все ее тоны берутся одновременно. Мелодическая линия, напротив, дает больше времени для синтеза, потому что ее тоны появляются последовательно, и поэтому представляется более благоприятной для восприятия.

Другими словами, поскольку мелодия состоит из последований, возникающих сравнительно медленно, она оставляет восприятию больше времени для постижения связующих соотношений и их логики, чем гармония, требующая гораздо более быстрого анализа.

По меньшей мере, это одно из психологических объяснений того, как автор, у которого нет возможности опереться на какую-либо теорию, который, напро-

тив, знает, сколь враждебно будет воспринято его произведение современниками, – как такой автор способен комфортно чувствовать себя в эстетическом плане, когда пишет подобную музыку. Нельзя забывать, что, есть ли теория, нет ли ее, единственный критерий для композитора – его чувство соразмерности и несокрушимая вера в непогрешимость логики своего музыкального мышления.

Тем не менее, воспитанный в духе классической школы – гарантирующей контроль над каждым шагом, – несмотря на ослабление пут устаревшей эстетики, я не прекращал спрашивать себя о теоретической основе свободы своего стиля⁸.

Взаимосвязь в классической музыке основывается главным образом на объединяющих структурных факторах, как то: ритмы, мотивы, фразы – и на непрерывном соотношении всех мелодических и гармонических явлений с гравитационным центром – тоникой. Отказ от объединяющей силы тоники не отменяет действия всех прочих факторов. Когда в искусстве происходит смена стиля, обычно наблюдается тенденция к излишнему подчеркиванию различия между старым и новым. Преемники получают наставления в форме чрезмерно категоричных правил, порожденных откровенным стремлением к «épater le bourgeois», то есть к «эпатированию посредственности»: через пятьдесят лет чуткое ухо лучших музыкантов с трудом расслышит те характерные признаки, которые так легко видит глаз музыковеда средней руки.

Не стану утверждать, что моя фортепианная пьеса ор. 11 № 3 выглядит как струнный квартет Гайдна, но я слышал, как многие хорошие музыканты, слушая Большую фугу Бетховена [ор. 133], восклицали: «Звучит как атональная музыка»⁹.

Ныне я нахожу, что некоторые из правил, сформулированных в моем «Учении о гармонии», слишком строги, другие же, напротив, излишни. Воодушевленный освобождением музыки от оков тональности, в упоении я думал обрести еще большую свободу выражения. Действительно, мы верили – я сам и мои ученики Антон фон Веберн и Альбан Берг, и даже Алоис Хаба, – что музыка может теперь отказаться от помощи мотивов, оставаясь при этом взаимосвязанной и понятной¹⁰.

Однако были открыты новые возможности в построении фраз и других структурных элементов, и их обоюдная связь, соединение и комбинирование могли обеспечиваться новыми, доселе неизвестными средствами. Появились новые характеры, возникли новые настроения и более быстрое чередование [типов] выразительности, стали употребляться новые разновидности начала, продолжения, контраста, повторения и завершения. Прошедшие с тех пор сорок лет доказали, что психологическая предпосылка всех этих изменений была верной. Музыка без постоянного соотношения с тоникой оказалась понятной. Она могла создавать характеры и настроения, могла рождать чувства и в ней не было недостатка в радости и юморе.

Настало время для изменений. В 1915 году я сделал наброски к симфонии, тема скерцо которой по воле случая состояла из двенадцати тонов¹¹. Лишь два года спустя я сделал еще один шаг в этом направлении. Я задумал вывести все главные темы моей неоконченной оратории «Лестница Иакова» из шести тонов этого ряда:

Пример 13



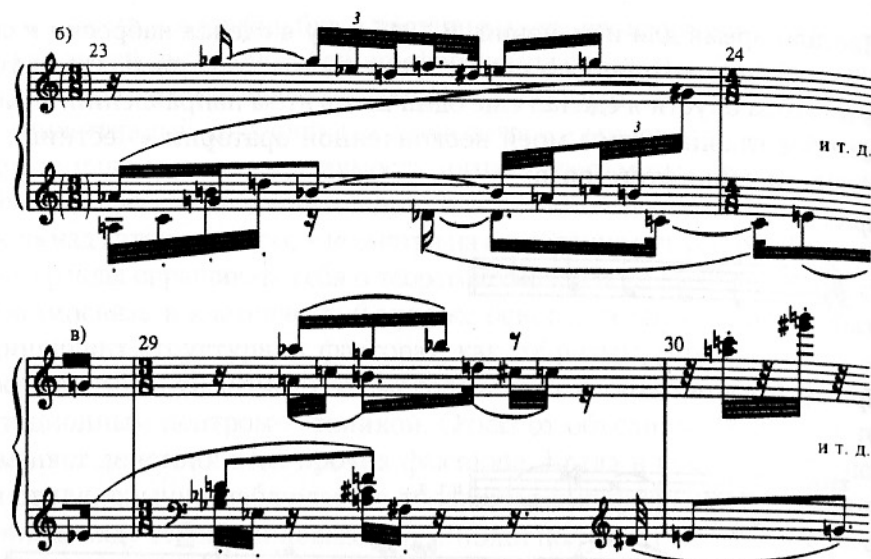
Пример 14 а, б, в



Сделав следующий шаг на пути к композиции на основе двенадцати тонов, я назвал это «работой с тонами». Она проявилась в некоторых фортепианных пьесах из ор. 23¹²:

Пример 15 а, б, в





В первых трех тактах тринадцать нот. *D* и *es* появляются дважды, тогда как *cis* отсутствует.

Примеры 15 а, б, в показывают, как благодаря разнообразному использованию взаимных связей этих тонов создается единство.

И все же они не представляют собой настоящий основной ряд. В то время я еще не открыл все технические средства, обеспечивающие необходимое для протяженных форм богатство чередований.

Ближе всего к этому подошла Серенада ор. 24¹³, кстати говоря, уже содержащая настоящую двенадцатитоновую пьесу – Сонет № 217 Петрарки (четвертая часть).

Тоны первых тактов Танцевальной сцены в другом порядке появляются в качестве сопровождения в вальсовом разделе [Etwas langsamer (Ländler-Tempo)]. Кларнет прибавляет остальные шесть тонов:

Пример 16



Вариации еще больше приближаются к двенадцатитоновой композиции. Их тема состоит из четырнадцати тонов – из-за пропуска тона *h* и повторения других тонов:

Пример 17



Здесь впервые второе предложение является ракоходным повторением первого. В последующих вариациях используются обращения и ракоходные обращения, уменьшения и увеличения, разного рода каноны и ритмические изменения на разных долях такта – другими словами, налицо все технические средства метода, кроме ограничения только лишь двенадцатью разными тонами.

Метод композиции на основе двенадцати тонов заменяет порядок, обеспечивавшийся постоянным соотносением с тональным центром, иным порядком, в соответствии с которым каждый заверченный фрагмент, будучи производным звуковых отношений внутри двенадцатитоновой «основной конфигурации» (Grundgestalt), постижимым образом взаимосвязан со всеми остальными фрагментами, поскольку беспрестанно соотносится с той же самой основной конфигурацией.

Соотношение с этой основной конфигурацией оправдывает также и диссонирующие созвучия. Идущая в ногу со временем музыка не оставила без

внимания преимуществ, созданные для нее моим бесстрашным применением диссонансов. Однако же не будем забывать, что я пришел к этому постепенно, в результате убедительного для меня развития. Благодаря ему я смог сформулировать закон *эмансипации диссонанса*, приравнивающий *воспринимаемость* диссонанса к *воспринимаемости* консонанса¹⁴. Диссонансы отныне – не просто «пикантная» добавка к невыразительному звучанию. Напротив, они – естественные и логические составляющие организма, который продолжает полнокровно жить в своих фразах, ритмах, мотивах и даже мелодиях точно так же, как и прежде.

В последнее время меня нередко спрашивали, являются ли некоторые мои композиции «чисто» двенадцатитоновыми или же просто двенадцатитоновыми¹⁵. На самом деле я этого не знаю. Я все еще больше композитор, чем теоретик. И сочиняю, стараясь забыть все теории; и продолжаю, только когда мой дух свободен от таких воздействий. Я считаю настоятельно необходимым предостеречь моих друзей от ортодоксальности. Композиция на основе двенадцати тонов – это в действительности лишь в малой степени «запретительный», исключаяющий метод. В первую очередь это метод, который должен обеспечивать логический порядок и организацию; его следствием должна стать большая понятность¹⁶.

Считать ли некоторые мои сочинения из-за неожиданно появляющихся консонирующих гармоний, неожиданных даже для меня, «чистыми» – об этом, как уже говорилось, я не могу судить. Но я убежден, что ум, натренированный в музыкальной логике, не придумает ничего действительно неверного, даже если он отдает себе отчет не во всем том, что делает. Поэтому я надеюсь, что мне на помощь вновь может прийти милость Божия, как в случае с Камерной симфонией, и тогда я, возможно, обнаружу в этом отступлении закономерность.

Написание статьи, по всей вероятности, связано с 75-летним юбилеем композитора, отмечавшимся 13 сентября 1949 года. Первоначальный англоязычный ее вариант, датированный 2 августа 1949 года, под названием «Моя эволюция» был опубликован в испанском переводе в октябрьском номере журнала «Nuestra Música» (Мехико). 16 августа Шёнберг перевел текст на немецкий, внося в него некоторые изменения и назвав «Rückblick» («Оглядываясь назад»). В этой редакции статья была помещена в посвященных юбилею композитора выпусках берлинского журнала «Stimmen» (1948/1949. Jg. II. H. 16. S. 433–438) и венского «Österreichische Musikzeitschrift» (1949. Jg. 4. S. 245–252). Еще одна, расширенная, версия текста послужила основой доклада, прочитанного 29 ноября 1949 года в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса. Русский перевод сделан именно по этой, хронологически последней, редакции. Поскольку оба варианта названия статьи – авторские, она публикуется под двойным заголовком.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Rückblick // Schönberg A. Stil und Gedanke* 1976. S. 397–408.

¹ Оскар Адлер (1875–1955) – друг юности Шёнберга, человек многосторонних интересов и дарований: врач, астролог, превосходный скрипач. Брат социолога Макса Адлера. Был примариусом струнного квартета, который Шёнберг на рубеже 1910–1920-х годов время от времени привлекал к концертам в «Обществе закрытых музыкальных исполнений».

² Давид Йозеф Бах (1874–1947) – деятель австрийского рабочего движения, член Социалистической партии Австрии, организатор Рабочих симфонических концертов (с 1905 года), музыкальный критик «Arbeiterzeitung». Шёнберг и Бах познакомились предположительно в 1893 году (будущий композитор тогда служил в банке, будущий деятель социал-демократии изучал философию у Э. Маха). К 60-летию Баха (13 августа 1934 года) Шёнберг сочинил для него поздравительный трехголосный канон на собственный текст.

³ Александр фон Цемлинский (1871–1942) – австрийский композитор и дирижер (подробнее см. во вст. коммент. к статье «Мысли о Цемлинском» в наст. изд.). «Учителю и другу Александру фон Цемлинскому» Шёнберг посвятил свои первые два опуса: Две песни для баритона и фортепиано ор. 1 и Четыре песни для голоса и фортепиано ор. 2.

⁴ О роли подсознания в процессе композиции см. также в статьях «Композиция на основе двенадцати тонов» и «Сердце и мозг в музыке» в наст. изд.

⁵ Номера опусов у Шёнберга не всегда точно отражали последовательность написания сочинений. Приведем хронологию его творчества второй половины 1900-х годов:

9 марта 1907:	ор. 13 «Мир на земле» (дата окончания хоровой партии)
март–апрель 1907:	ор. 12 Две баллады для голоса с фортепиано
март 1907 – август 1908:	ор. 10 Второй струнный квартет
декабрь 1907 – февраль 1908:	ор. 14 Две песни для голоса с фортепиано
февраль, август 1909:	ор. 11 Три пьесы для фортепиано
март 1908 – март 1909:	ор. 15 Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге
май–август 1909:	ор. 16 Пять пьес для оркестра

⁶ Критикуя бессмысленное, по его мнению, понятие «атональность», Шёнберг в своем «Учении о гармонии» писал: «Музыкальная пьеса всегда будет тональной уже постольку, поскольку между тонами должна существовать связь, благодаря которой они [...] образуют последовательность, воспринимаемую как таковую. [...] Подобного противопоставления [тональный–атональный] просто не существует. Кроме того, еще совсем не исследован вопрос, не возникает ли в соединениях этих новых созвучий тональность двенадцатитонового ряда. Возможно, что так и есть, и тогда это явление, аналогичное церковным ладам, о которых я говорю: “Люди чувствовали действие основного тона, но не знали, какой это тон, поэтому перепробовали все”. Здесь он еще не чувствуется, но, вероятно, имеется. Если непременно требуется название, можно сказать: политональный или пантональный. Но в любом случае, прежде всего надо установить, не имеем ли мы здесь дело снова с тональным» (Harmonielehre. S. 488). О своем отношении к понятию «атональность» Шёнберг говорит также в «Докладе об ор. 31» и в статье «Проблемы гармонии» (публикуются в наст. изд.).

⁷ Шёнберг писал об этом в своем учебнике «Формообразующие функции гармонии» в связи с двенадцатитоновым методом композиции. Гармонические (или, по выражению Шёнберга, «quasi-гармонические») последовательности в такой музыке являются «вертикальными проекциями основной конфигурации (или ее частей), и ее логика оправдывает их комбинацию». «Я наблюдал это еще до введения основных конфигураций, в то время, когда сочинял “Лунного Пьеро”, “Счастливую руку” и другие произведения, — продолжает композитор. — Звуки сопровождения часто являлись мне как разложенные аккорды, скорее последовательно, чем одновременно, наподобие мелодии» (Schoenberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1957. S. 189).

⁸ О необходимости теоретического осмысления новейшего музыкального творчества Шёнберг говорит уже в «Учении о гармонии»: «Те первопричины, которые были обусловлены только чувством, и следствия, которые только чувством и контролируются, вероятно, в конце концов потребуют от рассудка, чтобы он осознал их законы» (Harmonielehre. S. 366). Ту же мысль он высказывает и в своей статье «Композиция на основе двенадцати тонов» (см. в наст. изд., с. 128).

⁹ Такое мнение о Большой фуге ор. 133 высказывал, в частности, И. Стравинский: «В восемьдесят лет я обрел новую радость в Бетховене, и Большая fuga кажется мне теперь — так было не всегда — совершенным чудом. Как были правы друзья Бетховена, убедившие его выделить ее из ор. 130, так как она должна стоять отдельно; это абсолютно современное сочинение, которое всегда будет современным» (Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 296).

¹⁰ Эту мысль Шёнберг подробно развивает в письме Ф. Бузони от 18 августа 1909 года, имеющем программный характер: «Мое стремление: полное освобождение от всех форм. От всех символов взаимосвязи и логики. Итак: прочь от “мотивной работы”. Прочь от гармонии как цемента или строительного материала архитектуры. Гармония есть *выразительность* и ничто иное. Далее: прочь от пафоса! Прочь от тяжеловесных длинных сочинений, от возведенных и сконструированных башен, скал и прочего гигантского хлама. Моя музыка должна быть *краткой*. Сжато! В двух нотах: не строить, но “выражать”! А результат, на который я рассчитываю: никаких стилизованных и стерилизованных продолжительных чувств. Такого нет у людей: человеку невозможно испытывать в каждый отдельный момент только *одно* чувство. Их сразу *тысячи*. И эти тысячи так же плохо суммируются, как яблоки и груши. Они противоречат друг другу. И эту пестроту, это многообразие, эту *нелогичность* наших ощущений, нелогичность, которая обнаруживается в ассоциациях, нарастающем волнении, какой-нибудь чувственной или нервной реакции, я хотел бы передать в своей музыке. Она должна быть выражением ощущения как оно есть, связующего нас с нашим *бессознательным*, а не уродливой смесью ощущения и “осознанной логики”» (цит. по: Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni // Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg — 1874 bis 1951. Zum 25. Todestag des Komponisten. Berlin, 1976. S. 56–57).

¹¹ В 1914–1915 годах Шёнберг собирался писать симфонию для солистов, смешанного хора и оркестра, в которой планировал использовать тексты Р. Демеля (из сборника «Прекрасный дикий мир»), Р. Тагора (Пять стихотворений о смерти), свой собственный (текст «Пляска смерти принципов», предназначенный для III части симфонии).

а также фрагменты из Библии (план симфонии см.: Rufer. S. 101–102). Последняя часть этой симфонии должна была называться «Лестница Иакова». Сохранился целый ряд недатированных музыкальных набросков к симфонии, которые знаменуют собой важный этап в эволюции музыкального мышления композитора: в эскизе к скерцо он впервые пишет тему, состоящую из двенадцати неповторяющихся звуков. В дальнейшем музыкальный материал несостоявшейся симфонии был использован Шёнбергом для оратории «Лестница Иакова».

¹² Подробнее об этом Шёнберг говорил в письме Н. Слонимскому (июнь 1937 года): «Здесь [в Пяти пьесах для фортепиано ор. 23, 1920–1923] я пришел к технике, которую назвал (для себя) “композицией с тонами”; весьма неопределенное выражение, но для меня это кое-что означало: в противоположность обычному способу использования мотива, я применяю его почти как “основной ряд из двенадцати тонов”. Я выводил из него другие мотивы и темы, а также сопровождение и прочие аккорды; но мотив состоял не из двенадцати тонов» (цит. по: Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Wien, 1968. S. 173).

¹³ Серенада ор. 24 для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты, виолончели и низкого мужского голоса (участвует только в IV части) создавалась в период с 3 августа 1920 года по 14 апреля 1923 года. Сочинение состоит из семи частей: I. Марш, II. Менуэт, III. Вариации, IV. Сонет № 217 Петрарки, V. Танцевальная сцена, VI. Песня (без слов), VII. Финал.

¹⁴ Подробнее об этом см. в статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд. и в коммент. 3 к ней.

¹⁵ Под «чисто двенадцатитоновыми» подразумеваются сочинения, в которых отсутствуют тональные ассоциации любого рода, под «просто двенадцатитоновыми» — сочинения, обнаруживающие связи с тональностью. Пояснения на эту тему содержатся в письме Шёнберга Р. Лейбовицу от 4 июля 1947 года: «Говоря об уменьшении “строгости” в использовании двенадцати тонов, Вы, вероятно, имеете в виду эпизодические октавные удвоения, попадающиеся местами тональные трезвучия и намеки на тональности. Многие ограничения, обнаруживающиеся в моих первых сочинениях этого стиля, и то, что Вы называете “чистотой”, были порождены — скорее в теоретических поисках, чем спонтанно, — быть может, инстинктивным желанием резко выявить отличие данного стиля от предшествующей музыки» (Письма. С. 340).

¹⁶ В последние годы жизни Шёнберга, судя по всему, беспокоила перспектива догматического отношения к додекафонной технике со стороны некоторых его учеников и последователей и ее «слишком “принципиального”» (как он выразился в одном из писем) применения. Й. Руфер и Р. Лейбовиц обращались к нему с вопросами по поводу появления в его поздних сочинениях тональных реминисценций, и Шёнберг был вынужден давать по этому поводу объяснения, снова и снова излагая свою позицию (см. письма Шёнберга Р. Лейбовицу от 1 октября 1945 года и 4 июля 1947 года, Й. Руферу от 25 мая 1948 года в изд.: Письма, — а также статью «On revient toujours» в наст. изд.). В не датированной архивной заметке «Адорно (Визенгрунд)» Шёнберг касается той же темы: «[...] я всегда давал понять, что мой [двенадцатитоновый] метод — не единственный путь к решению новых проблем, но лишь одна из возможностей. Установленные строгие пра-

вила – по крайней мере, в этой строгой, удушающей форме – принадлежат мне в наименьшей степени». Симптоматично, что композитор всегда возражал против того, чтобы его метод называли «системой» (*Gedenkausstellung*. S. 298–299). В связи с романом Т. Манна «Доктор Фаустус» (подробнее о коллизии, связанной с романом, см. в коммент. 4 к статье «Да здравствует соус!» в наст. изд.) в архиве Шёнберга появилась заметка под названием «12-тоновый гуляш Леверкюна», где в частности говорилось: «Леверкюн – один из тех дилетантов, которые полагают, что композиция на основе двенадцати тонов означает не более чем продолжительное использование основного ряда или его обращений. На самом же деле смысл этого правила следует формулировать по-другому: ни один из двенадцати тонов не может появляться вне последовательности основного ряда или его производных. Но думать, что благодаря выполнению этого правила возникнет сочинение, – такое же ребячество и дилетантство, как и предположение, что соблюдения прочих заповедей достаточно, чтобы создавать музыку. Например, избегания параллельных квинт или октав. Эти правила – ограничительные, а не созидательные. Ты должен суметь, несмотря на строгие ограничения, писать музыку» (цит. по: *Rufer J. Begriff und Funktion der Grundgestalt bei Schönberg // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978. S. 179*). По свидетельству очевидцев, когда Д. Мийо, совершив после окончания войны поездку в Европу, начал рассказывать Шёнбергу, как широко и последовательно применяет молодое поколение его двенадцатитоновый метод, тот скептически спросил: «Ну и получается у них при этом музыка?» (*Ibid.*)

ЗАМЕТКИ О ЧЕТЫРЕХ СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ (1949)

У четырех струнных квартетов, которые я опубликовал, было как минимум пять или шесть предшественников. Привычка писать так много струнных квартетов возникла постепенно.

Мне еще не исполнилось и девяти лет, когда я начал сочинять маленькие и позже более развернутые пьесы для двух скрипок в подражание той музыке, которую обычно играл с моим учителем или кузеном. Когда я смог играть скрипичные дуэты Виотти, Плейеля и других, то подражал их стилю. Так я продвигался в композиции в той же мере, что и в игре на скрипке. Наконец, однажды я смог сочинить что-то вроде симфонической поэмы по драме Фридриха фон Шиллера «Разбойники», которую назвал «Фантазия “Разбойники”».

Решающий прорыв произошел, когда несколько лет спустя я нашел одноклассника, имевшего альт и умевшего на нем играть. Я сразу начал писать трио для двух скрипок и альт, хотя и не имел образца для подражания. Потом на деньги, заработанные преподаванием немецкого языка одному греку, я купил у букиниста несколько партитур Бетховена: Третью и Четвертую симфонии, два струнных квартета Разумовского [ор. 59] и Большую фугу для струнного квартета ор. 133. С этой минуты я горел желанием писать струнные квартеты.

Однако это желание исполнилось лишь тогда, когда я подружился с Оскаром Адлером¹, которому суждено было сыграть большую роль в моем развитии. Я обязан ему множеством вещей, которым он меня научил. Он не только сообщил мне элементарные сведения по гармонии, но также поощрял упражнять слух для улучшения звуковысотной памяти. Кроме того, репертуар исполняемых нами трио расширился за счет переложений для этого состава скрипичных сонат.

Нам хотелось играть квартеты Моцарта и Бетховена, и вот Адлер раздобыл большой альт со струнами от цитры, который воспроизводил высоту звуков виолончели и ее диапазон. На этом инструменте должен был играть я, что я и делал, не придумав ничего лучше, как использовать аппликатуру альт. Вскоре я приобрел виолончель и продолжал играть на ней с той же аппликатурой, что и на скрипке, альте и, как я ее называл, «виолинчели» (*violincello*²). Так продолжалось некоторое время, пока один настоящий виолончелист не сообщил Адлеру, что аппликатура на виолончели другая. До всего остального мне надо было дойти самому.

Разумеется, я тут же начал писать струнные квартеты. Между тем «Meyers Konversations Lexikon» (энциклопедия, которую мы покупали в рассрочку) добрался до вожделенной буквы «с», что позволило мне из статьи «соната» узнать, как следует строить первую часть струнного квартета³. В то время мне было около восемнадцати лет, но я не получал никаких наставлений кроме тех, что дал мне Оскар Адлер.

Тем не менее, все более подробное изучение лексикона и знакомство с еще несколькими студентами по классу композиции Венской консерватории помогло мне расширить свои знания. Так я смог писать и для других инструментов и ансамблей и даже попробовал свои силы на первой части симфонии, главную тему которой помню до сих пор:



Моцарт, Брамс, Бетховен и Дворжак были в то время моими образцами.

Несмотря на это, прошло еще несколько лет, прежде чем я смог написать струнный квартет D-dur, который был достаточно хорош для публичного исполнения в Wiener Tonkünstlerverein [Венском объединении музыкантов] через полгода после смерти Брамса, его почетного президента⁴. В этом сочинении еще сильно было влияние Брамса и Дворжака, а между тем [у меня] произошёл почти внезапный поворот к более «прогрессивному» способу композиции. Малер и Штраус появились на музыкальной сцене, и их пришествие было столь впечатляющим, что каждый музыкант был вынужден тут же занять какую-либо позицию: за или против. Будучи всего двадцати трех лет от роду, я легко загорелся и принялся сочинять одночастные симфонические поэмы, масштаб которых был задан образцами Малера и Штрауса. Одна, не законченная мною, называлась «Ганс в счастье» (сказка братьев Гримм). Кульминацией этого периода стали «Просветленная ночь» ор. 4 и «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5.

Анализ Первого квартета

После этого я оставил программную музыку и повернул в направлении, которое было мне ближе, чем все предшествующее. Мой Первый струнный квартет ор. 7 стал тем сочинением, где я объединил все завоевания своего времени (включая собственные), как то: выстраивание чрезвычайно больших форм; очень развернутые мелодии на фоне богатой гармонии и новых аккордовых последовательностей, а также контрапунктическая техника, которая решала проблемы, создаваемые наклады-

вающимися друг на друга индивидуализированными голосами, свободно движущимися в отдаленных регионах тональности и зачастую встречающимися на блуждающих гармониях.

В духе времени, эта большая форма должна была заключать в одной-единственной, непрерывающейся части все четыре характера сонатного цикла. Следовало не пренебрегать *Durchführungen* (разработками) и обеспечить определенное тематическое единство внутри контрастирующих разделов.

Из-за больших размеров такое сочинение требовало тщательной организации. Возможно, аналитику будет интересно узнать, что я воспользовался великим множеством советов, предложенных мне избранным для этой цели образцом – первой частью Героической симфонии [Бетховена]. Как рассказывал мне Александр фон Цемлинский, Брамс говорил, что всякий раз, столкнувшись со сложными проблемами, он обращался к какому-нибудь значительному произведению Баха и Бетховена; [сочинения] обоих он имел обыкновение держать под рукой, возле своего рабочего места (*standing-desk*). Как они обходились с подобной проблемой? Разумеется, образец не копировался механически: соответствующим образом использовалась суть найденного решения. Так и я на Героической симфонии научился решать свои проблемы: как избежать монотонности и пустоты; как создать из единства многообразие; как из основного материала сотворить новые формы; сколь многое можно извлечь из маленьких структур – зачастую совершенно незначительных – путем небольших видоизменений, не говоря уже о развивающей вариации. Из этого шедевра я также многое узнал о создании гармонических контрастов и их применении⁵.

Совет Брамса был превосходен, и я бы хотел, чтобы эта история убедила молодых композиторов не забывать то, что сделали для нас наши предшественники-музыканты.

Нижеследующие цитаты из основных тем этого квартета в общих чертах обрисовывают его форму:

Пример 1. Главная тема со своим басом



Пример 2. Главная тема, середина



Пример 3. Производное от главной темы



Пример 4. Связующая партия



Пример 5. Первая побочная тема



Пример 6. Преобразование (а) примера 5



Пример 7. Преобразование (б) примера 5



Пример 8. Вторая побочная тема, производная от последних шести звуков примера 5, тт. 5-6



В этом месте, где традиционно находится Durchführung (разработочный раздел), определенный контраст вносят контрапунктические соединения и их модуляционная направленность. Предваряемый переходом, в котором готовится характер скерцо, далее следует

Раздел II, скерцо и трио

Его главная тема – это преобразование примера 4:

Пример 9



После лирической середины

Пример 10 а



и сильно варьированной репризы следует трио:

Пример 10 б



Заключительный раздел уступает место второй «Durchführung» [разработке]. Она начинается в духе скерцо и какое-то время основывается на его материале, но вскоре переходит к очень сложным контрапунктическим комбинациям большинства из предшествующих тем. Своей кульминации она достигает в неполной репризе основных тем первого раздела (примеры 1 и 2).

Сольный пассаж виолончели устраняет тематические и эмоциональные отголоски прежних бурь; он оканчивается фермой, завершая эту часть произведения и откладывая на будущее репризу прочих структурных образований.

Раздел III, Adagio

Здесь появляются две новые темы – главная тема этого раздела и тема середины:

Пример 11. Главная тема



Пример 12. Середина



После подъема к кульминации середина переходит в неполную репризу первой темы Adagio (пример 11).

Модуляционный эпизод (*tremolo sul ponticello*) подводит к репризе других тем первого раздела, которые быстро подвергаются ликвидации⁶, служа вступлением к разделу IV.

Раздел IV, рондо

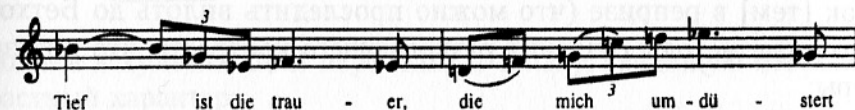
Его тематический материал состоит из преобразований предыдущих тем, в особенности из примеров 11 и 12. Возобновляется – часто в форме ликвидации – и другой материал, на основе которого благодаря сильному модуляционному развитию вновь осуществляется подъем к кульминации, вводящей коду, где продолжают возникать все новые контрапунктические и гармонические комбинации, хотя господствует настроение тихого смирения и покоя.

Анализ Второго струнного квартета

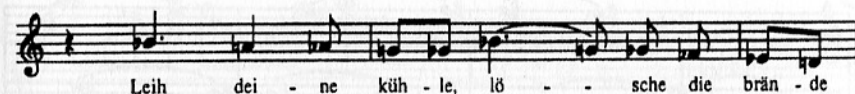
Второй струнный квартет *fis-moll* op. 10 был частично сочинен в 1907 году и завершен в 1908-м. В этом сочинении я распрощался с одночастной формой – один из симптомов того, что эпоха очень больших форм, начатая Бетховеном (Квартет *cis-moll* [op. 131]), подходила к концу и что новая эпоха стремилась к формам более лаконичным – по размерам, содержанию, а также экспрессии. Циклическая форма вернулась в четырех частях [квартета] op. 10.

Этот квартет сыграл огромную роль в моем развитии. Тем не менее, решающий прорыв к так называемой атональности еще не произошел. Каждая из четырех частей завершается тоникой, представляющей тональность. Многие разделы внутри них заканчиваются на ступенях, более или менее родственной основной тональности. То, что в этих окончаниях нет традиционных каденционных гармоний, не оправдывает сурового осуждения, с которым был встречен этот квартет⁷. Несомненно, пониманию препятствуют внетональные обороты в темах, объясняемые гармоническими последовательностями далекой степени родства, которые уже сами по себе затрудняют понимание:

Пример 13



Пример 14



Очевидно, что тональные трезвучия не могут служить сопровождением мелодическим ходам вроде приведенных в примерах 13 и 14 (из третьей части), и если вообще [тут уместны] аккорды, то скорее видоизмененные альтерациями. Вместо этого здесь есть сопровождающие голоса, задача которых – отнюдь не гармония; они даже не стремятся образовывать аккорды. В недалеком будущем их функция и происхождение, возможно, будут раскрыты – ведь автор, сочиняя их, испытывал ощущение психологического комфорта.

Первая часть, Moderato

В группу главных тем входят примеры 15 и 16:

Пример 15



Пример 16



К группе побочных тем относятся в том числе примеры 17 и 18:

Пример 17



Пример 18



В этом квартете заметны отход от традиционной *Durchführung* (я говорил в шутку: *Spandelmachen* – «колоть в щепки») и тенденция изменять порядок [тем] в репризе (что можно проследить вплоть до Бетховена). Налицо иные методы создания развивающего контраста, что показывают примеры:

Пример 19



Пример 20



Соотношение примеров 19 и 20 могло бы заинтересовать знатока контрапунктических тонкостей. Собственно реприза начинается в *F-dur* и лишь постепенно переходит в *fis-moll*. Побочная тема из примера 17, преобладавшая в разработке, не возвращается, а мотив из примера 18 снова появляется лишь в коде.

Вторая часть (разновидность скерцо), очень быстро

Эта часть построена на бесчисленных цитатах трех тематических характеров, их производных и вариациях; принимая соответствующий облик, они выполняют многие конструктивные задачи. Все они появляются во вступлении, которое, несмотря на свою краткость, готовит их к предстоящему развитию. Так, первый характер,

Пример 21



когда позже становится темой, соединяется с фигурой, из которой впоследствии происходит много материала.

Пример 22



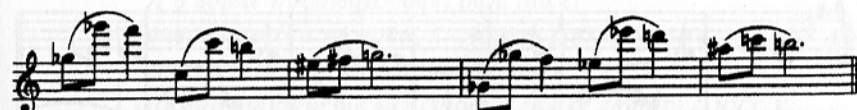
Подъем к кульминации переходит в связку, вводящую второй, очень контрастный характер:

Пример 23 а, б



Третья тема представляет более лирический характер:

Пример 24



Растворяясь, она подводит к краткой репризе примера 21.

В трио появляется новая тема у виолончели – пример 25 б, сопровождаемая фигурой из семи нот – пример 25 а. (Я говорю «семь нот», потому что эта тема пришла мне в голову в таком виде. Я записал ее как 4 плюс 3, по-

И я всхожу свободно дикой кручей,
над зевами ущельных бездн витая.
И я всплываю над последней тучей,
всплываю в блеск хрустальный ореола,
огня святого я лишь искра живая,
лишь гулкий отзвук я священного глагола.⁹

Определение формы этих частей представляет некоторую трудность; это и не простые песни или арии, и не какая-либо другая из известных форм. «Лития» построена в виде темы с вариациями, а в «Воспарении» наиболее заметная тема (пример 33) возвращается после кульминационного подъема так, что это напоминает сонатную форму.

В случае совершенного слияния музыки со стихотворением форма будет следовать строению текста. Лейтмотивная техника Вагнера научила нас, как надо варьировать мотивы и другие фразы, чтобы выразить каждое изменение в настроении и характере стихотворения. Законченное произведение, в котором таким образом сохранялись тематическое единство и логика, могло удовлетворить требованиям педанта-формалиста.

Вариации – из-за повторяемости одной структурной единицы – такие преимущества дают. Но признаюсь: эта форма возникла здесь по другой причине. Я боялся, что из-за огромного накала драматических эмоций в стихотворении могу перейти границы дозволенного в камерной музыке. Я надеялся, что необходимая для вариаций серьезная разработка [материала] удержит меня от излишнего драматизма.

Эта часть должна была стать разработкой, которую я сократил или опустил в первой и второй частях соответственно. Поэтому я построил здесь тему, состоящую из: **a** – варианта примера 15, **b** – основной фигуры примера 16, **c** – фигуры из примера 23 **b**, **d** – примера 18 в увеличении:

Пример 29



Непосредственно примыкающая к теме первая вариация повторяет ее в другой инструментовке, а в середине вступает голос с мелодией, которая представляет собой главную тему этой части.

Различные варианты **d** (пример 29) часто появляются здесь в качестве гармонического или контрапунктического сопровождения:

Пример 30 а, б, в



После пяти вариаций следует кода, подводящая к кульминации. Эта часть завершается короткой инструментальной постлюдией, объединяющей мотивы **a** и **d** примера 29 и пример 13.

Четвертая часть, «Воспарение», открывается вступлением, рисующим отправление с Земли на другую планету. Поэт-визионер предсказал здесь ощущения, которые, возможно, вскоре подтвердятся. Освобождение от силы тяготения, воспарение сквозь облака во все более разреженные воздушные слои, забвение всех тревог земной жизни – вот что передает это вступление.

Приводимая фигура – цитата из начала:

Пример 31



Когда вступает голос,
Пример 32

Ich füh - le ^bluft von an - de - rem pla - ne - ten.

«повеял воздух мне иной планеты», в музыке воцаряется это настроение, и все последующее, даже приводя к кульминационному подъему, остается нежным и мягким. В таком духе представлена главная мелодия этой части:

Пример 33



В контрастирующем модуляционном среднем разделе разрабатываются фрагменты предыдущего тематического материала, и с помощью лейтмотивной техники передаются все выразительные нюансы стихотворения; в конце концов, он подводит к сильно видоизмененному и расширенному повторению примера 33.

И вновь часть заканчивается инструментальной кодой, пребывающей в настроении, выраженном в музыке примеров 30 а и 29 (b, c)¹⁰.

Третий и Четвертый струнные квартеты

Хотя я и не собираюсь говорить о методе композиции на основе двенадцати тонов, мои Третий и Четвертый струнные квартеты следует рассматривать под одним углом зрения. Помимо того, что они относятся, как сказали бы недумавшие люди, к «атональности», оба были заказаны замечательной покровительницей камерной музыки Элизабет Спрейг Кулидж. Их объединяет и то, что в каждом из квартетов две части требуют особого рассмотрения из-за структурных отступлений от традиционных форм. Речь идет о первой и второй частях Третьего струнного квартета и первой и последней частях Четвертого, сходство которых с известными формами совсем невелико. Порядок появления функциональных составляющих (тем, мелодий, [композиционных] единиц, мотивов и других структурных элементов) здесь отличается от традиционного; кроме того, их повторение, разработка или исчезновение, по всей видимости, зависят от иных факторов. Методы, обеспечивающие взаимосвязь и понятность (то есть методы, при помощи которых функциональные составляющие связываются, присоединяются друг к другу, вводятся, противопоставляются, сопоставляются и подготавливаются к плавному продолже-

нию), также обусловлены иными факторами. Соответственно, если рассматривать эти формы с точки зрения традиционных способов организации, то ключ к анализу не найти. Данное обстоятельство дает право спросить автора: что заставило его это сделать?

Причин здесь много, а ответ один: композитор должен обладать абсолютной, непоколебимой верой в логику своего музыкального мышления. Такой художник не испугается слабой связи между мыслями. Глубина не требует непременно методичных действий. Постоянно видя в мыслях то, что необходимо выразить, композитор может «снимать копию» с этого своего представления, как с модели, – одну деталь за другой. В конце концов, завершенная работа будет в равной мере богата как по содержанию, так и в отношении отдельных деталей, а возможно, даже еще богаче: не исключено, что она будет нести на себе печать творения.

Непрерывность течения и логика в музыке зависят от факторов, которые еще в точности не определены. В прежних стилях повторения, вариации, трансформации и т. д. основных элементов обеспечивали связи, воспринимаемые слухом и зрением, и – вкупе со структурным членением, ограниченностью размеров и содержания – удовлетворяли требованиям понятности. Тем не менее, все старые мастера писали прелюдии, вступления, фантазии, токкаты, фуги и другие подобные сочинения, в которых безраздельно отдавались во власть воображения, и почти полностью отказывались от всех формообразующих и организующих функций, ответственных за форму в других их произведениях.

Музыкальная теория до сих пор еще не открыла факторы, способные заменить собой функции мотива. В своем учебнике «Формообразующие функции гармонии» я критиковал такое положение вещей, но по крайней мере дал объяснение тем гармоническим возможностям, на которых могут основываться «свободные формы»¹¹. И это все, что нам на сегодняшний день известно.

Я уверен, что будущим музыкальным теоретикам придется освоить новые пути исследования. Музыка есть эманация души, и ею управляют те же силы, что управляют и другими душевными проявлениями. Поэтому, быть может, в ходе анализа возрастет значение психологии: почему одно идет за другим; почему вот у этого именно такие последствия; почему одно длинно, а другое коротко; все ли сказано или чего-то еще не хватает; почему о данном предмете говорится слишком часто или слишком настойчиво; почему здесь используется более лаконичный язык, а там – более многословный. Однако трудно предсказать, удастся ли сформулировать все это так прямо, как в наших правилах гармонии и контрапункта.

Анализ Третьего струнного квартета

Первая часть, Moderato

Когда я был маленьким мальчиком, меня преследовала картинка, изображающая сцену из сказки «Корабль привидений» [В. Гауфа]: мятежная команда пригвоздила своего капитана головой к стене. Уверен, что это не было «программой» первой части Третьего струнного квартета. Но, возможно, подсознательно стало тем предчувствием чего-то ужасающего, которое побудило меня написать это сочинение, потому что всякий раз, думая об этой части, я вспоминаю ту картинку. Боюсь, психолога эта история может подтолкнуть к преждевременным выводам. Будучи лишь описанием эмоционального фона этой части, она не пролетит свет на ее строение. Не станем забывать, что целью исследования должна быть теория для обучения и суждения – безразлично, основана ли она на акустике или психологии, – однако всё обстоит не так просто.

В первой части есть фигура, которая присутствует почти постоянно и является связующим звеном, объединяющим все далекие характеры и построения:

Пример 34



Пример 35



Звуки, интервалы и ритм этой фигуры подвергаются бесчисленным изменениям – часто ради большего разнообразия или для смены настроения или характера, либо потому, что того требуют присоединяемые контрапункты, а также с целью создать столько контрастов, сколько требует данная конкретная ситуация. Вот лишь несколько из сотен примеров:

Примеры 36–40





Метр обычно сохраняется благодаря наличию восьми восьмых в одной конфигурации. В случае изменений темпа (*ritardando*, спокойнее, *Tempo I* и т. д.) и в подобных случаях это число нередко сокращается или, наоборот, увеличивается, как в примерах 36 и 37. Иногда меняется расстановка акцентов (пример 39). Ближе к концу метр меняется на триольный (пример 40).

Такие конфигурации, как правило, служат сопровождением главного голоса, как, в примерах 35, 41 и 42, которые повторяются по ходу части несколько раз:

Пример 41



Пример 42



Эти конфигурации также используются для построения переходов, свя-
зок, побочных тем и небольших эпизодов.

Вторая часть, *Adagio*

Попытка трактовать эту часть как тему с вариациями в сочетании с формой двойных вариаций (*alternative form*)¹² понятна, потому что здесь нет ни одного точного повторения главной темы и темы, чередующейся с ней. Эти изменения заходят очень далеко, они затрагивают внутреннюю организацию, касаются последовательности некоторых деталей и их сочетания с про-

чими. С другой стороны, форма темы с вариациями очень строга и не допускает далеко идущих структурных изменений. Поэтому, если уж проводить сравнение с одной из типизированных форм, то в данном случае может помочь сходство с формой рондо.

Открывающая [эту часть] основная тема

Пример 43



претерпевает множество изменений, некоторые из них здесь показаны:

Примеры 44–49





Скобки указывают на связь с т. 1, где эти звуки появлялись одновременно:

Пример 50



«Вторая» (alternative) тема (названная так в анализе из напечатанной партитуры) впервые появляется в тт. 11–20. Ее главная фраза (пример 50), которая всегда сопровождается ритмами и оборотами, состоящими из мелких длительностей, сильно контрастирует более спокойной основной теме (пример 43).

Примеры 51–53



Главная фраза часто помещается во второстепенных голосах, оживляемых такими ритмическими фигурами, как в примерах 51, 52 и 53.

Когда еще сильнее перемешивает отдельные фрагменты [тем], постоянно создавая новые сочетания и меняя соотношение инструментов. Само окончание очень спокойное – «calando», граничащее с безмятежностью.

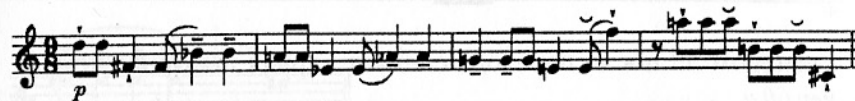
Третья часть, интермеццо

Как уже говорилось, эту часть, а также четвертую, можно легко трактовать как традиционные формы. Они представляют собой рондо: А-В-А, А-В-А-В-А, А-В-А-С-А-В-А и т. д. В самом деле: менуэт, трио и возвращение ме-

нуэта – это тоже форма рондо, именно она-то и разрослась у Бетховена, ставшего повторять трио, и Шумана, добавившего второе трио.

Это интермеццо в своей основной части содержит следующие темы:

Примеры 54–56



Пример 55 представляет собой дополнение-связку после окончания [темы из] примера 54. Пример 56 – это контрастная середина, которая, постепенно сходя на нет, дает материал для перехода к существенно сокращенной репризе примеров 54, 55 и 56. После кульминации, в заключительном разделе отрывки основной темы (пример 54) постепенно растворяются, и всё успокаивается.

Начинается трио:

Пример 57



Неистовой экспрессии этого отрывка контрастирует более лирический эпизод:

Пример 58



При подъеме к кульминации, напоминающем стретту, в этом эпизоде получают развитие мотивные структуры, ритмические несовпадения которых увлекают вперед, к еще более неистовому повторению примера 57.

Реприза первого раздела (примеры 54, 55, 56) и очень энергичная кода завершают эту часть.

Четвертая часть, рондо

Эта форма совпадает с так называемой «рондо-сонатой», о чем говорилось перед разбором второй [правильно: третьей] части; ее структура: $A_1 - B_1 - A_2 - C (+D) - A_3 - B_2 - A_4 + Coda$. Вслед за C идет короткий раздел D — это *Durchführung*. Оба раздела предшествуют репризе $A_3 - B_2 - A_4$ и т. д.

Пример 59



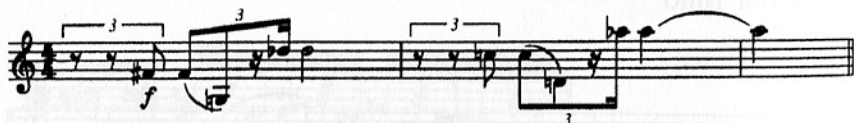
За примером 59 после перехода следует первая побочная тема:

Пример 60 а



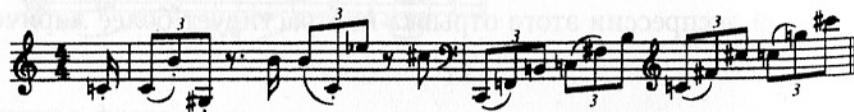
Из второй побочной

Пример 60 б



берет начало переход:

Пример 60 в



к первой репризе примера 59, существенно варьированной.

Тема из раздела C (пример 61) по-разному развивает одну контрапунктическую комбинацию:

Пример 61



Пример 62



Вторая вариация [A_3] сильно варьирована: фигура, которая поначалу появлялась в «разложенном» виде, теперь собрана в виде четырех восьмых и имитируется альтом (пример 63). В следующем варианте меняется ритм (пример 64):

Пример 63



Пример 64



Звучание побочной темы в репризе существенно меняется из-за обогащенного сопровождения. При следующем повторении основной темы варьирование продолжается:

Пример 65



Кода начинается с триольного мотива, производного от второй побочной темы (пример 60 б). В этом разделе, весьма значительном по размерам, развивается, варьируется и комбинируется весь предшествующий материал.

Вероятно, не стоит удивляться такому активному варьированию основных тем в современном сочинении, в то время как у классиков принципом обычно является узнаваемость темы. Но наш современный слух не любит так много неизменных повторений и, следовательно, если в рондо тема появляется столь часто и композитор вынужден обходиться столь малым те-

матическим материалом, эта возникающая из-за экономии скудость должна компенсироваться далеко идущими видоизменениями всякого имеющегося в распоряжении материала¹³.

Четвертый квартет

Первая часть, *Allegro molto, energico*

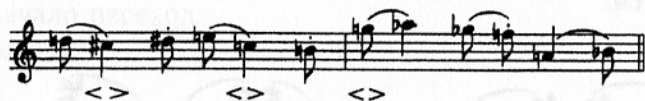
Пример 66



Пример 66 с полным основанием можно назвать главной темой из-за частых возвращений; некоторые из них можно даже считать репризами в духе сонатной формы. [Знак] * отмечает часто возвращающийся ритм в сопровождении.

Следующие примеры были выбраны по сходным причинам – для того, чтобы служить вехами, ориентирами в сложной организации, где узнавание затруднено постоянными видоизменениями.

Пример 67



Пример 67 – это маленькая фраза, которая часто появляется, образуя связи, переходы или контрасты.

Пример 68



Обратите внимание на ритм в партии виолончели, сопровождающий тему альты. Впоследствии эта тема повторяется у первой скрипки, а также в других сочетаниях.

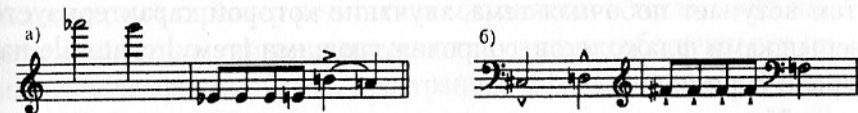
Пример 69



Весьма развернутый эпизод строится на теме из примера 69. Эта тема также появляется несколько раз (в такте 188 и еще раз в такте 207).

В примерах 70 а, б и 71 показано, в каких формах возвращается главная тема из примера 66:

Пример 70 а, б



Пример 71



Вторая часть, *Comodo*

По типу это *comodo* похоже на интермеццо. Оно написано в форме А – В – А. Раздел В представляет новый тематический материал, но в остальном обнаруживает известное сходство с *Durchführung* (разработкой): новые темы здесь на разные лады соединяются с предшествующими.

Главная тема второй части у альты

Пример 72



сопровождается танцевальным оборотом у первой и второй скрипок и виолончели:

Пример 73



После повторения и расширения контрастная фраза (пример 74) с помощью маленького мотива (пример 75) подводит к частичному повторению примера 72; таким образом этот раздел завершается:

Пример 74



Пример 75



Затем вступает побочная тема, звучание которой характеризуется яркими вспышками флажолетов, сопровождающими [тему] *cantabile* на струне G первой скрипки:

Пример 76



Повторение этого примера у виолончели еще более красочно.

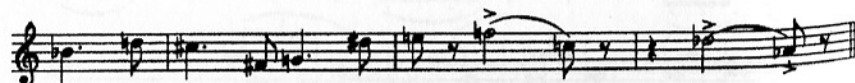
В дальнейшем последовательно разрабатываются темы первого раздела (примеры 72–75) в сочетании с новым материалом, который вводится наподобие трио в менуэте:

Пример 77



В его основе лежат, по существу, две [тематические] единицы (пример 77), к которым добавляется фраза первой скрипки (пример 78):

Пример 78



Теперь этот материал заполняет собой музыкальное пространство во всех направлениях до тех пор, пока не начинается реприза первой группы тем.

Эта реприза строится совсем по-другому, чем начало, и включает [тематические] соединения с участием материала из раздела В.

Третья часть, *Largo*

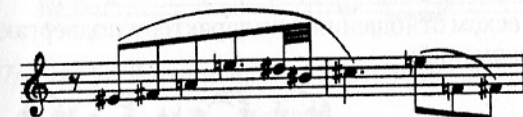
Форма здесь А – В – А – В с модуляционной разработкой, вставленной перед возвращением раздела В. Эта часть открывается речитативом, который в унисон, на одной и той же высоте исполняют все четыре струнные инструмента:

Пример 79



Рапсодический характер речитатива сохраняется и тогда, когда инструменты перестают играть в унисон и вступают со своими собственными индивидуальными комментариями. Очень пространное *calando* ведет к побочной теме:

Пример 80



Певучая мелодия изложена в форме периода; за первым предложением следует второе – очень просто и размеренно, в общей сложности шесть тактов.

В видоизмененном повторении у виолончели возрастает значение фигуры тридцатьвторых:

Пример 81



В примере 82 приводятся два такта вышеупомянутой вставки. Возникающая через шесть тактов кульминация достигается путем полуконтрапунктической разработки¹⁴ и развития материала этих двух тактов, растворяющегося в связке, которая готовит и вводит репризу раздела В. Она существенно отличается от первого проведения [раздела В] в этой части, поскольку цель здесь другая. В первый раз раздел В служил лирическим контрастом к драматическим вспышкам речитатива, которые нужно было преодолеть с помощью присущей ему эмоциональной теплоты. Во второй раз, когда вставной раздел уже ослабил напряженность начала, задачей В становится подготовка к окончанию:

Пример 82



Четвертая часть, Allegro

Это Allegro изобилует тематическим материалом, потому что каждое повторение сильно видоизменяется и порождает новые варианты. По этой причине здесь будут приведены лишь немногие из основных характеров и некоторые новые варианты основных тем, демонстрирующие примененный тип варьирования.

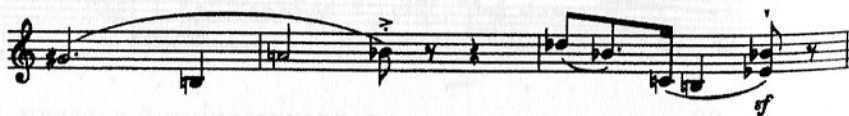
Пример 83. Первое появление главной темы, «amabile»:



Пример 84. Контраст в ритмическом отношении и по характеру, подвергающийся множеству трансформаций:



Пример 85. Первое варьированное повторение первой темы. Здесь используется другая форма основного ряда, из-за чего меняется звуковой состав. Кроме того, в сопровождении добавляется ритмическое дробление, сохраняющееся при последующих повторениях (см. также мелодию в т. 728):



Пример 86 показывает один из вариантов примера 84:



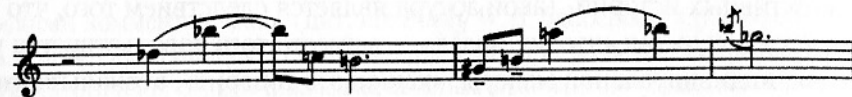
Пример 87 – это видоизмененная тема (см. пример 92):



Пример 88. Короткая фраза, которая по-разному используется:



Пример 89. Еще одна трансформация главной темы:



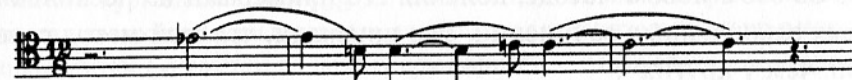
Пример 90. Вариант у виолончели:



Пример 91. Видоизменение примера 84:



Пример 92. Варьированное повторение примера 87:



Пример 93. В мелодии буквально повторяется главная тема, но благодаря сопровождению звучание меняется, настраивая на окончание «amabile», соответствующее исходному характеру в начале:



Послесловие Арнольда Шёнберга, декабрь 1949

Кажется, настало время, когда публика стала слушать мою музыку с большим расположением и доброжелательностью. Как мне представляется, это подходящий момент сказать кое-что в свою пользу.

Вместо того чтобы изучать мои партитуры и стремиться понять, кто я есть, на протяжении многих лет пытались отделаться от поставленных мною проблем, навешивая на меня ярлык: ДВЕНАДЦАТИТОНОВЫЙ КОНСТРУКТОР, АТОНАЛИСТ. При этом не имело никакого значения, что именно я предлагал – хорошее или плохое, прекрасное или безобразное, нежное или жесткое, истинное или ложное.

Я достаточно часто объяснял, что метод композиции на основе двенадцати тонов есть только вопрос организации и что неудовольствие многих слушателей вызывают диссонансы и отсутствие постоянно ощущаемой тональности. Кажется, сегодняшние слушатели не так страшатся подобных зол и готовы принять вполне бессмысленные шумы вроде тех, что используются на радио для иллюстрации детективных историй. Такой абсурд является следствием того, что публика не задается вопросом: «что он сказал», — а вместо того довольствуется узнаванием стиля, индивидуальной манеры, «как он это говорит», атональности.

Ныне с атональностью мирятся все радиослушатели — при условии, что с ее помощью не пытаются говорить ничего разумного, ничего, что могло бы привести в волнение, затронуть чувства.

Я мог бы это предвидеть, когда в 1921 году продемонстрировал своему бывшему ученику Эрвину Штайну средства, которые придумал для обеспечения всеобъемлющей организации, дарующей логику, взаимосвязь и единство. Потом я попросил его держать это в тайне и считать моим личным методом наилучшего достижения собственных художественных целей¹⁵.

Но тем временем Йозеф Хауэр и другие пытались сделать то же самое, и чтобы не прослыть их подражателем, я вынужден был раскрыть свой секрет. Я собрал друзей и учеников, пригласив также Йозефа Хауэра, и прочитал лекцию об этом новом методе, поясняя его примерами из нескольких собственных законченных сочинений. Все признали, что мой метод совершенно иной, чем у других¹⁶.

Факт использования [мною] двенадцати тонов благодаря моим ученикам и друзьям теперь стал достоянием гласности, и когда в 1933 году я приехал в Америку, то не мог сменить свой ярлык. Я был человеком с «системой хроматической гаммы». Музыканты-любители, профессионалы, газетчики и критики, которых я встречал, хотели, чтобы я написал лекцию и прочитал ее в нескольких местах, хотя я был убежден в преждевременности попыток как следует объяснить в то время проблемы, заключенные в этом методе. Разумеется, я мог дать лишь поверхностное объяснение, описание способов распределения двенадцати звуков. Я всегда сознавал эту неполноту и поэтому дал лекции название «Метод сочинения на основе двенадцати тонов»¹⁷! Я был убежден, что, сделав акцент на слове «сочинение» (метод сочинения), я создал пропасть между моими любопытствующими мучителями и собой.

Если человек знает, что означает сочинение [музыки], ему, по моему мнению, следует знать, как избежать таких глупых вопросов.

Англоязычный текст, написанный в 1949 году. Содержит авторское предисловие, проясняющее историю его происхождения: «Эти «Программные заметки» были заказаны Дином Марком Шубартом для спонсируемых им четырех концертов, представляющих четыре мои струнные квартета в исполнении Джульярдского квартета [январь — февраль 1950]. К сожалению, я не закончил эти заметки к сроку и не учел тот объем, в котором затемненные концертные залы готовы помочь аудитории просветительскими комментариями» (цит. по: *Bailey W. B. Schoenberg's published articles // JASI. Vol. IV. No. 2 [1980]. P. 171*). Напечатанный в программке концертов Джульярдского квартета текст ограничивался начальным фрагментом «Заметок» вплоть до первого музыкального примера из Первого квартета и Послесловием. Одновременно Послесловие было опубликовано в виде отдельной статьи под названием «Протест против ярлыков»: *Schoenberg A. Protest on Trademarks // New York Times. 15 January 1950. P. 9*.

Целиком текст «Заметок» был впервые воспроизведен в программке к циклу концертов квартета «Pro Arte» (примариус Рудольф Колиш), в котором исполнялись квартеты Моцарта и Шёнберга (Мэдисон, 8 ноября и 6 декабря 1959 года, 14 февраля, 13 марта и 10 апреля 1960 года; каждый концерт спустя два дня повторялся в Милуоки).

Шёнберг несколько раз в жизни обращался к своим струнным квартетам в аналитическом плане. Самым ранним был краткий тематический анализ Первого квартета, выполненный специально по случаю исполнения этого сочинения 30 июня 1907 года в Дрездене на 43-м фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза (анализ был напечатан в журнале: *Die Musik. Jg. VI. 1906/1907. S. 332–334*). В архиве композитора хранятся еще как минимум два текста, являющихся пояснительными комментариями к его квартетам («Заметки по поводу грамзаписей четырех струнных квартетов» — «Speeches on the Records of the Four String Quartets», 1936, и «Предисловие к грамзаписям струнных квартетов» — «Preface to the Recordings of the String Quartets», 1937; см.: *Rufer. S. 150, 153*). Последний из названных текстов был напечатан в приложении к грамзаписи всех квартетов Шёнберга, сделанной во время концертов квартета Колиша в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса 4, 6, 7 и 8 января 1937 года. Это была некоммерческая грамзапись, предназначавшаяся для распространения в кругу друзей и поклонников Шёнберга (о ее выходе композитор сообщал в письме Э. С. Кулидж от 5 февраля 1937 года, см.: *Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 336*. Подробнее об истории этой записи см.: *Steiner F. A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets // JASI. Vol. 2. 1978. P. 122–137*).

Перевод сделан по английскому оригиналу, опубликованному в издании: *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation / Hrsg. von U. von Rauchhaupt. München; Hamburg, 1972. S. 36–66*.

¹ См. коммент. 1 к статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция» в наст. изд.

² Гибрид двух итальянских слов: *violino* (скрипка) и *violoncello* (виолончель).

³ Это издание («Энциклопедический словарь Майера») сохранилось в библиотеке Шёнберга: *Meyers Konversations-Lexikon: Encyclopädie des allgemeinen Wissens. 4. Auflage. Leipzig, 1885–1890. Bd. 1–16*.

⁴ Струнный квартет D-dur был написан летом – осенью 1897 года. Его первое исполнение состоялось в приватной обстановке 17 марта 1898 года. Публичная премьера прошла 20 декабря 1898 года в Зале Бёзендорфера Венского Музикферайна, играл Fitzner-Quartett.

⁵ Д. Ньюлин вспоминала, как Шёнберг на уроке композиции анализировал с ней разработку Героической симфонии Бетховена: «Он хочет, чтобы я использовала первые семнадцать тактов разработки (или около того) в качестве модели и потом, вместо того, чтобы их секвенцировать, сочинила нечто вроде свободного повторения, где меняется порядок некоторых элементов, а другие подвергаются сильному развитию, и где гармония постоянно неустойчивая. Так строится “Героическая” и еще одно произведение, написанное по ее образцу, – Первый квартет самого Шёнберга» (*Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 228*).

⁶ О шёнберговском термине «ликвидация» см. коммент. 9 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд.

⁷ Подробнее о премьере Второго квартета см. в статье «Как становятся одинокими» и в коммент. 11 к ней.

⁸ Пример должен был бы начаться на 4 такта раньше. Целиком фрагмент II части с песенкой «O, du lieber Augustin» см. в примере 10 к статье «Как становятся одинокими».

⁹ Перевод В. Коломийцова, вписанный его рукой в экземпляр квартета, принадлежавший В. Г. Каратыгину и хранящийся ныне в Санкт-Петербургской Российской национальной библиотеке (инв. номер М.232687). Цит. по: *Стрекаловская Х. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфизнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером. Дис. ... канд. иск. СПб., 1998. С. 190–193. Название третьей части «Litanei» чаще переводят как «Литания» – «молитва у католиков, которая читается или поется во время торжественных религиозных процессов» (Современный словарь иностранных слов. М., 1999. С. 344). Перевод «Лития» связывает текст Георга с православной традицией: «Лития – в православном церковном богослужении часть всенощного бдения накануне праздников, следующая за ектенией “Исполним вечернюю молитву нашу Господеви”. [...] Особый вид литии установлен для моления об умершем, совершаемого при выносе его из дома» (Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. СПб., 1896. Т. XVIIa. С. 807).*

¹⁰ Очевидно, ошибка в оригинале. Примеры 30 и 29 относятся к третьей части квартета и никак не связаны с кодой четвертой. Скорее всего, имеются в виду примеры 31 и 32. На эту ошибку указал Р. Эльшлегель (*Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation. S. 172*). В издании под редакцией И. Войтеха (*Stil und Gedanke 1976*) эта неточность, будучи оговорена в комментарии, исправлена непосредственно в тексте статьи.

¹¹ В главе «Так называемые свободные формы» Шёнберг критикует теоретиков, определяющих их как «свободные от формальных ограничений»: «Для этих людей форма была не организацией, а ограничением» (*Schoenberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1957. S. 162*). Говоря о таких формах (интродукции, прелюдии, фантазии, рапсодии, речитативы и т. п.), Шёнберг усматривает их общность в «стремлении избежать господства одной тональности», что придает им «известное сходство с разработкой». Вместе с тем, композитор подчеркивает особенности каждой из разновидностей

тей «свободных форм»: «В некоторых – например, фантазиях и рапсодиях, – несмотря на определенность некоторых [тональных] регионов, единый тональный центр отсутствует, поскольку гармония в целом модуляционная или даже блуждающая. Напротив, вступления, по крайней мере к концу, устремляются к тому или иному тональному региону». Рапсодии характеризуются «обилием тем и контрастирующих мыслей», а фантазии «дают возможность исполнителю показать свою виртуозность» (*Ibid. S. 163, 171, 176*).

¹² В своем учебнике формы В. А. Цуккерман использует термин, который лучше всего соответствует английскому «alternative form», – «попеременные вариации» (*Цуккерман В. Вариационная форма. М., 1974. С. 158, 164*). Говоря о трактовке формы второй части как вариационной, Шёнберг имеет в виду анализ Э. Штайна, который был опубликован в партитуре Третьего квартета, вышедшей в «Universal Edition» в 1927 году.

¹³ О своей склонности к непрерывному развитию, которую он считал типичной чертой собственного стиля, Шёнберг говорил, в частности, в статье «Брамс прогрессивный» (разделы II, VI, IX, XIV), в «Докладе об ор. 31» (публ. в наст. изд.). Одним из первых публичных высказываний композитора на эту тему была небольшая заметка под названием «Почему трудно понимать новые мелодии» (датирована 10 октября 1913 года), в которой он весьма подробно и аргументированно излагает суть своей позиции:

«Любая мелодия возникает благодаря повторению более или менее варьируемого основного мотива. Чем она примитивнее, проще, тем многочисленнее повторения. Чем ниже требования, предъявляемые к способности постигать, чем чаще повторения, тем ниже будет уровень внутренней организации. А поскольку уже имеющиеся низшие формы (Organismen) служат предпосылкой для новизны всякой действительно новой мелодии, то последняя разрабатывает либо не совсем уж новые основные мотивы в меньшем числе вариаций или путем более искусного варьирования – следовательно, развивается быстрее, – либо совершенно новые мотивы, которые по возможности медленно развиваются во многих вариациях. Действовать здесь методично, то есть, как это принято, максимально широко представлять общеупотребительный простейший мотив и лишь тогда обращаться к новым мотивам или более быстрым формам развития, когда покончено с простейшими, – не в интересах искусства. Новая мелодия ограничивается типичными случаями, предоставляя все остальное китчу и уличным шлягерам, выпускает некоторые звенья [логического] ряда и помещает, по видимости неожиданно, рядом со старыми новые формы. Ее свойства, в сравнении с предшествующим, таковы: предполагается, что известное уже знакомо и поэтому больше не упоминается, особенности нового обуславливают новые способы варьирования (эти методы ведь тоже устаревают); композитор меньше поддается соблазну в наглядной и замедленной форме отразить родство обеспечивающих взаимосвязь элементов – в надежде на то, что воспринятая взаимосвязь удержит [целое] даже тогда, когда методы соединения не показаны; он экономит место и не выражает десятью словами то, что можно сказать в двух.

Такая «краткость» неудобна для того, кто хочет комфортно наслаждаться. Но почему надо непременно ориентироваться на тех, кто слишком медленно думает?»

(*Schoenberg A. Warum neue Melodien schwer verständlich sind // Die Konzertwoche. No. 1. Oktober 1913; текст переведен по публ.: Simms B. New Documents in the Schoenberg – Schenker Polemic // Perspectives of New Music. Vol. 16. 1977. P. 115–116*)

¹⁴ О понятии «полуконтрапункт» см. коммент. 13 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.

¹⁵ Шёнберг рассказал о своем новом методе не только Штайну. Й. Руфер, другой «доверенный ученик» Шёнберга, вспоминал: «Возможно, это было в период сочинения Прелюдии [из Сюиты для фортепиано ор. 25] в конце июля 1921 года, когда Шёнберг на прогулке в Траункирхене сказал: «Сегодня я нашел нечто, что обеспечит немецкой музыке превосходство на следующие сто лет». Это был метод композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом» (Rufer. S. 26). См. также коммент. 2 к статье «[Антон Веберн: Klangfarbenmelodie]» в наст. изд.

¹⁶ Летом 1940 года в связи с вопросом о приоритете в создании двенадцатитонового метода, восстанавливая в памяти события двадцатилетней давности, Шёнберг записал: «Должно быть, около 1920 года я впервые увидел кое-что [из сочинений] Хауэра и услышал, как он говорит об атональной музыке. [...] В 1924 году я заметил, что Хауэр тоже пишет двенадцатитоновую музыку. До тех пор я держал в тайне то, что делаю. Однако дабы стало понятно, что я не нахожусь под влиянием Хауэра, но иду собственным путем, я созвал собрание всех своих учеников и друзей, на котором разъяснил этот новый метод и путь, по которому шел» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 402). Согласно воспоминаниям ученика и впоследствии зятя Шёнберга Феликса Грайсле, события, о которых говорит композитор, происходили на год раньше. По словам Грайсле, узнав о публикациях Хауэра на тему двенадцатитоновой музыки, Шёнберг в феврале 1923 года собрал около двадцати учеников у себя дома в Мёдлинге и объяснил им свой двенадцатитоновый метод (в числе присутствовавших, помимо самого Грайсле, были А. Берг, А. Веберн, Э. Веллес, Э. Штайн, Э. Штойерман). Грайсле утверждает, что Хауэра тогда не было, но Шёнберг пригласил его на одно из своих «воскресений» несколько позже (воспоминания Грайсле см.: Smith J. A. Schoenberg and His Circle. New York; London, 1986. P. 197). Как вытекает из письма Шёнберга Хауэру от 7 декабря 1923 года, собрание с участием последнего могло состояться 10 декабря (см.: Письма. С. 158). В сентябрьском номере журнала «Anbruch» за 1924 год, посвященном 50-летию Шёнберга, Э. Штайн (разумеется, с благословения юбиляра) опубликовал статью «Новые принципы формы», где впервые обнародовал шёнберговский двенадцатитоновый метод.

Помимо Хауэра, свой путь к двенадцатитоновой композиции на рубеже 1910–1920-х годов искал А. Веберн (подробнее об этом см. в коммент. к статье «[Антон Веберн: Klangfarbenmelodie]»). В этой области экспериментировал и ученик А. Берга Ф. Х. Кляйн, написавший сочинение для камерного оркестра под названием «Машина. Внетональная самосатира» (1919–1921), в котором использовал «материнский аккорд», состоящий из двенадцати неповторяющихся звуков.

¹⁷ Подробнее об этом докладе см. во вст. коммент. к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.

КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ [ОР. 9] (1949)

Камерная симфония № 1 ор. 9, сочиненная в 1906 году, – последнее произведение моего первого периода, состоящее из одной непрерывной части. Эта симфония еще до некоторой степени похожа на Первый струнный квартет ор. 7, также объединяющий четыре типа частей сонатного цикла, а также на симфонические поэмы [sic] «Просветленная ночь» ор. 4 и «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5, в которых не принимается во внимание традиционная последовательность частей, но возникают типы [движения], своим контрастным соотношением напоминающие независимые части¹.

Продолжительность моих ранних сочинений была одной из черт, связывавших меня со стилем предшественников – Брукнера и Малера, чьи симфонии зачастую превышали час, и [Р.]Штрауса, чьи симфонические поэмы длились по полчаса. Как композитор – не как слушатель – я устал от музыки такой продолжительности. Вероятно, причиной здесь послужило то, что продолжительность моих собственных сочинений была результатом общего для моих предшественников и современников стремления обстоятельно представить каждый характер и настроение. Это означало, что каждая мысль должна была развиваться и разрабатываться при помощи производных от нее структур, а также повторов, как правило, неизменных, – чтобы не затемнять взаимосвязь.

Те, кто изучает мои произведения, увидят, как в ходе моей эволюции тенденция к уплотнению постепенно изменила весь мой композиционный стиль; как, отказавшись от повторов, секвенций и разработки, я в итоге пришел к стилю сжатому и лаконичному, где любое техническое или структурное требование осуществлялось без ненужного разбухания, где любая отдельно взятая композиционная единица была функциональной².

В Камерной симфонии № 1 я находился лишь в начале этого медленно развивающегося процесса. И хотя здесь все еще много разработки, тем не менее, неизменных повторов и секвенций уже точно меньше. Кроме того, если в Первом струнном квартете есть два больших раздела Durchführung (разработочных раздела), то здесь только один, и намного короче.

В этом плане Камерная симфония явилась настоящим поворотным пунктом моей эволюции. Но в еще большей степени она стала таковым в другом: в ней предпринята первая попытка создать камерный оркестр. Вероятно, уже можно было предвидеть появление радио, и тогда камерные оркестры

смогли бы в достаточной степени заполнить помещение звуком. В перспективе открывалась возможность при меньших расходах тщательно репетировать с маленькой группой, избегая непомерных издержек наших исполнительских оркестров. В этом отношении история меня разочаровала: состав оркестров продолжал расти, и, несмотря на множество сочинений для малого оркестра, я должен был снова писать для большого.

В Камерной симфонии № 1 использовано 15 инструментов, все солирующие: флейта, гобой, английский рожок, кларнет in Es, кларнет, бас-кларнет, фагот, контрафагот, 2 валторны, 1-я и 2-я скрипки, альт, виолончель и контрабас³.

Хотя Камерная симфония № 1 исполняется без перерыва, она состоит из пяти разделов:

- | | |
|---------------------|----------------|
| I. Сонатное allegro | начало – ц. 38 |
| II. Скерцо | ц. 38–60 |
| III. Разработка | ц. 60–77 |
| IV. Adagio | ц. 77–90 |
| V. Реприза и финал | ц. 90–100 |

Группа главных тем первого раздела содержит две темы **A** и **B** (ц. 1–16), предваряемые элементами **a**, **b**, **c**, **d**. Эта группа сразу же показывает гармоническую идею сочинения: квартовый ряд в мелодической и гармонической связи с целотоновой гаммой:

Пример 1

Example 1 shows four fragments (a, b, c, d) and two themes (A and B) in a piano arrangement. The notation is in G major, 2/4 time. Fragment 'a' is a melodic line starting on G4. Fragment 'b' is a harmonic line starting on G4. Fragment 'c' is a melodic line starting on G4. Fragment 'd' is a harmonic line starting on G4. Theme A is a melodic line starting on G4. Theme B is a harmonic line starting on G4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Далее следует переход (ц. 16–21),

Пример 2

Example 2 shows a transition from fragment 'e' to 'f' and 'g'. The notation is in G major, 2/4 time. Fragment 'e' is a melodic line starting on G4. Fragment 'f' is a harmonic line starting on G4. Fragment 'g' is a melodic line starting on G4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

он состоит из трех элементов (**e**, **f**, **g**) и ведет к группе побочных тем (ц. 21–30),

Пример 3

Example 3 shows a transition from fragment 'h' to 'i'. The notation is in G major, 2/4 time. Fragment 'h' is a melodic line starting on G4. Fragment 'i' is a harmonic line starting on G4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

которые также разрабатывают несколько элементов и сменяются заключительным разделом (ц. 30–32):

Пример 4

Example 4 shows a transition from fragment 'h' to 'i'. The notation is in G major, 2/4 time. Fragment 'h' is a melodic line starting on G4. Fragment 'i' is a harmonic line starting on G4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Затем следует краткая реприза главной темы **A** (ц. 33), которая тут же превращается (ц. 34) в переход к скерцо (ц. 38–60), включающему трио (ц. 46), краткую *Durchführung* [разработку] (ц. 50) и репризу (ц. 54), где контрапунктически сочетаются [темы] скерцо и трио плюс еще одна фигура:

Пример 5

Example 5 shows a transition from 'скерцо' to 'ср'. The notation is in G major, 2/4 time. 'скерцо' is a melodic line starting on G4. 'ср' is a harmonic line starting on G4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



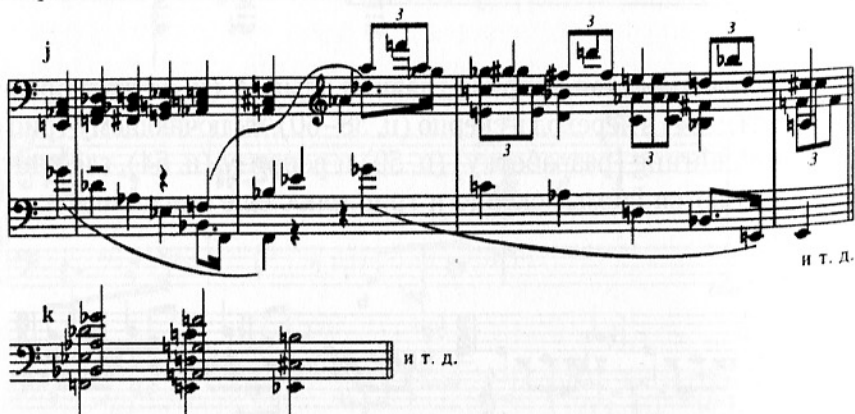
Последующий переход ведет к основной *Durchführung* (ц. 60–77), в которой представлено множество контрапунктических комбинаций большинства предшествующих тем, включая тройной канон⁴, сопровождаемый элементами главной темы:

Пример 6



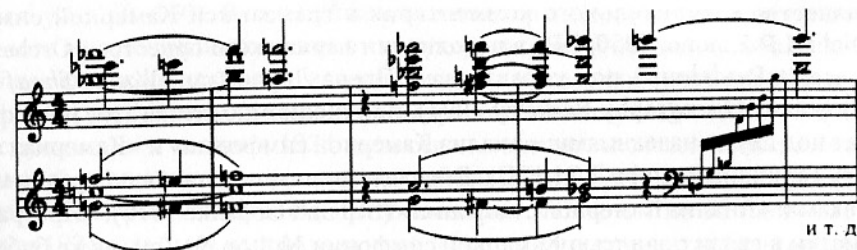
Кроме того, показаны пути разрешения квартовых аккордов в целотонные и наоборот (ц. 75):

Пример 7



В разделе (ц. 77), служащем переходом к *Adagio*, представлены многие аспекты квартовых аккордов и добавлены разрешения в трезвучия:

Пример 8



Первый раздел *Adagio* (ц. 79–86) состоит из двух фраз, **К** и **L**, и маленького мотива **м**:

Пример 9



За ним следует побочная тема (ц. 86–90):

Пример 10



Реприза открывается темой перехода [пример 2], за которой идет побочная тема [пример 3], и лишь потом возвращается главная тема в варьированном и сокращенном виде (ц. 96–100). Здесь начинается собственно финал с видоизмененными цитатами из предшествующих тем⁵. В финальной стретте используются преимущественно различные формы главной темы **A** и [элемента] **с**.

Англоязычный текст, датированный 1949 годом. Он был впервые опубликован в качестве вступительного комментария к грамзаписи Камерной симфонии (Dial DLP 2 mono, 1950, LP) в исполнении парижского оркестра «Orchestre des Concerts Pasdeloup» под управлением Пьера Дерво (см.: Wayne Shoaf R. The Schoenberg Discography. Berkeley, 1994). В архиве композитора этот текст фигурирует под двумя названиями: «Анализ Камерной симфонии» и «Камерная симфония» (архивный шифр Т 31.13G). Впоследствии он печатался под разными заголовками: «Анализ Камерной симфонии» (Stil und Gedanke 1976), «Программные заметки в связи с записью Камерной симфонии № 1 ор. 9» (см. ниже библиографические сведения об издании, по которому сделан перевод).

Существует более подробный анализ Камерной симфонии, сделанный в 1918 году А. Бергом: Berg A. Arnold Schönberg: Kammersymphonie op. 9. Thematische Analyse. Wien; Leipzig, o. J. [1918]

Перевод выполнен по изданию: Schoenberg A. Program notes for a recording of the Chamber Symphony No. 1, Opus 9 // Arnold Schoenberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about his own Work / Ed. by N. Schoenberg-Nono. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers, 1988. P. 113–114. Отсутствующие в данной публикации нотные примеры воспроизводятся по изданию: Stil und Gedanke 1976. S. 440–445.

¹ В немецком издании (Stil und Gedanke 1976. S. 440) далее следует вставка: «Что отличает ор. 9 от предшествующих сочинений, так это продолжительность. Если ор. 4 звучит примерно 30 минут, ор. 5 и ор. 7 каждый по 45 минут, то ор. 9 – примерно 22–25 минут».

² В своем тексте «Самоанализ (Зрелость)», датированном 3 марта 1848 года, Шёнберг писал о времени создания Второго струнного квартета и Трех пьес для фортепиано ор. 11 (1908–1909): «[...] я пришел к чрезвычайно кратким формам. В этом стиле я писал недолго. Но он все же научил меня двум вещам: во-первых, выражать мысли в афористической манере, не требующей продолжения исходя из соображений формы; во-вторых, располагать мысли одну за другой без использования формальных связей, просто путем чередования» (цит. по: Stil und Gedanke 1976. S. 387).

³ Шёнберг остался неудовлетворен инструментовкой Камерной симфонии ор. 9. Вот что писал композитор 13 декабря 1916 года А. Цемлинскому, сообщая о своем намерении завершить Вторую камерную симфонию (начатую сразу же вслед за первой и задуманную для такого же состава, пополненного 2-й флейтой, 2-м альтом и 2-й виолончелью): «Я все же не буду писать это сочинение для сольных инструментов, сразу начну новую партитуру для (среднего) оркестра. Думаю, сольный состав струнных против стольких духовых – это все же ошибка. Отсутствует следующая возможность: ни один инструмент, ни одна группа в полном tutti не может доминировать надо всем. А музыка сочинена так, что это необходимо. Конечно, можно написать вещь, для которой подобное [требование] будет излишним, но это сочинение, равно как и моя первая Ка-

мерная симфония, не такие! Вероятно, я и Первую переработаю для оркестра!» (Zemlinsky. S. 159–160). В дальнейшем композитор дважды возвращался к партитуре ор. 9 много изменений было внесено в новую редакцию, увидевшую свет в 1924 году (в настоящее время произведение известно именно в этом варианте); в 1935 году композитор сделал версию для большого оркестра, обозначенную как ор. 9В. Корректуры, зафиксированные в издании 1924 года, стали следствием состоявшихся концертных исполнений сочинения и репетиционной работы над ним (в том числе десяти открытых репетиций Камерной симфонии, проводившихся в Вене с 4 по 16 июня 1918 года). Редакция 1924 года была направлена на облегчение и инструментальную дифференциацию партитуры: в ней устранены многие инструментальные удвоения, кое-где для большей прозрачности вычеркнуты отдельные голоса; подробнее об этом см.: Brinkmann R. Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs op. 9 // Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit (Studien zur Wertungsforschung. Bd. 9) / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1977. S. 134–136. Существует также переложение Камерной симфонии для флейты (или 2-й скрипки), кларнета (или альты), скрипки, виолончели и фортепиано, выполненное в 1922–1923 годах А. Веберном.

⁴ Правильно: трехголосный канон.

⁵ В немецком издании (Stil und Gedanke 1976. S. 445) далее следует пояснение: «например, модификация L из примера 9, e из примера 2 (ц. 107), b из примера 1 и (ц. 116) h и i из примера 4».

АНАЛИЗ «ПЕЛЛЕАСА И МЕЛИЗАНДЫ» (1949)

Я сочинил симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда» в 1902 году. Она целиком и полностью вдохновлена чудесной драмой Мориса Метерлинка. Я старался отразить каждую ее деталь, допустив лишь некоторые пропуски и немного изменив порядок следования сцен.

Три главных героя представлены темами в духе вагнеровских лейтмотивов, только не такими короткими. Мелизанда с ее беспомощностью характеризуется [темой]:

Пример 1



которая претерпевает множество изменений в соответствии с различными настроениями. Голо изображается темой, появляющейся сначала у валторн:

Пример 2



Впоследствии она часто преобразуется, например:

Пример 3



Пример 4



Пеллеас явственно противопоставляется [Голо] благодаря юношескому и рыцарственному характеру его мотива:

Пример 5



Две гармонии, отмеченные + – +, и короткий мотив, который впервые появляется в начале,

Пример 6



призваны символизировать собой *судьбу*. Этот мотив появляется во множестве вариантов.

Игра Мелизанды с кольцом, которое падает на дно фонтана, передается в скерцо.

Ревность Голо изображается [темой]:

Пример 7



Сцена, где Мелизанда свешивает волосы из окна, предстает во всем великолепии. Этот раздел открывают флейты и кларнеты, имитирующие друг друга с малым расстоянием вступления. Позже вступают арфы, солирующие скрипки играют мотив Мелизанды, виолончель соло – тему Пеллеаса. Продолжают высокие струнные *divisi* и арфы.

Когда Голо ведет Пеллеаса к устрашающим подземным гробницам¹, возникает звучание, которое примечательно во многих отношениях и в особенности потому, что здесь впервые в музыкальной литературе использован ранее не известный эффект – глиссандо тромбонов²:

Пример 8

Fl. Flatterzunge
Tr-be con sord.
Cor.³ con sord.
Tr-ni gliss.
C-bassi
Gr. Cassa
Tam-tam

Сцена любви открывается длинной мелодией:

Пример 9

и т. д.

Новый мотив возникает в сцене смерти:

Пример 10

и т. д.

Появление слуг – предвестие смерти Мелизанды – находит отражение в напоминающей хорал теме у трубы и тромбона, которая соединяется с контрапунктирующей мелодией у флейт и риколо:

Пример 11

8 va

Первое исполнение в 1905 году в Вене под моим управлением вызвало большие беспорядки среди публики и даже среди критиков³. Рецензии были необычайно резкими, один критик предложил поместить меня в психиатрическую лечебницу и держать нотную бумагу вне пределов моей досягаемости⁴. Лишь через шесть лет, под управлением Оскара Фрида, сочинение завоевало большой успех и с тех пор уже не вызывает гнев публики⁵.

Англоязычный текст, написанный в декабре 1949 года в качестве вступительной аннотации к грамзаписи «Пеллеаса и Мелизанды» (Capitol Recordings P 8069, 1950). На пластинке, выпущенной американской фирмой «Capitol», воспроизводится запись с концерта, состоявшегося 18 апреля 1948 года во Франкфурте, где бывший ученик Шёнберга В. Циллиг исполнил симфоническую поэму с оркестром Франкфуртского радио. Эту запись Циллиг прислал своему учителю, и тот способствовал ее тиражированию. «[...] Я исключительно доволен Вашим исполнением», – писал композитор Циллигу 4 апреля 1950 года, уже после выхода пластинки в США (цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV. Reihe B. Bd. 10. Mainz; Wien, 1999. S. 283).

В феврале 1950 года состоялась радиотрансляция названной записи, предварявшаяся вступительным словом композитора. В его архиве сохранился машинописный текст на английском языке под названием «Предисловие к радиотрансляции записи “Пеллеаса и Мелизанды” Capitol» (шифр T 69.05), датированный 17 февраля 1950 года. Приводим его целиком:

«Около 1900 года Морис Метерлинк увлек композиторов, побуждая их создавать музыку к его театральным поэмам. Всех притягивало то, как он драматизировал извечные человеческие проблемы в духе сказки, придавая им вневременной характер и не прибегая при этом к имитации старинных стилей.

Сначала я планировал сделать из “Пеллеаса и Мелизанды” оперу, но отказался от этого намерения, хотя и не знал, что в то же самое время над своей оперой работал Дебюсси. Я продолжаю сожалеть, что не осуществил свой первоначальный замысел. Это отличалось бы от Дебюсси. Возможно, я упустил бы чудесный аромат поэмы, но мои герои были бы более поющими.

С другой стороны, симфоническая поэма научила меня выражать настроения и характеры в четко очерченной форме – техника, которую опера не могла бы так хорошо развить.

Очевидно, моя судьба вела меня с большой предусмотрительностью»

(цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV. Reihe B. Bd. 10. Mainz; Wien, 1999. S. 290).

Более подробный и специальный тематический анализ этого сочинения был сделан в 1920 году А. Бергом: *Berg A. Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck). Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op. 5. Kurze thematische Analyse.* Wien; Leipzig, o. J. [1920]

Перевод выполнен по изданию: *Schoenberg A. Program Notes // Arnold Schoenberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about his own Work / Ed. by N. Schoenberg-Nono. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers, 1988. P. 110–112.*

¹ В драме М. Метерлинка речь идет о подземелье, в котором разлит «запах смерти» (3-я сцена II действия).

² Первым глиссандо тромбонов фактически применил Й. Гайдн: в охотничьем хоре (№ 26 «Hört, hört das laute Getöse») из оратории «Времена года» (1801) оно изображает лай собак. В партитуре записан форшлаг из двух тридцатьвторых, который может быть исполнен только как глиссандо (в объеме терции). Среди современников Шёнберга приоритет в использовании этого приема принадлежит Г. Малеру, который эффектно использовал глиссандо тромбонов в начале своей Третьей симфонии (тт. 91–94, глиссандо в объеме полутора октав), сочиненной в 1895–1896 годах и исполненной в июне 1902 года – еще до того, как Шёнберг приступил к работе над своей симфонической поэмой. Глиссандо тромбонов впоследствии стало весьма широко использоваться в музыке XX века (в частности, к нему прибегал Стравинский в балете «Жар-птица», Прокофьев в кантате «Семеро их», Равель в «Вальсе» и «Болеро», Шостакович в первой редакции оперы «Леди Макбет Мценского уезда»).

³ Премьера «Пеллеаса и Мелизанды» состоялась 25 января 1905 года в Вене. Один из рецензентов писал: «Многие слушатели смеялись, большинство в замешательстве или в гневе покинули зал, лишь убежденные сторонники упорно аплодировали» (цит. по: Gedenkausstellung, S. 185).

⁴ Этим критиком был П. Штаубер, который в венском еженедельнике «Montagspresse» от 30 января 1905 года энергично протестовал против сравнения Шёнберга с другими не признанными поначалу гениями – Вагнером, Брукнером и Вольфом: «Предусмотрительные держат себе открытым путь к отступлению и утверждают, что Шёнберг тем не менее гениален. Бесспорно – если имеет право на существование обратный тезис: “Сумасшествие есть гениальность”. А вообще-то тяжелую болезнь Шёнберга еще можно излечить. Несчастного надо поместить в санаторий, отобрать у него потную бумагу и держать некоторое время подальше от музыки. И если он когда-нибудь снова напишет чистое четырехголосие, тогда можно будет надеяться на его выздоровление от какофонической болезни» (цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV. Reihe B. Bd. 10. S. 247).

⁵ Речь идет о берлинской премьере сочинения, состоявшейся 31 октября 1910 года, – втором исполнении после премьеры в Вене.

ПРОГРАММНЫЕ ЗАМЕТКИ К «ПРОСВЕТЛЕННОЙ НОЧИ» (1950)

В конце XIX века главными представителями Zeitgeist* в поэзии были Детлев фон Лилиенкрон, Гуго фон Гофмансталь и Рихард Демель. А в музыке после смерти Брамса многие молодые композиторы, следуя примеру Рихарда Штрауса, сочиняли программную музыку. Это объясняет происхождение «Просветленной ночи» – программной музыки, иллюстрирующей стихотворение Рихарда Демеля и передающей его выразительное содержание¹.

Мое сочинение, возможно, отличалось от других иллюстративных произведений, во-первых, тем, что оно написано не для оркестра, а для камерного ансамбля, и, во-вторых, тем, что оно не передает действие или драму, но ограничивается описанием природы и выражением человеческих чувств. И, кажется, благодаря этой позиции мое сочинение обрело такие свойства, которые могут убедить, даже если не знать, что оно рисует, или, другими словами, его можно оценивать как *чистую* музыку. Не исключено, что оно заставит вас забыть о стихотворении, которое сегодня кое-кто, возможно, назовет отталкивающим.

Тем не менее, многое в этом стихотворении заслуживает признания благодаря очень поэтичному отображению эмоций, вызванных красотой природы, и высокоморальной позиции перед лицом на редкость сложной проблемы.

Прогуливаясь в парке

Пример 1



* Духа времени (нем.).

ясной, холодной лунной ночью,

Пример 2



Пример 3



женщина в драматическом порыве признается мужчине, что переживает трагедию.

Пример 4



Она вышла замуж за человека, которого не любила. Она была несчастлива и одинока в этом браке,

Пример 5



однако принуждала себя к верности,

Пример 6



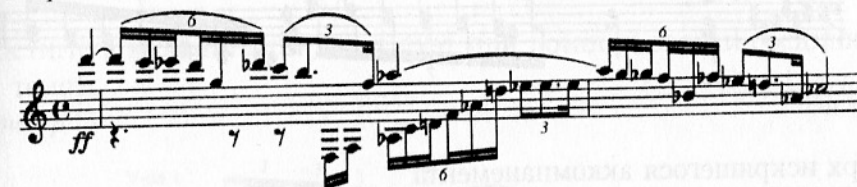
и вот, подчинившись материнскому инстинкту, теперь она носит ребенка от человека, которого не любит. Она даже считала похвальным то, что выполняет свой долг перед природой.

Пример 7



Кульминационный подъем, где разрабатывается [приводимый ниже] мотив, выражает то, как она сама обвиняет себя в тяжком грехе.

Пример 8



Теперь она в отчаянии идет рядом с человеком, которого полюбила, страшась, что его приговор уничтожит ее.

Пример 9



Но «раздается голос мужчины, человека, чье великодушие так же возвышенно, как и его любовь».

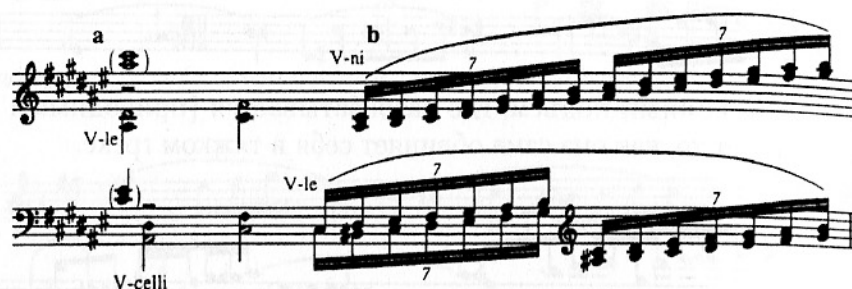
Пример 10



Предшествующая первая половина сочинения заканчивалась в *es-moll* (a), от которого остается в качестве связки один звук *b* (b), чтобы перейти к предельно контрастному *D-dur* (c).

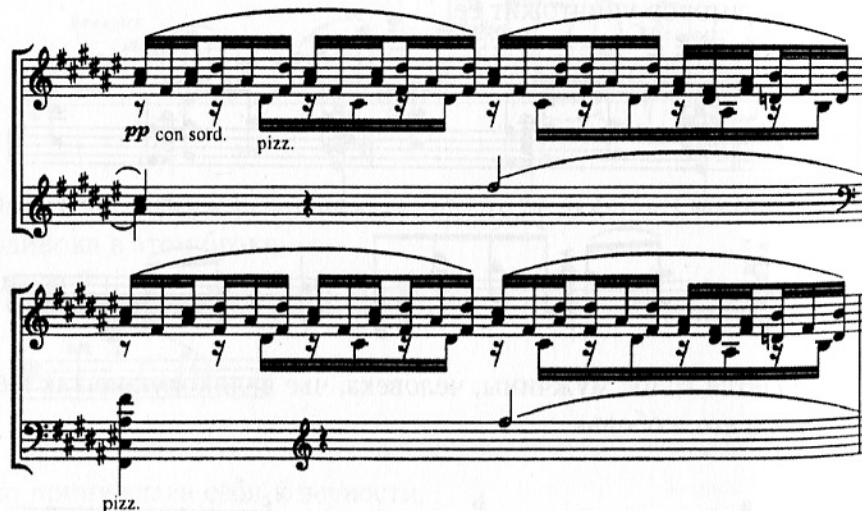
Флажолеты (a), украшенные засурдиненными пассажами (b), передают красоту лунного света,

Пример 11



и поверх искрящегося аккомпанемента

Пример 12



вступает побочная тема,

Пример 13



вскоре сменяющаяся дуэтом скрипки и виолончели.

Пример 14



Этот раздел отражает настроение мужчины, чья любовь, в гармонии с великолепием и сиянием природы, способна разрешить трагическую ситуацию: «ребенок, которого ты носишь, не должен стать бременем для твоей души».

Достигнув кульминации, этот дуэт при помощи связки соединяется с новой темой.

Пример 15



За этой мелодией, передающей «теплоту, которая струится от одного из нас к другому», теплоту любви, следуют повторения предыдущих тем и их развитие. В конце концов они приводят к еще одной новой теме, которая характеризует достойное решение мужчины: эта теплота «преобразит твоего ребенка», и он станет «моим собственным».

Пример 16



Подъем ведет к кульминации, тема мужчины (пример 10 c) повторяется в начале второго раздела.

Завершает сочинение длинная кода. Ее материал основан на темах предыдущих разделов, еще раз видоизмененных для того, чтобы восславить чудеса природы, преобразившей эту ночь трагедии в просветленную ночь.

Нельзя забывать, что при первом исполнении в Вене это произведение было освистано и вызвало беспорядки и драки². Но очень скоро оно получило большое признание.

Текст на английском языке, датированный 26 августа 1950 года, был впервые опубликован в качестве комментария к грамзаписи «Просветленной ночи» (Capitol Recordings L 8118, 1950). Сочинение исполнял «Hollywood String Quartet» в расширенном составе, запись была осуществлена 21–22 августа 1950 года (см.: Wayne Shoaf R. The Schoenberg Discography. Berkeley, 1994). В рукописи композитора, хранящейся в его архиве (Т 77.06G), текст озаглавлен «Program Notes to Verklärte Nacht»; это название и приводится в настоящей публикации. Фрагменты текста, заключенные в кавычки, являются неточными цитатами из предпосланного партитуре секстета стихотворения Р. Демеля.

В архиве композитора сохранились еще одна аналитическая запись, относящаяся к «Просветленной ночи» (1932, Барселона). На нескольких нотных листах показана взаимосвязь некоторых тем между собой и с основными тональными опорами произведения, не осознававшаяся композитором в процессе работы и открывшаяся ему спустя более тридцати лет после написания сочинения (подробнее об этом см.: Доленко Е. О трех загадках «Просветленной ночи» // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 223–225).

Перевод выполнен по изданию: Schoenberg A. Program Notes to a Recording // Arnold Schoenberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about his own Work / Ed. by N. Schoenberg-Nono. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers, 1988. P. 119–123.

¹ Струнный секстет «Просветленная ночь» написан по одноименному стихотворению Р. Демеля, которое было сначала опубликовано в составе поэтического сборника «Женщина и мир» (1896), а позже включено автором в книгу «Двое. Роман в романсах» (1903). Демель был одним из самых популярных поэтов Германии эпохи fin de siècle; его влияние на современников было огромным, хотя и недолговременным. Лирика Демеля увлекла многих композиторов: на его стихи писали Р. Штраус, А. Цемлинский, М. Рeger, чуть позже – А. Веберн (только в период до 1913 года его стихотворения клали на музыку в общей сложности более пятисот раз). Демель был первым из крупных современных поэтов, к творчеству которого обратился Шёнберг. Многие из его ранних песен написаны на стихи Демеля, по большей части заимствованные из все того же сборника «Женщина и мир» (в том числе «Ожидание», «Подари мне твой золотой гребень», «Утешение» ор. 2, «Предостережение» ор. 3, «Всё» ор. 6, ряд неоконченных песен; сохранились эскизы к еще двум песням на стихи поэта, задуманным позже, в 1906–1907 годах). В 1899 году Шёнберг собирался писать большое сочинение для мужского голоса и оркестра «Гефсиманский сад» на текст Демеля. В 1912 году состоялось личное знакомство композитора и поэта. В письме от 13 декабря 1912 года Шёнберг очень высоко оценивает значение, которое имело для него творчество Демеля: «[...] Ваши стихи оказали решающее влияние на мое музыкальное развитие. Благодаря Вам я впервые почувствовал необходимость искать в лирике некий новый тон. Вернее, я нашел его, не ища, – нашел, отразив

музыкально то, что было пробуждено во мне Вашими стихами. [...] мои первые опыты песен на Ваши стихи содержат больше из того, что развилось у меня впоследствии, чем некоторые гораздо более поздние сочинения. Вы поймете, что поэтому я питаю к Вам искреннее и в особенности благодарное уважение» (Письма. С. 64). В том же письме он предлагал Демелю совместную работу над задуманной им большой ораторией о религиозных исканиях современного человека (будущая «Лестница Иакова»). Демель вежливо отказался, чтонисколько не отразилось на отношении к нему Шёнберга. В ноябре 1913 года, в связи с 50-летием поэта, композитор писал ему, уже от имени своего поколения: «От Вас мы научились вслушиваться в себя и при этом оставаться людьми сегодняшнего дня. [...] Я уверен в том, о чем уже говорил Вам: почти на каждом повороте моего музыкального развития стоит стихотворение Демеля» (цит. по: Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stephan George. München, 1981. S. 140).

² Премьера секстета 18 марта 1902 года прошла сравнительно благополучно. Судя по рецензиям, мнения слушателей разделились, однако нет никаких оснований говорить о «беспорядках и драках». Восприятию секстета, безусловно, повредило то, что устроители концерта из опасения оскорбить общественную мораль не напечатали в программке стихотворение Демеля. О премьере «Просветленной ночи» см. также коммент. 3–5 к статье «Как становятся одиночками» в наст. изд.

МОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПОЛИТИКЕ (1950)

Я по крайней мере так же консервативен, как Эдисон и Форд. Но, к несчастью, не так прогрессивен, как были в своих областях они.

Мне было чуть более двадцати лет, когда друзья познакомили меня с марксистскими теориями¹. Когда я впоследствии подрабатывал *хормейстером* – руководителем мужского хора, – они называли меня «Genosse», «товарищ»²; во времена борьбы социал-демократов за распространение избирательного права я весьма и весьма симпатизировал некоторым их целям³.

Но уже прежде, чем мне исполнилось двадцать пять, я обнаружил разницу между мной и рабочим; тогда я понял, что я – *буржуа*, и прекратил все политические контакты⁴.

Я был слишком занят своим композиторским развитием и, уверен, никогда не смог бы обрести техническое и художественное мастерство, которого достиг, если бы уделил хоть сколько-то времени политике. Я никогда не произносил речей, не вел пропаганду, не пытался обратить людей.

Когда началась Первая мировая война, я гордился тем, что меня призвали в армию, и, как солдат, с энтузиазмом исполнял свой долг, преданно веря в династию Габсбургов, в их мудрость, накопленную за восемьсот лет правления, и в стабильность существования монархии в сравнении с непродолжительной жизнью любой республики⁵. Другими словами, я стал монархистом. И в то время, и после неудачного окончания войны, и позже на протяжении многих лет я считал себя монархистом, но и тогда не принимал участия ни в каких акциях. В ту пору и впоследствии я был лишь тихим сторонником этой формы правления, хотя шансы ее восстановления были равны нулю.

Очевидно, что когда я приехал в Америку, подобные соображения оказались излишними. С тех пор моя позиция – благодарность за то, что я нашел пристанище. Я решил, что, будучи всего лишь натурализованным гражданином, не имею права участвовать в политике коренного населения. Иными словами, я должен был не вмешиваться и вести себя тихо. Это я всегда считал правилом своей жизни. Но я никогда не был коммунистом.

Машинописный текст на английском языке из архива композитора, датированный 16 февраля 1950 года. Его появление связано с работой Комиссии по антиамериканской деятельности, образованной в 1938 году и возобновившей свою деятельность при президенте Г. Трумэне. «Антиамериканскими» считались в первую очередь коммунистические взгляды. Допросы, проводившиеся в 1947 году, были призваны выявить коммунистические влияния в сфере культуры (в первую очередь – в киноиндустрии Голливуда). Из числа знакомых Шёнберга осенью 1947 года перед комиссией предстали Г. Эйслер и Б. Брехт; они оба вскоре покинули США. В 1950 году допросы продолжились в сенатской комиссии под председательством Дж. Р. Маккарти. Текст «Мое отношение к политике» – попытка определить свои политические взгляды в свете возможных обвинений в связях с коммунистами.

По мнению Шёнберга, художник в принципе должен стоять вне политики. Свои взгляды на этот счет он с наибольшей определенностью выразил в письме от 25 мая 1948 года, адресованном Й. Руфери: «[...] ни в коем случае не следует связывать себя с политическими идеалами какой-либо из существующих партий. Все эти идеалы, независимо от окраски, оказываются несостоятельными перед лицом сколько-нибудь серьезных испытаний. Очень удобные как вывеска, как предлог, как маскарадный костюм, идеалы нежизнеспособны, ибо они ведь нематериальны. Я убежден, что каждый умный политик это знает и извлекает из этого выгоду. Нам же, живущим в *музыке*, нет места в политике, и мы должны рассматривать ее как нечто глубоко нам чуждое. Мы аполитичны, и максимум, к чему мы можем стремиться, это молча оставаться в тени» (Письма. С. 351). Ранее, отвечая на вопрос «нужен ли человечеству гимн мира (Friedenshymne)?», Шёнберг выражает скептическое отношение к этому проекту, говоря, что сочинение такого гимна не может быть подлинно *художественной* задачей, поскольку «действительно популярное не несет в себе признаков искусства»; с другой стороны, надеяться на то, что искусство может возыметь какое-либо действие на политику, не приходится (результаты опроса на эту тему были опубликованы в берлинской газете «8-Uhr Abendblatt» 26 мая 1928 года; цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 271).

Дважды в жизни политические события особенно сильно задели Шёнберга, побудив его вполне определенно высказаться по их поводу: это Первая мировая война и приход к власти Гитлера. Начало Первой мировой войны вызвало у Шёнберга, который воспринимал себя наследником *немецкой* музыкальной традиции, агрессивные шовинистические настроения, которые он перевел в плоскость музыкальных симпатий и антипатий. Вот что он писал 28 августа 1914 года А. Малер: «Теперь [...] у меня открылись глаза на многие мои прежние чувства *против иностранцев*. Мои друзья знают, я часто говорил им: я *никогда* не мог понять, что мне делать со *всей* зарубежной музыкой. Мне она всегда казалась пошлой, пустой, отвратительной, слащавой, лживой и неумелой. Без исключений. [...] Эта музыка уже давно была объявлением войны, нападением на Германию. И когда к нам за границы проявляли уважение – потому что когда у них кто-либо бывал ([Р.] Штраус хотя бы или Регер), они должны были почувствовать, что это нечто большее, чем вся их жалкая музыка, – в этом всегда было какое-то чванство, которое я всегда ощущал, но осознал только сейчас. Теперь-то мы сочтемся! Теперь мы снова низ-

вергнем в рабство этих посредственных пошляков, и они должны будут научиться уважать немецкий дух и молиться немецким богам» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 132–133). О том, насколько интересовали Шёнберга новости с театра военных действий, говорит тот факт, что в 1914 году он даже вел специальный дневник, в котором пытался по наблюдениям над облаками предсказать события на фронте («Kriegswolkentagebuch»).

Позиция Шёнберга по отношению к немецкой нации кардинально изменилась после прихода к власти в январе 1933 года Гитлера и начавшихся сразу же после этого гонений на евреев. В июле того же года в Париже Шёнберг возвращается в иудейское вероисповедание (ранее, в 1898 году, он перешел из иудаизма в протестантизм), он полон решимости активно заниматься консолидацией «избранного народа», агитировать за создание еврейского государства. В его политических взглядах в этот период вновь обнаруживается националистический экстремизм – только народ, к которому он чувствует себя причастным, теперь другой. «Если бы речь шла обо мне, если бы я хотел создать новую партию, новую секту, она должна была бы быть в высшей степени националистически-шовинистской и основываться в религиозном духе на мысли об избранном народе, быть воинствующей, агрессивной, против всякого пацифизма, против любого интернационализма. Это мои личные убеждения [...]», – писал Шёнберг Я. Клацкину 13 июня 1933 года. – Безразлично, является ли еврей в принявшем его государстве социалистом, капиталистом, пацифистом, демократом, монархистом или кем-то еще. [...] В том движении, к которому я хочу его привлечь, он может быть только евреем» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 293). Шёнберг намеревался вести в США активную пропаганду, выступать с речами, много ездить, чтобы для начала собрать денежные средства для постепенного выезда еврейских семей из Германии. Исполненный религиозного воодушевления, он писал с исступленностью ветхозаветного пророка: «Ради дела еврейского народа я принесу в жертву свое искусство. И я принесу ее с восторгом, потому что для меня нет ничего выше, чем мой народ» (запись из архива композитора, *Ibid.*). О том же он сообщил 4 августа 1933 года в письме А. Веберну, заметив, что «решительно освободился» от всего, что связывало его с Западом (*Ibid.* S. 294). По приезде в США Шёнберг так и не осуществил свои пропагандистские намерения; однако он делал все возможное для того, чтобы облегчить участь тех, кто пострадал от гитлеровского режима (об отношении Шёнберга к нацизму см. также статью «Опасная игра» в наст. изд. и комментарии к ней).

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. My Attitude Toward Politics // Style and Idea* 1975. P. 505–506.

¹ К марксистской теории Шёнберга приобщил Д. Й. Бах, с которым они познакомились, по воспоминаниям последнего, в 1891 или 1892 году (см.: *Bach D. J. Aus der Jugendzeit // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*. August–September 1924. S. 317). Тогда, после внезапной смерти отца Шён-

берга в 1890 году, семья находилась в весьма трудном материальном положении, в результате чего будущий композитор был вынужден оставить школу и начать работать в банке. В письме к Баху от 25 июля 1895 года Шёнберг выражает убеждение, что «осознание социальной борьбы играет в нашей жизни решающую роль» (цит. по: *Dümling A. «Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse». Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich // Österreichische Musikzeitschrift*. 1981. H. 2 (Februar). S. 66).

² В 1895 году, уволившись из банка, Шёнберг возглавляет сразу несколько рабочих хоровых объединений в пригородах Вены: он становится хормейстером Певческого объединения рабочих-металлистов в Штокерау (1895–1896), певческого объединения рабочих «Свободомысле» (Freisinn) в Мёдлинге (с 1896). Он также возглавляет хор в венском рабочем районе Донауфельд. Концерты в Мёдлинге сыграли определенную роль в ходе организации здесь социал-демократического избирательного союза (подробнее об этом см.: *Szmolyan W. Schönberg in Mödling // Österreichische Musikzeitschrift*. 1974. H. 4–5). В письме своему ученику Й. Польшауэру от 5 сентября 1911 года, вспоминая о времени своего руководства рабочими хорами, Шёнберг признался, что был тогда социал-демократом (см.: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V. Reihe B. Bd. 18/3. Wien; Mainz, 1991. S. XXIII*). Однако уже в 1899 году Шёнберг оставляет рабочие хоры ради мужского певческого объединения «Бетховен» в Хайлигенштадте, члены которого занимали более высокое общественное положение. Не позднее 1901 года (с переездом в Берлин) деятельность Шёнберга-хормейстера прекратилась.

³ Борьба за введение в Австрии всеобщего избирательного права велась в 1890-е годы и в начале 1900-х годов. Возглавляла это движение Социал-демократическая партия Австрии, образованная на съезде в Хайнфельде 31 декабря 1888 – 1 января 1889 года. В 1896 году рейхсрат принял компромиссный закон об избирательной реформе, дававший право австрийским рабочим на представительство в парламенте (в результате чего после выборов 1897 года там была сформирована социал-демократическая фракция). Новый избирательный закон, окончательно ликвидировавший куриальную систему выборов и давший активное избирательное право всем мужчинам с 24 лет, пассивное – всем мужчинам с 30 лет, был принят в 1906–1907 годах.

⁴ В 1923 году Шёнберг сказал своему ученику Г. Эйслеру: «Когда Вы впервые в жизни будете дважды в день прилично питаться, иметь три хороших костюма и немножко карманных денег, тогда Вы тоже отойдете от социализма» (цит. по: *Notowitz N. Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*. Berlin, 1971. S. 41). Годом позже, в августе 1924 года, он писал П. Беккеру: «[...] я нахожу, что очень приятным обществом для человека, знающего себе цену, является аристократия» (Письма. С. 163), а А. Лоосу признавался в своем «нерасположении к демократии и тому подобному» (Там же. С. 165).

⁵ О своем призыве на военную службу Шёнберг вспоминал: «Осенью 1914 года меня вызвали в призывную комиссию на медицинское освидетельствование. Тогда меня признали негодным [к воинской службе]. Зимой 1915 года меня снова вызвали и тут уже объявили, что я могу служить. 15 декабря 1915 года я оказался в армии. Я должен был привыкнуть к военной дисциплине и сделал это очень быстро, поскольку в свой сорок один год был очень горд тем, что меня признали достойным служить моей отчиз-

не. Мне очень нравилось на военной службе, я был настоящим преданным патриотом и хотел исполнить свой долг» (из недатированной архивной записи Шёнберга на английском языке «В австрийской армии», цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 140); «Фердинанд Лёве [...] и многие другие знаменитые венские артисты подписали петицию, чтобы освободить меня от военной службы. Я резко ответил: “Я не хочу, чтобы меня освободили, я хочу исполнить свой долг”. Я на самом деле так считал, хотел знать, что я за человек. Теперь я знаю: человек, страдающий астмой. Очень интересна судьба этой петиции. Я услышал об этом лишь после конца войны, примерно в 1919 году. [...] На петиции, которую поддержали и подписали многие важнейшие фигуры из сферы искусства и науки, чиновник министерства сделал следующую отметку: “Поскольку Шёнберг не занимает никакой должности в общественных учреждениях, нет необходимости освобождать его от воинской службы”» (архивная запись от 10 апреля 1944 года, цит. по: *Ibid.* S. 147). В июле 1916 года Шёнберг был переведен в запас из-за астмы, в сентябре 1917-го – снова призван, в декабре того же года окончательно демобилизован по состоянию здоровья.

В полку, куда определили Шёнберга (*Wiener Hausregiment Hoch- und Deutschmeister*), проходили службу немало венских актеров, певцов, музыкантов. Несмотря на строгий запрет Шёнберга, его друзья втайне от него делали все возможное, чтобы облегчить его военную жизнь. Не без их помощи его привлекли к работе в музыкальной капелле полка, давая работу по инструментовке, благодаря чему появлялся повод отправлять композитора в небольшие «творческие отпуска». Один из сослуживцев Шёнберга рассказывал о том, как проходили «переговоры» ничего не подозревавшего Шёнберга с его начальником фельдфебелем Прохазкой: «Молча он вынул из ящика, набитого нотами, посвященный полку марш и дал его Шёнбергу со словами: “Можете это инструментовать?” – “Так точно, господин фельдфебель, я могу принести его завтра”, – ответил тот, преисполненный усердия. [...] Прохазка подскочил и сказал мне на ухо, но так, что слышно было везде: “Слушай, да он еще и дурак!” Слава богу, Шёнберг был так поглощен своим новым заданием, что пропустил мимо ушей презрительное замечание. Когда же Прохазка дал распоряжение сидящему напротив унтер-офицеру выдать Шёнбергу разрешение на двухнедельный отпуск, Шёнберг сказал [...]: “Но мне не нужно две недели на такую работу...” Выйдя из комнаты, Шёнберг все еще никак не мог понять, почему же он получил отпуск на две недели» (*Fuchs V. Arnold Schönberg als Soldat im ersten Weltkrieg // Melos*. 1966. Н. 33 (Juni). S. 178–180, цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 151).

[БАХ]
(1950)

I

Мне случалось говорить: «Бах – первый двенадцатитоновый композитор»¹. Конечно, это была шутка. Я даже не знал, заслуживал ли кто-нибудь до него такого звания. Но истина, на которой основывается это утверждение, в том, что fuga XXIV h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» начинается с Dux*, в котором появляются все двенадцать звуков. Я пытался найти другой пример такого рода, но безуспешно. Как бы то ни было, я имел возможность просмотреть лишь часть всего наследия Баха.

Этот случай исключительный: даже в данной фуге Comes** состоит лишь из одиннадцати различных звуков, а из двенадцати повторений и транспозиций только семь полные, в то время как в пяти пропускаются один или два звука из двенадцати. Возможно, при изучении противосложений и интермедий обнаружатся и более интересные факты. Но важнее, что эта fuga имеет больше прав именоваться «хроматической», чем та, которую принято так называть². Бах приходит здесь к хроматическому стилю нетипичным для себя образом. Обычно хроматические альтерации появляются в виде тяготеющих вверх или вниз вводных тонов – субститутов [основных], как в тт. 1–2 из фуги XIV [fis-moll] первого тома, либо в виде полутоновых последовательностей, как в тт. 6, 12 (и других) из фуги XXII [b-moll] второго тома или в фуге X [e-moll] первого тома. В первом томе есть два в чем-то схожих случая: fuga XVIII gis-moll и, в особенности, fuga XII f-moll. А тт. 33–34 фуги XIX [A-dur] не такие хроматические, как кажутся; они в h-moll и объединяют черты восходящего звукоряда с обычными нисходящими звукорядами и особой баховской формой нисходящего минорного звукоряда.

В фуге XXIV хроматические альтерированные тоны не являются ни субститутами, ни фрагментами гаммы. Они явно обладают независимостью, напоминающей независимость не связанных [друг с другом] звуков хрома-

* Dux (лат. вождь) – тема фуги.

** Comes (лат. спутник) – ответ в фуге.

тической гаммы в основном ряду двенадцатитоновой композиции. Их единственное существенное отличие от современного хроматизма в том, что их многозначность еще не используется для изменения направления при модуляции.

II

Я всегда высоко ставил Баха-учителя. Несомненно, он был способен глубоко проникать в скрытые тайны звукоотношений. Безусловно, он мог излагать свои мысли ясно и понятно. Но я также убежден, что он не был столь сентиментальным, чтобы отказаться от применявшихся его современниками [методов:] Schopfbeutler, Kopfstückeln und Ohrenreissen*, если это заставляло его учеников работать, упражняться или даже просто понимать. И в этом он преуспел. Стоит только вспомнить непревзойденное мастерство столь многих из его сыновей и особенно – Филиппа Эмануэля, который, думаю, обладал потрясающими познаниями в контрапункте. Вероятно, Иоганн Себастьян передал ему все свои секреты того, как обходиться со скрытыми особенностями звуков. Уверен, что если бы он [Ф. Э. Бах] не считал стиль своего отца устаревшим и обладал его изобретательностью, силой экспрессии и его индивидуальностью, он, возможно, стал бы таким же великим, как его отец.

Я предполагаю, что технически он, должно быть, владел секретами, которые позволили старшему [Баху], вопреки советам теоретиков, построить на разложенном аккорде разнообразные темы «Искусства фуги», допускающие любые канонические имитации – в прямом движении, обращении, в увеличении и уменьшении.

Он, наверное, знал это; более того, он знал и обратное. Он знал, что надо и что не надо делать, чтобы написать тему, не пригодную для такой разработки. Вот почему я думаю, что это он, Филипп Эмануэль, был автором «королевской темы».

Вероятно, лишь психологически можно объяснить, руководил ли им злой умысел или же инициатором «шутки» был король. Великий король знал, как чувствуешь себя, выиграв сражение, и хотел посмотреть, как поведет себя человек, сражение проигравший. Он хотел увидеть смятение того, кто имел лишь опыт побед, хотел насладиться беспомощностью жертвы своей шутки, ведь высоко перевозносимое искусство импровизации не могло преодолеть хорошо подготовленную ловушку. Ловушка заключалась в том, что

* Таскать за вихры, давать подзатыльники, драть за уши (нем.).

Филипп Эмануэль построил тему, противившуюся универсальности Иоганна Себастьяна. В «Искусстве фуги» минорное трезвучие предполагало множество контрапунктических зачинов; королевская тема – тоже минорное трезвучие – не допускала ни одной канонической имитации. Все чудеса «Музыкального приношения» сотворены противосложениями, мелодическими контрапунктами и прочими внешними дополнениями³.

Благодаря мастерству Филиппа Эмануэля королевская шутка удалась⁴. Но Иоганн Себастьян, должно быть, разгадал дурной умысел. То, что он называет свое «Приношение» «Musikalisches Opfer», очень примечательно, так как немецкое слово «Opfer» имеет двойное значение: «приношение» или, скорее, «жертвоприношение» и «жертва» – Иоганн Себастьян знал, что стал жертвой шутки grand seigneur*.

III

Сегодня многие музыканты склонны переоценивать достоинства, очевидные даже для скромных умов заурядных людей, за счет достоинств, которые не так сверкают. Я весьма высоко ставлю контрапунктическое искусство, но не переоцениваю [композиционные] техники. Рассматривая различия в стиле с точки зрения типа выразительности, а не техники, сумеешь воздать должное и особенностям иных способов преподнесения. Гармоническая сбалансированность стиля Вагнера, в его время все еще считавшегося модуляционным, живописующая сила его инструментовки, эмоциональность мелодий; структурные тонкости, богатство основных гармоний (fundamental harmony), красота мелодий Брамса; логика Бетховена, оригинальность его фантазии, его импульсивная индивидуальность, многоплановость; способность Шуберта использовать весьма простые структурные средства и несмотря на это облагораживать популярные черты своих мелодий; уникальная способность Моцарта объединять гетерогенные элементы на минимальном пространстве – всё это достоинства, которые заслуживают такой же похвалы, как и достижения в области контрапункта. И хотя, поверьте, я меньше всего хочу признать достоинства контрапунктического письма, необходимо учитывать, что достоинства подлинного мастера никогда не мешали трудности, которые ему приходилось преодолевать. Для подлинного мастера трудностей не существует; то, что назвал бы трудным любитель или музыкант[-профессионал], ему нипочем: он говорит на своем родном языке.

* Знатного вельможи (франц.).

Для одного это контрапункт, для другого – оркестровый колорит и богатая гармония, или логика, или красота и т. д.

Мне посчастливилось узнать некоторые факты от одного моего друга. Он был композитором, верившим в свое вдохновение, независимо от того, диктовало ли оно ему музыку в согласии с теорией и эстетикой или нет. Он рассказал мне, что в нескольких случаях сначала писал только мелодию довольно большого раздела. После этого он прибавлял вторую линию – сопровождающий голос, – даже не глядя на первую; постепенно он таким же образом добавлял достаточное для наполнения ткани число голосов. Результат был удивительным: никто бы не догадался, что это сочинялось таким необычным способом, при таких исключительных обстоятельствах.

Он боялся, что люди примут написанное им за совершенную чепуху или же подумают, будто вся история выдумана. Он уверял меня, что некоторые подобные места по меньшей мере не хуже, если не лучше, остальных и что он, должно быть, впадал в какой-то транс. У него было чувство, что он просто переписывал с модели, которую видел (или слышал) перед собой⁵.

Мне кажется, только этим можно объяснить чудеса «Искусства фуги» и все подобные, сотворенные великими мастерами. Это чудеса, которые не может сотворить человеческий мозг. Художник – лишь рупор силы, диктующей ему, что делать⁶.

Бах перевел веление этой силы на язык человеческого контрапункта, для которого был рожден.

IV

Я много размышлял над тем, что Бах, с одной стороны, пишет множество фуг с использованием сложнейших контрапунктических комбинаций в канонах всех видов и сложным контрапунктом в противосложениях – а с другой сочиняет большое число фуг, в которых нет ничего похожего, которые, может показаться, соответствуют самому поверхностному представлению о нескольких вступлениях тем, «убегающих одна от другой»⁷. Примеры тому, в числе прочих, – фуги I, III, VI, IX, X и XVII из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Трудно поверить, что здесь отсутствует то высокое искусство, которое вполне очевидно в других произведениях. На мой взгляд, в этом скорее заключена еще не раскрытая тайна. Я часто пытался найти тут похожий [контрапунктический] принцип, но напрасно. Тем не менее, я всегда чувствовал: происходит нечто, странным образом приковывающее мое внимание. Что именно?

Предлагаю одаренным и опытным музыкантам попытаться решить эту проблему. Сам я предположил, что один из таких принципов может восходить к сложному контрапункту секунды, терции, кварты, сексты и септимы. Применяется ли такая разработка к целой теме или только к ее частям, или лишь к главным звукам, или к противосложению, или к материалу эпизодов – она может творить темы, сочетания, комбинации и варианты, необходимые для создания всех контрастов, разнообразия и для [всего] тока сочинения.

Исследование этих проблем следует проводить скорее под углом зрения композиторской техники, чем эстетики. Поэтому, возможно, будет небесполезно, если я предложу здесь свою собственную теорию природы контрапунктической композиции*.

Музыка гомофонно-мелодического композиционного стиля, в которой есть главная тема, сопровождаемая гармонией и основанная на ней, создает свой материал способом, который я называю *развивающей вариацией*. Это означает, что варьирование характерных черт исходной единицы (unit) создает все тематические образования, обеспечивающие текучесть, контрасты, разнообразие, логику и единство, с одной стороны, и характер, настроение, выразительность и всю необходимую дифференциацию – с другой; тем самым разрабатывается *мысль* сочинения.

Напротив, контрапунктическая композиция создает свой материал не путем развития, а при помощи метода, который скорее можно назвать *развертыванием*. Это значит: основная конфигурация или комбинация, которая разъединяется и вновь собирается в другом порядке, содержит в себе всё, что позже создаст отличающееся от исходного звуко сочетание. Так, канон на два или более голосов может быть записан на одном нотоносце и тем не менее обеспечивает различные звучания. Если применяется сложный контрапункт, то соединение трех голосов, допускающее перестановки в октаву, дециму и дуодециму, дает так много комбинаций, что на них можно построить довольно большие сочинения**.

В соответствии с этой теорией, не следует ждать появления в таких фугах новых тем; в них есть основная комбинация, которая служит источником всех прочих⁸.

* Не знаю, возможно, об этом уже писали авторитетные теоретики. Тем не менее, как я уже говорил в своем «Harmonielehre», я узнал это не путем чтения, а путем размышления; потому это мое собственное. Однако мне кажется, что современное музыкальное образование не всегда извлекает пользу из традиции великой череды венских педагогов и теоретиков – Порпори, Фукса, Альбрехтсбергера, Зехтера, Брукнера и Шенкера. Кажется, только музыканты пятью-шестью годами старше или моложе меня имеют к ней отношение. Многих из них уже нет в живых; интересно, что ни один не стал передовым композитором.

** Я использовал такие возможности в первой части своей Сюиты (в старинном стиле) для струнного оркестра [1934], которая была задумана как Lehrstück [учебная пьеса] для студентов-композиторов; конечно, при этом я опустил недостаточно интересные комбинации.

Я не могу поверить, что автор «Искусства фуги» сочинил здесь, как думает большинство музыкантов, всего лишь клавирные пьесы, основанные только на внешнем малозначащем признаке – последовательных вступлениях темы. А если бы это и было так, он, по крайней мере, назвал бы их не фугами, а, возможно, сюитами, инвенциями, партитами и т. д.

Англоязычная рукопись без названия, датированная 10 марта 1950 года (архивный шифр Т 31.09). Поводом для написания данного текста, возможно, послужило 200-летие со дня смерти Баха, которое отмечалось в 1950 году.

Бах был для Шёнберга композитором, которого он ставил так высоко, как никого другого. Баха он называет первым из своих учителей (см. статью «Национальная музыка» в наст. изд.). В своем учебнике «Подготовительные упражнения в контрапункте» Шёнберг писал: «[...] Нет большего совершенства в музыке, чем у Баха! Такого совершенства не достигли ни Бетховен, ни Гайдн, ни даже Моцарт, который больше всех к нему приблизился. Но, кажется, это совершенство не приводит к возникновению стиля, который студент может симитировать. Такое совершенство – совершенство мысли, основной концепции, а не развития. Последнее является лишь естественным следствием глубины мысли, а это нельзя симитировать, этому нельзя научить» (*Schoenberg A. Preliminary Exercises in Counterpoint / Ed. by L. Stein. New York, 1964. P. 223*).

К музыке Баха Шёнберг неоднократно обращался в своем творчестве, сделав переложения для большого оркестра органных сочинений Баха: двух хоральных прелюдий BWV 654 и 667 (1922) и Прелюдии и фуги Es-dur BWV 552 (1928); специально для П. Казальса в начале 1930-х годов он планировал переложить для виолончели еще какое-нибудь из сочинений Баха или написать фантазию на одну из его пьес (см.: Письма. С. 226). В начале 1939 года Шёнберг приступил к работе над переложением для виолончели с оркестром баховской Сонаты для виолы да гамба и чембало BWV 1027, однако записал лишь пять тактов партитуры. В Вариациях для оркестра ор. 31, своем единственном крупном оркестровом сочинении в двенадцатитоновой технике, Шёнберг вводит монограмму BACH – символ имени Баха, «к которому охотно взывает всякий, как к святому покровителю при выполнении смелой задачи» (из «Доклада об ор. 31», публикуется в наст. изд.). В архиве композитора сохранился относящийся ко второй половине 1940-х годов конволют под рабочим названием «Баховский контрапункт», где Шёнберг анализирует прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», обращая особое внимание на мотивную работу и на смелые гармонические обороты (результаты этих аналитических штудий нашли отражение в комментируемой статье).

Благоговейное отношение к Баху Шёнберг привил и своим ученикам. Характерно следующее высказывание А. Веберна: «Бах – ведь он сочинял все, занимался всем, что требует работы мысли!» (*Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 49*). Веберн и Берг создали свои музыкальные *homages* Баху: первый – инструментовав Ричеркар из «Музыкального приношения», второй – процитировав баховский хорал «Es ist genug» в своем Скрипичном концерте.

Размышляя о творчестве Баха, о его месте и значении в истории музыки, Шёнберг не раз проводил аналогии с современной ему эпохой (см. в особенности статьи «Проблемы гармонии» и «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.). Намеченные Шёнбергом параллели уже в форме сравнения Бах – Шёнберг получили определенное развитие в дальнейшем. Прежде всего в этой связи следует назвать статью А. Берга «Credo», помещенную в январском номере журнала «Die Musik» за 1930 год, целиком посвященном Баху. Берг взял фрагмент статьи «Бах» из «Музыкального лексикона» Х. Римана и, заменив некоторые фразы, получил соответствующую его представлениям характеристику исторического места Шёнберга: «Он в равной степени принадлежит *предшествующему периоду полифонической музыки, контрапунктического, имитационного стиля, как и периоду гармонической музыки (Х. Риман) / периоду гармонического стиля, как и вновь открываемому им периоду полифонической музыки, контрапунктического, имитационного стиля (А. Берг)* и впервые представленной в полном объеме системы (*приходящих на смену церковным ладам современных тональностей (Х. Риман) / (приходящих на смену мажорных и минорных тональностей) двенадцатитоновых рядов (А. Берг)*» (*Berg A. Credo // Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. Leipzig, 1981. S. 227*. Курсивом выделены замененные фрагменты). Впоследствии такое сравнение проводили также В. Циллиг, Р. Крафт (см.: Письма. С. 258, 391), а также М. Бэббит, который назвал Вариации для оркестра ор. 31 Шёнберга «подлинным „Искусством фуги“ ранней двенадцатитоновой техники» (*Babbitt M. Three Essays on Schoenberg // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton University Press, 1968. P. 53*).

В мае–июне 1950 года Шёнберг вел переговоры относительно публикации своей статьи «Бах» в журнале «Musical Quarterly», однако он претендовал на слишком большой гонорар (обычный гонорар «Musical Quarterly» в то время составлял 3 \$ за страницу; заместитель главного редактора Н. Бродер предложил Шёнбергу за семистраничный текст, из уважения к его заслугам, 100 \$, но Шёнберг потребовал в два раза больше; см.: *McGeary Th. Schoenberg's Brahms Lecture of 1933 // JASL. Vol. XV. No. 2. November 1992. P. 14*). В итоге статья была впервые опубликована в немецком переводе Х. Х. Штуккеншмидтом в приложении к его монографии лишь в 1974 году (*Stuckenschmidt. S. 508–512*).

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Bach // Style and Idea 1975. P. 393–397*.

¹ Шёнберг говорил об этом в своем докладе (и основанной на нем статье) «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (см. с. 62 наст. изд.). Еще раз он вернулся к той же идее в заметке «Бах и двенадцать тонов» от 23 июля 1932 года, сохранившейся в его архиве: «Возможно, я уже где-то писал об этом, в любом случае, говорил своим ученикам: выражаясь парадоксально, *Бах – это первый двенадцатитоновый композитор*. В самом деле: тайны нидерландского контрапункта (то есть *искусство располагать семь тонов по отношению друг к другу так, что при движении каждое созвучие воспринимает-*

ся, как консонанс[)] Бах распространил на двенадцать звуков. Не случайно, что он написал "Хорошо темперированный клавир", где вспоминаются все двенадцать тонов» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 289). Ср. высказывание А. Веберна: «[...] при Бахе были освоены двенадцатиступенный звукоряд и одновременно – гармония. Но эту эпоху сменила другая, которая вернулась к одноголосной мелодии, причем сперва к ее самым примитивным формам» (Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 29).

² Хроматическая фантазия и фуга d-moll BWV 903. Определение «хроматическая» правильнее относить к фантазии: в первых списках сочинения она нередко фигурирует одна, без фуги, под названием «Хроматическая фантазия».

³ В архиве композитора хранится запись с весьма нелестной оценкой темы «Музыкального приношения» (без даты, предположительно 1928 год): «Тема фуги, несомненно, совершенно ни к чему не пригодная дрянь. [...] Ни одна стретта с этой темой невозможна. [...] Тема плоха во всех отношениях. Бессмысленна, неизобретательна и схематична, поверхностна, болтлива, нехарактеристична, внутренне бессвязна и, главное, неполифонична!! Противоположность вальсу Диабелли. Бах вынужден прибегать к самым далеким вспомогательным средствам, чтобы вообще что-нибудь с ней [...] сделать» (цит. по: *Stephan R. Zum Thema Schönberg und Bach // Bach-Jahrbuch*. Jg. 68. 1978. S. 243).

⁴ Предположение Шёнберга о том, что автором «королевской темы» был К. Ф. Э. Бах, не имеет под собой никаких документальных оснований. Шёнберг имеет в виду историю о посещении И. С. Бахом прусского короля Фридриха II Великого 7 мая 1747 года, рассказанную со слов Вильгельма Фридемана Баха, сопровождавшего отца, первым биографом великого композитора И. Н. Форкелем. Версия Форкеля такова: «[...] Бах попросил у короля дать ему тему, чтобы сразу же симпровизировать на нее фугу. Король пришел в восхищение от того, с каким знанием дела была разработана без подготовки его тема, и высказал желание, якобы лишь с целью любопытствовать, на что может быть способно такое искусство, послушать еще и фугу с шестью облигатными голосами. Но так как не всякая тема может быть проведена с таким количеством голосов, то Бах сам выбрал тему и исполнил ее сразу же к громадному восторгу присутствующих, показав такое же искусство и умение, как и при проведении темы короля» (Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха. М., 1974. С. 22). Очевидно, что Шёнберг опирается в своих рассуждениях на версию Форкеля, многократно воспроизведенную в последующих работах о Бахе. В настоящее время истинность рассказа Форкеля подвергается сомнению: согласно первым документальным свидетельствам, все происходило несколько иначе. Вот что писала на четвертый день после описываемых событий газета «*Berlinische Nachrichten*»: «Сиятельный монарх тотчас же отдал приказание впустить его [Баха], а когда тот вошел, король направился к так называемому "форте и пиано" и соизволил, без какой бы то ни было предварительной подготовки, собственноручно сыграть капельмейстеру Баху тему, дабы тот исполнил ее фугою. И было сие свершено означенным капельмейстером столь удачно, что не только его величеству было угодно выразить всемилоштивейшее удовлетворение, но и все присутствующие были поражены. Господин Бах нашел, что заданная ему тема обладает такой изрядной красотой, что у него возникло желание написать на нее фугу, сделанную как следует, а затем отдать ее в гравировку на меди. [...] Вечером [следующего дня] его

величество еще раз поручили ему симпровизировать фугу, что он и сделал – к удовольствию сиятельного монарха и ко всеобщему восхищению – столь же искусно, как и в прошлый раз» (цит. по: *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце, пер. В. Ерохина. М., 1980. С. 87–88; см. об этом также: Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. М., 1999*). Если опираться на этот источник, то нет оснований говорить о «ловушке» и «беспомощной жертве».

⁵ Многие свидетельствуют в пользу того, что Шёнберг говорит здесь о самом себе. Вот что рассказывал он в письме Й. Руферу от 5 февраля 1951 года о том, как сочинял Фантазию для скрипки и фортепиано ор. 47: «Чтобы решительно сделать эту вещь сольной пьесой для скрипки, я сначала сочинил всю партию скрипки, а потом добавил фортепианное сопровождение – как нечто прибавленное, как сопровождение, чтобы это не воспринималось, как дуэт» (*Gedenkausstellung*. S. 355). Характерны также маргиналии Шёнберга на полях «Музыкального лексикона Римана» (Берлин, 1922). К тому месту статьи «контрапункт», где говорится, что в своем «Учебнике простого, двойного и имитационного контрапункта» (1888) Риман «прибегает к незаслуженно забытому большинством учителей старому методу последовательного сочинения голосов (особенно распространенному в XV столетии), то есть сначала он вырабатывает к каждому кантосу фирмусу всевозможные контрапункты, а потом с учетом определенных условий добавляет к уже готовому (и самодостаточному) двухголосию третий и четвертый голоса», – Шёнберг делает примечание: «Правильно! Я тоже так делаю» (цит. по: *Доленко Е. Молодой Шёнберг. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. С. 397*).

⁶ К этой мысли Шёнберг постоянно возвращался на протяжении всей своей жизни. См., в частности, статьи «Малер», «Композиция на основе двенадцати тонов», «Сердце и мозг в музыке», «Оглядываясь назад / Моя эволюция» в наст. изд.

⁷ Шёнберг имеет в виду этимологию слова «фуга», происходящего от латинского глагола «*fugio*» – бежать.

⁸ Свое представление о сути полифонической композиции Шёнберг развивает в восьмистраничной рукописи «Линейный контрапункт» (1931):

«1. Мысль контрапунктического сочинения спрессована в тему, в которой составные элементы мысли, звучащие одновременно, принимают, так сказать, "исходное положение"».

2. В этом исходном положении, в этой теме содержатся все возможности будущего расположения элементов.

3. По ходу пьесы разворачиваются возникающие посредством изменений во [взаимном] расположении новые формы (модификации темы, новое звучание ее элементов), как если бы демонстрировался фильм. Последовательность картин (наподобие "монтажа" в фильме) образует форму» (цит. по: *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. 400*).

[АНТОН ВЕБЕРН: KLANGFARBENMELODIE] (1951)

Дориан-Дойч учился у Веберна и недавно рассказывал – когда был у меня, – что сначала Веберн стал писать тембровые мелодии (*Klangfarbenmelodien*), а потом я использовал это в конце «Учения о гармонии»¹.

Тот, кто со мной сколько-нибудь знаком, знает, что это неправда. Знает, что я не замедлил бы назвать Веберна, если бы его музыка побудила меня придумать это выражение. В одном можно не сомневаться: даже если бы это и была идея Веберна, он бы мне об этом не сказал. Он скрывал все, что пробовал «нового» в своих сочинениях. Напротив, я сразу же и подробно разъяснял ему каждую из своих новых идей (за исключением метода композиции на основе двенадцати тонов – его я долгое время держал в тайне, потому что, как я сказал Эрвину Штайну, Веберн тотчас же использует все, что я делаю, планирую или говорю, так что – я припоминаю свои слова – «я уже больше не знаю, кто я есть»²). Потом я всякий раз с удовольствием наблюдал его чрезвычайное воодушевление, не подозревая, что он напишет музыку такого рода раньше меня.

Так случилось, когда я только что завершил первые две из Трех фортепианных пьес ор. [11.] Я показал их ему и сказал, что планирую цикл (он так и не был написан). В него войдет одна очень короткая пьеса, которая будет состоять всего лишь из нескольких аккордов. Это больше всего его ошеломило и, очевидно, послужило первотолчком для его чрезвычайно коротких сочинений³. Я также говорил о том, как сделать, чтобы короткая пьеса не превращалась просто в «укороченную»: концентрация экспрессии и фраз.

Что же касается тембровых мелодий, то совершенная неправда, что я придумал это выражение после того, как услышал тембровые сочинения Веберна. Прежде всего, каждому должно быть ясно, что я думал о последованиях тембров, которые обладали бы внутренней логикой гармонических последовательностей; мелодиями я называл их потому, что они должны быть оформлены в той же мере, как и мелодии, но по своим, соответствующим их природе законам.

Припоминаю, что Веберн несколько раз показывал мне [свои] сочинения и непременно хотел, чтобы я увидел в них «трехчастную песенную форму»⁴. Если он хотел распространить это на тембровые мелодии, то был в

высшей степени наивен. Потому что последования тембров наверняка требуют других структур, чем последования звуков или гармоний. Ведь они [последования тембров] и являлись бы всем этим, да еще добавляется специфическое звучание.

Тембровые мелодии нуждались бы в особой организации, которая, возможно, и обнаружит некоторую общность с другими музыкальными формами, однако при этом необходимо учитывать требования нового фактора, фактора звучания. Гомофония должна была породить формы совершенно иные, чем искусство контрапункта. Последнему не дано было соединять друг с другом контрастирующие фразы. А гомофония, освободив гармонию от диктата искусства ведения и соединения голосов, смогла овладеть многообразным искусством разработки.

В высшей степени наивно думать, что тембровые мелодии уподобятся трехчастным песням. Сходства между ними будет не больше, чем между скерцо и фугой.

Поскольку я не мог ничего предсказывать, то удовольствовался тем, что ввел это выражение – не помышляя о том, что его можно понять так поверхностно.

Не озаглавленный автором текст был написан 1–3 мая 1951 года; он является одной из последних записей композитора, скончавшегося два с небольшим месяца спустя.

Посетивший Шёнберга Фридрих Дориан-Дойч (1902–1991) – музыковед, музыкальный критик австрийского происхождения, брат ученика Шёнберга, композитора и дирижера Макса Дойча. Дориан-Дойч посещал в Вене шёнберговский семинар по композиции (проводился в 1918–1920 годах), позже учился музыкальной теории и дирижированию у А. Веберна (1925), игре на фортепиано у Э. Штойермана (1925). В 1925 году защитил диссертацию в Венском университете у Г. Адлера. В середине 1930-х годов эмигрировал в США (где стал называть себя Фредерик Дориан). С 1936 по 1971 год был профессором музыки в Университете Карнеги в Питтсбурге (США). Замечание о первенстве Веберна в сочинении «тембровых мелодий» из уст человека, которого можно причислить к венскому окружению Шёнберга, побудило последнего еще раз вернуться к теме, тревожившей его на протяжении нескольких десятилетий.

Несмотря на видимую безоблачность взаимоотношений Шёнберга и Веберна, строящихся по модели: безмерно уважаемый учитель – безраздельно преданный ученик, – истинное отношение Шёнберга к Веберну было весьма сложным и неоднозначным. С одной стороны, он всегда высоко ценил талант последнего, с другой – ревниво относился к тому, что делал Веберн, опасаясь соперничества с его стороны. Подобная двойственность обозначилась весьма рано – как только Веберн закончил свою учебу у Шёнберга (их занятия продолжались с октября 1904 по июнь 1908 года) и стал вполне самостоятельным музыкантом – и прослеживается

вплоть до последних лет жизни Шёнберга, когда его ученика уже не было в живых: самые проникновенные и лестные характеристики соседствуют с самыми горькими и язвительными упреками.

4 августа 1912 года Шёнберг писал издателю Г. Зимроку: «Веберн [...] мой ученик. Кто проникает глубоко, скоро увидит, что здесь речь идет об огромном, совершенно выдающемся, самостоятельном таланте, который во многом выходит за пределы моих достижений и определенно является новым, оригинальным художником» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 44). Ранее, 5 февраля того же года, Шёнберг сделал запись в своем дневнике: «Веберн определенно станет чем-то исключительным» (*Ibid.*). А уже через месяц появляются первые тревожные нотки: «Упорство, с которым мои ученики преследуют меня по пятам, таит для меня опасность сделаться их подражателем и мешает спокойно строить там, где я в данный момент нахожусь. Они сразу все возводят в десятую степень. Так и надо! Это в самом деле хорошо. Но я не знаю, нужно ли это. Поэтому я должен еще тщательнее различать, должен ли я писать, как раньше. Ибо: я не придаю большого значения своей оригинальности, но она мне все же иногда доставляет радость и в любом случае милее, чем неоригинальность» (запись от 12 марта 1912 года, см.: *Berliner Tagebuch*. S. 33–34). Наметившееся соперничество подтверждается и другими источниками. А. Малер-Верфель вспоминала, как «Шёнберг однажды жаловался Верфелю и мне, что сильно страдает от опасного воздействия Веберна» (который «становился все радикальнее») и что «ему требуются все силы, чтобы этому воздействию не поддаться» (*Mahler-Werfel A. Mein Leben*. Frankfurt/M., 1960. S. 77). Мнение о том, что Веберн опережает своего учителя в плане новизны музыкального мышления, разделяли и некоторые из весьма близких Шёнбергу людей. Так, его ученик и автор первой монографии о нем Э. Веллес в 1940 году в связи со Струнным квартетом Веберна ор. 28 выразил мнение, что Веберн сделал «еще более бескомпромиссные выводы из позднеромантической музыки XIX века, чем Шёнберг» и теперь, наконец, всем станет ясно то, что было «прекрасно известно в дружеском кругу: Веберн принуждал своего бывшего учителя к музыкальному радикализму, который был чужд его ранним произведениям» (цит. по: *Moldenhauer H. und R. Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich, 1980. S. 449–450).

При этом Веберн по отношению к Шёнбергу вел себя так, что его трудно в чем-либо упрекнуть. Как и Берг, он боготворил своего учителя, восторгался каждым новым его сочинением, во всем поддерживал его и во всем помогал. Биографы Веберна пишут о том, что Шёнберг стал для него «идолом»: «Насколько он старался угодить, настолько же страшился возразить этому человеку, которого он любил и боялся. Его личная зависимость со временем усиливалась и порой принимала почти патологические формы» (*Moldenhauer H. und R. Anton Webern*. S. 90). Веберн был одним из деятельных организаторов первого посвященного Шёнбергу сборника (1912), призванного раскрыть музыкальной общественности истинное значение этого мастера как композитора и педагога (он написал самую значительную по объему статью «Музыка Шёнберга»); он принимал активное участие в работе шёнберговского «Общества закрытых музыкальных исполнений» (1918–1921). В 1910–1920-е годы Веберн осуществил ряд переложений шёнберговских сочинений:

в 1909–1910 годах – фрагментов из «Песен Гурре» для двух фортепиано в восемь рук, в 1910 – Шести песен для голоса с оркестром ор. 8 для голоса и фортепиано, в 1911–1912 году он подготовил переложения «Просветленной ночи» для фортепиано и Пяти пьес для оркестра ор. 16 для двух фортепиано, в 1921-м сделал транскрипцию оперы «Счастливая рука» ор. 18 для камерного оркестра, предположительно тогда же – транскрипцию Четырех оркестровых песен ор. 22 для голоса и инструментального ансамбля, наконец, зимой 1922–1923 года переложил Камерную симфонию ор. 9 для ансамбля, близкого «Лунному Пьеро» (флейта или 2-я скрипка, кларнет или альт, скрипка, виолончель, фортепиано).

Вопрос о приоритете с особой остротой встал для Шёнберга в связи с разработкой двенадцатитоновой техники. Свое первенство в этой области он должен был защищать как от Й. М. Хауэра, так и от Веберна. В своих лекциях Веберн говорил, что еще в 1911 году, в период работы над Багателями для струнного квартета ор. 9, у него появилось ощущение, что пьеса должна закончиться, как только прозвучали все двенадцать тонов. Подчеркивая, что появление композиции на основе двенадцати тонов связано с именем Шёнберга, Веберн вместе с тем утверждает, что интуитивно следовал этому принципу и прежде: «Закон тогда мы еще не осознавали, но уже давно чувствовали его. [...] Закон соблюдался еще до того, как он был осознан» (*Веберн А. Лекции о музыке. Письма*. М., 1975. С. 75). К началу 1920-х годов относится самый резкий выпад Шёнберга против Веберна – его запись от 29 мая 1923 года под красноречивым названием «Крошка Цахес»: «Если бы только [шесть точек в оригинале скрывают фамилию «Веберн»] наконец-то отстал от меня! [другой смысл этого предложения: «Если бы только наконец-то перестал сочинять вместе со мной!】 Но, к сожалению, как только ему нечего сочинять, ему это становится особенно необходимо, и именно тогда он может сочинять не иначе, чем со мной – без меня дело не идет.

Если бы я только знал, что он с этого имеет. Он мог бы так легко игнорировать меня! Но, к сожалению, сочинять он может только со мной. Из моих рук ему в рот. Потому он так и смотрит мне в руки.

Я охотно даю и охотно позволяю брать – но только не хочу потом слышать, что получил я и что дал Крошка Цахес.

Крошка Цахес хорошо ведет бухгалтерию. Он знает, что мое, а что его, как раз в результате его бухгалтерии; с ее помощью он сделал так, что не только мое, но также и его творчество принадлежит ему, что совершенная неправда. Потому что уж по крайней мере его-то – принадлежит мне. Крошка Цахес сейчас очень озабочен; он должен сочинять. А поскольку теперь я с превеликим удовольствием не стану сочинять вместе с ним – как это всегда было, – то ему не удастся заглянуть в свое будущее творчество: я больше ничего ему не покажу и ничего не оставлю незапертым.

Я был неосторожен и много болтал, хотя тысячу раз решал молчать. Но все же на этот раз у меня есть некоторое преимущество (большого Крошка Цахес не допустит) и – свидетели!» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 203).

В другой своей недатированной записи Шёнберг перечисляет семь «прегрешений» Веберна; под номером три значится: «тут же сочинил оркестровые пьесы,

“короткая пьеса, всего несколько тактов”, – под номером семь: «поставил под пьесой совершенно ложную дату, более раннюю, чем то время, когда стали так писать. На мои упреки объяснил: это ошибка» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 491; здесь же приведено факсимиле Шёнберга).

Постоянные опасения Шёнберга, что Веберн сразу же «возводит в степень» все, что делает он сам, подогревались еще и подозрениями в антисемитизме и, позже, в симпатиях гитлеровскому режиму. Этот вопрос Шёнберг прямо задает в своем письме от 20 июня 1937 года. Веберн горячо протестует и, по-видимому, убеждает Шёнберга в своей невинности. В октябре 1937 года Шёнберг просит издателя К. Энгеля предварить партитуру своего Скрипичного концерта следующим посвящением: «Моему любимому другу Антону фон Веберну с сердечной благодарностью за его непревзойденную верность».

В связи с вопросом о приоритете Шёнберг летом 1940 года сделал ряд записей о Веберне, в которых с новой силой проявляются его подозрения и ревность: «После 1915: Веберн, кажется, использовал в некоторых своих сочинениях двенадцать тонов – не сказав об этом мне» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 401). 10 августа 1940 года Шёнберг подводит итог своим заметкам о Веберне: «Может удивить, что здесь есть столько строк, направленных против Веберна. Это выглядит отвратительно и выставляет меня в дурном свете, особенно если сравнить с этим письма Веберна ко мне. Но даже сегодня, когда Веберн, несмотря на Гитлера, доказывает свое безукоризненное отношение ко мне (что Кшенек все же подвергает сомнению), я должен сказать, что поведение Веберна было очень нетвердым. Его, однако же, все время снова прибавало ко мне, а это говорит о том, что кто-то третий все время натравливал его на меня, хотя это и не могло разрушить его любовь ко мне. Я бы очень опечалился, если бы должен был думать по-другому» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 203).

Вопрос о приоритете волновал Шёнберга до конца дней, свидетельством чему служит его бурная и явно неадекватная реакция на роман Т. Манна «Доктор Фаустус», в котором он усмотрел посягательство на свои «авторские права» в отношении двенадцатитоновой техники (подробнее об этом см. в коммент. 4 к статье «Да здравствует соус!» в наст. изд.).

После смерти Веберна в 1945 году казалось, что недовольство Шёнберга и все его подозрения остались в прошлом. Он вспоминает о Веберне с любовью, как о своем ближайшем и преданнейшем друге. В 1947 году он делает пророческую записку: «Нас – Берга, Веберна, Шёнберга – будут считать одним целым, потому что мы глубоко, с жертвенной страстностью верили в однажды воспринятые идеалы и никогда не отступились бы от них, даже если бы удалось ввести нас в заблуждение». Еще одна недатированная, но, очевидно, относящаяся к тому же периоду записку касается непосредственно Веберна: «Я убежден, что Веберн страстно восторгался мной и был моим другом. Восхищение было его натурой. Для него существовало только одно: он ненавидел или любил, проклинал или восторгался. И хотя я знаю, что объекты его восхищения часто менялись, я знаю также, что его мнение о Карле Краусе, Петере Альтенберге, Петере Розеггере, Густаве Малере и обо мне никогда не менялось. Это были его “неподвижные звезды”» (цит. по: Gedenkausstellung. S. 304).

Неосмотрительное замечание Ф. Дориана-Дойча воскресило старые обиды: оказывается, представление о Klangfarbenmelodie Шёнберг тоже «позаимствовал» у Веберна! И на пороге смерти Шёнберг еще раз изливает все то, что он многократно фиксировал в своих заметках и раньше, давая волю вновь поднявшемуся раздражению.

Текст был впервые опубликован Л. Стайном на английском языке (Style and Idea 1975). Русский перевод с сохранением названия, данного Стайном, выполнен по публикации немецкого оригинала: Schmidt Ch. M. Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsmusik geblieben // Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Arnold Schönberg – Neuerer der Musik» / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1996. S. 112–113.

¹ На последних страницах своего «Учения о гармонии» Шёнберг пишет о том, что из трех измерений звука – высоты, тембра и силы – точно градуирована пока что только область звуковысотности. В отношении тембра это только еще предстоит сделать. При этом тембр он рассматривает как обобщающую категорию, одним из параметров которой является высота: «Высота звука есть не что иное, как тембр, измеренный в другом направлении». Если возможно сочинять из звуков разной высоты мелодии, значит, должно быть возможно выстраивать последовательности тембров, обладающие «такой же логикой, которая удовлетворяет нас в случае мелодии звуковысот» (Harmonielehre. S. 506–507). В таком контексте Шёнберг и вводит понятие «тембровые мелодии» (Klangfarbenmelodien, букв. – мелодии звукоокрасок): он понимает под ними последовательности тембров, так же ясно структурированные и так же хорошо передающие музыкальную мысль, как и последовательности звуковысот. Если исходить из такой трактовки Klangfarbenmelodie, то становится ясно, что эта идея при жизни Шёнберга так и осталась утопией: ни в третьей из Пяти оркестровых пьес ор. 16 самого Шёнберга, ни в Фуге-ричеркате из «Музыкального приношения» Баха в инструментовке А. Веберна она не была реализована в полной мере (сам Веберн после лондонской премьеры своей инструментовки писал 16 мая 1935 года художнику Ф. Редеру, что превратил баховское произведение в живую Klangfarbenmelodie; см.: Moldenhauer H. und R. Anton Webern. S. 403).

К понятию Klangfarbenmelodie Шёнберг еще раз вернулся незадолго до смерти. В письме от 19 января 1951 года Й. Руферу он в основном повторяет свою интерпретацию сорокалетней давности, поясняя ее некоторыми новыми деталями:

«Мое представление о тембровых мелодиях Веберн осуществил лишь в самой незначительной степени. Потому что я подразумевал под звучаниями (Klänge) и, главное, под мелодией нечто иное. Что касается звучаний, то тут можно вспомнить отдельные моменты из моих ранних сочинений, как, например, сцена в склепе из “Пеллеаса и Мелизанды” [см. коммент. 1 к статье «Анализ “Пеллеаса и Мелизанды”» в наст. изд.], или многое из вступления к четвертой части моего Второго струнного квартета, или фигуру из второй фортепианной пьесы [ор. 11], которую так часто повторял Бузони в своей обработке, и многое другое. Это никогда не бывает

просто отдельные звуки разных инструментов в разное время, но комбинации движущихся голосов.

Однако это еще не мелодии, а отдельные моменты в форме, где они занимают подчиненное положение.

Мелодиями они бы стали, если найти способ упорядочить их так, чтобы они образовывали конструктивное единство, непременно самостоятельное, структуру, которая соединяла бы их, исходя из их собственных свойств. Я никогда не думал тут принимать в расчет старые формы, трехчастную песню, рондо или разработку. В моем представлении такие формы стали бы чем-то новым, для чего еще нет описания, потому что они еще не существуют»

(цит. по: *Rufer J.* Noch einmal Schönbergs Opus 16 // *Melos*. 1969. Н. 9. S. 367).

Недостаточная определенность понятия оставила простор для его всевозможных интерпретаций и подчас противоречивых трактовок (Р. Лейбовиц, П. Булез, Э. Доффлайн, К. Дальхауз и др.). Так, П. Булез рассматривает Klangfarbenmelodie как предтечу тембровой серии (то есть скорее в веберновском духе). Г. Аймерт в 1950–1970-е годы связывал реализацию Klangfarbenmelodie с электронной музыкой и неоднократно выражал мнение, что она может быть адекватно воплощена только в этой сфере.

² Х. Х. Штуккеншmidt приводит следующую запись композитора, датированную летом 1940 года: «Приступил к двенадцатитоновой композиции. Рассказал об этом Эрвину Штайну. Теперь я получил возможность держать всех своих подражателей на расстоянии, потому что сердит на них. Я больше вообще не знаю, что мое, а что их» (цит. по: *Stuckenschmidt*. S. 401).

³ Из записей Шёнберга лета 1940 года: «1907 – новый стиль. Рассказал Веберну о коротких пьесах, одна из фортепианных пьес должна была состоять лишь из трех–четырех тактов» (цит. по: *Stuckenschmidt*. S. 400). Первые две из трех пьес для фортепиано ор. 11 были написаны Шёнбергом в феврале 1909 года. В том же 1909 году Веберн сочинил Пять пьес для струнного квартета ор. 5 и Шесть пьес для большого оркестра ор. 6, длящихся в среднем по 1–2 минуты (самая короткая пьеса, ор. 5 № 3, звучит менее одной минуты; самая длинная, ор. 6 № 4, – менее четырех с половиной минут). Сам Шёнберг пришел к подобной краткости лишь в Шести маленьких пьесах для фортепиано ор. 19 (1911).

⁴ См. коммент. 3 к «Докладу об ор. 31» в наст. изд.

УКАЗАТЕЛИ

(включают названия сочинений А. Шёнберга и имена, упоминаемые в его текстах)

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ

1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

- Вариации для орк. ор. 31 (1926–1928) – 144–151, 335–351
- Ганс в счастье (*Hans im Glück*), симф. поэма (1900, не завершена) – 444
- Две баллады для голоса с фп. ор. 12 (1907) – 432
- Две песни для голоса с фп. ор. 14 (1907–1908) – 433
- Камерная симфония [№ 1] ор. 9 для пятнадцати солирующих инструментов (1906) – 132, 173–176, 232, 321, 322, 382, 408, 431–432, 436, 477–481
- Камерная симфония № 2 ор. 38 (1906–1939) – 231, 409
- Каноны – 182–184
- Квинтет для духовых ор. 26 (1923–1924) – 135, 137–142
- Концерт для скр. с орк. ор. 36 (1934 – 1936) – 188, 189
- Концерт для фп. с орк. ор. 42 (1942) – 186
- Лестница Иакова (*Die Jakobsleiter*), оратория (1917–1922, 1944, не завершена) – 435
- Лунный Пьеро, см.: Трижды семь стихотворений
- Моисей и Аарон (*Moses und Aron*), опера (1930–1932, не завершена) – 129, 134
- Ожидание (*Erwartung*), монодрама ор. 17 (1909) – 170
- От сегодня до завтра (*Von heute auf morgen*), опера ор. 32 (1928–1929) – 151, 152
- Пеллеас и Мелизанда (*Pelleas und Melisande*), симф. поэма ор. 5 (1902–1903) – 232, 429–431, 444, 477, 484–487
- Песни – 26, 355
- Песни Гурпе (*Gurrelieder*), для солистов, хора и орк. (1900–1911) – 66, 232, 323, 399, 400, 410–412
- Просветленная ночь (*Verklärte Nacht*), секстет для 2-х скр., 2-х альтов и 2-х влч. ор. 4 (1899) – 66, 171, 176, 232, 390, 393, 396, 404, 411, 427–428, 444, 477, 489–493
- Пьеро, см.: Трижды семь стихотворений
- Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» Стефана Георге (15 *Gedichte aus «Das Buch der hängenden Gärten» von Stefan George*) ор. 15 (1908–1909) – 171, 409, 433

- Пять пьес для фп. ор. 23 (1920–1923) — 435, 436
 Серенада ор. 24 (1920–1923) — 436, 437
 Симфония для солистов, хора и орк. (замысел 1912–1914 гг.) — 435
 Струнный квартет № 1 ор. 7 (1904–1905) — 178–182, 184, 402, 404, 411, 429, 444–448, 477
 Струнный квартет № 2 ор. 10 (1907–1908) — 170, 172, 406, 411, 432, 449–457
 Струнный квартет № 3 ор. 30 (1927) — 188, 390, 457, 459–466
 Струнный квартет № 4 ор. 37 (1936) — 395, 457, 466–471
 Струнный квартет D-dur (1897) — 444
 Счастливая рука (*Die glückliche Hand*), драма с музыкой ор. 18 (1910–1913) — 314–318
 Сюита в старинном стиле G-dur для струнного орк. (1934) — 231, 505
 Сюита для фп. ор. 25 (1921–1923) — 142–144
 Тема и вариации для духового орк. ор. 43а (1943) — 231
 Трижды семь стихотворений из «Лунного Пьеро» Альбера Жиро (*Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds «Pierrot lunaire»*) ор. 21 (1912) — 171, 242, 322, 323, 409–411
 № 10 Грабеж — 323
 № 19 Серенада — 103
 Три пьесы для фп. ор. 11 (1909) — 433, 434, 510
 Три сатиры ор. 28 (1925–1926) — 375
 Фантазия «Разбойники» по Ф. Шиллеру для симф. орк. (не сохранившееся юнош. соч.) — 443
 Четыре оркестровые песни, см.: Четыре песни для голоса с орк.
 Четыре песни для голоса с орк. ор. 22 (1913–1916) — 355–371
 № 1 Серафита (*Seraphita*), Э. Даусон, нем. пер. С. Георге — 356–363
 № 2 Все ищущие тебя (*Alle, welche dich suchen*), Р. М. Рильке — 363–366
 № 3 Дай мне стеречь твои просторы (*Mach mich zum Wächter deiner Weiten*), Р. М. Рильке — 366–370
 № 4 Предчувствие (*Vorgefühl*), Р. М. Рильке — 366, 370, 371
 Шесть оркестровых песен ор. 8 (1903–1905) — 429

II. КНИГИ

- Стиль и мысль. Сборник статей (1950) — 431
 Учение о гармонии (1911) — 127, 130, 236, 298, 304, 306, 307, 409, 410, 433, 434, 505, 510
 Формообразующие функции гармонии (1946–1948) — 458

УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ

- А б т (Abt) Франц (1819–1885), нем. дирижер и композитор — 214
 Адлер (Adler) Оскар (1875–1955), австр. врач, астролог, музыкант, друг Шёнберга — 426, 443, 444

- Адорно (Adorno) Теодор (1903–1969), нем. философ, социолог, музыковед и композитор, ученик по композиции А. Берга — 238
 Аллегри (Allegri) Грегорио (ок. 1582–1652), итал. композитор — 197
Miserere — 197
 Альбрехтсбергер (Albrechtsberger) Иоганн Георг (1736–1809), австр. композитор, теоретик, педагог — 505
 Аполлон, олимпийский бог в греч. мифологии — 91
 Бальзак (Balzac) Оноре де (1799–1850), франц. писатель — 133, 169, 189, 195, 266
Серафита — 133, 169
 Бах (Bach) Давид Йозеф (1874–1947), друг Шёнберга, музыкальный критик в венской газете «*Arbeiter-Zeitung*», организатор Рабочих симфонических концертов в Вене — 426
 Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685–1750), нем. композитор — 44, 59–64, 81, 85, 90, 151, 197, 199, 203, 214–216, 231, 232, 269, 288, 289, 298, 301, 309, 314, 315, 327–330, 345, 350, 359, 377, 433, 445, 501–506
Гольдберг-вариации — 350
Искусство фуги — 502–504, 506
Музыкальное приношение — 503
Страсти по Матфею — 81
Фуги — 288
Фуги из «Хорошо темперированного клавира» — 501, 504–506
Хоральные прелюдии — 215, 216
Хроматическая фантазия и fuga — 501
 Бах (Bach) Карл Филипп Эмануэль (1714–1788), нем. композитор и клавесинист, сын И. С. Баха — 61, 62, 90, 309, 502, 503
 Баха сыновья — 269
 Беллини (Bellini) Винченцо (1801–1835), итал. композитор — 205, 329
Норма — 205
 Берг (Berg) Альбан (1885–1935), австр. композитор, в 1904–1911 гг. ученик Шёнберга — 127, 238, 382–384, 401, 434
Воцек — 384, 401
Двойная fuga для струнного квинтета с сопровождением фп. — 383
Камерный концерт — 384
Концерт для скр. с орк. — 384
Лирическая сюита — 384
Струнный квартет ор. 3 — 383
 Берио (Bériot) Шарль (1802–1870), бельг. скрипач, композитор и педагог — 382
 Берлиоз (Berlioz) Луи Гектор (1803–1869), франц. композитор — 251, 329
 Бетховен (Beethoven) Иоганн Николаус ван (1776–1848), брат Л. ван Бетховена — 66

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770–1827), нем. композитор — 24, 42, 44, 52, 60, 61, 66, 67, 75, 80, 81, 85, 86, 98, 113, 115, 131, 132, 136, 165, 189, 197, 199, 201, 202, 205, 213, 226, 231, 269, 281, 287, 289, 294, 297, 299, 303, 330, 331, 336, 350, 375, 377, 433, 434, 443–445, 449, 450, 463, 503

Большая fuga — см.: *Fuga для струнного квартета*

Квартеты Разумовского — см.: *Струнные квартеты* *op. 59*

Концерт для фп. с орк. № 5 Es-dur op. 73 — 113

Симфонии — 24

№ 3 Es-dur (Героическая) op. 55 — 80, 350, 443, 445

№ 4 B-dur op. 60 — 443

№ 5 c-moll op. 67 — 215

№ 6 F-dur (Пасторальная) op. 68 — 199, 201

№ 8 F-dur op. 93 — 294, 297

№ 9 d-moll op. 125 — 52, 197, 213

Соната для фп. B-dur op. 106 — 75

Струнные квартеты

B-dur op. 18 № 6 — 113

op. 59 — 443

№ 2 e-moll — 81, 213, 299, 375

f-moll op. 95 — 81, 86, 98–100

cis-moll op. 131 — 449

a-moll op. 132 — 165

F-dur op. 135 — 131–132

Тридцать три вариации на тему вальса Диабелли для фп. C-dur op. 120 — 136

Фиделио — 115, 205, 281, 282

Fuga для струнного квартета op. 133 — 434, 443

Бизе (Bizet) Жорж (1838–1875), франц. композитор — 158, 329, 336

Кармен — 158, 336, 375

Бильрот (Billroth) Теодор (1829–1894), нем. хирург (практиковал в Вене и Цюрихе), образованный любитель музыки, друг И. Брамса — 66

Брамс (Brahms) Иоганнес (1833–1897), нем. композитор — 39, 58, 60, 65, 75, 76, 78–82, 85, 91, 93, 94, 103, 105, 106, 110, 111, 113–116, 164–166, 182, 198–200, 203, 214, 226, 231, 299, 316, 330, 336, 350, 376, 382, 410, 420, 427, 444, 445, 503

Вариации на тему Йозефа Гайдна для орк. op. 56 a — 165, 350

Концерт для скр. с орк. D-dur op. 77 — 336

Песни — 94

Воскресным утром op. 49 № 1 — 95

Глубже все моя дремота op. 105 № 2 — 97

Девичья песня op. 95 № 6 — 96, 97

Звучат нежней свирели op. 105 № 1 — 95, 96

Измена op. 105 № 5 — 97, 98

Как сирень, расцветает любовь моя op. 63 № 5 — 82

К луне op. 71 № 2 — 96

К соловью op. 46 № 4 — 95

На море op. 94 № 4 — 94

На прощание op. 95 № 3a, б — 96

Одиночество в поле op. 86 № 2 — 94, 95

Рансодия для фп. op. 79 № 2 — 82

Симфония № 4 e-moll op. 98 — 82, 83, 106

Соната для влч. и фп. F-dur op. 99 — 336–338

Соната для фп. f-moll op. 1 — 75

Струнные квартеты

c-moll op. 51 № 1 — 79, 81

a-moll op. 51 № 2 — 105, 106, 110, 111

Струнные секстеты

B-dur op. 18 — 93

G-dur op. 36 — 93, 94

Струнный квинтет G-dur op. 111 — 82, 214

Четыре строгих напева op. 121 — 105, 114

№ 3 О смерть, о смерть, как ты горька — 105, 107–110, 114, 115

Брукнер (Bruckner) Антон (1824–1896), австр. композитор и органист — 42, 52, 100, 250

Симфонии

№ 7 E-dur — 100, 198, 200, 316, 427, 477, 505

№ 9 d-moll — 52

Бузони (Busoni) Ферруччо (1866–1924), итал. композитор — 242

Бюлов (Bülow) Ганс Гвидо фон (1830–1894), нем. композитор, пианист и дирижер — 377

Вагнер (Wagner) Вильгельм Рихард (1813–1883), нем. композитор — 24–26, 36, 39, 42, 44, 48, 49, 58, 60, 75, 76, 78, 80–82, 84, 90, 91, 100, 103, 104, 114–116, 126, 127, 152, 158, 198–200, 202, 204, 205, 224, 231, 242–243, 250, 265, 268–273, 288, 298, 301, 304, 308, 314, 315, 329–331, 336, 368, 369, 376, 393, 409, 427, 433, 454, 503

Валькирия — 58, 82, 242

Зигфрид — 82, 84

Золото Рейна — 82, 242

Лоэнгрин — 48, 49, 242

Нюрнбергские мейстерзингеры — 36, 58, 205, 288

Парсифаль — 268, 270, 271, 273

Тангейзер — 58

Тристан и Изольда — 80, 81, 198, 242, 243, 288, 393

- Вагнер (Wagner) Зигфрид (1869–1930), нем. композитор, дирижер, режиссер, сын Р. Вагнера — 268, 269
- Вайс (Weiss) Адольф (1891–1971), амер. композитор и фэготист, первый американский ученик Шёнберга (занимался у него в 1926 г. в Берлине) — 238
- Ван Гог (van Gogh) Винсент (1853–1890), голланд. живописец — 196
- Веберн (Webern) Антон фон (1883–1945), австр. композитор, в 1904–1908 гг. ученик Шёнберга — 127, 238, 384, 401, 434, 510, 511
- Верди (Verdi) Джузеппе (1813–1901), итал. композитор — 77, 91, 115, 281, 336
Аида — 375
Риголетто — 336
Трубадур — 77
- Виотти (Viotti) Джованни Баттиста (1755–1824), итал. скрипач, композитор и педагог — 382, 443
- Вольф (Wolf) Гуго (1860–1903), нем. композитор — 42, 198, 250, 427
- Габсбурги (Habsburg), императорская династия, правившая в Священной Римской империи германской нации, Австрийской империи и Австро-Венгрии с 1273 по 1918 гг. — 496
- Гайдн (Haydn) Йозеф (1732–1809), австр. композитор — 59, 60, 85–87, 103, 165, 231, 298, 314, 375, 377, 408, 434
Alla ongarese — см.: *Трио № 1*
Соната для фп. D-dur — 86, 87
Трио № 1 для фп., скр. и влнч. G-dur
Финал (Rondo all' Ongarese) — 375
- Галилей (Galilei) Галилео (1564–1642), итал. физик, математик и астроном — 223
- Ганслик (Hanslick) Эдуард (1825–1904), австр. музыкальный писатель и критик — 66, 200
- Гауф (Hauff) Вильгельм (1802–1827), нем. писатель — 459
Корабль привидений — 459
- Гейне (Heine) Генрих (1797–1856), нем. поэт — 94
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685–1759), нем. композитор — 62
- Георге (George) Стефан (1868–1933), нем. поэт — 27, 356, 409, 453
- Герхард (Gerhard) Роберто (1896–1970), исп. композитор; в 1923–1928 гг. учился у Шёнберга сначала в Вене, потом в Берлине — 238
- Гершвин (Gershwin) Джордж (1898–1937), амер. композитор — 69, 419, 420
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон (1749–1832), нем. поэт — 162, 182, 195, 282, 316
Годы странствий Вильгельма Мейстера — 195
Страдания молодого Вертера — 162
Фауст — 37, 51
- Гоген (Gauguin) Поль (1848–1903), франц. художник — 196

- Гольдмарк (Goldmark) Карл (1830–1915), австр. композитор — 375
Царица Савская — 375
- Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон (1874–1929), австр. поэт и драматург — 489
- Григ (Grieg) Эдвард (1843–1907), норв. композитор — 213
- Гримм (Grimm), братья Якоб (1785–1863) и Вильгельм (1789–1859), нем. ученые филологи — 444
- Гуно (Gounod) Шарль (1818–1893), франц. композитор — 202
- Даусон (Dowson) Эрнест (1867–1900), англ. поэт — 356
- Дворжак (Dvořák) Антонин (1841–1904), чешск. композитор — 213, 375, 444
Симфония «Из Нового света» — 375
- Дебюсси (Debussy) Клод (1862–1918), франц. композитор — 64, 126, 127, 198, 202, 251, 252, 301, 308, 330, 383, 420
- Демель (Dehmel) Рихард (1863–1920), нем. поэт — 489
- Дионис, бог в т. ч. виноградарства и виноделия в греч. мифологии — 91
- Дориан-Дойч (Dorian-Deutsch) Фридрих (1902–1991), амер. музыковед, критик, композитор и дирижер австр. происхождения, брат ученика Шёнберга М. Дойча — 510
- Дюка (Dukas) Поль (1865–1935), франц. композитор — 251, 252
- Жоскен де Пре (Josquin de Prés) (ок. 1440–1455–1521), франко-флам. композитор — 59
- Зехтер (Sechter) Симон (1788–1867), австр. муз. педагог, теоретик и композитор — 505
- Зильхер (Silcher) Филипп Фридрих (1789–1860), нем. композитор и педагог — 214
- Золя (Zola) Эмиль (1840–1902), франц. писатель — 223
- Ибсен (Ibsen) Генрик (1828–1906), норв. писатель — 224
- Иоахим (Joachim) Йозеф (1831–1907), венг. скрипач, композитор, дирижер, педагог — 336
- Иосиф II (Josef II, 1741–1790), император Священной Римской империи в 1780–1790 гг., государь Австрии и других наследственных владений Габсбургов — 197
- Кайзер (Keiser, Keyser) Рейнгард (1674–1739), нем. композитор — 61, 85
- Кальбек (Kalbeck) Макс (1850–1921), австр. писатель, либреттист, музыкальный критик, друг и первый биограф И. Брамса — 66
- Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), рус. художник, теоретик искусства и публицист — 27, 196
О духовном в искусстве — 27
- Кант (Kant) Иммануил (1724–1804), нем. философ — 266
- Кокоска (Kokoschka) Оскар (1886–1980), австр. живописец и график — 27, 196

- Колиш (Kolisch) Рудольф (1896–1978), австр. скрипач, примариус Венского струнного квартета (Колиш-квартета) и позже квартета «Pro Arte», брат второй жены Шёнберга Гертруд — 412
- Краус (Kraus) Карл (1874–1936), австр. писатель, публицист, филолог — 27, 260
- Кулидж (Coolidge) Элизабет Спрейг (1864–1953), амер. меценатка, заказавшая Шёнбергу Третий и Четвертый струнные квартеты — 457
- Куперен (Couperin) Франсуа (1668–1733), франц. композитор, клавесинист и органист — 61
- Легар (Lehár) Франц (1870–1948), венг. композитор — 197, 420
Веселая вдова — 197
- Лилиенкрон (Liliencron) Детлев Фридрих фон (1844–1909), нем. писатель — 489
- Лист (Liszt) Франц (1811–1886), венг. композитор, пианист, дирижер, педагог — 213, 214, 250, 262–265, 271, 377, 427
Венгерские рапсодии — 214
Легенда о святой Елизавете — 271
Христос — 265
- Лорцинг (Lortzing) Густав Альберт (1801–1851), нем. композитор — 272
Оружейник — 272
- Лоос (Loos) Адольф (1870–1933), австр. архитектор, друг Шёнберга — 226
- Малер (Mahler) Густав (1860–1911), австр. композитор и дирижер — 32, 33, 36–53, 58, 64, 76, 78, 101, 127, 199, 205, 224, 251, 269, 287, 288, 301, 308, 316, 331, 383, 402, 428, 444, 477
Симфонии — 37, 44
№ 1 — 51, 287
№ 2 — 33, 101
№ 3 — 40
№ 4 — 40
№ 6 — 40, 42–44, 51, 64, 101
№ 7 — 46, 287, 288
№ 8 — 37, 42, 51, 52
№ 9 — 52
№ 10 — 52
Песня о земле — 52, 101, 102
- Манн (Mann) Томас (1875–1955), нем. писатель — 238
- Массне (Massenet) Жюль (1842–1912), франц. композитор — 162
Вертер — 162
Манон — 162
- Матисс (Matisse) Анри (1869–1954), франц. художник — 196
- Маттезон (Mattheson) Иоганн (1681–1764), нем. композитор и теоретик — 85

- Мейербер (Meyerbeer) Джакомо (1791–1864), франц. композитор — 329
- Мендельсон, Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn Bartholdy), Якоб Людвиг Феликс (1809–1847), нем. композитор, дирижер, пианист, органист — 202, 231, 377
- Метерлинк (Maeterlinck), Морис (1862–1949), бельг. писатель — 484
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756–1791), австр. композитор — 44, 60, 85–88, 90–92, 103, 110, 111, 114, 115, 164, 165, 197, 199, 205, 224, 231, 242, 282, 330, 331, 375, 377, 293, 314, 336, 443, 444, 503
Барабанный квартет — см.: *Струнный квартет A-dur KV 464*
Волшебная флейта — 91, 205, 242, 288
Диссонантный квартет — см.: *Струнный квартет C-dur KV 465*
Дон Жуан — 197, 282
Охотничий квартет — см.: *Струнный квартет B-dur KV 458*
Свадьба Фигаро — 88–90, 349
Соната A-dur для фп. KV 331
Финал: Alla turca — 375
Струнные квартеты
d-moll KV 421 — 92, 93, 112, 113
B-dur KV 458 — 87, 200
A-dur KV 464 — 200
C-dur KV 465 — 112, 200, 293
Турецкий марш — см.: *Соната A-dur для фп.*
Фп. квартет g-moll KV 478 — 110–112
- Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) — рус. композитор — 127
- Наход (Nachod) Ганс (1883–1966), австр. певец (тенор), двоюродный брат Шёнберга — 426
- Наход (Nachod) Фридрих (1851–?), дядя Шёнберга по линии матери, отец Г. Находа — 426
- Несслер (Nessler) Виктор (1841–1890), нем. композитор и хоровой дирижер — 214
- Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900), нем. философ — 91
- Обер (Auber) Даниэль Франсуа Эспри (1782–1871), франц. композитор — 205
Фра-Дьяволо — 205, 329
- Оффенбах (Offenbach) Жак (1819–1880), франц. композитор — 69, 376, 420
- Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи (ок. 1525–1594), итал. композитор — 232
- Пастер (Pasteur) Луи (1822–1895), франц. микробиолог и химик — 223
- Петрарка (Petrarca) Франческо (1304–1374), итал. поэт — 39, 382, 436
Сонет № 217 — 436

- Пикассо (Picasso) Пабло (1881–1973), исп. и франц. художник — 196
- Платон (427–347 до н. э.), древнегреч. философ — 266
- Плейель (Pleyel) Игнац (1757–1831), австр. композитор, основатель фп. фирмы «Pleyel» в Париже — 443
- По (Рое) Эдгар Аллан (1809–1849), амер. поэт и писатель — 162
- Порпора (Porpora) Никола (1686–1768), итал. композитор — 375, 505
- Пуччини (Puccini) Джакомо (1858–1924), итал. композитор — 127, 198, 322, 336, 420
- Мадам Баттерфлай* — 336
- Тоска* — 33
- Равель (Ravel) Морис (1875–1937), франц. композитор — 64
- Рамо (Rameau) Жан Филипп (1683–1764), франц. композитор, клавесинист, теоретик — 61
- Ранкль (Rankl) Карл (1898–1968), австр. композитор и дирижер, в 1918–1921 гг. учился у Шёнберга в Вене, потом у А. Веберна; в начале Второй мировой войны эмигрировал в Великобританию, где в 1946–1951 гг. возглавлял Ковент-Гарден — 238
- Регер (Reger) Макс (1873–1916), нем. композитор — 64, 76, 102, 127, 199, 205, 301, 308, 331
- Концерт для скр. с орк. op. 101* — 102, 103
- Рильке (Rilke) Райнер Мария (1875–1926), австр. поэт — 363, 367, 370
- Часослов* — 363, 367
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908), рус. композитор — 200
- Розе (Rosé) Арнольд (1863–1946), австр. скрипач, в 1882 г. основал квартет, ставший одним из самых знаменитых в Европе — 408
- Россини (Rossini) Джоаккино (1792–1868), итал. композитор — 205, 329, 336
- Севильский цирюльник* — 205, 336
- Сальери (Salieri) Антонио (1750–1825), итал. композитор — 375
- Сведенборг (Swedenborg) Эмануэль (1688–1772), швед. ученый и теософ-мистик — 133, 266
- Сибелиус (Sibelius) Ян (1865–1957), фин. композитор — 205, 213
- Синжели (Singelée) Жан Баптист (1812–1875), бельг. скрипач, композитор — 382
- Скалкоттас (Skalkottas) Никос (1904–1949), греч. композитор, в 1927–1932 гг. учился у Шёнберга в Прусской академии искусств в Берлине — 238
- Сметана (Smetana) Бедржих (1824–1884), чешск. композитор — 213
- Сократ (470/469 – 399 до н. э.), древнегреч. философ — 401, 402
- Спонтини (Spontini) Гаспаро (1774–1851), итал. композитор и дирижер — 314, 369
- Весталка* — 314
- Странг (Strang) Джеральд (1908–1983), амер. композитор, в 1935–1938 гг. был ассистентом Шёнберга в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, помогал Шён-

- бергу в работе над учебником «Основы музыкальной композиции», после его смерти подготовил книгу к изданию — 238
- Стриндберг (Strindberg) Август (1849–1912), швед. писатель и драматург — 195, 224, 226, 249, 258
- Телеман (Telemann) Георг Филипп (1681–1767), нем. композитор — 61, 62, 85
- Уайльд (Wilde) Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс (1854–1900), англ. писатель и критик — 252
- Форд (Ford) Генри (1863–1947), амер. промышленник, основатель «Ford Motor Company» (1903) — 496
- Фрид (Fried) Оскар (1871–1941), нем. дирижер и композитор — 487
- Фридрих II Великий (Friedrich II. der Große, 1712–1786), прусский король — 502, 503
- Фукс (Fux, Fuchs) Иоганн Йозеф (1660–1741), австр. композитор и теоретик — 505
- Хабба (Hába) Алоис (1893–1973), чешск. композитор, теоретик, педагог — 434
- Ханненхайм (Hannenheim) Норберт фон (1898–1944), нем. композитор, в 1929–1932 гг. учился у Шёнберга в Прусской академии искусств в Берлине — 238
- Хауэр (Hauer) Йозеф Маттиас (1883–1959), австр. композитор и теоретик — 472
- Хендерсон (Henderson) Уильям Джеймс (1855–1937), амер. муз. критик — 374, 378
- Хойбергер (Heuberger) Рихард (1850–1914), австр. композитор, хоровой дирижер, педагог, муз. критик и писатель — 66
- Христос — 266
- Цемлинский (Zemlinsky) Александр фон (1871–1942), австр. композитор и дирижер, друг и наставник Шёнберга, с 1901 г. его шурин — 170, 281, 282, 426, 445
- Оперы* — 281, 282
- Циллиг (Zillig) Винфрид (1905–1963), нем. композитор и дирижер, в 1925–1928 гг. учился у Шёнберга в Вене и Берлине; на основе эскизов Шёнберга закончил его ораторию «Лестница Иакова» и подготовил вокальную партитуру оперы «Моисей и Аарон» — 238
- Чайковский Петр Ильич (1840–1893), рус. композитор — 200, 205, 375
- Евгений Онегин* — 205
- Романсы* — 375
- Шарпантье (Charpentier) Гюстав (1860–1956), франц. композитор — 252
- Шауффлер (Schauffler) Роберт Хавен (1879–1964), амер. музыковед — 75, 226

- Швейцер (Schweitzer) Альберт (1875–1965), нем.-франц. философ, богослов, музыковед, органист, врач — 90
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616), англ. поэт и драматург
Юлий Цезарь — 76
- Шенкер (Schenker) Генрих (1867–1935), австр. муз. теоретик — 505
- Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759–1805), нем. поэт — 316, 443
Разбойники — 443
- Шопен (Chopin) Фредерик (1810–1849), польск. композитор и пианист — 213
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788–1860), нем. философ — 24, 39, 41, 59, 205, 266
Мир как воля и представление — 39
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), сов. композитор — 205
- Шоу (Shaw) Джордж Бернард (1856–1950), англ. драматург — 195
- Шпайдель (Speidel) Людвиг (1830–1906), австр. муз. критик — 66
- Штайн (Stein) Эрвин (1885–1958), австр. дирижер и муз. деятель, ученик Шёнберга в 1906–1910 гг. — 472, 510
- Штойерман (Steuermann) Эдуард (1892–1964), австр. и амер. пианист, первый исполнитель большинства сочинений Шёнберга, Берга и Веберна с участием фортепиано — 186
- Штраус (Strauß) Иоганн (сын) (1825–1899), австр. композитор и дирижер — 69, 77, 91, 336, 376, 420
Вальс «На прекрасном голубом Дунае» *ор.* 314 — 77, 336, 376
- Штраус (Strauss) Рихард (1864–1949), нем. композитор — 58, 64, 76, 78, 90, 102, 127, 198, 226, 252, 301, 308, 331, 359, 383, 428, 444, 477, 489
Домашняя симфония *ор.* 53 — 102
- Шуберт (Schubert) Франц (1797–1828), австр. композитор — 26, 27, 80, 85, 90, 91, 197, 200, 202, 217, 231, 301, 331, 368, 382, 503
Вальсы — 217
Песни — 26, 27, 202
На чужбине — 80
- Шуман (Schumann) Роберт Александр (1810–1856), нем. композитор и муз. критик — 58–60, 90, 197, 198, 200, 202, 226, 231, 463
Арабеска *ор.* 18 для *фп.* — 198
- Эдисон (Edison) Томас Алва (1847–1931), амер. электротехник и предприниматель — 496
- Эйнштейн (Einstein) Альберт (1879–1955), нем. физик — 411
- Эйслер (Eisler) Ганс (1898–1962), нем. композитор, в 1919–1923 гг. учился у Шёнберга в Мёдлинге под Веной — 238
- Эль Греко (El Greco), собств. Доменико Теотокопули (1541–1614), исп. живописец — 196