

Юлия ВЕКСЛЕР



*и его время*

**АЛЬБАН БЕРГ**



**Векслер Юлия Сергеевна**

**АЛЬБАН БЕРГ И ЕГО ВРЕМЯ:  
опыт документальной биографии**

**«Композитор»  
Санкт-Петербург  
2011**



Впервые на русском языке вышел масштабный труд, посвященный Альбану Бергу (1895–1935), одному из крупнейших композиторов XX столетия. Биография Берга основана на документах (письма, дневники, наброски, воспоминания родственников и современников, рецензии), публикуемых большей частью впервые по-русски. Значительное число архивных источников публикуется впервые в мире.

Автор воссоздает культурную атмосферу Вены рубежа XIX–XX веков, эпохи Первой мировой войны, 1920-х–1930-х годов. Впервые освещаются некоторые важные стороны деятельности и взглядов композиторов нововенской школы. Большое место в книге занимают переписка Альбана Берга с Арнольдом Шёнбергом и Антоном Веберном, рассказ о мало освещавшихся в отечественных публикациях ранее эпизодах биографии Берга (школьные годы, женитьба, военная служба, работа в венском Обществе закрытых музыкальных исполнений, постановки оперы «Воцек», неосуществленные оперные замыслы, любовная интрига с Ханной Фукс и тайная программа «Лирической сюиты», история создания оперы «Лулу»), анализ ключевых моментов в мировоззрении и эстетических взглядах композитора (литературные и философские увлечения, числomanия, отношение к додекафонии, к неоклассицизму, реакция на политические веяния эпохи). Подробно документированы обстоятельства смерти Берга и описаны коллизии, связанные с судьбой его наследия (в частности, споры о завершении третьего акта «Лулу»).

В приложениях помещены уникальные рукописные документы, в том числе впервые публикуемые на русском и немецком языках тетради юного Берга с записями о его музыкальных впечатлениях, а также собрание литературных выписок, полный список сочинений композитора.

Книга будет интересна историкам, музыкантам, а также всем, кто интересуется культурой Европы XX века.

**Юлия Сергеевна Векслер**

**Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии**

«Композитор - Санкт-Петербург», 2011. — 623 стр.

ISBN 978-5-7379-0402-9

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Вена на рубеже веков: Die Wiener Moderne .....	26
Глава II. Пути к самопознанию.....	44
Глава III. Ученик Шёнберга.....	88
Глава IV. В поисках самостоятельности.....	118
Глава V. «Утраченные иллюзии»: о духовных исканиях на переломе эпох.....	174
Глава VI. Новая музыка и ее социальные институты.....	200
Глава VII. Вторая профессия.....	213
Глава VIII. Сочинитель «Воццека».....	244
Глава IX. Эра додекафонии.....	285
Глава X. От «Воццека» к «Лулу».....	294
Глава XI. Музыка в годы национал-социализма.....	352
Глава XII. Последние годы жизни .....	366
Заключение: о посмертной судьбе наследия.....	402
Архивные источники.....	428
Литература .....	429



## Введение

**Актуальность исследования.** Судьба биографии как жанра научного исследования оказалась непростой. Пережив свой расцвет в “литературоцентристском” XIX веке, в XX она утратила былое значение, все более ассоциируясь с невзыскательной и общедоступной популярной литературой о музыке. Сильнейший критический импульс в ее адрес исходил как от “истории стилей” начала столетия, которую разрабатывал Гвидо Адлер, призывавший писать “историю музыки без имен”, так и от послевоенного структурализма и сменившего его постструктурализма, сделавших фигуру автора несущественной как для процесса, так и для результатов исследования (это повлекло провокационный вопрос Карла Дальхауза: “Нужны ли еще биографии?”<sup>1</sup>, ответом на который послужила столь же риторическая реплика Германа Данузера: „Может ли поэтика спасти биографику?“<sup>2</sup>).

И все же, вопреки скептическим прогнозам, жанр биографии остался востребованным и актуальным, более того, вобрав в себя достижения смежных наук (в первую очередь, наук о человеке и об обществе), обрел подлинную универсальность. Об этом свидетельствуют исследования, писавшиеся на протяжении XX столетия. Они демонстрируют существенное обновление жанра, связанное с появлением новых его разновидностей, одной из которых стала документальная биография — комментированное собрание документов о жизни и творчестве композитора<sup>3</sup>. Не без пафоса заявляя научность главным требованием к тексту, она знаменовала собой всеобщее движение к демифологизации, явившееся ответом на идеализированную «историю гениев» XIX столетия. При всех неоспоримых преимуществах, в подобном подходе существуют и определенные трудности: желаемая объективность недостижима уже потому, что всякий документ нуждается в истолковании, а заставить заговорить его может лишь интерпретирующее слово исследователя. Но в последнем случае не избежать исследовательского произвола, а значит, и субъективности, — и декларируемая «научность» вновь оказывается фикцией. Отмеченное противоречие, пожалуй, является неизбежным в биографиче-

<sup>1</sup> См. Dahlhaus 1975, 82.

<sup>2</sup> Danuser 1975.

<sup>3</sup> Классическим примером документальной биографии является трехтомное исследование О.Э.Дойча о Шуберте: Deutsch 1913-1919.

ском жанре, который, однако, от этого ничуть не теряет своей привлекательности.

Кризис нарративности в XX столетии вызвал к жизни другую форму жизнеописания, в основе которой – принцип монтажа<sup>4</sup>. Этот прием оказался востребованным в эпоху постмодерна с ее тяготением к плюралистичности сознания, фрагментарности, цитатности. Утратив черты романного повествования от лица его автора, биография превращается в своего рода гипертекст, изобилующий отсылками к текстам, многообразно комментирующим друг друга.

Выбор жанра документальной биографии для настоящего исследования продиктован не только этими общими соображениями, но и состоянием источниковедческой базы сегодняшнего берговедения. Желание «дать голос материалу» (А.В.Михайлов) вызвано тем, что сами документы о жизни и творчестве Альбана Берга, в значительной степени освоенные зарубежным музыковедением, остаются малоизвестными, а в некоторых случаях и недоступными в России, в то же время более или менее репрезентативная публикация их на русском языке, в будущем весьма желательная, в силу разных причин пока не представляется возможной. Вместе с тем, без обширной источниковедческой базы, отражающей современное состояние мирового берговедения, невозможно составить объективную картину жизни и творчества композитора, формирования его индивидуальности, его мировоззрения и особенностей композиционного процесса.

**Степень научной разработанности темы.** Научная рецепция Берга испытала влияние как объективных, так и субъективных факторов. Поначалу, еще при жизни композитора, эстетико-теоретическое осмысление творчества Берга оставалось привилегией ближайших друзей и учеников. Борьба с идеологическими противниками, коими виделись представители расцветшего в 20-е гг. неоклассицизма, была столь бескомпромиссна, что возникало естественное желание оградить школу Шёнберга от сомнительных неаутентичных интерпретаций.

Первая статья, написанная о Берге, принадлежала Карлу Линке<sup>5</sup>. Берг и Веберн представлены здесь как наиболее талантливые ученики Шёнберга,

<sup>4</sup> См. Borchard 2004.

<sup>5</sup> Linke 1912. Из сочинений Берга в статье разбирается лишь песня ор. 2 № 4, что была послана В.Кандинскому для публикации в альманахе «Синий всадник».



те, кому принадлежит определенный этап истории музыки будущего. При жизни о сочинениях Берга писали многие шенбергианцы: Ф.Х.Кляйн, Э.Фибих, Э.Штайн, В.Райх<sup>6</sup>. Особая заслуга принадлежала ученику Берга Т.Адорно, пропагандировавшему практически все новые сочинения учителя, начиная с «Воццека»<sup>7</sup>. Из круга учеников Берг выбрал и своего официально-биографа Вилли Райха, впоследствии – автора первой монографии о нем, написанной в соавторстве с Т.Адорно и Э.Кшенеком<sup>8</sup>. Райх написал биографический раздел совместного труда, основанный на документальных материалах, Адорно и Кшенеку принадлежат эссе о сочинениях. В книге репродуцированы статьи композитора, публиковавшиеся при жизни.

Нацизм, объявивший музыку Шёнберга и его школы дегенеративным искусством, надолго прервал традицию ее исследования в Европе. Ситуацию усугубило то, что большинство учеников Шёнберга, выживших в годы Второй мировой войны, оказались в эмиграции в США. Там и возникла новая волна исследовательского интереса к нововенской школе, связанная в первую очередь с теоретическим освоением ее наследия<sup>9</sup>. Сильнейшим импульсом к исследованиям музыкального языка нововенской школы стала разработка сет-теории<sup>10</sup>. Однако сочинения Берга интересовали исследователей в меньшей степени: он все еще воспринимался как традиционалист, неразрывно связанный с эстетикой XIX столетия.<sup>11</sup>

Среди написанного о Берге в послевоенный период выделяются многочисленные исследования американского музыковеда Дж. Перла, который первым стал уделять внимание австрийскому композитору (англоязычное музыкознание до сих пор считает его отцом берговедения)<sup>12</sup>. Усилия Перла в этой и последующих статьях о «Лулу» были направлены на то, чтобы опровергнуть точку зрения, представленную в работах ученика Берга В.Райха. Райх пытается показать Берга как ортодоксального шенбергианца, Перл же

<sup>6</sup> Klein 1923; Viebig 1923; Reich 1934; Jalowetz 1935; Reich 1935; Stein 1927.

<sup>7</sup> Adorno 1925; Adorno 1929; Adorno 1929a; Adorno 1932; Adorno 1936.

<sup>8</sup> Reich 1937.

<sup>9</sup> Отметим в этой связи исследования французского дирижера и музыковеда Р. Лейбовица, который самостоятельно освоил додекафонию и сблизился с Шёнбергом в послевоенные годы в Америке: Leibowitz 1947; Leibowitz 1948.

<sup>10</sup> Babbitt 1946; Perle 1962; Forte 1973.

<sup>11</sup> Показательна в этом отношении позиция П.Булеза, см.: Boulez 1948.

<sup>12</sup> Первая статья о Берге: Perle 1959.

подчеркивает своеобразие додекафонии Берга, которая предстает как индивидуально трактованный метод<sup>13</sup>.

В 1957 г. выходит фундаментальная монография Ф.Х.Редлиха<sup>14</sup>, которая также свидетельствует о расширении круга пишущих о Берге. Резкая оппозиция 20-х (Шёнберг – Стравинский, додекафония – неоклассицизм) в послевоенную эпоху сглаживается, историческая картина меняется. Кроме того, послевоенный музыкальный авангард усваивает открытия как тех, так и других (Г.Данузер проницательно замечает, что послевоенному авангарду Шёнберг дал технику, Стравинский – эстетику). Редлих – представитель «противоположного лагеря», по словам Адорно, в свое время «злейший враг» школы Шёнберга, что не мешает ему создать исследование о Берге, на долгие годы ставшее образцовым. Он освобождается от документального подхода Райха и дает подробный анализ практически всех известных к тому времени сочинений Берга.

Дискуссия вокруг завершения «Лулу», развернувшаяся в послевоенные годы между наследниками Берга (вдова Хелена Берг, затем фонд Альбана Берга, поддержанный многими учениками композитора) и целым рядом известных музыкантов, которые считали исполнение полной оперы своим долгом перед ушедшим композитором, оставила свой след и в музыковедческой литературе<sup>15</sup>. Сложилась странная ситуация: хотя третий акт не звучал и не был опубликован, он подробно рассматривался в исследованиях об опере. Редлих во время работы над монографией получает доступ к клавиру третьего акта. Перл в 1963 г. В течение двух недель изучает рукописи Берга, после этого публикует серию статей, где рассматривается опера в целом<sup>16</sup>.

Период 60-х – начала 70-х, несмотря на недоступность большинства источников, подготовил последующий расцвет берговедения. Бергиана обогащается монографией Т.Адорно<sup>17</sup> (в ней собраны большей частью ранее публиковавшиеся очерки), исследованием К.Швайцера о сонатной форме в сочинениях Берга<sup>18</sup>, монографией М.Карнера<sup>19</sup>. Выдвигается целая когорта ис-

<sup>13</sup> См. ценную статью о берговской додекафонии: Perle 1977b.

<sup>14</sup> Redlich 1957.

<sup>15</sup> Подробнее о дискуссии см. в: Воробьев 2006, Векслер 2009.

<sup>16</sup> Среди них: Perle 1964; Perle 1964a; Perle 1967; см. также последующую монографию: Perle 1985. Полемика с Райхом: Reich 1966; Perle 1967a.

<sup>17</sup> Adorno 1968.

<sup>18</sup> Schweizer 1970.

<sup>19</sup> Carner 1975.



следователей: М.Девото (Альтенберг-лидер)<sup>20</sup>, Н.Чадвик (неопубликованные ранние песни)<sup>21</sup>, П.Ж.Жуве и М.Фано, Э.Форнеберг («Воцтек»)<sup>22</sup>, Д. Джармен, М. Райтер («Лулу»)<sup>23</sup>, Х.Кнаус (Скрипичный концерт)<sup>24</sup>.

Звездный час берговедения пришел лишь в конце 70-х гг. Этому способствовало сразу несколько факторов. Первым из них стало пробуждение интереса к периоду рубежа веков и начало серьезного изучения его как феномена истории культуры. Это не могло не привести к переоценке фигуры Берга, сформированной венским модерном. Духовный климат его сочинений уже более не воспринимался как чуждый, с Берга было снято клеймо безнадежного консерватора, а детальное исследование его техники композиции неожиданно открыло в нем одного из наиболее прогрессивных композиторов XX столетия. Из прежнего аутсайдера Берг стремительно выдвигается на первое место в нововенской троице. Свойственные ему синтетичность мышления, семантическая нагруженность музыкального языка, многослойность и многомерность символики оказались востребованными в поставангардный период, который отверг и веберновский радикализм, и бескомпромиссную ортодоксальность Шёнберга.

Вторым серьезным фактором стала смерть вдовы композитора в 1976 году. Хелена Берг, пережившая мужа на 40 лет, все эти годы была преданной и бдительной хранительницей его наследия. Лишь после её смерти архив Берга, включавший в себя огромное количество черновых эскизов, писем и прочих документов, стал доступен для исследования. Он сразу же оказался в центре внимания музыковедов самых разных школ и направлений: одни добросовестно занимались музыкальной филологией, другие искали путь к освоению труднодоступной материи додекафонной музыки, третьи пытались переписать заново берговскую биографию, демифологизировать образ Берга, созданный его ближайшим окружением.

И все же поворотным моментом в берговедении нужно считать открытие или, лучше сказать, разоблачение тайной программы Лирической сюиты. Удивительная находка американского берговеда Джорджа Перла – аннотированная партитура сюиты – опровергла традиционный взгляд на сочинение,

<sup>20</sup> De Voto 1966.

<sup>21</sup> Chadwick 1971.

<sup>22</sup> Jouve/Fano 1963.

<sup>23</sup> Jarman 1970; Jarman 1970a; Jarman 1970b; Reiter 1973.

<sup>24</sup> Knaus 1975.

которое десятилетиями считали чистой музыкой, и раскрыла его тайную программу, запечатлевшую драматическую историю любви Берга и Ханны Фукс, сестры Франца Верффеля и жены пражского промышленника Герберта Фукса<sup>25</sup>. Не без специальных усилий ее первооткрывателя, а также с легкой руки жадных до сенсаций журналистов партитура была представлена миру как уникальный документ в истории музыки. Спустя годы обнаружились другие свидетельства романа: письма Берга к его возлюбленной, воспроизводившие тайную программу почти дословно<sup>26</sup>, а также письма Адорно Хелене Берг<sup>27</sup> – оба были посвящены в тайну, но так и унесли ее в могилу.

Накопленная к настоящему времени литература об австрийском композиторе огромна. Назовем наиболее показательные направления в зарубежной науке о Берге:

1) *Анализ композиционной техники*. Взгляд на Берга как на традиционалиста-вагнерианца и потому фигуру компромиссную в отношении композиционной техники во многом определил отношение к нему со стороны теоретиков эпохи послевоенного авангарда. Лишь с появлением работ Дж.Перла, Д.Грина, Д.Джармена<sup>28</sup> пришло несколько запоздалое признание Берга как радикального новатора, раскрывшего новые возможности серийной техники, как приверженца сверхрациональных методов сочинения, будь то изоритмия, зеркально-симметричные структуры, ритмические прогрессии, математический расчет тактовых пропорций. Одновременно в научных исследованиях тех же авторов утвердилось представление о семантической нагруженности, о многомерности смысловых значений берговских конструкций, которые ни в коей мере не соответствовали понятию о “стерильной” структуре, характерному для второй волны авангарда. Завершение в 1979 г оперы “Лулу”, равно как и возможность изучения композиционного процесса Берга на основе черновых рукописей, дают новый импульс исследованию композиционной техники, который не иссякает и к концу 90-х. Главным инструментом теоретического исследования в англоязычных трудах становится разработанный М.Бэббитом и развитый в исследованиях Д.Перла и А.Форта сет-анализ, основанный на математической теории множеств. Возникнув как метод анализа

<sup>25</sup> Впервые Перл описал свою находку в: Perle 1977.

<sup>26</sup> Floros 1995.

<sup>27</sup> Briefe Adornos an Helene Berg 1935-1949: Adorno 1997.

<sup>28</sup> К уже названному добавим следующее: Green 1977; Green 1981; Jarman 1979.



додекафонной музыки, позволяющий освободиться от реликтов тонального мышления в подходе к этой новой технике композиции, очень скоро сет-анализ был распространен на атональную и даже тональную музыку как универсальный метод, раскрывающий принципы глубинной организации музыкальной ткани. Будучи обогащен другими теориями структуралистского толка, он до сих пор сохраняет свою актуальность как наиболее прогрессивный и плодотворный в отношении музыки Берга (примером может служить монография Д.Хедлема<sup>29</sup>, демонстрирующая современный уровень развития теоретической мысли в американском музыкознании). Примечательна тенденция привнесения семантического аспекта в структурные исследования (Ж.Шмальфельдт<sup>30</sup>, А.Форт<sup>31</sup>), существенно расширяющего их горизонт. Ценный образец семантического анализа оперного текста дает П.Петерсен<sup>32</sup>. Следует упомянуть и необычный пример аналитического подхода к музыке Берга сквозь призму спектрального анализа в исследовании Д.Баньюэлоса<sup>33</sup>.

2) *«Тайная программа»*. Найденный и описанный Дж. Перлом в 1977 году аннотированный экземпляр Лирической сюиты, как уже говорилось, положил начало влиятельному направлению в берговедении, в центре внимания которого укорененные в биографическом подтексте символические конфигурации, объединяемые понятием “тайной программы”. Наиболее последовательным приверженцем этого направления считается немецкий музыковед К.Флорос, разработавший метод “семантического анализа”, призванный дать ключ к расшифровке “сообщения”, закодированного в каждом из сочинений Берга. Важной составляющей скрытопрограммных исследований стали многочисленные нумерологические изыскания (одна из первых работ такого рода - “Альбан Берг и числа” А.Пернье<sup>34</sup>), которые в свою очередь обрели почву в новейших архивных документах. Назовем Д.Джармена, вскрывшего связи берговской числомании с учением о периодичности немецкого биолога Вильгельма Флисса<sup>35</sup> и Л.Браунайза<sup>36</sup>, которому принадлежат многочисленные исследования в области музыкального числа на самом разном материале.

<sup>29</sup> Headlam 1996.

<sup>30</sup> Schmalfeldt 1983.

<sup>31</sup> Forte 1985.

<sup>32</sup> Petersen 1985.

<sup>33</sup> Bañuelos 2008.

<sup>34</sup> Pernye 1967.

<sup>35</sup> Jarman 1982.

<sup>36</sup> Brauneiss 2003.

3) *Текстология и источниковедение*. Открытие архивов вызвало к жизни и ряд значительных исследований в области текстологии. В первую очередь назовем завершение оперы “Лулу” Ф.Церхой, документированное подробным отчетом<sup>37</sup>. В связи с систематизацией архива Берга, поступившего в Австрийскую национальную библиотеку, в 80-х гг. выходит серия каталогов, составленных Р.Хильмар<sup>38</sup>. В 1994 году началось издание полного собрания сочинений Берга<sup>39</sup>, в 1995 - издание переписки новой венской школы в 10 томах<sup>40</sup>. Одной из центральных тем текстологических исследований остается изучение композиционного процесса Берга (Р.Штефан, П.Холл<sup>41</sup>, Т.Эртель<sup>42</sup>, Х.Кнаус<sup>43</sup>). Показателен интерес к тем сочинениям, которые ранее находились на периферии музыковедения: изучение и издание фрагментов или ученических работ (Р.Штефан<sup>44</sup>, У.Кремер<sup>45</sup>), неосуществленных литературно-критических проектов Берга (В.Грюнцвайг<sup>46</sup>). 2000-е годы принесли существенное пополнение источниковедческой базы берговедения. Х.Кнаус совместно с Т.Лейбницем осуществил публикацию значительной части текстового архива Берга, хранящегося в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки.<sup>47</sup>

4) *Историко-культурный контекст*. Расцвет исследований о Берге совпал с ренессансом, переживаемым в конце XX столетия целой эпохой в истории культуры – эпохой *fin de siècle*. Появление ряда исследований на эту тему (К.Э.Шорске<sup>48</sup>, А.Яник, С.Тулмен<sup>49</sup>, Ж.Ле Риде<sup>50</sup>), возрождение многих забытых композиторских фигур, в числе которых Ф.Шреккер и

<sup>37</sup> Cerha 1979.

<sup>38</sup> Hilmar 1980; Hilmar 1985.

<sup>39</sup> Alban Berg. Sämtliche Werke. Editionsleitung R.Stephan. Wien 1994 ff. На сегодняшний день вышли следующие тома: I/5, Teilband 1, Kammerkonzert, hrsg. von Douglas Jarman (2004); I/5, Teilband 2, Violinkonzert, hrsg. von Douglas Jarman (1996); I/6, Orchestergesänge, hrsg. von Mark DeVoto, Klaus Schweizer und Rudolf Stephan, unter Mitarbeit von Regina Busch (1997); II/2, Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 2: Instrumentalmusik 2: Einzelne Stücke, Variationen, Sonatenentwürfe, vorgelegt von Ulrich Krämer (2007); II/2, Teilband 1, Instrumentalmusik und Chöre aus der Studienzeit, hrsg. von Ulrich Krämer (1998); III/1, Schriften 1, Analysen musikalischer Werke von Arnold Schönberg, hrsg. von Rudolf Stephan und Regina Busch (1994).

<sup>40</sup> К настоящему моменту выпущено два тома: Zemlinsky 1995; Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I–II.

<sup>41</sup> Hall 1996.

<sup>42</sup> Ertelt 1993.

<sup>43</sup> Knaus 1982.

<sup>44</sup> Symphonie-Fragmente (Passacaglia-Fragment und –Entwürfe, 1911; Symphonie 1913) (Sämtliche Werke. Separatum). Wien 1994.

<sup>45</sup> Krämer 1996.

<sup>46</sup> Grünzweig 2000.

<sup>47</sup> Knaus 2004; Knaus 2005; Knaus 2006.

<sup>48</sup> Schorske 1982. В русском переводе см.: Шорске 2001.

<sup>49</sup> Janik /Toulmin 1984.

<sup>50</sup> LeRider 1990.

А.Цемлинский, - все это стимулировало исследование творчества Берга в контексте культуры рубежа веков. Важное место в берговедении занимает проблема рецепции Бергом эпохи “венского модерна”, изучаемая в разных аспектах: взаимодействие с ключевыми направлениями и их представителями (например, «Альбан Берг и Карл Краус» С.Роде<sup>51</sup>), свойства мировоззрения («О «чудесной мистике» Альбана Берга» В.Грацера<sup>52</sup>), наконец, преломление в оперном творчестве Берга одной из центральных тем культуры рубежа веков – «драмы пола» (К.Маурер Ценк<sup>53</sup>, А.фон Массов<sup>54</sup>, К.Кнаус<sup>55</sup>). Неотъемлемой частью исследований этого направления становится изучение литературной рецепции на основе обширной композиторской библиотеки.

Следует отметить популярный в последнее время в англоязычной литературе жанр монографического «руководства» („companion“), где сочетаются все названные направления берговедения<sup>56</sup>.

История *жизнеописаний* Берга начинается еще при жизни композитора и охватывает уже почти столетие. За это время неоднократно менялись как принципы и концепции жанра вообще, так и установки берговских биографов в частности. Первым из них стал Герман Вацнауэр (1875-1939), «старший друг» (väterlicher Freund) юного Альбана в молодости и горячий почитатель таланта композитора в зрелом возрасте. Молодой архитектор познакомился со своим подопечным в 1898 г. и был поражен тем, что в судьбе будущего композитора повторились перипетии его собственной судьбы. Косность и бездушные системы образования, трудности в семье сформировали в нем сильнейший комплекс неполноценности, вылившийся в своеобразное альтруистическое мессианство. Помогая своему воспитаннику пройти труднейший период взросления с его душевными бурями и психическими катаклизмами (вплоть до попытки самоубийства), Вацнауэр настойчиво поддерживал его интерес к музыке, литературе, искусству, поощряя в особенности композиторские опыты юного автодидакта.

---

<sup>51</sup> Rode 1988.

<sup>52</sup> Gratzner 1993.

<sup>53</sup> Maurer Zenck 1988.

<sup>54</sup> Massow 1992.

<sup>55</sup> Knaus K. 2004.

<sup>56</sup> Jarman 1989; Gable, Morgan 1991; Pople 2000; Hailey 2010.

Биография Вацнауэра состоит из трех частей<sup>57</sup>. Две из них представляют хронику жизни Альбана с 1899 года, когда Вацнауэр был принят в семье Бергов, по октябрь 1906, когда будущий композитор, который уже два года обучался у Шёнберга, оставил службу, чтобы целиком и полностью посвятить себя музыке. Опубликованная версия биографии значительно сокращена за счет разделов, посвященных самому Вацнауэру. Следует учесть, что ее автор не ставил и не мог ставить перед собой научных целей, не стремился к достоверности и документальной обоснованности каждого описываемого события. Он преследовал другую цель — воспитательную (именно таким было значение биографии в XIX столетии).

При жизни Вацнауэра биография осталась неопубликованной. В сокращенном виде она вышла в свет лишь спустя полвека после смерти Берга. Публикатором ее стал племянник композитора Эрих Альбан Берг (1905–1988). Э.А.Берг не раз обращался к жизнеописанию своего знаменитого дяди. В 1976 г. он выпускает небольшую книгу «Альбан Берг. Жизнь и творчество в фактах и иллюстрациях»<sup>58</sup>. Краткое биографическое введение предваряет комментированное собрание редких фотографий из семейного архива. К 100-летию со дня рождения композитора выходит в свет вторая его книга «Неисправимый романтик. Альбан Берг, 1885–1935»<sup>59</sup>. Наряду с биографией, написанной Вацнауэром, здесь помещены воспоминания автора, а также подборка писем. Наконец, известное отношение к берговской биографии имеет и солидная книга мемуаров Э.А.Берга «Когда орел еще был двуглавым»<sup>60</sup>, посвященная последнему периоду в истории дунайской монархии. Все, написанное Э.А.Бергом, дает нам ценные свидетельства о семье и родственниках Берга, об укладе, принятом в доме родителей Альбана, наконец, передает живые и непосредственные детские воспоминания автора, который порой становился свидетелем тех или иных художественных событий и, конечно, с жадностью впитывал все легенды и анекдоты, ходившие в семейном кругу. Знаменитый композитор для него — особое достояние семьи, а собственная причастность к описываемым событиям становится предметом по-

---

<sup>57</sup> Watznauer 1927.

<sup>58</sup> Berg E.A. 1976.

<sup>59</sup> Berg E.A. 1985.

<sup>60</sup> Berg E.A. 1980.



нятной гордости и самолюбования. Иной характер имеют воспоминания и биографические очерки ближайших друзей и учеников Берга.

В первую очередь среди них должен быть назван Вилли Райх (1898-1980), основатель специального музыкального журнала «23 — Венский музыкальный журнал» («23 — Eine Wiener Musikzeitschrift», 1932-1937), задуманного по образцу «Факела» Карла Крауса, и «официальный биограф» Берга. Материалы к биографии учителя он начал собирать еще при его жизни, однако реализован был этот замысел лишь спустя полтора года после смерти мастера, когда вышла первая монография Райха о Берге<sup>61</sup>. В послесловии к ней автор отмечает, что полностью осуществить этот труд спустя несколько месяцев после смерти Берга было невозможно. Задача его не в создании фундаментального исторического исследования, но в документировании, в подготовке почвы для последующих работ.

Второе, переработанное издание монографии Райха<sup>62</sup>, которому предшествовал ряд журнальных публикаций по материалам переписки с Бергом и на основе собственных воспоминаний о композиторе, ставило уже другую задачу: «с наивозможной аутентичностью представить человеческий облик Берга и его высокую духовность», «показать Берга в единственно подобающем ему свете: свете правды».

Нет ничего удивительного в том, что последующие критики монографии Райха полагали, что задача эта не выполнена: в руках автора был довольно скудный материал; а главное, многолетняя дружба с Бергом, причастность обоих к «старой гвардии» довоенного поколения и стремительно меняющиеся ценности в современном мире с неизбежностью обнаруживали ограниченность взгляда биографа и неуклонно вели его к созданию безупречного образа жреца искусства, какими и хотел видеть своих учеников Шёнберг. Все, что выходило за рамки бескомпромиссного служения музыке, оказывалось либо несущественным, либо неуместным.

Теодор Адорно, соавтор Райха в монографии 1937 года, был одним из наиболее умных и тонких знатоков творчества учителя, его статьи о Берге, многие из которых написаны еще при жизни композитора, впоследствии вошли в монографию о нем<sup>63</sup>. Вместо традиционного биографического раздела

---

<sup>61</sup> Reich 1937.

<sup>62</sup> Reich 1963.

<sup>63</sup> Adorno 1968.

в книгу было помещено «Воспоминание» («Erinnerung»). Автор переработал здесь два более ранних текста: некролог «Воспоминание о живущем», который в числе других откликов на смерть композитора напечатал в 1936 г. журнал «23», и созданные на его основе мемуары «В память о Берге» <Im Gedächtnis an Alban Berg> (1955), которые при жизни не предназначались автором для обнародования и впервые были опубликованы лишь в 1984 году в полном собрании сочинений Адорно.

Название «Воспоминание», которое непосредственно отсылает нас к мемуарному жанру, помимо своего традиционного смысла, несет в себе и другой, оно понимается здесь как одна из главных процедур психоанализа, нацеленная на то, чтобы извлечь на поверхность содержание человеческого бессознательного — воскрешение прошлого. Акцентированная в трактовке Адорно фиксированность Берга на прошлом приобретает художественное измерение: за ней стоит его укорененность в традиции, символическим обобщением которой выступает девятнадцатый век.

Ханс Фердинанд Редлих (1903-1968) стал первым из «посторонних» биографов Берга, разорвав круг близких и учеников композитора, прочно утвердившихся на этом поприще. Предисловие к монографии о Берге<sup>64</sup> он составляет в жанре открытого письма, адресованного Вилли Райху, где прежде всего пытается обосновать свое право писать книгу о композиторе, у которого он не учился, кроме того, указывает на предварительный характер своей монографии. В книге Редлиха биографическому разделу отведено не очень большое место — будучи кратким и лаконичным, он служит лишь небольшим дополнением к главному — аналитическим очеркам. В то же время автор предпринимает еще одну попытку исследования личности Берга. «Вечный юноша» с диониссийско-женственными чертами лица, поставленный в один ряд с Рафаэлем, Шелли, Шопеном и Оскаром Уайльдом, обладающий «эфебической красотой», за которой скрывается отказывающая телесность — все это отсылает нас к мифологемам рубежа веков.

Из целого ряда биографий, написанных после Редлиха, необходимо выделить основательный труд Роземари Хильмар «Альбан Берг, его жизнь и деятельность в Вене до первых композиторских успехов»<sup>65</sup>. Автор обращает-

<sup>64</sup> Redlich 1957.

<sup>65</sup> Hilmar 1978.

ся к малоизученному периоду творческой биографии Берга, который сам по себе прежде не привлекал исследователей. Заявляя о своем важнейшем принципе — ориентации на первоисточники — автор впервые вводит в научный обиход обширный круг архивных документов, относящихся к истории семьи Берга, его школьным годам, службе в Нижнеавстрийском наместничестве, армейской службе и т.д. Одна из важнейших глав освещает музыкально-критическую деятельность Берга, его работы, выполненные для Шёнберга, для Universal Edition, а также деятельность в венском Обществе закрытых музыкальных исполнений. Среди первоисточников важнейшее место занимает неопубликованная (и отчасти абсолютно недоступная в то время) переписка Берга с Шёнбергом и Веберном, а также с некоторыми учениками.

При всех неоспоримых достоинствах исследование Хильмар также не свободно от изъянов. В первую очередь, огромный охват первоисточников помешал, очевидно, их тщательной и скрупулезной проработке, что стало причиной многочисленных неточностей и ошибок. Кроме того, в книге не могли быть учтены многие документы частного характера, что впоследствии стало основанием для упреков в «официальности» и даже «официозности» представленной картины жизни композитора. Появление таких упреков свидетельствует, однако, о значительном переосмыслении самого облика Берга и задач, стоящих перед его биографами.

Этот перелом в биографике связан с несколькими причинами. Во-первых, снятие табу на просмотр многих документов из архива Берга после смерти его вдовы Хелены Берг существенно расширило круг доступных источников. Большая часть личных документов перемещается в фонд Берга в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки. Начинается их обработка и описание, они становятся доступными для исследования. Во-вторых, открытие тайной программы Лирической сюиты американским музыковедом Дж.Перлом, раскрытие истории любви к Ханне Фукс и, соответственно, разоблачение «мифа об идеальном супружестве» послужило импульсом к поиску автобиографического программного обоснования и в других сочинениях, что необычайно усилило внимание к приватным, прежде скрытым от постороннего взора аспектам биографии Берга. Наконец, публикация значительной части переписки Берга, как и многочисленных мемуаров,

раскрыла новые, совершенно неизвестные ранее грани личности композитора.

Примером последнего служит книга Зомы Моргенштерна «Альбан Берг и его кумиры»<sup>66</sup>. Зома Моргенштерн (1890-1976) — талантливый, но не реализовавший себя литератор, один из ближайших друзей Берга и его литературный консультант. Переписка с Бергом (1925-1935), включающая 127 писем, и воспоминания о композиторе (фрагменты мемуаров писателя, посвященные Бергу) составляют одно целое, многообразно комментируя друг друга. Их пафос заключается в дегероизации и демифологизации фигуры знаменитого композитора, а также в стремлении развенчать кумиров Берга, освободив его от личностной зависимости и представив как равного среди равных. В кругу берговских биографов Моргенштерн предстает абсолютным аутсайдером, лишенным профессионального честолюбия. Свободный от апологетики трезво-критический взгляд на берговское окружение, равно как и абсолютно нетщеславная, не лишенная юмора и даже саркастической усмешки позиция стороннего наблюдателя помогают автору по-иному расставить акценты, если не переписать заново привычный портрет Берга, созданный усилиями его учеников Адорно и Райха, а также супруги Хелены.

Жизнь и творчество тесно взаимосвязаны в монографии Константина Флороса «Альбан Берг. Музыка как автобиография»<sup>67</sup>. Убежденный в скрыто-программном характере каждого из сочинений Берга он предлагает способ дешифровки «послания», заключенного в музыке, т.н. метод «семантического анализа». Большую роль в нем играет исследование фактов истории создания сочинения и сопутствующих им биографических событий, которые и должны стать основой «концепции» сочинения, а также исследование «внутренней биографии» — духовного мира композитора, что также дает ключ к постижению сочинения.

О несомненном оживлении интереса к биографии Берга свидетельствуют и попытки критического взгляда на то, что написано в этом жанре. Так, видный исследователь Берга Дуглас Джармен, констатируя неудовлетворительное состояние современных биографических исследований, выдвигает три основных требования к будущей биографии композитора :

<sup>66</sup> Morgenstern 1995.

<sup>67</sup> Floros 1992.

1) необходимо изучать факты не только официальной, но и частной жизни, основываясь на обширной переписке Берга с разными лицами;

2) следует поместить Берга в общекультурный контекст его времени и соотнести эстетико-философские идеи композитора с ключевыми идеями эпохи;

3) написание биографии невозможно без обращения к смежным наукам, в первую очередь к психологии<sup>68</sup>.

Пример такого подхода к биографии Берга, на наш взгляд, демонстрирует статья Кристофера Хейли «Там, где дом Берга: его жизнь на периферии»<sup>69</sup>. Автор пытается вписать Берга не просто в культурный контекст Венны начала столетия, но в своеобразный культурный ландшафт этого города с присущими ему возвышенностями и равнинами, стремительными водоворотами центра города и спокойными, тихими окраинами. Рассматривая «жизнь на периферии» не только как *modus vivendi*, в наибольшей степени соответствовавший натуре Берга, но и модус отношения к миру и, в конечном итоге, судьбу композитора, автор насыщает биографическое эссе эстетическими, психологическими, социологическими отступлениями, создавая не только весьма оригинальный портрет композитора на фоне венского окружения, но и рисуя портрет самого города, за пределами которого трудно вообразить этого «самого венского венца» Берга.

Начало отечественной бергиане было положено Б.Асафьевым, одним из инициаторов постановки «Воццека» в Ленинграде в 1927 году<sup>70</sup>. Материалы об опере и ее первоисточнике были собраны в изданном АСМ сборнике «Новая музыка»,<sup>71</sup> публиковались в журналах «Современная музыка», «Жизнь искусства»,<sup>72</sup> «Искусство и революция»<sup>73</sup>. Политические события последующих лет надолго прервали историю советской рецепции Берга. Его творчество стало предметом пристального музыковедческого внимания лишь в «оттепелый» период, когда в центре внимания оказались важнейшие из жанров берговского наследия – опера и инструментальная музыка. Самое значительное исследование этого времени – монография М.Е.Тараканова о музыкаль-

<sup>68</sup> См. Jarman 1991.

<sup>69</sup> Hailey 2000.

<sup>70</sup> Асафьев 1926; Асафьев 1967.

<sup>71</sup> Берг 1927а; . Берг 1927.

<sup>72</sup> Гвоздев, Малков 1927; Гвоздев, Малков 1927а.

<sup>73</sup> Гринберг 1927.



ном театре Берга<sup>74</sup>. Здесь берговские оперы впервые становятся предметом глубокого и всестороннего анализа с точки зрения образного строя, музыкального языка и драматургии. Различные аспекты опер Берга в контексте эстетики экспрессионизма рассматривались в работах Ю.Келдыша, Ю.Кремлева, Д.Воробьева, М.Черкашиной, А.Лобанова, Б.Ярустовского. Важной вехой освоения берговского наследия является статья В.Холоповой о Скрипичном концерте<sup>75</sup>, раскрывающая закономерности 12-тоновой композиции в сочинении. Краткие монографические очерки о Берге принадлежат М.Тараканову<sup>76</sup> и П.Лаулу.<sup>77</sup> Значительное место в отечественной бергиане занимают работы, посвященные инструментальным сочинениям, в том числе в аспекте скрытой программности: диссертационное исследование Е.Таракановой и главы из ее монографии<sup>78</sup>, книга В.Ценовой и Ж.Жисуповой о Лирической сюите<sup>79</sup>. Опубликовано часть музыкально-критического наследия Берга<sup>80</sup>. Хотя те или иные биографические аспекты затрагиваются в ряде исследований, задача создания русскоязычной биографии Берга на основе доступного на сегодняшний день корпуса документов еще не ставилась.

**Теоретические и методологические основы.** Настоящее исследование мыслится прежде всего как опыт освоения большого корпуса неизвестных русскоязычному читателю документальных материалов к творческой биографии композитора, что в первую очередь определило и выбор жанра документальной биографии, и круг методов, в нем используемых. Они принадлежат истории музыки и ее вспомогательным дисциплинам, в числе которых источниковедение, текстология, биографика. Однако сознательный выход за рамки заявленного жанра с присущей ему позитивистской направленностью позволяет существенно расширить его теоретические и методологические основания. Построение диссертации, охватывающей весь творческий путь композитора, предполагает опору на историко-эволюционный метод. В последовании историко-биографических глав, сочетающих хронологический и тематико-монографический принцип, выдерживается двуплановость изложения, которая позволяет дать слово как самим документам, так и необходи-

<sup>74</sup> Тараканов 1976.

<sup>75</sup> Холопова 1969.

<sup>76</sup> Тараканов 1984.

<sup>77</sup> Лаул 2001.

<sup>78</sup> Тараканова 1990; Тараканова 2010.

<sup>79</sup> Жисупова, Ценова 1998.

<sup>80</sup> Зарубежная музыка ; Михайлов 1985, Тараканова 1994

мому интерпретирующему комментарию. Главы обобщающего характера призваны соотнести творческую биографию Берга с логикой историко-культурных процессов его времени, а также проследить этапы становления нововенской школы. Введение этих глав подразумевает привлечение историко-культурного фона и, соответственно, контекстного метода исследования – это позволяет поднять фактологический материал на более высокий уровень обобщения. Важное место в работе занимает проблема восприятия, что потребовало обращения к методам рецептивной эстетики.

**Теоретическая база** исследования включает в себя:

- общегуманитарные труды о венском модерне и его представителях (Г.Брох, К.Э.Шорске, Г.Вунберг, У.М.Джонстон, М.Чаки, А.Яник и С.Тулмин, Й.М.Фишер, Ж.Ле Риде, Э.Тиммс, Э.Баркер, В.Краус, Ю.Наутц, Р.Штефан);

- труды по истории австрийской и немецкой музыки (Б.Асафьев, М.Друскин, О.Лосева, И.Барсова, Д.Петров, Н.Дегтярева, Ю.Холопов, В.Холопова, Н.Власова, Ю.Кон, О.Леонтьева, Т.Левая, Т.Адорно, Г.Данузер, Р.Штефан, А.Дюмлинг, А.Хефели, Х. и Р.Мольденхауэр, Х.Х Штуккеншмидт, В.Смольян, М.Трун, Э.Вайсвайлер, Х.Вёрнер, Й.Вульф);

- труды по музыкальной биографике, в том числе посвященные отдельным ее проблемам (Г.Данузер, К.Дальхауз, И.Барсова, К.Хейли)

- источниковедческие и биографические исследования и публикации о Берге (А.Барточ, В. и К.Бёш, Р.Буш, Н.Чадвик, А.Ксампэ, Д.Холланд, Т.Эртельт, К.Флорос, В.Грацер, Д.Грин, Дж.Перл, В.Грюнцвайг, К.Хейли, П.Холл, Р.Хильмар, Д.Джармен, Д.Кернер, Х.Кнаус, У.Кремер, Б.Лаугвиц, А.Морацони, П.Петерсен, У.Рауххаупт, В.Райх, Ф.Шерлисс, Х.Шёни, Дж.А.Смит, Ю.Штенцль, Р.Штефан, П.Зульцер, В.Смольян, И.Войтех);

- монографические исследования о творчестве Берга в целом и различных его аспектах (М.Тараканов, Е.Тараканова, В.Ценова и Ж.Жисупова, Т.Адорно, З.Боррис, В.Райх, Х.Ф.Редлих, З.Роде-Бройман, Дж.Перл, Р.Штефан, К.Флорос).

**Материал исследования** составили источники различного происхождения:

- 1) *Архивные источники.* Важнейшая их часть – личные документы из архива Берга (переписка, дневники, записные книжки, нотные руко-

писи, в т.ч. эскизы и наброски к завершенным и незавершенным сочинениям, композиторская библиотека). Большой частью они систематизированы в каталогах Р.Хильмар<sup>81</sup>, некоторые из них расшифрованы Х.Кнаусом<sup>82</sup>. Документы хранятся в архиве Берга F 21 Berg в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки (Musiksammlung der Österreichische Nationalbibliothek), в Музыкальном собрании и Собрании рукописей Венской библиотеки в Ратуше (Musiksammlung und Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus)<sup>83</sup>, в фонде Альбана Берга (Alban Berg Stiftung, Wien). Сюда относится в том числе переписка Берга с А.Веберном, венским Универсальным издательством и его сотрудниками, Э.Клайбером. К этой группе принадлежат и прочие архивные документы: письма Т.Адорно З.Кракауэру, Хелене Берг, Р.Штефану, письма Э.Лафите Х.Берг, а также личные документы из архива Шёнберга в венском Центре Арнольда Шёнберга (Arnold Schönberg Center, Wien): переписка и материалы о деятельности Общества закрытых музыкальных исполнений;

2) *Опубликованные материалы:*

- переписка Берга с Шёнбергом, Адорно, З.Моргенштерном, Х.Берг, А.Цемлинским, А.Малер, Х.Фукс, В.Райхом, Ф.Х.Кляйном, Э.Шульхофом, Г.Вацнауэром, Ф.Землер, Э.Бушбеком, Г.Фонденхофом, Дж.Ф.Малипьеро, В.Райнхартом;
- воспоминания и свидетельства Э.А.Берга, Г.Вацнауэра, Т.Адорно, П.Альтенберга, Ф.Х.Кляйна, П.Булеза, А.Шёнберга, Ф.Церхи, Э.Клайбера, Х.Хайнсхаймера, Х.Яловца, Э.Кшенека, Л.Краснера, К.Линке, А.Малер, З.Моргенштерна, Г.Кассовица, Х.Шмидт-Гарре, В.Райха, Х.Х.Штуккеншмидта, Э.Ратца, П.Эльбогена;
- музыкально-критические статьи А.Берга, Т.Адорно, П.Беккера, А.Казеллы, Х.Эйслера, Х.Яловца, Э.Кшенека, Э.Печнига, Х.Пфицнера, В.Райха, Э.Фибиха, В.Шренка, Э.Биненфельд, А.Вайсмана, Х.Герика, С.Циглера, сборники статей, посвященные Шёнбергу (1912, 1924, 1934), репринт журнала „23 – Eine Wiener Musikzeitschrift“;

<sup>81</sup> Hilmar 1980, Hilmar 1985, Hilmar 1985a

<sup>82</sup> Knaus 2004, Knaus 2005, Knaus 2006.

<sup>83</sup> Ранее Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

- художественная, искусствоведческая, научно-популярная литература из библиотеки А.Берга: Г.Ибсен, А.Стриндберг, П.Альтенберг, А.Лоос, В.Флисс, Ю.Майер-Греф, Р.Панвиц.

**Цель и задачи исследования.** Цель работы – исследование творческой биографии композитора в контексте эволюции нововенской школы и – шире – австро-немецкой культуры первой трети XX столетия.

Исходя из заявленной цели решаются следующие задачи:

- 1) прояснить границы термина и определить специфику венского модерна;
- 2) проследить формирование индивидуальности композитора-автодидакта в среде образованного любительства;
- 3) выявить характер и содержание обучения Берга у Шёнберга;
- 4) документировать деятельность Берга на музыкально-теоретическом, музыкально-критическом и педагогическом поприще;
- 5) проанализировать пути духовных исканий нововенской школы раннеэкспрессионистских лет;
- 6) документировать историю создания и восприятия важнейших сочинений Берга;
- 7) проанализировать процесс институциональной эволюции новой музыки в Вене 10-20-х гг.;
- 8) выявить особенности исторической ситуации, сложившейся в музыкальном искусстве немецкоязычных стран в 30-е гг. в связи приходом к власти нацизма;
- 9) проследить посмертную судьбу наследия Берга.

**Объект исследования** – биография Альбана Берга, **предмет исследования** – мировоззрение и творческий путь композитора в контексте эпохи.

**Новизна исследования.** Настоящее исследование является первой биографией Берга на русском языке. Это опыт освоения большого корпуса документальных материалов к творческой биографии композитора, в первую очередь переписки, свидетельств современников, музыкальной критики и мемуарной литературы. На основании созданной источниковедческой базы подробно документируется процесс становления композиторской индивидуальности, история создания и восприятия сочинений, эстетические воззрения, сферы творческой деятельности Берга.

Научную новизну работы составляют следующие ее положения:

- 1) Введены в научный обиход неопубликованные материалы из фонда Берга в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки (личная переписка, эскизы нотных рукописей к неосуществленным оперным замыслам, дневниковые записи), материалы из Музыкального собрания и Собрания рукописей Венской библиотеки в Ратуше (переписка с Веберном, венским Универсальным издательством, материалы к биографии Берга, собранные Вацнауэром), венского Центра Арнольда Шёнберга (переписка Шёнберга со Штайном, Веберном, Универсальным издательством, материалы о деятельности Общества закрытых музыкальных исполнений).
- 2) Переведены на русский язык и введены в научный обиход русскоязычного музыкознания документы и материалы, опубликованные на немецком языке (переписка Берга с Шёнбергом, Веберном, Адорно, Моргенштерном, Хеленой Берг, воспоминания Вацнауэра, Э.А.Берга, Адорно, Моргенштерна, учеников и коллег Берга, материалы к музыкально-критическому наследию, не опубликованные при жизни композитора).
- 3) Определены особенности венского модерна как стилистически открытого, охватывающего два десятилетия периода в истории литературы и искусства Вены (1890-1910). Во-первых, венский модерн не был единым стилевым направлением, не имел официальной программы, но объединял множество различных течений, группировок и индивидуальностей. Во-вторых, он сохранил прочную связь с традицией: почитание прошлого, обращение к тематике античности, просвещения являлось важным фактором формирования коллективного самосознания. В-третьих, он испытывал влияние этнокультурной многосоставности, был результатом смешения существовавших в Центральной Европе систем мышления. Духовный климат Вены на рубеже веков характери-



зуют три ключевых понятия: «город-музей», «жизнь как театр» и «веселый апокалипсис».

- 4) На базе теории Э.Тиммса о креативных интеракциях венского модерна рассмотрена индивидуальная рецепция Бергом данной эпохи. Ключевые фигуры его окружения – Малер, Краус, Альтенберг, Лоос и Шёнберг. Показано, что ощущение духовного родства, общности устремлений порой возникает и при абсолютном непонимании конкретных художественных идей в рамках того или иного вида искусства.
- 5) Выдвинуто положение об исключительной роли венского модерна в творческой биографии Берга, что объяснимо феноменом долговременного воздействия: период рубежа веков в Вене заложил фундамент личности и художественного мышления композитора, во многом определив «тон», темы, сюжеты, мотивы, идиомы, язык его сочинений. Специфическое для художника медленное формирование позволило ему переработать импульсы молодых лет лишь в зрелом возрасте.
- 6) Скорректировано распространенное благодаря самому Шёнбергу мнение об исключительном и абсолютном значении Шёнберга-педагога в творческой биографии Берга. В годы любительства Бергом был накоплен солидный багаж знаний о музыке, сформирована система представлений о ней в соответствии с основными музыкально-эстетическими идеями XIX столетия.
- 7) Обоснована причастность нововенской школы раннеэкспрессионистских лет к эстетическому сознанию эпохи. Творчество стало способом постижения тайны бытия, воля к вере многообразно стимулировала художественные поиски. Тяга к иррациональному проявила себя и в умонастроениях композиторов-нововенцев. Несмотря на индивидуальные мировоззренческие различия (увлечение натурфилософией Веберна, мистическое богоискательство Шёнберга, приверженность фатализму Берга), существовали и общие для всех них источники иррационального знания, в первую очередь сочинения А. Стриндберга, О. Бальзака, М. Метерлинка.

- 8) Проанализирована предыстория и деятельность шёнберговского Общества закрытых исполнений музыки (1918-1921) как одного из наиболее репрезентативных институтов новой музыки послевоенного периода. В условиях кризиса публичности, переживаемого новой музыкой в начале столетия, созданное Шёнбергом Общество стало реальной альтернативой традиционной концертной практике, моделью по-новому организованных взаимоотношений между композитором, исполнителем и публикой.
- 9) Рассмотрена историческая ситуация середины 1920-х годов, когда оформилась окончательно и получила распространение в сочинениях композиторов нововенской школы 12-тоновая техника: противостояние непримиримых антиподов Шёнберга и Стравинского, тенденция к институциональному закреплению новой музыки и ее притязания на более широкое общественное признание, что способствовало учреждению фестивалей современной музыки.
- 10) Выявлены особенности национал-социалистической политики в области музыки: антимодернизм и антиинтернационализм, опора на природные основания музыки (диатонику), исключение атональности и американского развлекательного искусства как чуждых немецкому духу, требование расовой чистоты.
- 11) Документирован творческий путь Берга, его педагогическая и музыкально-критическая деятельность, история создания и восприятия зрелых сочинений (в том числе история неосуществленных оперных замыслов, а также завершения оперы «Лулу»).

**Теоретическая и практическая значимости работы.** Теоретическая значимость работы в первую очередь заключается в том, что здесь создана наиболее полная на сегодняшний день источниковедческая база, дающая фундамент для изучения творчества Берга и некоторых проблем нововенской школы, разработаны основные методологические подходы к биографическому материалу. Отдельные положения работы (проблема венского модерна, духовных исканий начала века, институтов новой музыки) могут стать основой самостоятельных исследований. Материал диссертации может использовать-

ся в курсах истории зарубежной музыки, современной музыки, а также в гуманитарных исследованиях смежной проблематики.

**Апробация исследования.** Основные положения работы представлены в докладах на международных и всероссийских конференциях (Москва, Нижний Новгород, Эссен), опубликованы в статьях разных лет и монографии. Общий объем публикаций по теме диссертации – 96 п.л. Результаты исследования используются в авторском курсе «Нововенская школа в контексте австро-немецкой музыкальной культуры», а также в курсе истории зарубежной музыки, читаемых в Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, двенадцати глав, заключения, списка архивных источников и списка литературы (480 наименований, из них 330 на иностранных языках), шести приложений, содержит нотные примеры. В приложение помещены материалы к биографии Берга (впервые расшифрованный в полном объеме «Музыкальный дневник», фрагменты собрания цитат «О самопознании», документы, связанные с работой в жюри фестиваля МОНМ), уточненный список музыкальных и музыкально-теоретических сочинений (включая юношеские и ученические работы), наброски к ненаписанной книге о Шёнберге, эскизы плана оперной трилогии «Три В».

## Глава I. Вена на рубеже веков: *Die Wiener Moderne*

Годы детства и юности Берга пришлись на эпоху рубежа веков — период «венского модерна» (далее — ВМ). Слово «modern» («современный») стало употребляться с начала XIX столетия в качестве чисто хронологической категории, но лишь в конце его приобрело то значение, которое связывается с ним и поныне: а именно, эпохального понятия<sup>1</sup>. Поскольку трактовки данного термина в современной гуманитарной науке многообразны, поясним, что будет пониматься под «модерном» и, в частности, «венским модерном» в нашем случае.

Хотя в отечественном искусствознании сложилась устойчивая традиция рассмотрения его в качестве «стиля» или даже «стиля эпохи», мы будем придерживаться более широкого толкования этого термина, принятого в зарубежных гуманитарных исследованиях. Здесь термином «венский модерн» (*die Wiener Moderne*) обозначают стилистически открытый, охватывающий два десятилетия период в истории литературы и искусства Вены (1890–1910)<sup>2</sup>. Нередко «венский модерн» понимается шире — как состояние культуры на рубеже веков, претерпевающей заметное обновление, которое коснулось не только литературы, живописи, архитектуры, музыки, но и политики, права, экономики, медицины, психологии. Столь широкое значение «современного» страдает известной неопределенностью, однако свободно от сковывающего схематизма и раскрывает динамичный, неустойчивый, текущий характер эпохи, противившейся любым окончательным и твердым дефинициям<sup>3</sup>.

«Венский модерн», своего рода «серебряный век» австрийской культуры, по-настоящему был открыт лишь во второй половине XX века, в широком смысле — в период постмодерна, который увидел в нем свой прообраз<sup>4</sup>. Лишь спустя десятилетия с искусства и культуры той поры была снята печать «декадентства» как симптома болезненного упадка, и период рубежа веков стал восприниматься не только как завершающая фаза XIX столетия,

<sup>1</sup> См. об этом, в частности: Stephan 1997.

<sup>2</sup> См. например: Wunberg 1981. В немецком музыкознании термин «*die Moderne*» по отношению к периоду рубежа веков стал использоваться в трудах К. Дальхауза. См. Dahlhaus 1980.

<sup>3</sup> В этом смысле «*die Moderne*» действительно стал «продуктом самосознания и самонаименования эпохи» (См. Петров 1999).

<sup>4</sup> Такая параллель проводится в исследованиях М. Чаки: Чаки 2001.

но и плодотворный исток последующих преобразований, как прочный фундамент новаций в искусстве XX века.

О «венском модерне» написано много. Традиция его исследования восходит еще к непосредственным свидетелям и протагонистам эпохи рубежа веков, первым из которых должен быть назван Герман Бар, глава литературного объединения «Молодая Вена» („Jung Wien»). Важные ориентиры для понимания эпохи были заданы и австрийским писателем Германом Брохом, автором книги «Гофмансталь и его время»<sup>1</sup>. Последняя четверть XX столетия стала наиболее плодотворной для изучения «венского модерна», выдвинув целую плеяду специалистов по истории венской культуры, среди них Карл Эмиль Шорске, Алан Яник и Стефан Тулмин, Йенс Мальте Фишер, Жак Ле Риде, Эдвард Тиммс, Эндрю Баркер и многие другие<sup>2</sup>. Содержащие богатый материал каталоги выставок, авторитетные международные симпозиумы, наконец, специальная рабочая группа по исследованию венского и средневропейского модерна в университете Граца под руководством М. Чаки и выпускаемая им серия сборников «Studien zur Moderne» — все это результаты многолетних усилий ученых разных стран.

Исследование известного американского историка культуры Карла Эмиля Шорске<sup>3</sup> — на нем мы остановимся подробнее — стало одним из первых, открывших Вену не только для американской читательской аудитории, но и для самих европейцев. Не утратило оно своего значения и сегодня, устояв под напором последовавшей за ним лавины посвященных венскому модерну и отдельным его представителям историко-культурных штудий, авторы которых следовали Шорске, развивая и обогащая его идеи либо полемизируя с ними.

Редкой удачей исследователя можно считать то, что им найдено удивительное соответствие между изучаемым предметом и самой методологией исследования. Кризис истории как базиса самопознания, расцвет структурно-формальных методов анализа, наконец, поворот «от Маркса к Фрейду», от политики к душе, — все эти симптомы, определяющие интеллектуальную ситуацию в послевоенной Америке, оказались созвучны той «пляске смерти

<sup>1</sup> См. Wunberg 1981.

<sup>2</sup> См. Schorske 1980, Шорске 2001; Джонстон 2004; Janik and Toulmin 1984, 1998; Fischer 1978; Le Rider 1990; Timms 1990; Barker 1988, 1995.

<sup>3</sup> Schorske 1980, русский перевод Шорске 2001.



принципов» (Арнольд Шёнберг), которая характеризовала остро ощущаемую лихорадку социального и политического раздробления в Вене на рубеже веков, культура которой «оказалась ввергнутой в вихрь безграничного обновления, в котором каждая сфера провозглашала свою независимость от целого, а каждая часть сама, в свою очередь, распадалась на части»<sup>1</sup>. Соответственно, Шорске выстраивает свое исследование в виде серии очерков, посвященных тем или иным фигурам венского модерна. Артур Шницлер и Гуго фон Гофмансталь, Отто Вагнер и Камилло Зитте, Карл Люгер и Теодор Герцль, Густав Климт и Оскар Кокошка, Арнольд Шёнберг и Зигмунд Фрейд — все они призваны репрезентировать плоды венского *fin-de-siècle* в области литературы, политики, архитектуры, живописи и музыки. Заявляя об отказе от выдвижения абстрактного и категоричного «общего знаменателя эпохи», пресловутого духа времени (*Zeitgeist*), исследователь настаивает на необходимости «эмпирического исследования множественностей» как предпосылке для отыскания прообразов единства. Коль скоро попытка «заштопать» прохудившуюся историческую ткань обречена на неудачу, Шорске пытается найти единство в другом: там, где зияют внешние изъяны, он обращается к глубинным, невидимым глазу процессам. И для этого он вооружается той теорией, что стала одним из главных открытий изучаемой им эпохи: учением Зигмунда Фрейда. Предмет его пристального внимания — тот глубинный пласт психики, потаенный слой душевной жизни, что назван Фрейдом бессознательным, именно там рождаются импульсы к радикальным преобразованиям, осуществленным во всех областях человеческого духа целым поколением венских интеллектуалов и художников. «...Создатели новой культуры в городе Фрейда последовательно определяли себя в терминах некоего коллективного эдипова бунта. <...> «Молодые» восставали не столько против своих отцов, сколько против авторитета отцовской культуры, доставшейся им в наследство. На что они наступали широким фронтом, так это на систему ценностей классического либерализма, в недрах которого, в период его расцвета, они были воспитаны»<sup>2</sup>. Появление на обломках либерального рационализма homo psychologicus, человека психологического, обозначило начало новой эпохи в истории культуры. Необычайная восприимчивость к жизни искусства, чувствительность к жизни души, культивирование собственных

<sup>1</sup> Шорске 2001, 9.

<sup>2</sup> Там же, 19.

ощущений и нарциссический поиск нового «я» — черты целого поколения, обреченного на пассивность и бездействие в политической сфере. «Жизнь искусства стала суррогатом действия. По мере того, как гражданская деятельность становилась все более бесполезной, искусство делалось почти что религией — источником смысла и пищей для души.»<sup>1</sup>

Взгляд на венский *fin-de-siècle* сквозь призму учения Фрейда, своеобразный «психоанализ культуры», представленный Шорске — весьма показательная тенденция для современных исследований о ВМ, обращенных к поискам глубинных оснований духовной истории, своеобразной археологии культуры. Слишком неоднозначны, разнородны и разнонаправлены были внешние черты той эпохи, чтобы рациональным методом прояснить то, что скрывается за ними.

ВМ стал щедрым периодом, принесшим свои плоды в различных видах искусства, в философии, медицине, экономике, политике. Многообразие «венских школ» — венская школа искусствоведения Алоиза Ригля, нововенская школа Шёнберга, венская школа экономики, психоаналитическая школа Фрейда, равно как и громкая известность художественных объединений «Сецессион» с Климтом и «Молодая Вена» с Баром, Шницлером и Гофмансталем должны, казалось бы, свидетельствовать о каком-то исключительно благоприятном времени для занятий искусством и наукой, эпохе духовного подъема и творческой активности. «Атмосфера духовной благожелательности», «искусство гармонизации противоречий» — такой вспоминает Вену своей юности Стефан Цвейг. «Силиконовая долина духа» — такой предстала Вена глазам изумленного ученого-историка спустя более полувека. «Ценностный вакуум», «фальшивое достоинство», «испытательный полигон конца света», мир, стремительно несущийся к катастрофе — такой видели венскую действительность многие из современников.

Не углубляясь в причины столь разного восприятия, в числе которых и временная и/или культурная дистанция, и индивидуальные вкусы, и личная художническая судьба, задумаемся о том, что представлял собой феномен Вены на рубеже веков. Для начала попытаемся воссоздать то расхожее представление о Вене, которое до сих пор существует в обыденном сознании. Вена — музыкальная столица, город Моцарта и Бетховена, Шуберта и Брамса,

---

<sup>1</sup> Там же, 32.

Малера и Шёнберга. Уютные кафе, ароматный кофе и пышный штрудель, беззаботное времяпрепровождение и легкий флирт, балы и казино, оперетты и вальсы Штрауса, — все это «венская жизнь» как символ легкого, веселого и праздного бытия. Приметы этой жизни без труда обнаружит и каждый, оказавшись в Вене сегодня. Суетность, озабоченность, деловитость — все это кажется здесь не только чуждым, но и почти невозможным. Неспешно идущий по Рингштрассе трамвай плавно перемещает нас от университета к городской ратуше, от ратуши к парламенту, позволяя в деталях рассмотреть этот парад стилей прошлого, разворачивая перед нашим взором «окаменевшую историю» (Цвейг), хотя оказавшись внутри, мы с удивлением обнаруживаем компьютерные лабиринты современных офисов. Поток туристов со всего света, лениво обтекающий здания старого города, увлекает за собой, тонкий аромат кофе, которым пропитаны улицы и кафе, магазины и учреждения, будоражит обоняние. По-старомодному мелодичное позвякивание трамваев, всегда та же уличная музыка Кертнерштрассе, цоканье лошадиных копыт, колокольный звон городских соборов — все это ласкает слух, располагая к приятной и необременительной прогулке. А даже несколько минут общения с настоящими венцами — пусть даже это будет случайный прохожий, продавец в лавке, библиотекарь или служащий — могут дать представление о знаменитом венском характере с его неисчерпаемым весельем и жизнелюбием и какой-то особой легкостью. Главное впечатление, которое производит этот «хорошо оркестрованный город»<sup>1</sup> — впечатление комфорта. Вена — город для человека и по мерке человека, здесь ничто не подавляет и не угнетает, «в его легком, подобном парижскому, окрыляющем весельем воздухе было более чем естественно наслаждаться жизнью»<sup>2</sup>.

Конечно, такого рода впечатления поверхностны. Тем не менее, они позволяют уловить некие важные приметы «венскости»: это чувственная культура, комфорт, вкус, ритуал, традиция.

**Ориентация на пластическую, чувственную культуру** составляет неотъемлемую часть венского менталитета. Традиционная культура австрийской аристократии была эстетической, но не моральной, философской или научной. Величайшие достижения Австрии заключаются не в области слова, но в театре, архитектуре, музыке.

<sup>1</sup> Цвейг 1987, 172.

<sup>2</sup> Там же, 170.

Истоки ориентированности на чувственно-пластическое, зрелищное, роскошное берут начало в традиции барочного абсолютизма. Принудительная рекатолизация Габсбургской монархии в эпоху религиозных войн<sup>1</sup> способствовала выдвижению стилевых направлений, типичных для противников реформации — барокко и маньеризма. Если поначалу барочный стиль был символом политической власти правящей монархии, позднее он становится неизменной составляющей общественной жизни и критерием общественного вкуса. Установка на представительность, пышность и богатство не только стимулировала развитие импозантной архитектуры в духе барокко, но и обусловила особое место театра в системе искусств, который «определял вкус светской культуры и место встречи аристократии и новой буржуазии, которая так стремилась имитировать роскошный аристократический стиль жизни»<sup>2</sup>. Тяга к зрелищам объединяла все слои населения: «в этой восприимчивости ко всему пестрому, праздничному, в этом наслаждении зрелищем как формой игры и отражения жизни, безразлично, на сцене или в реальном пространстве, весь город был един»<sup>3</sup>. Наряду с театральными спектаклями жажду зрелищ удовлетворяли военные парады, религиозные процессии (праздник тела Христова) и знаменитые венские балы.

Вена — не менее театральный город, чем, например, Париж. В XIX веке театр становится важнейшим общественным институтом. По словам Цвейга, «...это был микрокосм, отражавший макрокосм, это было зеркало, в котором общество рассматривало самое себя как единственно верное “cortigiano”<sup>4</sup> хорошего вкуса. ... Сцена... была слышимым и видимым пособием по хорошему тону, правильному произношению, и нимб благоговения, словно на иконе, окружал все, что имело хотя бы отдаленное отношение к придворному театру»<sup>5</sup>.

Идеалу «культуры чувства», впрочем, соответствовало и поощрение национального (немецкого) музыкального искусства, имевшее давние корни и восходившее ко времени правления Марии Терезии и Иосифа II. Традицию меценатства культивировали знаменитые княжеские фамилии: Лобковиц, Кински, Эстергази, среди которых нередко встречались талантливые музы-

<sup>1</sup> Первая половина XVII в

<sup>2</sup> Janik und Toulmin 1998, 39.

<sup>3</sup> Цвейг 1987, 173.

<sup>4</sup> Придворный (ит.)

<sup>5</sup> Там же, 170.

канты-любители. Хотя к концу XIX века практика покровительства музыкальному искусству утратила свой прежний размах, пожертвования состоятельных любителей искусства, как мы убедимся, оставались почти единственным источником существования в кризисные годы для Шёнберга и его учеников. Покровительство музыке, искусству абстрактному, отчасти было связано и с наличием цензуры, которой подвергалось — из-за боязни распространения революционных идей — слово, написанное и произнесенное. «Чувственная культура» стала благодатной почвой, на которой проросли всходы «легкой музыки»: музыка бала, оперетта к концу XIX столетия стали истинным музыкальным символом Вены и «венской жизни»<sup>1</sup>.

**Традиция** — неотъемлемый компонент венской культуры, традиционность наложила свой отпечаток и на самые радикальные новаторские устремления революционеров от искусства: никто из них не отважился на полный разрыв с прошлым и не испытывал потребности начать «с чистого листа». Богатейшая художественная культура прошлого всегда почиталась ими как национальное достояние.

Культ традиции восходит к феодальным устоям Габсбургской монархии: иерархическое сословное общество с его структурированностью и бюрократизмом противится переменам, ибо функционирует лишь в условиях стабильности. Нежелание изменений, противоление прогрессу у правящей династии Габсбургов доходило до курьезов: последний император Австро-Венгрии Франц-Иосиф испытывал личную антипатию ко всем явлениям «современной жизни»: телефону, автомобилю, лифту, ванной, электричеству.

Большое значение имела традиция и для утверждения новой либеральной буржуазии в эпоху австрийского «грюндерства» второй половины XIX века. Для буржуазии, ориентированной на стиль жизни аристократии, искусство было единственным способом приобщения к ее миру<sup>2</sup>. Хотя профессиональные ценности сохраняли свое приоритетное значение («бизнес — это бизнес»), свободное время без остатка отдавалось искусству. То, что аристократам принадлежало по рождению, для неофитов стало предметом собирательства и коллекционирования. Воплощение этой страсти — исторический (эkleктический) стиль, наиболее знаменитый пример которого — застройка

<sup>1</sup> О том, как бережно хранят эту традицию венцы, свидетельствуют ежегодные новогодние концерты, проводимые Венским филармоническим оркестром в зале Общества друзей музыки. Бальная музыка главным образом династии Штраусов почитается как национальное достояние. Об оперетте см. также: Чаки 2001.

<sup>2</sup> См. Шорске 2000, 29-30.

Рингштрассе: эта знаменитая кольцевая улица Вены, окружающая старый город, представляет собой музей под открытым небом, путешествуя по которому мы постигаем окаменевшую историю архитектурных стилей. Потомки восприняли ее как декорацию, как «потемкинскую деревню» (Адольф Лоос) и подвергли суровой критике. Герман Брох писал об этом общем для венской культуры духе «музейности»:

*Если где-нибудь декоративность и стала легитимной, то в Вене; но это была та легитимация, которая подобает учреждению и поддержанию музея. В исполнении своей традиционной обязанности Вена перепутала музейность с культурой и стала (к сожалению, не в архитектуре, где она виновна в жестоких опустошениях) своим собственным музеем. Поскольку на этом клочке земли объединились Гайдн и Моцарт, Бетховен и Шуберт, с ними здесь плохо обращались и тем не менее они сочиняли, Вена обосновалась как музыкальный институт.<...> Вена сохранила за собой право на музейность, а именно как символ упадка, австрийского упадка. Ибо упадок в нищете ведет к прозябанию, упадок в богатстве к музею<sup>1</sup>.*

Если Вену периода «грюндерства» называли «городом-музеем», жилище типичного бюргера стало «домом-музеем», хранителем которого выступал сам хозяин, который стремился окружить себя не только предметами роскоши, но и произведениями искусства (впрочем, и то и другое часто совпадало). «Дом был чем-то большим, нежели *machine à vivre*<sup>2</sup>, предметы, его наполнявшие, помимо функции обладали символической ценностью<sup>3</sup>. В описании Эгона Фриделя перед нами предстает интерьер такого «дома-музея».

*Это не жилые помещения, но ломбарды и лавки старьевщика. Одновременно обнаруживается пристрастие ко всему лощеному: шелк, атлас и лакированная кожа, золотые рамы, золотой гипс и золотой обрез, черепаховый панцирь, слоновая кость и перламутр, и в качестве несвязных украшений: многочастные зеркала в манере рококо, многоцветное венецианское стекло, толстостенная старонемецкая украшенная посуда; на полу устремляющаяся шкура хищника с пастью, в прихожей деревянный мавр в натуральную величину. Далее все перемешано: в будуаре бильярдный гарнитур, в сало-*

<sup>1</sup> Broch 1964, 90.

<sup>2</sup> машина для жизни (фр.)

<sup>3</sup> Janik und Toulmin 1984, 53.

*не обстановка ампир, рядом в столовой стиль чинквеченто, по соседству с ним готическая спальня. При этом очевидно предпочтение всяческой орнаментики и полихромности: чем более извилисты, вычурны, изысканны формы, чем пестрее, ярче индейские краски, тем они более любимы. В связи с этим поразительный недостаток чувства строгости, целесообразности; все здесь лишь для парада. Мы с удивлением замечаем, что расположенная наилучшим образом, самая удобная и просторная комната дома, называемая «gute Stube», вообще лишена жилого назначения, но предназначена лишь для показа гостям<sup>1</sup>.*

Отсутствие стиля, имитация прошлого, перегруженность, декоративность, безвкусица критикуются здесь скорее с позиций лоосовской целесообразности. Потребность в предметах роскоши, вирус искусства, инфицировавший ремесло, — все это стимулирует развитие югендстиля, обращенного именно к этому одержимому жаждой коллекционирования потребителю искусства.

Опора на традицию стала важнейшим фактором австрийского самосознания. Прошрое, как и прошрое искусства, считалось национальным достоянием Австрии, оно было необходимой компенсацией за политическую и социальную неполноценность сегодня. Поэтому прошрое, а точнее, некий миф истории, постоянно культивировалось в ущерб настоящему. «Вена — культурный парник..., но садовник склонялся к тому, чтобы позволить увянуть всему, что цветет» (Роберт Музиль)<sup>2</sup>. Нелегкая прижизненная судьба художника, страдающего от невнимания и пренебрежения, посмертная канонизация его и введение в пантеон культурного достояния — типично венское явление<sup>3</sup>.

Из множества характеристик периода рубежа веков четыре черты ВМ представляются наиболее важными.

**1. Концентрация на мире чувств.** Воспитывавшаяся веками чувственная культура, сформировавшая особый тип художественного восприятия; сложившийся в конце XIX столетия образ жизни, ориентированный на занятия искусством; чуждость этому образу жизни философских, моральных

<sup>1</sup> Цит. по: Janik und Toulmin 1984, 115.

<sup>2</sup> Цит. по: Janik und Toulmin 1998, 35.

<sup>3</sup> Об этом рассуждает Т.Адорно, ссылаясь на факты из жизни Ф.Шуберта (Adorno 1971, 336).

проблем; наконец, стремительные перемены, разрушившие чувство устойчивости — все это способствовало рождению «человека психологического». Нарциссическое культивирование собственного Я, анатомия душевных переживаний — черты, свойственные венцам той поры. Эта тенденция нашла теоретическое выражение в учении знаменитого австрийского физика и философа Эрнста Маха. В своих работах по анализу ощущений он приходит к выводу, что в основе всех явлений лежат факты чувственного мира, ощущения, которые связаны между собой и сопровождаются настроениями, чувствами, проявлениями воли. Более устойчивые ощущения, связанные пространственно-временными отношениями (комплексы цветов, тонов и т.д.) запечатлеваются в памяти, Мах называет их телами. «Я» (*unrettbare Ich*, «потерянное Я») выступает не как физическое тело, но комплекс воспоминаний, настроений, чувств.

В учении Маха об ощущениях справедливо видят предпосылку импрессионизма. Но плоды на венской почве принес скорее другой феномен *homo psychologicus* — учение о психоанализе Зигмунда Фрейда, которое небезосновательно рассматривают как предпосылку экспрессионизма. Психоанализ как метод лечения нервных болезней поначалу не имел большого успеха в медицинских кругах, но интеллектуалы-гуманитарии очень скоро открыли в нем чаемое ими учение о человеческой природе, поднимающее завесу над неведомым и таинственным «задним планом души» (выражение Карла Густава Юнга), миром подавленных инстинктов и вытесненных желаний — тем миром, который на протяжении столетий пытались обуздать и приручить при помощи морально-нравственных норм общества. Насколько тонким оказался этот слой культуры, станет ясно уже через несколько лет, когда с критикой эстетизма заявит о себе молодое поколение, выступившее против идеалов отцов<sup>1</sup>. Но «человек психологический» был еще очень далек от этого: его болезненно-чувствительная душа, как чуткий барометр, реагировала на внешние раздражители, многие из которых грозили сломать хрупкий прибор. Неслучайно в числе ключевых слов эпохи прочное место заняли такие понятия, как «нервы», «романтика нервов», «невротическое», «неврозы».

<sup>1</sup> К.Шорске приводит метафору «взрыва в саду», см. Шорске 2000, 417.



Нащупывая определение нового искусства, Герман Бар писал именно об этом: «Новый идеализм выражает новых людей. Они — это нервы; все прочее омертвело, блекло и пусто. Они воспринимают больше нервами, они реагируют нервами. На нервах происходят у них события и их воздействия также идут от нервов»<sup>1</sup>.

Точную характеристику мироощущения ВМ дает Гофмансталь:

*Сегодня две вещи кажутся современными: анализ жизни и бегство от жизни. Никто не рад действию, согласованности внешних и внутренних жизненных сил, учению жизни по вильгельм-майстеровски и шекспировскому ходу вещей. Мы занимаемся анатомированием собственной душевной жизни или грезим. Рефлексия или фантазия, зеркальное отражение или сон. Современна антикварная мебель и новая нервозность. Современны психологически прислушиваться к росту травы и плескаться в мире чистой фантазии. Современны Поль Бурже и Будда; расщепление атома и игра в мяч со вселенной; современно расчленение каприза, вздоха, сомнения; и современно инстинктивное, почти сомнамбулическое увлечение любым откровением красоты, красочным аккордом, искрящейся метафорой, чудесной аллегорией*<sup>2</sup>.

Однако и бегство от жизни в мир грез и фантазий, и мучительная рефлексия по поводу собственного я не спасали ни от быстрого пресыщения, ни от внезапного истощения духовных сил. На рубеже веков был отмечен небывалый рост самоубийств, уносивших молодых, одаренных людей в преддверии, казалось бы, творческого расцвета и блестящей будущности. Да и само понятие смерти подчас становилось предметом опасной игры, а макабральный юмор — признаком хорошего тона.

**2. Искусство вместо реальности.** Что же могло наполнить иным смыслом существование, лишённое традиционных буржуазно-либеральных ценностей, какими для поколения отцов были бизнес, политика, общественная жизнь? Эту роль выполняло искусство, которое уже не считалось украшением бытия или способом проведения досуга. Нет, молодое поколение, которое «пестовало в себе постов», рассматривало его как образ жизни, как убежище от внешнего мира, а необходимость заниматься чем-то иным — как

<sup>1</sup> Цит. по: Wunberg 1981, 204.

<sup>2</sup> Цит. по: Ibid., 185.

тягостную обязанность. В этом были едины все: школьники, студенты, служащие, «...фанатизм по отношению к искусству... охватывал в Вене все сословия»<sup>1</sup>.

Концертные залы и оперные театры заполняла армия строгих и крайне пристрастных любителей, которые становились главными критиками: «к произведениям искусства подходили без скидок: здесь дело шло о чести города»<sup>2</sup>. Но потребность в искусстве не могла быть удовлетворена пассивным восприятием, она выливалась в массовое увлечение творчеством: писание стихов и пьес, сочинение музыки, рисование, домашние театральные постановки. Уровень этих занятий подчас был настолько высок, что способен был удивить даже профессионалов. Цвейг вспоминает о своих товарищах-гимназистах, печатавшихся в престижных литературных журналах (впрочем, никто из них впоследствии не избрал литературу своей профессией: творческие опыты юности становились лишь средством самосохранения в условиях опостылевшей рутины гимназического образования).

**3. Веселый апокалипсис.** Город, где «больше томительного сна и забытья, больше литературы и искусства, чем действительности» — так охарактеризовал Вену на рубеже веков известный австрийский литератор Вольфганг Краус<sup>3</sup>. Невозможность удовлетворения амбиций на общественно-политическом поприще, обострение политических и национальных проблем, грозившее взорвать некогда влиятельную и сильную, теперь же одряхлевшую многонациональную монархию, наконец, страх перемен, неуверенность и нестабильность — все это вынуждало искать в искусстве наркотическое средство, дававшее возможность забыть о действительности, коль скоро действительного средства решения насущных проблем не было: как гласит известная фраза из «Летучей мыши» «счастлив тот, кто забывает, что ничего уж не изменить». В этом городе «люди уже давно все силы отдавали тому, чтобы стереть границу между действительностью и игрой, чтобы, покидая реальность и отдаваясь снам, вытеснить серьезность насущной ситуации»<sup>4</sup>. Если один путь бегства от реальности вел вглубь человеческого Я, в мир сновиде-

<sup>1</sup> Цвейг 1987, 172.

<sup>2</sup> Там же, 174.

<sup>3</sup> Краус 1995, 123.

<sup>4</sup> Краус 1995, 123.

ний, грез и фантазий — впрочем, и там нерешенные проблемы продолжали преследовать в причудливых образах воспоминаний или видениях ночных кошмаров, — другой путь представлял собой вытеснение реальности вовне. Условно-ритуальная сторона бытия, следование сложившимся стереотипам поведения создавали иллюзию устойчивости и безопасности. С увлечением поддаваясь этому самообману, публика самозабвенно погружалась в вихревое течение «венской жизни»: патологическая страсть к балам, увеселениям, танцам, флирту маскировала катастрофическое мироощущение.

Гофмансталь. Пролог к книге «Анатоль»:

*Мы сделали из жизни, которой живем,  
игру, и истина наша сливается воедино  
с нашей комедией;  
словно в пустой кубок фокусника —  
чем больше всматриваешься, тем больше обманываешься!*

Шницлер. «Зеленый какаду»:

*Быть...Играть...Вы знаете разницу, шевалье? Я — нет. И что я здесь нахожу столь близким мне, так это то, что все видимые различия, так сказать, оказываются сняты. Действительность становится игрой, игра действительностью<sup>1</sup>.*

Наиболее точное определение ситуации нашел Брех, назвавший ее «веселым апокалипсисом». Символом же его становится венский вальс. Шорске открывает свою книгу описанием Вальса Равеля, в котором он видит притчу о насильственном конце мира XIX столетия. Воплощение «радости жизни», вальс превращается в *danse macabre*, а иллюзия упорядоченности сменяется разгулом хаоса<sup>2</sup>.

**4. Текучесть и изменчивость, отсутствие целостного художественно-стилевого образа эпохи.** Нестабильность бытия и мироощущения ВМ сказалась и в художественной картине эпохи. ВМ не был единым стилевым направлением, не выдвинул официальной программы, но объединял множество различных течений, группировок и индивидуальностей, порой не имевших ничего общего и преследовавших различные цели, но вместе составляв-

<sup>1</sup> Цит. по: Краус 1995, 122-123.

<sup>2</sup> Шорске 2000, 25-27.

ших некую “мерцающую осмысленность” (Музиль). По словам Гофмансталя, «сущность нашей эпохи — многозначность и неопределенность. Она может отдыхать лишь на скользящем и сознает это скользящее там, где другие поколения верят в твердое»<sup>1</sup>.

Под рубрикой «ключевые слова эпохи» Гофмансталь дает ряд понятий, показательных для умонастроений того времени. Некоторые из них закрепились в искусствоведении в качестве обозначений исторических стилей или художественных тенденций, другие же остались модными словами эпохи. Часто они обозначают одно и то же понятие с разных сторон. Приводим этот ряд: декаданс, синестезия, дилетантизм, невротизм, символизм, ренессанс, импрессионизм, *fin-de-siècle*, смерть, модерн, жизнь.

Вопросы стиля и эволюции, как и соотношения различных видов искусства в общехудожественных тенденциях, остаются за рамками нашего очерка, в котором мы даем лишь несколько штрихов к эпохе ВМ, пытаюсь определить духовный климат Вены на рубеже веков. Рассмотрение названных вопросов потребовало бы обширного исследования, уводящего в сторону от задач документальной биографии. В то же время, имея в виду биографическую направленность книги, следует поставить вопрос о ВМ не только *pro mundo*, но и *pro domo*.

Тема «Берг и ВМ» может быть представлена в разных аспектах: биографическом, эстетико-стилистическом, психологическом. Берг был сформирован ВМ как человек и художник, печать его осталась с композитором на всю жизнь. Пожизненно ощущал он себя венцем до мозга костей, — и ВМ стал его духовной родиной, связь с которой не прерывалась никогда (этого нельзя сказать ни о Шёнберге — скорее гражданине мира, — ни даже о Веберне, более связанном с немецкой натурфилософией).

Отталкиваясь от ВМ как всеобщего историко-культурного феномена, мы должны прийти к другому комплексу вопросов: его можно обозначить как ВМ Альбана Берга. В этом случае картина ВМ окажется иной: сузится круг рассматриваемых явлений, изменится значимость отдельных фигур. Внешняя и внутренняя биография композитора определяет его индивидуальную рецепцию ВМ, что обусловлено самой природой последнего.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Le Rider 1990, 32.

Проблема структурированности ВМ, взаимосвязи, взаимовлияния и, напротив, взаимной оппозиционности представителей художественной элиты рубежа веков поднимается в работах английского историка культуры Э.Тиммса. «Чтобы правильно видеть ВМ, следует учитывать не только дух движения, но идеологические конфликты и союзы. Новаторы-художники, писатели, ученые и философы в рамках авангарда должны были искать союзников, чтобы защитить свои позиции», — пишет исследователь<sup>1</sup>. Секрет удивительной творческой энергии ВМ, по его мнению, заключен в диалектике внешнего конфликта и внутренней кооперации: ВМ характеризуется конфликтом с внешним миром, с бюргерским окружением и его ценностями, и в то же время тяготеет к объединению изнутри, к формированию множества замкнутых, порой герметичных группировок. Силы притяжения и отталкивания, тончайшие флюиды личных симпатий и антипатий, неожиданная, порой необъяснимая направленность влияний и контактов, — все это скрывается за внешним единством устремлений.

Исследователь предложил теорию креативных интеракций: ВМ мыслится им как система взаимопересекающихся кругов, в центре каждого из которых находится лидер (см. илл)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Timms 1993, 128.

<sup>2</sup> Воспроизводится по: Timms 1993, 130.

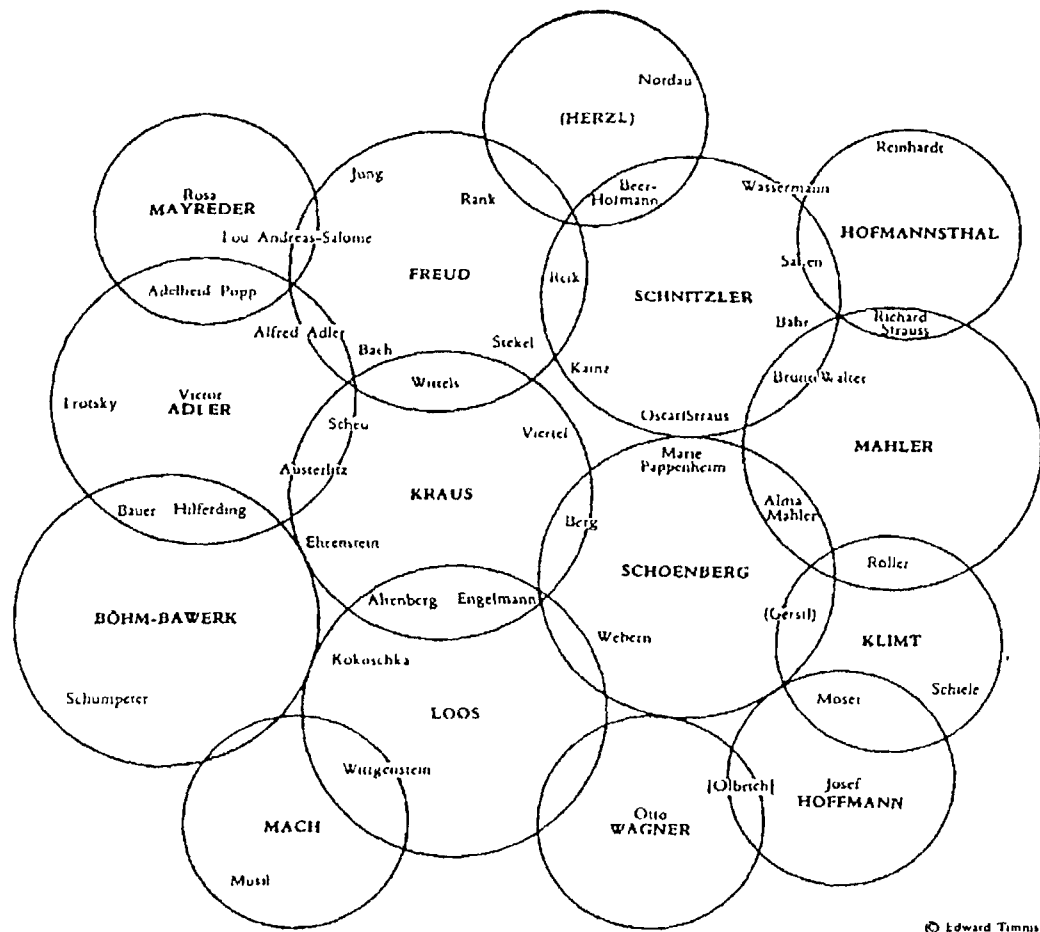


Fig. 1. The Vienna Circles: a diagram of creative interaction in Vienna around 1910

Специфика ВМ как раз и заключается в такой структуре взаимодействия, благодаря которой складывается особая конфигурация обмена идеями. Многие из протагонистов ВМ принадлежат сразу нескольким кружкам, находя единомышленников среди представителей других искусств, многие члены «одного цеха» в силу непримиримых идеологических и эстетических разногласий оказываются по разные стороны баррикад. (Тиммс настаивает на том, что в структуру венских кружков должны быть включены и меценаты.)

Берг на схеме Тиммса причастен сразу двум кругам: Шёнберга, куда входят также Веберн, Герстль<sup>1</sup>, Альма Малер и Мария Паппенхайм<sup>2</sup>, и Крауса<sup>3</sup> (наряду с Фиртелем<sup>4</sup>, Альтенбергом<sup>5</sup> и др.). Схема не вполне может удовлетворить нас: хотя Берг не был лидером, сплотившим вокруг себя адептов,

<sup>1</sup> Герстль, Рихард (1883-1908) — австрийский живописец, некоторое время дававший уроки Шёнбергу.

<sup>2</sup> Паппенхайм, Мария (1882-1966) — австрийский врач и писатель, автор либретто монодрамы «Ожидание».

<sup>3</sup> Краус, Карл (1874-1936) — австрийский писатель, публицист, филолог, издатель журнала «Факел».

<sup>4</sup> Фиртель, Бертольд (1885-1953) — австрийский писатель, драматург, режиссер, публицист и переводчик.

<sup>5</sup> Альтенберг, Петер (наст. имя Рихард Энглендер) (1859-1919) — австрийский писатель.

периферийная роль для него явно недостаточна. Кроме того, здесь отсутствуют многие важные связи, возникающие в результате опосредованного, косвенного, неосознанного влияния.

Наиболее удачной попыткой представить ВМ А.Берга является некролог Зомы Моргенштерна, впоследствии послуживший своеобразным эпиграфом к его книге воспоминаний «Альбан Берг и его кумиры»<sup>1</sup>. Лишь на первый взгляд выбор упомянутых здесь художников кажется необоснованным и даже случайным. На деле это не так: Моргенштерну удалось определить как созвездие имен вокруг Берга (Шёнберг, Малер, Краус, Альтенберг, Лоос<sup>2</sup>), так и характер его отношения к ним (поклонение кумирам).

Звезды в созвездии Берга не располагаются в одной плоскости. К примеру, Малер и Шёнберг, представители разных поколений, занимают разное положение. Первый из них олицетворяет далекий, почти недостижимый идеал художника, второй же, боготворимый Бергом «друг и учитель», по сути заменяет ему отца, и отношения с ним обременены сложнейшими психологическими проблемами. При всей своей экстравагантности, Лоос — скорее друг и единомышленник, помощник и опора, Альтенберг же — причудливый тип «городского сумасшедшего» — далек и от берговских художественных устремлений, и от венской музыкальной жизни вообще. Краус является непререкаемым моральным авторитетом, высшей инстанцией в вопросах языка, при этом его едва ли можно назвать учителем.

Мы видим, что масштаб влияния и характер личных контактов могут не совпадать. Ощущение духовного родства, общности устремлений порой возникает и при абсолютном непонимании конкретных художественных идей в рамках того или иного вида искусства. Музыка здесь наиболее уязвима, ибо музыкальные вкусы венской художественной элиты довольно консервативны, а знания о современной музыке поверхностны. Революционные преобразования первых экспрессионистских лет связанные с отказом от тональности, едва ли могли быть поняты коллегами другого лагеря, в отличие от сатир Крауса или лоосовского дома на Михаэлерплац.

Вполне естественно, что некоторые фигуры «кумиров» не названы Моргенштерном. Последнее, однако, не отрицает интереса к ним и их влияния на становление Берга. В одном из писем Веберну Берг признается в тай-

<sup>1</sup> Morgenstern 1995, 9. См. Заключение.

<sup>2</sup> Лоос, Адольф (1870-1933) — австрийский архитектор.

ной любви к Климту — тайной, поскольку тот не в почете у К. Крауса<sup>1</sup>. Известные высказывания Берга о Фрейде демонстрируют скорее скептическое отношение к психоанализу как терапии, хотя и не дают оснований отрицать воздействие на Берга идей Фрейда в их историко-культурной форме (нет сомнения и в том, что они оказали влияние на восприятие экспрессионистского искусства постфактум). В то же время близкий психоанализу комплекс идей, связанный с «драмой пола», проникает в художественный мир Берга как посредством сочинений Крауса (в первую очередь, памфлетов о проституции), так и ценимых Бергом сочинений Отто Вейнингера.

Характерен для ВМ и свободный «импорт» идей, рожденных близкими по духу художниками из других европейских стран. Эта тенденция сказалась и на художественном пантеоне Берга: от увлечения Ибсеном в отрочестве он приходит к Стриндбергу в юности и Бодлеру в зрелости (все эти имена также составляют парадигму ВМ).

Исключительная роль ВМ в творческой биографии Берга объяснима феноменом долговременного воздействия: период рубежа веков в Вене заложил фундамент личности и художественного мышления композитора, во многом определив «тон», темы, сюжеты, мотивы, идиомы, язык его сочинений. Развитие Берга как художника специфично: медленное формирование позволило ему переработать импульсы молодых лет лишь в зрелом возрасте. Именно в таком ключе следует трактовать известное выражение «запоздавший романтик», часто относимое к Бергу. Привязанность Берга к прошлому, описываемая Адорно<sup>2</sup> в категориях психоанализа, приобретает и художественное измерение: за ней стоит его укорененность в традиции, символическим обобщением которой выступает девятнадцатый век, в действительности завершившийся лишь с прорывом к атональности. Эта фиксированность на прошлом накладывает печать на внешний облик Берга, она проявляет себя в мировосприятии композитора, находит выражение и в его музыке — в многочисленных аллюзиях на югендстиль, вагнеровских параллелях, в самом берговском «тоне», в котором столь многое напоминает о Шумане. Особенно очевидным это стало во второй половине XX века, после того, как Берг был отринут авангардом и реабилитирован в эпоху поставангарда. В отличие от Шёнберга и Веберна, Берг вернулся к нам в контексте ВМ, будучи его неотъемлемой частью.

<sup>1</sup> Письмо Берга Веберну от 14.08.1920. См. Berg E.A. 1985, 121.

<sup>2</sup> См. Adorno. Erinnerung // Adorno 1971, 335-367.



## Глава II. Пути к самопознанию

### 1. Истоки

Внутренний город (Innere Stadt), где появился на свет и провел детство Берг, — старинная часть, исторический центр Вены, почти не затронутый амбициозными преобразованиями последней трети XIX столетия. Когда-то окруженный крепостными валами, в период «грюндерства» он оказался замкнутым в кольцо Рингштрассе с ее представительными и разностильными зданиями, обоими своими концами упирающейся в Дунайский канал. Внутренний город хранил традиции прошлого, скрывая в своем облике память о минувших веках, ведь история его восходит ко времени Священной римской империи. Немногочисленные остатки древней романской архитектуры (церковь святого Рупрехта) соседствовали там с величественными готическими постройками, среди которых выделялся собор Святого Стефана, знаменитый символ Вены. Однако наиболее заметными в центре были импозантные барочные здания: большая часть дворцового комплекса Хофбург, резиденции Габсбургов и многочисленные церкви.

Несмотря на скромные размеры, Innere Stadt без преувеличения являлся сердцем города, его административным, коммерческим, церковным и культурным ядром. Хофбург и его административный аппарат, парламент и ратуша, банки и биржа, университет и академии, придворная опера, Бургтеатр и Музикферайн, многочисленные кафе как традиционное место встречи художественной богемы — все это делало Внутренний город эпицентром всех событий в жизни Вены. «...Исходящие из первого округа импульсы преломлялись, как в призме, культурной и интеллектуальной радугой венского *fin-de-siècle*»<sup>1</sup>, — пишет американский исследователь Кристофер Хейли, прибегая к меткому сравнению внутреннего города с центром солнечной системы. Действительно, сама структура города, выстраивающегося вокруг своего центра, напоминает систему концентрических кругов, границы которых представляют орбиты неких воображаемых спутников.

В 1850 начался процесс административного деления Вены, к 1904 г. она включала в себя 21 административный округ (такое деление сохранится вплоть до 1938 г.). Два десятка районов двумя кольцами расположились во-

<sup>1</sup> Hailey 2000, 31.

круг центра, «стянутые» двумя улицами: Рингштрассе («Кольцевой улицей»), отделявшей от центра т.н. «внутренние» районы со 2-го по 9-й, и Гюртелем («Поясом»), к которому примыкали «внешние», окраинные районы с 10-го по 21-й. Каждому из этих районов было присуще свое лицо, его сформировали как история и географические особенности, так и «доходы, статус, профессия и этническая принадлежность жителей»<sup>1</sup>. Внутренние районы из-за своей непосредственной близости к центру более тесно были связаны с Внутренним городом. И те, кто избрал их для своего места жительства, руководствовались в первую очередь желанием обосноваться поближе к месту службы. В округе Ландштрассе, районе дипломатов, недалеко от Придворной оперы снимал квартиру Густав Малер, Франц Шрекер<sup>2</sup> и Йозеф Маркс<sup>3</sup> жили в Маргаретене в непосредственной близости к Академии музыки, Зигмунд Фрейд — в Альзергрунде рядом с университетом. Округ Мариахильф с его знаменитой торговой улицей Мариахильферштрассе издавна населяли ремесленники и мелкая буржуазия, Леопольдштадт со знаменитым парком Пратер (округ, где родился Арнольд Шёнберг и долгое время жил его учитель Александр Цемлинский), был традиционным местом поселения чехов и евреев.

Не меньшим своеобразием обладали окраинные районы, связывавшие Вену с пригородами. Среди них были и промышленные районы Флоридсдорф и Лизинг, населенные рабочими, и т.н. «благородные районы» Хитцинг и Дёблинг с их многочисленными виллами аристократии, состоятельных буржуа и преуспевающей артистической богемы (о Хитцинге, в котором Берг поселился в 1911 году, речь пойдет впереди). Последний круг — небольшие городки вокруг Вены, такие как Мёдлинг, впоследствии место жительства Арнольда Шёнберга и Антона Веберна, или Родаун, где обосновался Гуго фон Гофмансталь.

Будущий композитор родился и провел детство в доме № 8 по улице Тухлаубен. Э. А. Берг об истории дома:

*Укоренившееся название «Schönbrunnerhaus» <«Дом у прекрасного источника»> восходит к красивому фонтану из кованого железа, который*

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Шрекер, Франц (1878-1934) — австрийский композитор и дирижер.

<sup>3</sup> Маркс, Йозеф (1882-1964) — австрийский композитор.

стоял перед домом. Этот старый дворец, когда в нем в 1870-м<sup>1</sup> поселилась семья Конрада Берга<sup>2</sup>, уже во многом потерял барочный облик. На первом этаже располагалась музыкальная лавка, второй и третий этажи занимало «Австрийское общество художников» <...>.

Семья Бергов с четырьмя детьми Германом, Карлом, Альбаном и Смарагдой жила на четвертом этаже, а верхний этаж дал приют крестному отцу младшего сына Бергов, барону Альбану фон Зальцгеберу, который занимал высокую должность в Нижнеавстрийском наместничестве, с женой Марией и сыном Эрвином, офицером и позднее писателем.

Весь квартал был пропитан искусством и прежде всего музыкой. За Шёнбруннерхаусом на углу Петерсплац и Мильхгассе стоял дом «У ока Господня», где в квартире Вебера Моцарт посещал свою будущую жену Констанцу. Тухлаубен, 12 — колыбель Общества друзей музыки, которое в 1870 переселилось в новый дом на Карлсплац и передало дом на Тухлаубен 2-ну Штрампферу<sup>3</sup> для его театра. Напротив на треугольной площади находился магазин музыкального издательства Хаслингер, которое заключило договор еще с Бетховеном и Шубертом и издало также юношеские сочинения Альбана Берга<sup>4</sup>.

И сам дом, в котором появился на свет Альбан Берг, и обитатели этого дома, и окружавшие его исторические здания, хранившие память о величайших музыкантах, и бьющийся здесь, в непосредственной близости, пульс современной художественной жизни — все это располагало к тому, чтобы уже с рождения в жизнь будущего композитора вошло искусство, вошло легко и естественно, как будто не оставив иного выбора. Но более всего этому способствовала семья и весь жизненный уклад дома Бергов.

Общие сведения о предках Альбана Берга легче всего дать в виде генеалогического древа.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Согласно Р.Хильмар семья Берга поселилась в Шёнбруннерхаузе в 1872 г., см. Hilmar 1985, 15.

<sup>2</sup> Отец Альбана Берга, см. далее.

<sup>3</sup> Штрампфер, Фридрих (1823-1890) — австрийский актер, директор театра.

<sup>4</sup> Berg E.A. 1980, 37-39.

<sup>5</sup> При составлении его были использованы следующие материалы: Berg E.A. 1985, 192-193; Hilmar 1978, 12-15. Отсутствующие данные в таблице объясняются недостатком сведений о том или другом лице.

## Генеалогическое древо

Берг, Йозеф (Berg Josef) ок. 1747 Монхайм - 1827 Мюнхен Баварский придворный и лейб-лакей, служа- щий в главной лотерее ∞	Кёрпер, Иоганн Георг (Körper Johann Georg) 1782 Вёрд близ Нюрн- берга — 1836 Нюрнберг мастер-кровельщик ∞	Браун, Мельхиор Ав- густ (Braun, Melchior August) 1775 Мергентхайм - 1822 Вена городской шляпник и домовладелец ∞	Штёгер, Мартин (Stöger Martin) 1782 Остернберг-ам- Инн — 1852 Вена Начальник стражи (?) Шотландского мона- стыря в Вене ∞
Гильгенрайнер, Терезия (Gilgenrainer Theresia) 1761 Мюнхен - ок. 1791 Мюнхен	Кискальт, Катарина (Kißkalt Katharina) 1781 Вёрд близ Нюрн- берга - 1845 Нюрнберг	Боман, Анна (Bohmann Anna) 1792 Мыслив в Богемии - ?	Шпис, Анна Мария (Spieß Anna Maria) 1801 Вена - 1876 Вена
Берг, Йозеф Себастиан (Berg Joseph Sebastian) 1791 Мюнхен - 1867 Нюрнберг Владе- лец пивной, бурильщик колодцев	Кёрпер, Кунигунда (Körper Kunigunde) 1810 Вёрд близ Нюрн- берга - 1866 Нюрнберг	Браун, Франц Ксавер Мельхиор (Braun Franz Xaver Melchior) 1820 Вена 1896 Вена Императорско- королевский ювелир	Штёгер, Мария Изабел- ла (Stöger Maria Isabella ) 1825 Вена 1897 Вена
Берг, Конрад (Berg Conrad) 1846 Вёрд близ Нюрнберга 1900 Вена Владелец книжной и художественной лавки, ком- мерсант-экспортер, гражданин Вены		Браун Иоганна Мария Анна (Braun Johanna Maria Anna) 1851 Вена 1926 Вена	
Берг, Герман (Berg Hermann) 1872 Вена - 1921 Палм Бич, Флори- да, США коммерсант-импортер ∞	Берг, Карл (Чарли) Бернхард Иоганн Кри- стиан (Berg Karl (Charly) Bernhard Johann Christian) 1881 Вена 1952 Мёнихскирхен, Нижняя Австрия Коммерсант-экспортер ∞	Берг, Альбано Мария Иохан- нес (Berg Albano Maria Johannes) 9.2.1885 Вена 23.12.1935 Вена ∞	Берг (в замуже- стве Эгер), Сма- рагда (Berg (verehel. Eger), Smaragda) 11.9.1886, Вена 14.12.1954, Вена
Шефер Алиса (Schäfer Alice) ? Гамбург Брак бездетный	Леска Штефания Берта (Leska Stefanie Bertha) 24.10.1882 Вена 2.11.1974 Вена	Наховская Хелена Каролина (Nahowski Helene Karoline) 29.7.1885 Вена 30.8.1976 Вена Брак бездетный *	
	Берг Эрих Конрад Аль- бан (Berg Erich Konrad Alban) 18.2.1905 22.9.1988 Коммерсант-экспортер	добрачная дочь Шойхль Аль- бина, в замужестве Виттула (Scheuchl Albine, verehel. Wittula) 25.2.1902 Вена 5.7.1954 Грац	

Отец композитора Конрад Берг приехал в Вену предположительно в 1868 году. Он поселился на Химмельпфортгассе, 11, указав в качестве профессии «коммерсант». В 1870 он переехал на Мильхгассе, 2 и отныне называл себя книготорговцем. 25 октября 1870 он заключил брак с Иоганной Браун, дочерью придворного золотых дел мастера Франца Брауна, владельца магазина на Херренгассе. В 1872 г. семья переехала на Тухлаубен, 8. Книжная лавка Бергов располагалась на Кюфуссгассе, 1. Торговля шла хорошо, и в 1875 г. был открыт филиал в шестом округе Вены, Мариахильфе, на Мариахильферштрассе, 37. В 1876 отец композитора приобрел издательскую лавку и занес себя в торговый реестр как «Конрад Берг, бывшая лавка издательства L. Wallner». С 1890 он начал торговлю предметами искусства, «картинами маслом лучших мастеров и копиями старых и современных мастеров», церковными принадлежностями, молитвенниками и изображениями святых. Когда Конрад стал прокуристом фирмы экспортно-оптовой торговли Ed. Kanitz&Comp на Вальфишгассе, 12, дела начала вести Иоганна. В 1894 г. К. Берг принял комиссионный и экспортный магазин на Брайтенгассе, 17. Из судопроизводства по установлению имущества 1900 можно заключить, что К. Берг владел двумя различными, независимыми друг от друга магазинами: экспортно-импортным и книжно-художественным. Первый из них был собственностью американской фирмы G. Borgfeldt&Co, экспортировавшей товары из Европы в Америку. Она имела филиалы в Германии, Франции и Англии<sup>1</sup>.

В своей биографии Герман Вацнауэр дает непосредственные и живые портреты членов семьи Бергов. Он рисует их такими, какими увидел в год своего знакомства с Альбаном, ни на минуту не упуская поставленную им цель «воспитательного романа». Несколько идеализированную картину семейства Бергов, представленную Вацнауэром, дополняет в своих комментариях племянник А. Берга Эрих Альбан Берг. Он останавливается на некоторых деталях истории своей семьи, по-венски орнаментируя их россыпью занимательных анекдотических историй, достоверность многих из которых проверке не поддается<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Данные согласно Р.Хильмар, см. Hilmar 1978, 15-20. О генеалогии см. также: Schöny 1966.

<sup>2</sup> Watznauer 1927, 10-14

В семье Бергов родилось четверо детей. Старшим был Герман, который рано покинул родительскую семью и уехал в Америку, чтобы заняться там традиционным семейным бизнесом. Большая разница в возрасте (Альбан был младше на целых 13 лет), а также непродолжительность общения во время периодических визитов первенца в родительский дом не способствовали сближению Альбана с братом. Однако Герман принял немалое участие в судьбе Альбана: он помогал молодому, еще не вставшему на ноги, композитору материально, кроме того, долгое время был для Альбана мостиком, связывавшим его с такой далекой и в то же время необычайно интересовавшей его Америкой, не в последнюю очередь стимулируя развитие «американофилии», о которой впоследствии с таким юмором говорил Т. Адорно.

Иначе было с другим старшим братом Чарли<sup>1</sup>. Обладавший хорошим голосом, он являл собой яркий пример своеобразной «инфицированности» искусством, которую не мог не воспринять от него младший брат. Музыка Вагнера, сатиры Карла Крауса, и, по-видимому, симфонии Малера, — знакомством с ними Альбан несомненно был обязан Чарли. В лице Чарли Берг получил и вдохновленного исполнителя своих первых опытов в области композиции, львиную долю которых составляли песни. Впоследствии Чарли избрал традиционный для семьи путь коммерсанта и оставил занятия музыкой, продемонстрировав типичную для того времени недолговечность художественных увлечений юности.

По-иному сложилась судьба младшей сестры Берга Смарагды<sup>2</sup>. Весьма экстравагантная, не скрывавшая впоследствии своей нетрадиционной сексуальной ориентации (полагают, что Графиня Гешвиц в опере «Лулу» была списана именно с нее), она поначалу была в семье Бергов единственной, для кого занятия музыкой стали профессиональным поприщем. Брат, наблюдавший за фортепианными уроками, которые брала сестра, постепенно и сам приобщился к фортепианной игре. Именно Смарагда, ученица известного венского фортепианного педагога Лешетицкого, была постоянной партнершей Альбана в регулярном музицировании в четыре руки<sup>3</sup>. Не менее важны-

<sup>1</sup> Watznauer 1927, 14-17.

<sup>2</sup> Watznauer 1927, 19-20.

<sup>3</sup> Впоследствии Смарагда Берг аккомпанировала таким певицам как Лула Мыс-Гмайнер, Анна Бар-Мильденбург, Мария Гутхаль-Шодер и Фрида Лайдер.

ми оказались связи Смарагды в художественных кругах Венского модерна. Она была знакома с Карлом Краусом, Петером Альтенбергом, Густавом Климтом, Максом Оппенхаймером<sup>1</sup> и Эгоном Фриделем<sup>2</sup>. Несмотря на сложности взаимоотношений, Смарагда, вероятно, оставалась самым близким Бергу человеком в семье, прежде всего в духовном отношении.

Альбан не был ребенком-вундеркиндом, уже в раннем детстве проявившим склонность к какому-либо виду искусства. Музыкальная одаренность его находилась в латентном состоянии и раскрывалась лишь постепенно, следуя неспешному ходу естественного развития. Поэтому, видимо, его не стали обучать музыке, в отличие от сестры. Однако он воспитывался в очень благодарной среде, чутко воспринимая все исходящие от близких импульсы. Среде своей он был обязан поистине безошибочным художественным вкусом, который впоследствии помогал ему и в оценке музыкальных произведений.

В 1898, за год с небольшим до кончины Конрада Берга, в семью вошел Герман Вацнауэр. Поначалу на правах друга, затем — «старшего брата», заменившего юному Альбану отца. Первая встреча Альбана и Вацнауэра состоялась в ноябре 1898 в гостях у баронессы Зальцгебер. Вацнауэр, который чувствовал себя отвергнутым своим собственным отцом, видел в отце Берга идеальную фигуру заместителя, а в его сыне — того, кто нуждался в спасении.

После того, как в феврале 1899 года Берги переехали на другую квартиру в связи со сносом Шёнбруннерхауса, Конрад Берг пригласил Германа к себе в бюро и сообщил ему, что разрешает его присутствие в семейном кругу, настаивает на том, чтобы он вел примерный образ жизни, и надеется, что он будет оказывать хорошее влияние на Альбана.

Традиционным местом семейного отдыха было фамильное имение Бергов в Каринтии. Природа юга Австрии, чистейшая вода озер, горные ландшафты, — все это вошло в жизнь Альбана с детства. Каринтия стала его второй родиной, а в конце жизни единственным убежищем, местом, где он чувствовал себя дома. Семья содержала небольшой пансионат, его населяли сре-

<sup>1</sup> Оппенхаймер, Макс (1885-1954) — австрийский живописец и график.

<sup>2</sup> Фридель, Эгон (1878-1938) — австрийский писатель.

ди прочих и такие знаменитости, как Зигмунд Фрейд, живший здесь в 1900 году вместе со своей сестрой и ее детьми. Летом 1899 в Берхофе состоялся важный разговор Германа с отцом Берга: сообщив о своей тяжелой сердечной болезни, Конрад Берг попросил Вацнауэра стать Альбану «старшим другом» после его смерти.

## 2. Школа

По окончании начальной школы (Volksschule) в 1895 году Берг поступает в реальное училище (Wiener K. K. Comunal-Oberrealschule) на Шоттенба-стай. Основными предметами здесь были немецкий и французский языки, математика, география и естествознание. С 5-го класса Берг стал испытывать серьезные трудности в учебе: все больше и больше времени отнимало растущее увлечение музыкой — не без влияния Германа Вацнауэра.

30 марта 1900 г. умер Конрад Берг. После смерти отца материальное положение семьи стало критическим. Наследство, как выяснилось, составили долги (7047 крон 40 геллеров). По этой причине несовершеннолетние наследники не получили имущества, за исключением страховой суммы в 3000 гульденов. Из этой суммы каждому из четырех детей досталось столько, чтобы можно было обеспечить их скромное существование и расходы на воспитание. Мать подумывала о том, чтобы отправить плохо успевающего Альбана в Америку к старшему брату. Этому помешала тетюшка Альбана Мария Эдле фон Барайз<sup>1</sup>, которая пообещала платить за его обучение.

Учебный год 1900-1901, когда Берг посещал шестой класс реального училища, знаменует начало отроческого кризиса в его жизни, непосильным бременем душевных переживаний обрушившегося на его хрупкую натуру. Он закончил первый семестр, но до окончания второго выбыл. Причины этого неизвестны. Р. Хильмар полагает, что скорее всего это были семейные и финансовые проблемы, нежели плохая успеваемость. Г. Вацнауэр свидетельствует о том, что повторить шестой класс Альбана вынудило плохое здоровье. Тем же 1900 г. датируются и первые музыкальные сочинения Альбана (преимущественно песни), возникшие не без побуждения «старшего друга».

Опусы восторженного дилетанта встречают одобрительное, но едва ли серьезное отношение, тем более что в последующем 1901-1902 учебном году,

<sup>1</sup> Барайз, Мария Эдле фон Барнхельм — тетя И. Берг с отцовской стороны.



когда Берг добровольно повторял шестой класс, школьные проблемы возросли многократно.<sup>1</sup> Состояние усугубило трагическое событие, произошедшее на глазах Альбана — покончил с собой его школьный товарищ Эгон Вилендер.

Вацнауэр:

*Школьный товарищ Альбана, отличник, сидевший как раз сзади него, 17-летний Эгон Вилендер застрелился ночью в своей комнате. На последней странице его дневника под датой 18 февраля ясным и четким шрифтом была сделана запись: «Вечером смотрел в Немецком народном театре «Старого Гейдельберга»<sup>2</sup>, хорошо провел время, затем поужинал, в половине 12-го застрелился...»<sup>3</sup>.*

Эпоха рубежа веков породила стихийную волну самоубийств не только среди интеллектуалов и художественной богемы, но и среди гимназистов. Непомерные требования учителей, косность школьной системы, далекой от дум и чаяний молодого поколения, — все это приводило порой к трагическому исходу. Было здесь и другое: до предела обостренная восприимчивость, «больные нервы», необычно раннее духовное развитие и вследствие этого быстрое истощение в результате перенапряжения сил. Ситуация с юношескими самоубийствами нашла отражение в многочисленных литературных произведениях, среди них «Друг Хайн» Эмиля Штрауса, «Под колесами» Германа Гессе, «Пробуждение весны» Франка Ведекинда.

Осенью 1902 Берг пошел в седьмой, последний класс реальной гимназии. В письме Вацнауэру от 20.11.1902 17-летний Берг подробно описывает свое психическое состояние, как не раз будет делать в дальнейшем.

*В четверг ты ушел от нас. Весёлость сменилась — как всегда у меня, к сожалению — унынием!! Меня вновь охватила та самая тоска, которая клеится ко мне как старая наследственная хворь. Мне нужно было еще кое-что сделать. Я закончил это скоро. Затем меня потянуло к фортепиано. Мне хотелось ухватить первое впечатление, пробужденное во мне стихотворением Гофмансталя: «Разве ты не слышал, как музыка пронизывала*

<sup>1</sup> Р. Хильмар полагает, что они были вызваны заболеванием психосоматической природы. См. об этом Hilmar 1978, 22.

<sup>2</sup> «Старый Гейдельберг» („Alt-Heidelberg“, 1901) — пьеса Вильгельма Майера-Фёрстера.

<sup>3</sup> Watznauer 1927, 39.

дом», — я продвинулся до этого места, но дальше не пошло<sup>1</sup>. Потом я взялся читать «Поэзию и правду»<sup>2</sup>, но это доставило мне мало удовольствия. Наконец наступил вечер. Мы поужинали. Затем еще немного музыки: великолепная осенняя увертюра Грига<sup>3</sup> — которая так соответствовала моему настроению — затем много хорошего из «Далибора»<sup>4</sup>. Мы пошли спать. Я лег с тяжелым сердцем. У меня было чувство, подобное тому, когда задыхаясь хватаешься за сердце и только просишь: «О, не мчись так быстро — остановись спокойно и тихо!» И так я заснул с блаженной верой, навсегда... Когда я вновь открыл глаза через некоторое время, мне на самом деле показалось, что пробил мой последний час — так жутко кружилась голова. Мне казалось, что она заполнена наполовину застывшей расплавленной свинцовой массой, которая при каждом движении ударяла по черепному своду и грозила разорвать его. Вскоре я больше не мог шевелиться, хотел чуть-чуть успокоить боль, и будто парализованный уставился в унылую тьму! Не менее скучно забрезжило утро — если вообще можно было говорить о рассвете — как будто немного протерли запыленное окно...<sup>5</sup>

В биографии Вацнауэра мы встречаем одно из немногих упоминаний австрийского композитора Хуго Вольфа как автора, творчество которого оказало значительное влияние на Берга-любителя.

Зима еще не закончилась, когда произошло событие — это случилось спустя 2 недели после 17-летия<sup>6</sup> Альбана — которое потрясло весь художественный мир. Хуго Вольф, создатель песен на слова Мёрике, Гете и Айхендорфа, после 5-летней душевной болезни умер в сумасшедшем доме Нижней Австрии<sup>7</sup>.

Хотя здоровье Альбана в эти дни было далеко не на высоте, он уговорил меня принять участие в погребении умершего музыканта<sup>8</sup>.

На выпускных экзаменах Берг получил неудовлетворительные оценки по математике и немецкому языку, что вынудило его остаться на второй год.

<sup>1</sup> Песня не была написана.

<sup>2</sup> Автобиографическая книга И. В. Гете.

<sup>3</sup> Концертная увертюра «Осенью» op. 18 № 4 (1866).

<sup>4</sup> Опера Б. Сметаны.

<sup>5</sup> Watznauer 1927, 41.

<sup>6</sup> Так у Вацнауэра. В действительности Альбану уже исполнилось 18 лет.

<sup>7</sup> Хуго Вольф умер 22 февраля 1903 года.

<sup>8</sup> Watznauer 1927, 42.

*«Иронией судьбы ты называешь мое фиаско в школе», — писал он мне месяц спустя, когда я пытался его утешить, — «я нахожу так мало смешного в этом, что мне хочется плакать, когда об этом думаю. Драма с трагическим концом — трагедия — гораздо печальнее многих театральных пьес!!! <...> Если зависть — это порок или преступление, то я самый порочный человек и величайший преступник.»<sup>1</sup>*

1903-1904 учебный год стал кульминацией юношеских неудач: Берг, второгодник во второй раз, вынужден был повторить седьмой класс. Кризис усугубили и другие обстоятельства. Колоссальное впечатление на Берга произвело самоубийство австрийского философа Отто Вейнингера 4 октября 1903 года, который выбрал для сведения счетов с жизнью «Дом черного испанца», в котором умер Бетховен. Вейнингер — властитель дум молодого поколения рубежа веков — стал одним из духовных ориентиров и для Берга. Это имя не раз встретится в письмах, изречения его займут почетное место в собрании цитат. Влияние Вейнингера и его книги «Пол и характер» несомненно и в опере «Лулу», главная героиня которой — плоть от плоти эпохи fin de siècle.

Трудный период 1902–1904 годов был отмечен еще одним событием — рождением внебрачной дочери. Альбина Шойхль появилась на свет 4 декабря 1902 г. Берг, по-видимому, узнал об этом позднее, между весной и осенью 1903, когда мать ребенка Мария Шойхль, прислуга в доме Бергов, послала ему свой дневник и фотографию дочери. 8 декабря 1903 он официально подтверждает свое отцовство<sup>2</sup>. Обычная в буржуазных семьях практика *éducation sentimentale* — «воспитания чувств», — обеспечивающая просвещение молодых людей в деликатной области, практика, которая гарантировала от попадания в сколько-нибудь компрометирующие обстоятельства и ничем не угрожала их будущей репутации, вылилась в глубокий нравственный кризис. Хотя обычно наиболее уязвимой стороной в этом альянсе оказывались сами «падшие девушки», в данном случае пострадавшей оказалась и другая сторо-

<sup>1</sup> Watznauer 1927, 43.

<sup>2</sup> Stenzl 1985, 22-26.

на — сам Берг. В семье было известно о факте отцовства<sup>1</sup>, хотя от посторонних он сохранялся в глубокой тайне.

Альбина Шойхль (удочер. Маннигер, в замужестве Виттула) воспитывалась матерью, которая оставила службу у Бергов и поселилась у родных в Верхней Австрии. Альбина стала библиотекарем в Перхтольдсдорфе, затем служила секретарем писательницы Марии Гренгг, позднее вышла замуж за инспектора Австрийской железной дороги Вальтера Виттулу. Втайне от супруги (узнавшей об Альбине лишь после смерти мужа) Берг поддерживал связь со своей дочерью и помогал ей материально. Известно, что он послал ей билет на венскую премьеру «Воццека» 30 марта 1930 года.

Предстоящие экзамены на аттестат зрелости требовали серьезной подготовки, и Берг не раз был вынужден обратиться к своему другу Паулю Хозенбергу<sup>2</sup>, который оказывал ему постоянную помощь в написании сочинений.

*Как было бы заманчиво получить за домашнюю работу «похвально»! — Поэтому я пишу тебе!! За твое сочинение я как раз получил «похвально» и очень опасаясь поэтому за следующее, если буду его писать сам — получить «неудовлетворительно». Поэтому прошу тебя: поможешь мне еще раз??!?! Тема называется*

*Истинный путь к самопознанию!*

*Тезисы: один путь*

*работать! Другой: нет*

*самонаблюдение.*

*Дневники порой очень полезны -*

*но нередко разочарования.*

<sup>1</sup> Э. А. Берг пишет о том, что в тайну были посвящены лишь сестра Берга Смарагда, которая затем оказывала материальную помощь Марии Шойхль, и брат Чарли. Ю. Штенцль полагает, что об отцовстве Берга должен был знать и Вацнауэр

<sup>2</sup> Пауль Хозенберг (1885-1956), один из школьных друзей Берга, в юные годы был подающим надежды поэтом, и Берг положил на музыку несколько его стихотворений, в том числе «Летние дни» (Sommertage) (эта песня вошла в изданный позднее цикл Семи ранних песен). Позднее Хозенберг получил профессию инженера и служил в нефтяной компании Standard Oil Company. Он стремился поддержать писателей и особенно художников, сочинения которых продавал нефтяной компании. Цитируемые ниже письма находятся в частной коллекции Зузанне Секели (Susanne Szekely). Фотокопии депонированы в Library of the Performing Arts, Lincoln Center New York.

*Полезное действие*

1) самоуважения —

*экспериментальная психология**созерцательной жизни*

2) Деятельность в жизни

*духовные силы**физические силы*

3) поучительные пьесы

*чувство**воля*

*Конечно, все это лишь профессорская болтовня — делай, как ты хочешь!*<sup>1</sup>

Просьбы, обращенные к Хоэнбергу, не могут не вызвать удивления. Несомненно, речь идет не о лени или категорическом нежелании учиться. Обладая несомненным литературным даром и исключительной эрудицией, Берг испытывал трудности в написании сочинений. Очевидно, ему не удалось быстро переработать и упорядочить большой материал, сразу же найти ясные и лаконичные формулировки<sup>2</sup>.

В мае 1904 Берг явился на экзамен на аттестат зрелости. Письменный экзамен начался 2 мая с немецкого языка. Тема по немецкому языку гласила: «Знание — сила». Последующие экзамены: французский язык 3 мая, математика 4 мая, английский язык 5 мая, начертательная геометрия 6 мая и француско-немецкий <перевод> 7 мая. По француско-немецкому, английскому и математике Берг получил 3 (befriedigend — удовлетворительно), по остальным предметам 4 (genügend — <вполне> удовлетворительно). 8 июля состоялся устный экзамен. Берг экзаменовался по французскому, истории, математике и физике, по математике и физике получил 4- (knapp genügend — <вполне> удовлетворительно с минусом). 10 июля ему был выдан аттестат зрелости. В качестве будущей профессии он указал «техник»<sup>3</sup>.

*В седьмом, — писал Берг своему другу двадцать лет спустя, — я более ничему не научился, провалился, остался на второй год, и знал при этом еще*

<sup>1</sup> Фрагмент письма Хоэнбергу (1904) приведен по: Smith 1981, 190-191.

<sup>2</sup> Эти проблемы в определенной мере сохраняются и в дальнейшем, когда Берг обратится к слову о музыке. Его блестящие музыкально-критические и теоретические работы требовали titанических усилий и не всегда могли быть завершены в срок.

<sup>3</sup> См: Hilmar 1978, 26.

*меньше, чем годом раньше. И сегодня мне все еще непонятно, каким образом я умудрился все-таки получить аттестат<sup>1</sup>.*

После выдержанного экзамена он сразу же поехал в Бергхоф, где мог провести лето, не думая о школе. В одном из писем Вацнауэру он, сам того не подозревая, рисует поразительно меткий автопортрет в интерьере искусства и на фоне природы. Это та среда обитания, которая стала для него родной.

*Я сижу один в своей комнате — в углу передо мной бюст папы — дальше впереди мой любимый портрет Бетховена, затем статуя Брамса — справа и слева от нее портреты Малера и Ибсена, моих живых идеалов. На моем ночном столике стоит также статуэтка Бетховена, и над ней моя любимая картина: «Юпитер и Ио» Корреджо (к сожалению, лишь репродукция!). Таково мое окружение — маленькое дитя человеческое среди богов и героев!*

*А когда я выглядываю в окно, вижу свободно колышущуюся траву, качающиеся вершины деревьев и слышу двойной хор дождя и завываний ветра — я благодарю Бога за то, что всякий жаркий день сменяется несколькими часами грозы<sup>2</sup>.*

Времяпрепровождение в Бергхофе было посвящено любимым занятиям, среди которых главное место занимали литература и музыка. Об этом в воспоминаниях Фриды Землер (в замужестве Мортимер Зебури), 16-летней американской студентки, которая два лета провела в семейном пансионе Бергов со своей подругой Норой Кале<sup>3</sup>.

*После ланча Альбан продолжал работать над тем или иным сочинением, начатым ранее, а ближе к вечеру он и Смарагда играли в 4 руки, или она пела его новые песни. Чтобы найти тексты для песен, он том за томом читал современную поэзию, и в это лето он написал много замечательных вещей — среди них «Надгробная надпись» и дуэт «Мечты». После того, как были переиграны все песни, они играли симфонии в 4-ручном переложении.*  
<...>

<sup>1</sup> Berg E. A. 1985, 46

<sup>2</sup> Письмо от 1.08.1904. Watznauer 1927, 47.

<sup>3</sup> Отец Фриды Георг Землер, партнер по бизнесу брата Альбана Чарли, был президентом George Borgfeldt Insurance Company в Нью-Йорке. Имена Фриды и Георга Землер и Норы Кале есть в списке пассажиров судна «Bluescher», прибывшего в Нью-Йорк из Гамбурга 17.08.1903.

*Вечером мы читали Ибсена по ролям вслух. В 1903 Ибсен был открытием, и мы увлекались «Строителем Сольнесом», «Геддой <Габлер>» и «Привидениями». А во второе лето мы все читали — не вслух — «Хоровод» Шницлера и «Дух Земли» Ведекинда. Альбана очень забавляло, что моя смелость от лета к лету прогрессировала. Подойдя ко мне однажды за завтраком, он нашел рядом с моей кофейной чашкой открытый «Дух земли». «Ммм — девическое чтиво», — сказал он матери. Эта пьеса, прочитанная им в 18 лет, впоследствии вдохновила его на создание «Лулу».<sup>1</sup>*

Одной из важнейших сфер духовного мира Берга становится природа. В процитированном выше письме Вацнауэру есть описание бури — такие еще не раз появятся в переписке в последующие годы.

*Одна из великолепнейших бурь, которые я только видел, пронеслась несколько дней назад над землей. — Она пришла так внезапно и с такой страшной силой, что мы ужаснулись. Деревья гнулись, яблоки во множестве падали на землю, маленькие деревца ломало или даже вырывало с корнем. Вокруг дома летали тряпки, полотенца, кухонная утварь. Дождь горизонтально поливал дом. «Посмотреть бы сейчас на озеро», — мысль Фриды и моя тоже. Борясь с ветром, мы поспешили в поле. Там, сгибаясь под ветром, стояла армия шестов с клеверным сеном. Временами один из них рушился на землю, сено вздымалось высоко вверх и состязалось в полете с бурей. — Тут мы увидели воду, с диким шумом поднимавшуюся к нам. Она казалась белым, свежеспаханным полем. — «Божественно!» — сорвалось с наших губ.<sup>2</sup>*

18 октября 1904 года Берг по желанию матери поступает на службу в счетный департамент Нижнеавстрийского наместничества, вначале как практикант. Карьера земельного служащего обеспечивала стабильный доход, который был необходим лишившейся отца семье. Бергу был определен годовой испытательный срок, после которого он мог претендовать на годовое жалование в 600 крон, однако при условии, что он успешно сдаст экзамен по государственным расчетам. Ради этого он записался в Венский университет на специальность «государственный расчет» (Staatsverrechnungswissenschaft) к

<sup>1</sup> Цит. по: Harris 1979, 8-12.

<sup>2</sup> Watznauer 1927, 51-52.

профессору Густаву Зайдлеру<sup>1</sup>. Для получения места требовалось обязательство матери содержать своего сына, прежде чем он начнет зарабатывать. В отчете полицейской дирекции от 8 октября 1904 упоминается закончивший реальную гимназию Альбан Берг, проживающий в Вене, католик, неженат, VII, Брайтегассе у матери Иоганны Берг, владелицы запротоколированной фирмы Конрад Берг, Торговля художественная и книжная I, Мильхгассе 2, не замечено ничего предосудительного в моральном и политическом отношении, семья обеспечена материально: Иоганна Берг имеет доход ок. 100000 крон<sup>2</sup>.

2 ноября 1905 Берг был приведен к присяге графу наместнику фон Кильмансеггу.

Альбан Берг назначен декретом резиденции от 17 октября 1904 протокол № 2464/1 практикантом счетовода н<изне>а<встрийской> резиденции и 18 октября дал присягу о неразглашении государственной тайны. Первый год службы завершен. Его успехи были до сего дня весьма удовлетворительны, поведение полностью корректно<sup>3</sup>.

### 3. Домашнее музицирование

Скупые строки биографий Берга, посвященные его детским и отроческим годам, характеризуют его как автодидакта, не получившего до 19 лет систематического музыкального образования. Образ восторженного, но неумелого дилетанта, в композиторском багаже которого — лишь несколько десятков песен в духе Брамса или Вольфа, создается из позднейших высказываний Арнольда Шёнберга<sup>4</sup>. Не без основания считается, что именно Шёнбергу принадлежала заслуга формирования Берга-композитора: он сообщил ему знание ремесла, определил его суждения о музыке, наконец, научил воспринимать профессию музыканта как основанное на самоотречении служение искусству. И если Берг пришел к нему в состоянии *tabula rasa*, то он, подобно Пигмалиону, вылепил из него одного из величайших музыкантов XX века. Исключительное значение Шёнберга-педагога в творческой био-

<sup>1</sup> Согласно Р. Хильмар Берг посещал лекции в течение двух семестров, по окончании года обучения он должен был сдать экзамен, который являлся обязательным условием получения оплачиваемого места служащего (Hilmar 1978, 28).

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 29.

<sup>3</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 30.

<sup>4</sup> См. след главу.



графии Берга неоспоримо и вряд ли может подвергаться сомнению, но в глазах биографов годы обучения у Шёнберга часто заслоняют более ранние, но очень важные годы музыкального «любительства».

Выбор профессии для Берга и закономерен и случаен. Будущий композитор был лишен тех преимуществ, которые дает рождение в семье музыкантов и раннее профессиональное самоопределение. Вместе с тем судьба избавила его от тягот борьбы за хлеб насущный, от противостояния далекому от музыки окружению, что нередко становится участью музыкантов — выходцев из небогатых семей. Среда его — состоятельное и образованное бюргерство. Она рождает знатоков и тонких ценителей искусства, широко образованных и просвещенных людей, большей частью не готовых, однако, пожертвовать стабильным и прочным положением ради непредсказуемой карьеры музыканта.

Атмосфера в которой воспитывался Берг, не могла не пробудить в нем художественных наклонностей. Литература и живопись, театр и музыка — все увлекало и пригляживало, но ничто не становилось главным и определяющим. Среди столь разнообразных и несколько распыленных интересов музыка поначалу отнюдь не доминировала. Музыкальные способности старших детей были более заметны: сестра Смарагда, впоследствии профессиональная пианистка-аккомпаниатор, ученица Лешетицкого, хорошо владела фортепиано, брат Чарли, вагнерианец и страстный поклонник директора Придворной оперы Г. Малера, обладал красивым голосом и пел в Венском вокальном квартете. Берг же довольствовался уроками фортепиано у гувернантки — тем минимумом, который полагался детям из состоятельных и образованных семей.

Сведения о первых музыкальных шагах будущего композитора крайне скупы. Мы обязаны ими Герману Вацнауэру, другу семьи, который после смерти Конрада Берга в 1900 году заменил мальчику отца. Дипломированный архитектор и страстный любитель музыки, он сразу же обратил внимание на музыкальную одаренность своего юного воспитанника. Их общее увлечение музыкой стало фундаментом дружбы старшего и младшего: ее скрепляло совместное музицирование, посещение концертов, беседы об искусстве.

Ранние песни Берга, речь о которых впереди — наиболее значительное свидетельство музыкального развития автодидакта. Пролить на него свет может и менее известный документ, условно названный нами «дневник юного меломана». На протяжении почти четырех лет, с мая 1902 г. Берг вел регулярные записи о сочинениях, исполняемых дома в 4 руки. Три тома этого своеобразного дневника<sup>1</sup>, согласно авторской датировке, охватывают период с мая 1902 г. по сезон 1905/1906 года. Наиболее прилежно записи велись до 1904 г., с началом профессиональных занятий теорией музыки с Шёнбергом осенью 1904 г. домашнее музицирование, видимо, отошло на второй план<sup>2</sup>.

К игре в 4 руки Берг пристрастился намного раньше (как вспоминает Вацнаур, 14-летний Берг уговаривал его сыграть с ним «Реформационную симфонию» Мендельсона). Ко времени начала записей Берг имел, очевидно, уже большой опыт 4-ручной игры с разными партнерами, в первую очередь, с сестрой Смарагдой.

Дневник содержит записи о приблизительно 360 сочинениях. Как правило, Берг, не ограничиваясь упоминанием автора и названия, в деталях фиксирует структуру сочинения, выписывает основные темы, характеризует драматургическое развитие и почти всегда дает критическую оценку, не свободную от спонтанной эмоциональности.

«Музыкальный дневник» Берга впервые расшифрован полностью<sup>3</sup>. Что дает нам этот документ? Он с большой достоверностью и полнотой позволяет оценить музыкальный кругозор Берга, его музыкальные вкусы, начатки критического суждения о музыке, наконец, контуры его художественной индивидуальности, которые проступают в наивных и по-юношески поспешных, но очень часто довольно метких суждениях. Он свидетельствует не только о

<sup>1</sup> F 21 Berg 4, ÖNB MS. Полный текст «музыкального дневника» приведен в приложении I. В оригинале название гласит: Orchester- und Kammermusikwerke für Klavier zu 4 od. 2 Händen (U.a. aus Opern, Vokalwerke, Klavierstücke etc.) in Bänden

<sup>2</sup> С мая по октябрь 1902 г. (период интенсивных занятий школьными предметами ввиду предстоящей осенью перезкзаменровки) сделано 160 записей: ежедневно игралось по одному сочинению. С ноября 1902 до осени 1904 (полоса неудач: второгодничество в выпускном, 7-м классе, известие об отцовстве) сделано 116 записей, это около 60 сочинений в год, т.е. одно сочинение в неделю. В сезон 1904/1905 г., когда Берг начал службу в нижнеавстрийском наместничестве и обучение у Шёнберга, сделано 80 записей, в следующем сезоне 1905/1906 г. — всего 5 записей.

<sup>3</sup> Фрагменты, приведенные в монографии Р. Хильмар (Hilmar 1978), не могут дать целостного представления о нем, более того, часто искажают истину. В нашей работе предлагается более полная расшифровка записей (опущены лишь некоторые нотные примеры и в отдельных случаях перечисление разделов, а также места, не поддающиеся расшифровке).

своем авторе, но в той же степени о просвещенном и увлеченном музыкой венском бюргерстве, для которого искусство означало нечто большее, чем способ организации досуга. Наконец, он помогает судить о музыкальных вкусах эпохи, о ее видении истории музыки.

Конечно, следует отдавать себе отчет в том, что дневник — лишь один из документов о музыкальном развитии будущего композитора. Берг был заядлым посетителем концертов и оперы (завсегдатай т.н. Stehplätze — стоячих мест), и суждения об услышанном нередко встречаются в его письмах. Есть и еще один документ, который поможет оценить музыкальные пристрастия Берга: подаренная ему Германом Вацнауэром на рождество 1900 года «Золотая книга музыки» Шпемана<sup>1</sup>. Это популярное музыкальное руководство для любителей, написанное на достаточно высоком научном уровне, давало основы знаний по разным областям теории и истории музыки, а также могло служить хорошим биографическим справочником и путеводителем по наиболее известным и репертуарным сочинениям. Пометки Берга дают представление о том, какие главы книги заинтересовали его более всего и, соответственно, были им прочитаны.

Книга, подаренная Вацнауэром, снабжена им следующими надписями.

Форзац:

*Большинство людей трогает что-то доброе, но это не художники; художники пламенны, они не плачут.*

*Бетховен*

Первая страница:

*Язык звуков — красивейший из всех языков.*

*Г. Вацнауэр. Рождество 1900*

Книга открывается главой под названием «Музыкальный талант и его воспитание», которая не остается без внимания юного Берга. Он помечает главы «Цели», «Советчики», «Домашнее музицирование», «Профессиональное обучение», «Максимум работы», «Композитор и капельмейстер».

<sup>1</sup> Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann. Herausgegeben unter Mitwirkung von Dr. Karl Grunsky, Otto Hollenberg, Studiendirektor Professor Dr. Carl Reinecke, Dr. Hugo Riemann, Dr. Leopold Schmidt, Professor Dr. Bernhard Scholz, Dr. Rudolf Schwarz; Dr. Rudolf Schwarz, Ernst Wolff u. A. Berlin & Stuttgart. Verlag von W. Spemann, 1900. В настоящее время берговский экземпляр «Золотой книги музыки» хранится в личной библиотеке композитора в фонде Альбана Берга (Alban Berg Stiftung).

В меньшей степени его интересует исторический обзор «Эпохи и герои», составленный Хуго Риманом. Далекие от современности эпохи не были представлены в современной музыкальной практике, эта музыка не звучала, оставаясь достоянием нотных библиотек и предметом научных исследований, соответственно, она не привлекала и Берга. Так, отсутствуют пометки в главах «Расцвет католической церковной музыки», «Сольное пение с сопровождением и начала инструментальной музыки», «Расцвет протестантской церковной музыки» (исключение — концерты гротески Генделя), «Возрождение оперы посредством возвращения к природе». Единственное, что оказалось актуальным для Берга — главы о романтической инструментальной музыке (подчеркнуты имена Э. Грига, Р. Фолькмана, Й. Райнбергера, П. Чайковского, Э. Направника, А. Дворжака, А. Брукнера) и современной опере (здесь особенно много отчеркиваний).

Скудные пометки в разделе по музыкальной теории свидетельствуют о том, что Берг едва ли предпринял попытку самостоятельно изучить элементарную теорию музыки, учение о гармонии, форме и инструментовке.

Гораздо более значимым оказался раздел под названием «Музыкальное произведение» (авторы — Грунский и Рейнеке) — собрание кратких описаний наиболее популярных музыкальных сочинений по жанрам. Вероятнее всего, Берг отмечал известные ему сочинения, таким образом можно составить приблизительное представление о его музыкальном багаже. Из симфоний подчеркнуты сочинения Гайдна, Бетховена, Моцарта, Шуберта, Шумана, Роберта Фолькмана, Йоханнеса Рафа, Нильса Гаде, Брамса, Германа Гёца, Йозефа Райнбергера, Рубинштейна, Брукнера, Карла Гольдмарка, Генриха Хофмана, Людвига Шпора, Чайковского, Дворжака, из «сюит, серенад и вариаций» — сочинения Лахнера, Грига, Бизе, Листа, Рихарда Штрауса, увертюры Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Вагнера, Фолькмана, Гольдмарка, Дворжака.

Наиболее востребован раздел об опере. Берг не только помечает тем или иным знаком названия известных ему опер, но и оставляет комментарии рядом с именами действующих лиц. Они очень неразборчивы и едва ли читаемы, однако можно предположить, что Берг соотносил имена героев с именами своих друзей и знакомых, как он сделал это в клавирах вагнеров-

ских опер, сохранившихся в его библиотеке<sup>1</sup>. Возможно, он просто подписывал имена исполнителей партий в операх, услышанных им в театре. Оперный репертуар «Золотой книги» был необычайно широк, и одно перечисление композиторских имен займет много места: Глюк, Моцарт, Керубини, Бетховен, Буальдьё, Россини, Вебер, Шпор, Обер, Маршнер, Мейербер, Фердинан Герольд, Доницетти, Галеви, Адан, Лорцинг, Флотов, Николай, Шуман, Верди, Тома, Ф. Хольштейн, Рубинштейн, Гёц, Игнац Брюль, Бизе, Гольдмарк, Масканьи, Энгельберт Хумпердинк, Леонкавалло, Вагнер.

Полезным оказался раздел «Композиторы современности», содержащий краткие биографические справки (в некоторых случаях Берг актуализирует приводимые там сведения, внося добавления и исправления). Особое внимание Берга привлекла глава «Об искусстве и художниках» с изречениями музыкантов, поэтов и писателей. Берг отмечает афоризмы Бетховена, Гете, Гердера, Новалиса, Рейнеке, Шумана, Шекспира.

Итак, пометки в «Золотой книге» могут существенно расширить материалы «Дневника», однако вряд ли стоит делать вывод о том, что все отчеркнутые произведения были знакомы Бергу. Обоснованно о его музыкальном кругозоре позволяет судить лишь «Дневник», к которому мы и обратимся.

За три с лишним года в нем было сделано приблизительно 360 записей. Репертуар, сыгранный Бергом и его сестрой, поражает своим разнообразием. Домашнее музицирование открывает путь к сочинениям самых разных жанров: в меньшей степени это оригинальная музыка для фортепиано в 4 руки, в большей степени — переложения опер, симфонических и камерных сочинений (не исключено, что некоторые из них, к примеру, скрипичные сонаты, игрались по оригиналу). Примечательно, что в список не попадают камерно-вокальные сочинения, исполнение которых практиковалось в доме Бергов (напомним, что это первый жанр, к которому обратился начинающий композитор) а также сочинения, услышанные в концертах и опере<sup>2</sup> (известно, что записи о них вел Чарли Берг, однако дневник этот, к сожалению, утерян).

Обратимся к *репертуару* домашнего музицирования. Подавляющую его часть составляет музыка XIX века, и это неудивительно. Такое положение

<sup>1</sup> В фонде Берга Musiksammlung ÖNB имеются клавиры «Золота Рейна» и «Зигфрида» Р. Вагнера с соответствующими карандашными пометками рядом со списком действующих лиц, см. Hilmar 1980, 108-109.

<sup>2</sup> Иногда Берг упоминает об известных ему исполнениях того или иного сыгранного в 4 руки сочинения.

ние вещей вполне соответствовало музыкальным вкусам на рубеже веков. До всеобщего увлечения музыкой барокко было еще далеко, те немногочисленные примеры сочинений Баха и Генделя, которые попадают в список, свидетельствуют, скорее, о том, что эта эпоха остается чуждой Бергу. Довольно скромное место занимает и венско-классический репертуар. Гайдн и Моцарт — не самые любимые композиторы, и юный Берг порой позволяет себе нелицеприятные суждения о моцартовской музыке. Бетховен же, вероятно, тот композитор, с которого и начинается для него настоящая музыка. Хотя сочинения его, упомянутые в дневнике, немногочисленны, Бетховен выступает как мерило для суждений о других композиторах, это одна из точек опоры и один их эстетических ориентиров. Ядро же составляет музыка немецких романтиков: ранних (Шуберт, Вебер), средних (Мендельсон, Шуман), поздних (Вагнер, Лист, Брамс, Брукнер). Творчество современников представлено прежде всего именами Малера и Р. Штрауса. Берг отдает дань в то время известным, позднее забытым композиторам: соотечественнику венгерского происхождения Карлу Гольдмарку, Роберту Фолькману, знаменитому венскому профессору и капельмейстеру Роберту Фуксу, Йоахиму Раффу, Йозефу Райнбергеру, Карлу Рейнеке. Солидное место занимают представители национальных школ, в первую очередь Северной (Григ, Свенсен, Гаде) и Центральной Европы (Дворжак, Сметана). В меньшей степени Берга интересуют представители французской (Керубини, Бизе, Массне, Берлиоз, Д'Энди) и итальянской школ (Верди, Бойто). Знакомство с русской музыкой ограничивается сочинениями Рубинштейна, Римского-Корсакова, Направника и Чайковского. Определенную часть репертуара занимает непритязательная салонная музыка.

*Жанры.* Хотя оригинальные сочинения в 4 руки игрались нередко, фортепиано в первую очередь является проводником в мир симфонической музыки. Переложения симфоний, симфонических поэм, увертюр, фантазий, оркестровых сюит (а также небольшое количество концертов для фортепиано с оркестром) занимают главное место. Камерно-инструментальная музыка — другая обширная сфера: это сонаты для скрипки и фортепиано, трио, квартеты (в т.ч. фортепианные), квинтеты, секстеты и септеты. В меньшей степени

представлены оперы, фрагменты из опер и музыка к драматическим спектаклям). Упомянуто небольшое количество кантатно-ораториальных сочинений.

симфонии	Брамс, Фукс, Гёц, Чайковский, Рубинштейн, Шпор, Фибих, Дворжак, Малер, Брукнер, Штраус, Фолькман, Рафф, Давид, Гофман, Вайнгартнер, Лист
симфонические поэмы	Дворжак, Лист, Сметана, Направник, Штраус, Рубинштейн
увертюры и фантазии	Брамс, Берлиоз, Дворжак, Гаде, Вагнер, Гольдмарк, Шуман, Рубинштейн, Чайковский, Хаузеггер
оркестровые сюиты и серенады	Бизе, Свенсен, Брюль, Фукс, Григ, Мошковский, Римский-Корсаков
симфонические картины	Райнбергер, Рубинштейн
концерты	Гендель, Бетховен, Дворжак, Григ
сонаты для скрипки и фортепиано	Бетховен, Григ, Брамс
трио	Сметана, Брамс, Дворжак, Гаде, Шуман
квартеты (в т.ч. фортепианные)	Дворжак, Моцарт, Мендельсон, Рабль, Брамс, Кирхнер, Греденер, Фолькман, Сук, Шуман, Сметана, Гайдн, Д'Альбер, Донаньи
оперы и фрагменты из опер (а также музыка к драматическим спектаклям)	«Мерлин», «Царица Савская» Гольдмарка, «Лежебока» З. Вагнера, «Оперный бал» Хойбергера, «Евгений Онегин», «Гамлет» Чайковского, «Белая Дама» Буальдье, «Сид» и «Вертер» Массне, «Мефистофель» Бойто, «Трубадур» Верди, «Колокольчик монаха» Мальяра, «Волшебная флейта» Моцарта, «День музыканта» Шиллинг-

	са, «Без огня» и «Гунтрам» Р. Штрауса, «Геновева» Шумана, «Лодоиска» Керубини, «Розамунда» Шуберта, «Роза из сада любви» Пфицнера
сочинения для солистов, хора и оркестра	Реквием Моцарта, Немецкий реквием, «Песня судьбы», «Триумфальная песня» Брамса, «Жалобная песнь» Малера
фортепианные сочинения в 4 руки	Дворжак, Шарвенка, Фолькман, Роберт Фукс, Брух, Шуберт, Моцарт, Мошковский, Падеревский, Рейнке, Григ
фортепианные сочинения в 2 руки	Лист, Шуберт

*Суждения.* Для систематизации комментариев Берга воспользуемся методикой т.н. «Toposforschung» — исследования топосов, т.е. стереотипных суждений, которые могут быть организованы в пары оппозиций. Последние будут касаться как общей оценки сочинения, так и более конкретных аспектов: исторического стиля, музыкального языка, формы, легкости/трудности исполнения и т.д.

<i>удобство исполнения</i>	
легко исполнимо (leicht) средней трудности (mittelschwer)	трудно (schwer) невыйгрышно (undankbar) неисполнимо (unspielbar)
<i>«характеристическое»<sup>1</sup></i>	
бойко, шикарно (fesch)	спокойно, умиротворенно (ruhig ge-

<sup>1</sup> Под «характеристическим» здесь понимается важнейшая музыкально-эстетическая категория, разработанная в XIX веке А. Б. Марксом. Она включает в себя момент «внутренне-содержательного» и «внешне-колористического». См. об этом Петров 1999а, 14-19.



мощно (kräftig, kraftvoll, mächtig)	halten, friedvoll)
шутливо (ausgelassen)	одухотворенно (seelenvoll)
остроумно (geistreich)	задушевно, искренно (innig)
величественно (majestätisch)	лирично (stimmungsvoll)
серьезно (ernst)	печально      тоскливо      (traurig)
яростно (wütend)	wehmütig)
благородно (nobel)	мрачно (düster)
мужественная сила (Manneskraft)	
необузданно (ausgelassen)	
пылко (feurig)	

<i>оригинальность</i>	
оригинально (originell)	неоригинально (nicht originell), три-
своеобразно (eigenartig)	виально (trivial), обыденно (alltäg-
самобытно (urwüchsig)	lich, commun, ordinär)
	банально (banal)
	Ни глубины, ни непринужденности, совсем тривиально. (Weder tief noch lässig ganz alltäglich.)
	ему (Шиллингсу) недостает оригинальности (какой обладают, например, Штраус, Малер, Гольдмарк, Дворжак) es fehlt ihm (Schillings) doch die Originalität (wie sie z. Bsp Strauß, Mahler, Goldmark, Dvorak besitzen)
	места, украденные в Тассо Листа и Святой Елизавете — возмутительно (dann von Liszt Tasso u. Heil

	<p>Elisabeth gestohlene Stellen, — — — empörend) &lt;о Вагнере&gt;</p> <p>Некто взял этот мотив, приделал конец к нему, украл все возможное из него почти буквально (если мож- но так сказать) и из этого получился «Тиль Уленгшпигель» Рих. Штрау- са. Разве это не возмутительно, впо- ру отчаяться. (Jemand nahm dieses Motif machte auch ein Ende dazu, stahl noch alles mögliche daraus fast buchstäblich (wenn man so sagen kann) und daraus entstand "Till Eulen- spiegel" v. Rich Strauß.) &lt;о «Зигфрид-идиллии» Вагнера&gt;</p>
<i>общая оценка музыки</i>	
<p>очаровательно (reizend, reizvoll) мило, приятно (nett, lieb) просто и мило (einfach und nett) изысканно остроумно (raffiniert witzig) по-юношески свежо (jugendfrisch) захватывающе (reißend) захватывающе (packend) изысканно (fein) изображено непревзойденно (un- übertrefflich geschildert) глубоко (tief) знакомо, удобно (anheimelnd) рекомендую (empfehlenswert)</p>	<p>ужасно скучно (grässlich fad) уныло (schal) бездарно (geistlos)  запутанно (verzwickt) бедно, скудно (armselig) плохо, поскольку бесхарактерно (gar nichts denn charakterlos) своего рода бесцеремонность, рас- хожие фразы (eine Art Ungeniertheit, gewöhnlichste Phrasen) довольно неясно (ziemlich unklar) нет глубины и искренности (es fehlt die Tiefe und Innigkeit) неодухотворенно</p>

красиво, великолепно (schön, herrlich schön)	размыто (verschwommen)
хорошо (gut)	пусто (leer)
недурно (nicht übel)	так вымученно сделано (so gequält gemacht)
интересно (interessant, anregend)	загадочно, непонятно (rätselhaft)
симпатично (sympathisch)	как можно так грубо и невыразительно писать (wie kann man nur so roh ausdruckslos schreiben)
местами хорошо (schöne Stellen)	
эффектно (wirkend)	
солидно (gediegen)	
роскошно (prächtigt)	
развлекательно (unterhaltend)	
Обладает серьезностью, достоинством, не баловство. (Es besitzt Ernst, Würde, keine Firlefanz.)	посредственно (mittelmäßig)
	незначительно (unbedeutend)
	отвратительно (gräulich)
	безвкусно (geschmacklos)
	скандал (skandalös)
Сочинение, перед которым должны склониться даже злейшие враги Брамса. (Ein Werk vor dem sich selbst die erbittersten Brahmsfeinde beugen müssen.) <О Немецком реквиеме Брамса>	ничего особенного (nichts besonderes)
	ничто (nichts)
	слабо (schwach)
	слишком глупо (zu dumm)
	смехотворно (lächerlich)
	плохо (infam)
Воистину восхитительно, как красоты Бетховена, Шумана и Шуберта (Fürwahr das kann mich begeistern wie die Schönheiten Beethovens, Schumanns u. Schuberts) <О «Вальсах любви» Брамса>	детсадовская музыка (Kindergartenmusik)
	неудачное сочинение (ein verunglücktes Werk)
	не поднимается выше средней музыки (es erhebt sich nicht über das Mittelmusik)

	<p>не лучшее его сочинение (nicht auf seinem Höhepunkt)</p> <p>видимо, школьная работа (eine Schülerarbeit anscheinend)</p> <p>лишь видимость прекрасного создания (nur Glasur von der schönsten Beschaffenheit)</p> <p>видимо, юношеское сочинение не без недостатков (anscheinend ein Jugendwerk mit einigen Schwächen)</p> <p>заметен большой прогресс (es ist eine großer Fortschritt zu bemerken)</p> <p>низкопробная музыка для служанок (schundigste Diensbotenmusik)</p> <p>прилежное сочинение, которое демонстрирует больше доброй воли, нежели умения (Ein tüchtiges Werk, das viel guten Willen aber weniger Können zeigt)</p>
<i>программность</i>	
<p>программный характер (Programmcharakter)</p>	<p>к сожалению, программная музыка (leider Programmmusik!)</p> <p>было бы лучше без следования программе (es wäre schöner ohne Gebundenheit an das Programm)</p>

	Господи, эта про...<клятая> программная музыка!! (Herrgot, diese ver...<dammt> Programmmusik!!)
--	---

*Подражание, композиторская школа, следование выдающимся образцам (классики, Вагнер, Шуман)*

опирается на классиков (an Klassiker angelehnt)	полностью под влиянием Мендельсона, насколько он напоминает Вагнера (Реформационная симфония).
очень много Вагнера! (sehr viel Wagner!)	(doch steht er vollkommen im Einfluß Mendelssohns soweit dieser an Wagner erinnert (Reformationssymphonie) <о симфонии op.12 Р. Штрауса>
школа: Моцарт, Шуман (Schule: Mozart, Schumann)	
Хорошо знает многих композиторов (Kennt viele Komponisten gut)	очень подражательна (sehr an Vorbilder angelehnt)
Хотя много Шумана, но это же великолепно! (zwar sehr Schumann aber das ist ja herrlich!)	
в нем сила, напоминающая о Шумане (es liegt in ihm eine Kraft die an Schumann erinnert)	
отнюдь не Вагнер, скорее Мейербер или кто-то старинный (gar nicht Wagner eher Meyerbeer od irgend ein Antike)	
напоминает Малера (erinnert an Mahler)	

его можно причислить к школе Вагнера (Man kann ihn zur Schule Wagners rechnen)	
школа Мендельсона и Шумана (die Schule Mendelsohn u. Schumann)	
<i>исторический стиль</i>	
старинный композитор (antiker Komponist)	
старинная школа (antike Schule)	
старый стиль (alter Stil)	
классический и среднесовременный (klassisch und mittelmäßig)	
не современный (nicht modern)	
<i>Индивидуальный стиль композитора</i>	
настоящий Брамс (Гольдмарк, Шуберт) (echt Brahmsisch < etc.>)	не настоящий Дворжак (nicht Dvoraks Originalität)
баховское очарование (Bach's Reize)	Едва ли заметен Бетховен (Kaum merkt man Beethoven heraus)
настоящая брамсовская загадочность (echt Brahmsisch rätselhaft)	немного Шуман — но мало Гольдмарка (ein wenig Schumann — aber wenig Goldmark)
настоящий Мендельсон, но не так мягкотело (echt Mendelssohnisch, nur nicht so weichlich) <и о подражании тоже>	
настоящий Бетховен (echt Beethovenisch)	
демонстрировать настоящий вагнеровский характер (echten Charakter)	

Wagners zeigen)	
<i>Композиционная техника, общая структура, драматургия</i>	
<p>искусно (kunstvoll)</p> <p>тщательно разработано, красивые фигуры (sorgfältig gearbeitet, schöne Klangfiguren)</p> <p>обширная техника (umfassende Technik)</p> <p>привлекает чудесной обработкой тем и исключительной техникой (reizt es durch die wundervollen Verarbeitung der Themen und durch die enorme Technik)</p> <p>старомодно, но изрядная техника и фантазия (altmodisch aber ziemliche Technik und erfindungsreich)</p>	<p>нет большой техники (keine enorme Technik)</p> <p>Техника разнообразна, но скучна (Technik mannigfaltig, aber fad)</p> <p>некрасивая работа (unschöne Arbeit)</p>
<p>так текуче и симфонично (so flüssig und symphonisch)</p>	<p>нет единства (nicht einheitlich)</p> <p>все будто отрывки (alles wie Bruchstücke)</p> <p>слишком оборвано (zu abgerissen)</p> <p>Мощное сочинение, которому, возможно, недостает лишь единства. (Ein mächtiges Werk, dem vielleicht nur die Einheit fehlt.)</p>
<p>фугато (fugiert)</p>	<p>Вместо современной полифонии перегруженность (Statt moderner</p>

	Polyphonie Überladerung)
<p>Финал тоже хорош, но квартету не подходит, поскольку в венгерском цыганском стиле. Такая национальная часть могла бы быть еще 2-й или 3-й частью (Scherzo, Andante), но финал — своего рода ретроспекция и не может давать совершенно новый взгляд. (Finale an sich gut, doch zum Quartett nicht passend, da es im ungarisches Zingarese ist. So ein nationaler Satz kann allenfalls ein 2. od 3. Theil sein (Scherzo, Andante) doch ein Finale soll eine Art Rückblick und keinen ganz neuen Blick bringen.)</p>	<p>Бедна идеями, выглядит по-настоящему итальянской. Одна идея хороша, но слишком часто повторяется: это восходящая мелодия, сопровождение которой также возрастает, но не по высоте, но по скорости. (Arm an Idee, sieht echt italienisch. Eine einzige Idee ist gut, wiederholt sich aber auch oft genug: Es ist eine ansteigende Melodie deren Begleitung noch steigt u. zwar nicht an Höhe sondern an Schnelligkeit.)</p>
<p>симпатичные нарастания (hübsche Steigerungen) целенаправленно (zielbewusst) гладко (fließend, flott)</p>	<p>много тормозящего, нет порыва (viel hakendes, ... nicht schwungvoll)</p>
	<p>единственная главная тема, которая кажется совсем не завершенной, и вновь и вновь повторяется (ein einziges Hauptmotif das einem gänzlich unabgeschlossen erscheint, und immer wieder ertönt es)</p>
<p>разнообразно (mannigfaltig)</p>	<p>монотонно (monoton) однотонно (eintönig)</p> <p>несмотря на разнообразие, они не поднимаются над определенной плоскостью (obwohl abwechslungs auch erheben sie sich nicht aber eine</p>



	gewisse Flachheit)
Ближе к концу набирает силу, пока Смерть Валленштейна не достигает катастрофы и быстро спадает к концу (Gegen Schluß gewinnt es immer mehr an Kraft bis es mit W's Tod die Katastrophe erreicht und schnell zum Schluß abfällt)	
Шум здесь — не невнятная путаница — это единое целое (Der Lärm ist hier kein wirres Durcheinander wie oben — es ist ein einheitliches Ganzes)	в Adagio нет единства, оно разорвано и мелодика не эффектна (das Adagio keine Einheit, zerstückelt u. dh. die bisher Melodik unwirksam)

*гений, талант, одаренность*

гениальный композитор (ein genialer Komponist)	В этом сочинении больше техники, чем гениальности (Es liegt wenig Genie mehr Technik in diesem Werk.)
Впрочем, талант замечен (Man sieht zwar schon die Fähigkeit)	Талант Гольднера мне кажется двойственным — скучное = плохое и хорошее есть в этом сочинении (Mir erscheint Goldners Talent zweifach — ein fades = schlecht und ein gutes dieses Werk gehört)
Если и юношеское сочинение, то демонстрирует дарование (wenn auch ein junges Werk so zeigt es doch Anlagen)	
благословенный Богом художник (ein gottbegnadeter Künstler)	
великий шедевр (Riesenmeisterwerk)	

*тематизм*

мелодично, благозвучно (melodiös) нет клише (keine Floskeln)	напоминает упражнение Мошелеса (erinnert an Moscheles Übung)
---	--

нет современных клише (ohne moderne Floskeln)	мелодии — нет (Melodie — keine)
Особенно эффектны хроматические темы, которые не теряют выразительности — это бывает в том случае, когда они звучат слишком часто, как у Листа. (Er wirkt besonders durch chromatische Themen welche wenn sie nicht zu oft vorkommen wie bei Liszt ihre Wirkung nicht verfehlen.)	ни мелодии, ни гармонии (weder Melodie noch Harmonie)
неритмичные хроматические речитативные темы (unrythmische chromatische Recitativesthemen)	Бедна фантазией и мелодией (Arm an Erfindung und Melodie)
поразительна эта мелодика — это богатство мыслей (es ist frappierend diese Melodik — dieser Gedankenreichtum)	нет красивых мелодий (keine schöne Melodien)
	пассажи (Passagewerk)
	малоценная мелодика (minderwertige Melodik)
	вместо мелодики — целотоника (statt Melodik — Ganzentone)

*национальный колорит*

чешский (böhmisch)	все, что угодно, только не венский вальс (alles andere nur nicht Wiener Walzer!)
обладает русско-чешским характером (besitzt auch russisch-böhmischen Charakter)	недостаточно американского характера (wenig amerikanischer Charakter enthalten)
нордический (nordisch)	
так чудесно по-венски (so schön wienerisch)	очень по-испански, но неплохо (sehr spanisch, aber nicht schlecht)

истинно сельский (echt ländisch)	
немного по-тирольски (ein bisschen tirolerisch)	
настоящие негритянские мелодии (echte Negermelodien)	
красивые немного славянские или чешские мелодии (Die schönen bischen slavischen od cechischen Melodien)	
прованская мелодия (Provencalmelodie)	
Используются иудейские ориентальные лады с большим шиком и искусством. (Es sind die echt jüdisch orientalische Tonarten verwendet mit viel Schick u Übung.)	

Задача организовать суждения Берга с помощью системы оппозиций трудна, ибо речь идет не о завершенном и стилистически выверенном тексте, но о беглых, эмоционально окрашенных заметках, не свободных от некоторой поспешности и преувеличения. Прежде всего, можно заметить, что в выборе сочинений для ознакомления нет никакой особой системы. Скорее всего, игралось то, что удавалось достать (едва ли можно предположить, что все перечисленные нотные издания имелись в домашней библиотеке). В то же время многое игралось не по одному разу, и Берг даже использует систему ссылок в том случае, если появляется несколько записей об одном сочинении или композиторе. Нельзя не заметить свойственную Бергу тягу к систематизации — почти каждое сочинение он пытается оценивать в ряду других опу-

сов композитора и других сочинений того же жанра: симфонии сравниваются с симфониями, симфонические поэмы с симфоническими поэмами, нередко есть ссылки на предыдущие сочинения других авторов.

Начальные музыкальные представления Берга сформировались в кругу основных музыкально-эстетических идей XIX столетия, усвоенных им, видимо, произвольно<sup>1</sup>. К ним восходит и обозначение исторического стиля: старинный (*antik*), старый (*alt*), классический (*klassisch*), современный (*modern*). Причем, старый/старинный и классический подчас выступают как синонимы (*antik-klassisch* — о Гайдне), а современный включает в себя различные градации: от средне и умеренно современного («Мавританская рапсодия» Хумпердинка) до ультрасовременного («Жизнь героя» Р. Штрауса). Представление об историческом стиле дополняют суждения о композиторских школах: старинная школа, школа Мендельсона и Шумана, школа Вагнера. Одним из ориентиров служит и стиль Бетховена.

Без труда мы обнаруживаем в берговском дневнике свойственную XIX веку систему музыкальных воззрений. Уже сам способ освоения богатств музыкальной вселенной посредством музицирования на фортепиано в домашнем кругу прочно связывает Берга с культурой XIX столетия: фортепиано — царь инструментов, олицетворение самой музыки. К числу «проблем музыки XIX века», так или иначе затронутых в дневнике, можно отнести также бетховеноцентризм, вагнерианство, характеристическое, локальный колорит, представление о естественности музыкальной речи<sup>2</sup>.

Хотя сочинения Бетховена и Вагнера занимают не слишком много места в дневнике, эти композиторы, как следует из документов ранних лет, были в числе берговских кумиров. Бетховен — точка отсчета в камерной и симфонической музыке, не подлежащий критике образец, стилевая модель, определяющая концепцию симфонизма, принципов развития, системы образов. Слова «напоминает Бетховена», «бетховенский стиль», позитивные и негативные сравнения появляются в суждениях о сочинениях Брамса, Шумана, Сметаны, Кинцля, Чайковского, Рубинштейна. Бетховен вырастает до «бет-

<sup>1</sup> Следуя научной установке работ последнего времени (предпочтение обозначенных нейтрально-хронологически периодов историко-стилистической типологии) мы будем говорить именно о XIX веке, но не эпохе романтизма. См. Петров 1999а, 19-24.

<sup>2</sup> О «проблемах музыки XIX века» см.: Петров 1999.

ховенского», тогда как оценки конкретных сочинений не всегда восторжены.

Вагнер был кумиром современности, вагнерианство утвердилось в качестве своеобразной религии Вены на рубеже веков, в лице своего брата Берг имел страстного поклонника байройтского маэстро. Знакомство с Вагнером скорее происходило в оперном театре, в домашнем же музицировании вновь обнаруживается некий вагнеровский миф: Вагнер как глава школы и образец стиля. По образцу «Майстерзингеров» пишет симфонию Герман Гёц, «очень много Вагнера» обнаруживает Берг в симфонических поэмах Листа, влияние Вагнера усматривается в сочинениях Направника, Брукнера, Р.Штрауса, Вайнгартнера, Гофмана, к школе Вагнера справедливо причисляется Шиллингс, а неблизкий Моцарт парадоксальным образом атрибутируется как «не Вагнер».

В числе идеалов и Шуман, с которым Берг уже в те ранние годы чувствует некое избирательное сродство. Более всего он ценит фортепианные квинтет и квартет. Шумановское находит он в сочинениях Брамса, Фолькмана, Рубинштейна, Чайковского.

Несмотря на сверхэмоциональные комментарии о Шуберте, он все же не так близок Бергу. Лучшее высказывание — о фантазии f-moll:

*Какая благодать, вновь услышать сочинение благословенного Богом художника. Глубочайшая серьезность чередуется с великолепной мужественной силой и юношеской нежностью. Недаром она <фантазия> так знаменита.*

В то же время музыкальные моменты Шуберта Берг находит «скучными».

Отношение к Брамсу колеблется от прохладного до в высшей степени восторженного, причем перемена осуществляется на глазах: Берг большей частью пересматривает ранние, довольно сдержанные, если не критические комментарии к сочинениям Брамса (возможно, именно стыд за написанное ранее побудил Берга вырвать некоторые страницы из дневника), однако датировать изменения не представляется возможным.

О трио ор. 101: *Настоящий Брамс; неблизко и все же глубоко.*

Вторая симфония: *загадочно* (то же словцо он использует впоследствии в характеристике «Лунного Пьеро» Шёнберга — известно, что он долго осваивал это сочинение)

Фортепианный квартет op. 25 g-moll: *По-брамсовски загадочно  
первые части особенно емехотворны скучны  
Andante: лучшая часть*

~~Финал тоже хорош, но к квартету не подходит, поскольку в венгерском цыганском стиле. Такая национальная часть могла бы быть еще 2. или 3. частью (Scherzo, Andante), но финал — своего рода ретроспекция и не может давать совершенно новый взгляд~~ Год спустя он возвращается к этому квартету, сокрушенно замечая: *Как же я был глуп в юности!*

Спустя несколько месяцев:

*Трио op. 101 Великолепное сочинение,  
Вкусы меняются, да! Чем чаще его играешь, тем больше оно нравится.*

Трио op 8. H-dur наводит на такие размышления:

*Ты тоже был когда-то молод, но уже тогда значителен. Это не буря и натиск, а спокойное просветление. Поэтому мне нравится.*

Немецкий реквием. Сочинение, перед которым должны склониться даже злейшие враги Брамса. Это музыка «настоящего высшего откровения».

Любопытны немногочисленные записи о Малере (игрались Вторая и Четвертая симфонии). Например, о «Жалобной песни»: *Нет исключительной техники и все же произведение искусства для 20 лет.* Неожиданную ассоциацию вызывает квартет op. 11 Йозефа Сука: *таким мог бы быть квартет Г. Малера.*

Пристальным и искренним вниманием Берг дарит Дворжака и Грига, в сочинениях которых ему оказывается близким и национальный колорит: богемский и нордический (в то время как итальянское и французское ему не близко). Примечательно отношение к Чайковскому: громадное эмоциональное воздействие музыки Чайковского сдерживается «чуждостью» русского национального характера («унылость, тягучесть, неясность, размытость»).

Мифология гения и шедевра не могла не наложить отпечаток на восприятие Берга. Да, есть произведения выдающиеся, есть неудачные, есть многообещающие опыты начинающих — но (хотя Берг без снобизма подходит и к музыке чисто салонной, находя там свои красоты) гениальность творца неотделима от вдохновения: без него не возникает одухотворенных, глубоких и искренних сочинений даже у Моцарта. О 3-й фортепианной сонате в 4 руки: *Какая досада!!! Я с удовольствием признал бы, что она красива. Но не могу — эти тривиальные темы, эти пассажи, так неодухотворенно !!!! Жаль !!!!*

После проигрывания 4-й сонаты, понравившейся гораздо больше, делает такой вывод:

*Моцарт писал даже тогда, когда у него не было вдохновения, он был лишен глубины духа, и так возникли такие негениальные и неодухотворенные сочинения, как 3-я соната. Но, напротив, если у него было вдохновение, возникали действительно гениальные сочинения, как 4-я соната.*

Итак, одухотворенность важнее мастерства, хотя солидная техника сама по себе достойна уважения.

«Характеристическое» как верное воссоздание настроения, локального колорита, а также национального и индивидуального остается одним из главных параметров оценки.

О «Шведских танцах» М. Бруха: *Плохо, поскольку бесхарактерно.*

О симфонии Направника «Демон»: *обладает русско-чешским характером.*

О квартете ор. 96 Дворжака: *недостаточно американского характера.*

Об «Арлезианке» Бизе: *Не обладает характером Бизе.*

О «Венском вальсе» Р. Фукса: *Отвратительно венский! Все, что угодно, только не венское!*

О 3-й ч. Пятой симфонии Чайковского: *Valse — но не вальс! <Valse — aber kein Walzer!><sup>1</sup>*

Отношение к литературной программе неоднозначно, скорее даже негативно.

<sup>1</sup> В первом случае слово «вальс» написано, как в подзаголовке у Чайковского, по-французски (Valse), во втором — по-немецки (Walzer).

Об «Идеалах» Листа: *К сожалению, программная музыка —*

О симфонической поэме «Полуденница» Дворжака: *Было бы лучше без привязанности к программе.*

Об оркестровой картине «Иван Грозный» Рубинштейна: *О, эта проклятая программная музыка!*

Этот протест, видимо, относится не к изображению внемузыкальной реальности вообще, но к пренебрежению имманентно-музыкальными закономерностями.

В первую очередь Берг обращает внимание на мелодию: «красивые мелодии» могут реабилитировать довольно посредственные в остальном сочинения. В то же время фрагментарность, обрывочность мелодии, клишированные обороты (*Floskeln*), обилие пассажей являются существенными недостатками. Другое важное качество — синтез единства и разнообразия. Оно и определяет, в конечном счете, совершенство. Интересно, что разнообразие вовсе не означает произвольной смены характеров и типов материала, но предстает как результат целенаправленного развития. Берг — враг какой бы то ни было монотонии. Скудость фантазии, неизменные повторения, отсутствие продвижения вызывают у него отвращение. Однако и внешняя эффектность, «шум» как таковой, обнаженные, даже грубые, но сильные звучания не относятся к числу достоинств («Битва гуннов» Листа): *Maestosos обыденны и бедны, один лишь шум*.

Логично организованный музыкально-драматургический процесс, выпуклый рельеф, основанный на чередовании нарастаний и спадов делает сочинение по-настоящему интересным и «захватывающим».

Часто встречается в дневнике Берга и слово «оригинальность». Оригинальность понимается им не как нарушение норм и правил, но как наиболее полное выявление индивидуальных качеств композитора, как творческое претворение принципов той или иной школы.

*Echt Brahmsisch* — настоящий Брамс (то же о Бетховене, Шуберте, Мендельсоне, Гольдмарке, Вагнере).

Или: *Отсутствует оригинальность Дворжака* (о его раннем квартете).



Шиллингс. Прелюдия к III акту комической оперы «День музыканта»: *Настоящее сочинение Шиллингса: его можно причислить к школе Вагнера, в которой он продолжал работать; в отличие от Штрауса, который не только следовал Вагнеру, но существенно развил его. Таким образом, ему (Шиллингсу) недостает оригинальности (которой, например, обладают Штраус, Малер, Гольдмарк, Дворжак).* <...>

При этом факт подражания оценивается неоднозначно: у второстепенных композиторов следование школе и ориентация на стиль гениев сообщает сочинениям безусловную добротность и серьезность. В то же время Берг гневно выступает против «плагиата» в том случае, когда яркая композиторская индивидуальность способна на большее.

Р. Вагнер. «Императорский марш». *Вагнер позволил себе здесь слишком много, так безвкусно, единственная главная тема, которая кажется совсем не завершенной, и вновь и вновь повторяется, затем места, украденные в Тассо Листа и Святой Елизавете — возмутительно.*

Р. Вагнер. «Зигфрид-Идиллия». *«Leicht bewegt» с великолепной темой, — должен сказать «началом темы» без конца. [Некто взял этот мотив, приделал к нему конец, украл все возможное из него почти буквально (если можно так сказать) и из этого получился «Тиль Уленшпигель» Рих. Штрауса. Разве это не возмутительно, впору отчаяться.]*

Положительная или отрицательная оценка стилевых взаимодействий в данном случае не так существенна. Важнее другое: история музыки для Берга — это некая система взаимодействий, влияний, подражаний, продолжений, расслышать которые позволяет ему исключительная музыкальная эрудиция.

На основании «музыкального дневника» мы можем судить не только о том, какое место занимало домашнее музицирование в окружении Берга, среди людей, никто из которых, за редким исключением, не связывал себя с музыкой профессионально, но в первую очередь о том, с каким культурным багажом и с каким комплексом представлений Берг пришел к Шёнбергу, т.е. что скрывалось за словом «автодидакт», которым он обыкновенно обозначал свое музыкальное развитие до 19 лет. Не получив систематического образования, не закончив и университетского курса, он восполнил эти лакуны стра-

стью к самообразованию вкупе с отнюдь не дилетантской, пусть и наивной систематичностью.

#### 4. Круг чтения

Литературный горизонт Берга, его огромная начитанность, пытливый интерес к словесному творчеству предстает перед нами в форме грандиозной антологии — собрания цитат «О самопознании» (Vom Selbsterkenntnis)<sup>1</sup>, которое составлялось в период с мая 1903 по конец 1907 г. В 11 тетрадях и специальном томе-указателе собрана 1161 цитата 233 авторов<sup>2</sup>. Наиболее часто встречаются Гете, Ибсен, Уайльд, К. Краус, О. Вейнингер (именно этот ряд имен Берг называет в знаменитом письме Г. Вацнауэру о «Норе»), есть и афоризмы самого Берга, именуемые им «собственными изделиями». Берг использует особую систему записи: каждая цитата снабжается обозначением темы, нередко перекрестные ссылки. Судя по порядку цитат, Берг выписывал понравившиеся ему фрагменты в процессе чтения той или иной книги. Так, появляются серии афоризмов О. Уайльда, О. Вейнингера, П. Альтенберга и многих других.

Берговская антология не только репрезентирует вкусы и круг чтения автора, показывая трудный и мучительный процесс человеческого взросления и личностного созревания, в некотором смысле она является зеркалом идей, актуальных на рубеже веков. Жизнь и искусство, сущность художественного творчества, мораль и нравственность, отношения полов и проблема женской эмансипации, меняющиеся взгляды на брак и столь притягательная сфера человеческой психики, пресса и социальные институты (неизменно критикуемые), рок и судьба — вот лишь некоторые темы, волновавшие юного Берга. Весьма осведомленный в немецкой классической литературе, Берг все же отдает предпочтение столь популярному в то время Генрику Ибсену (в списке процитированных сочинений 23 драмы писателя).

#### 5. Первые сочинения. Ранние песни<sup>3</sup>.

Неудивительно, что первым жанром, к которому обратился восторженный юноша, стала камерно-вокальная лирика. Домашнее пение, наряду с му-

<sup>1</sup> F 21 Berg 100 I-XI

<sup>2</sup> Список избранных авторов и названий сочинений см. в приложении II. Он составлен по: Rode 1988, 439-463.

<sup>3</sup> Список ранних песен см. в приложении III.

зицированием в 4 руки, чтением стихов и разыгрыванием по ролям драматических сочинений, было неотъемлемой частью бюргерского быта. Об этом свидетельствует обширная традиция вокальной лирики, представленная такими именами, как И.Брамс и Г.Вольф, Г.Малер и А.Цемлинский, Ф.Шрекер и А.Шёнберг, а также менее известные В.Кинцль, Ю.Битнер, К.Лафите, Й.Маркс.

Песни Берга в домашнем кругу находили как усердных исполнителей (брат Чарли, обладатель красивого баритона и сестра Смарагда, одаренная пианистка) — так и благодарных слушателей, первым из которых был его «старший друг» Г.Вацнауэр, в некотором отношении первый учитель музыки Берга. Снисходительное отношение к опытам начинающего уже давно преодолено в литературе о Берге. Ранние песни, как и многие другие опусы юного Берга, изданы, записаны на диски, звучат в концертах и являются объектом пристального внимания исследователей. Издатель песен Кристофер Хейли отмечает:

*Конечно, произведения молодого, музыкально необразованного, немного восторженно настроенного дилетанта никто не будет сравнивать с сочинениями профессионального музыканта, не говоря уже о зрелых опусах мастера. Юношеские сочинения Берга — почти исключительно песни — именно потому так интересны и обладают самостоятельной ценностью, что по форме и содержанию они соответствуют таланту, умениям и многосторонним интересам начинающего музыканта и при этом служат показательным документом его раннего отношения к музыке<sup>1</sup>.*

Каково же было это отношение?

Не стоит забывать, что стимулом к сочинению во многом стал отроческий кризис Берга. Пробуждение чувства под спудом бюргерской морали, поиски ответа на главные вопросы бытия, попытки найти систему координат в текучем и ускользающем из-под ног мире — все это сублимировалось в художественном переживании. Непосильное бремя душевных потрясений, депрессий и психических травм заставляло искать убежище в творчестве. Искусство становилось не только и не столько способом отрешения от ре-

---

<sup>1</sup> Hailey I.

альности, эрзацем жизни, но скорее способом овладения реальностью, возможностью прожить и пережить этот мучительный период.

Духовное, психическое, физическое созревание Берга формулирует центральные темы fin-de-siècle: пробуждение жизни инстинктов, женщина как ангел и блудница, тяга к смерти. Все эти темы представлены в песнях, превращая внутреннюю биографию композитора в духовную летопись его эпохи. Культивирование страдания, даже эстетизация его, наслаждение многообразной игрой чувств, болезненная ранимость — все это сближает Берга с его временем.

До начала обучения у Шёнберга Берг написал около 40 песен. Обращаясь преимущественно к текстам современников, в этот своеобразный период штюмерства, по словам Хейли, он выразил «дух, жест и мировоззрение романтизма». Мир ранних песен Берга — это «мир, который колеблется между отрешенной тоской, болезненной тягой к смерти и экстатическими объяснениями в любви»<sup>1</sup>. Истовость в освоении богатств музыкальной культуры, чуткость и восприимчивость музыкантского слуха не могли не сказаться в первых опусах, где Берг перерабатывает широкий круг влияний. Чтобы научиться говорить на собственном языке, ему следовало усвоить, пусть спонтанно и эмпирически, язык предшественников: Шуберта и Брамса, Малера и Р. Штрауса, Вагнера, Чайковского и Грига. Однако песни нигде не производят впечатления вторичности. Свежесть и искренность чувства одухотворяет знакомые романтические идиомы, возвращая им изначальный архетипический смысл, что свидетельствует о несомненной одаренности.

---

<sup>1</sup> Ibid.

## Глава III. Ученик Шёнберга

### 1. Начало профессиональных занятий музыкой

Осенью 1904 года Берг стал учеником Шёнберга. В «Новой музыкальной прессе» («Neue musikalische Presse») от 8 октября было помещено следующее объявление:

*В рамках женской гимназии в Вене<sup>1</sup> (I. Wallnerstraße 2) в период с 15 октября по 15 мая в вечернее время (с 5 до 9 часов) будут проводиться курсы музыкальной теории, где профессиональные музыканты и серьезные любители будут рассказывать об изменении и обогащении области музыкальной теории. Лекторы Арнольд Шёнберг (гармония и контрапункт), Александр ф. Цемлинский (учение о форме и инструментовка), д-р Эльза Биненфельд (история музыки). Число слушателей ограничено. Запись до 15 октября<sup>2</sup>.*

Чарли Берг отправился к Шёнбергу с сочинениями брата<sup>3</sup>. Ими были недавно написанные песни: «Мы видим, как все меняется» (Айхендорф), «Любовь» (Рильке), «Странствуйте, тучи» (Авенариус), «На рассвете» (Штилер), «Надгробная надпись» (Якобовский), «Сон» (Землер). Посмотрев их, Шёнберг пригласил Берга прийти к себе. Курс продолжался лишь год, затем был распущен. Еще до окончания курса Шёнберг взял Берга в частные ученики.

Запись в альбоме, составленном учениками к 50-летию Шёнберга :

*Осень 1904: начало обучения — и с этого времени до моей женитьбы в мае 1911, и сверх того до конца моей жизни — ученик Арнольда Шёнберга<sup>4</sup>.*

Встреча с Шёнбергом сыграла решающую роль в профессиональном самоопределении Берга. Очень много значило и то окружение, в котором оказался юный дилетант. «Первое поколение» учеников Шёнберга, к которому принадлежали Карл Хорвиц, Хайнрих Яловец, Эрвин Штайн, Эгон Веллес, Антон Веберн, дало наиболее преданных Учителю и его идеям музыкантов, образовавших фундамент нововенской школы. Вскоре завязываются дружеские отношения Берга с Веберном. «Их дружба, основанная на сход-

<sup>1</sup> Женская гимназия, давшая помещение вышеуказанным курсам по теории музыки, была основана Евгенией Шварцвальд, известным педагогом-реформатором, зачинательницей женского образования в Вене.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 32.

<sup>3</sup> Watznauer 1927, 55-56

<sup>4</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 33

ном вкусе и сходных симпатиях, но и на дополняющих друг друга темпераментах»<sup>1</sup>, стала одной из важнейших опор для начинающего композитора.

Мы располагаем двумя свидетельствами Шёнберга о Берге, которые проливают свет на первые годы его ученичества. Оба они возникли уже после смерти Берга. Первый отзыв (1936) первоначально предназначался для книги о Берге, изданной в 1937 году его учеником Вилли Райхом<sup>2</sup>, но не вошел в нее: загруженный собственными работами, Шёнберг не успел закончить статью в срок. Мы приводим фрагмент этого текста.

*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 восемнадцать, 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 делал все наилучшим образом. И, подобно многим одаренным 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<sup>3</sup>.*

Данная Бергу характеристика показательна. Не акцентируя внимания на оригинальности дарования, самостоятельности композиторского мышления, которые могли бы предвещать ученику будущность прославленного композитора, Шёнберг подчеркивает более всего «ученические» качества: прилежание, усердие, восприимчивость, которые, будучи помноженными на безграничную любовь к музыке, создавали прекрасный фундамент для формирования личности композитора — такой, какой она представлялась его учителю.

Второй отзыв Шёнберга относится к более позднему времени (1949), и тон его во многом меняется. Нельзя не заметить, что личность юного Берга наделяется здесь печатью шёнбергианства, понимаемого как непреклонная

<sup>1</sup> Moldenhauer, 64.

<sup>2</sup> Reich 1937.

<sup>3</sup> Пер. О.Лосевой. Цит. по: Шёнберг 2006, 383. Там же приведена история создания текста.

вера в свои идеи, сила характера, способная формировать творческую индивидуальность и в конечном итоге определяющая судьбу.

*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 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. «Воццек» 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<sup>1</sup>.*

Полное овладение гармонией и контрапунктом Шёнберг считал основополагающим условием для обучения композиции. Первые три года (1904–1907) Берг изучает гармонию и контрапункт вместе, без четкого разделения, в первый год гармония преобладает. Переход от контрапункта к свободному сочинению происходил плавно: уже во время изучения контрапункта писа-

<sup>1</sup> Пер. О. Лосевой. Цит. по: Шёнберг 2006, 386.

лись маленькие контрапунктические сочинения для хора, инвенции на 2-4 голоса, фуги и танцевальные пьесы для фортепиано, струнного квартета и квинтета, а также каноны с инструментальным сопровождением. Обучение гармонии ориентировалось на традиционную систему представлений, в основе которой лежала теория фундаментального баса Симона Зехтера. В контрапункте Шёнберг следовал проверенному образцу: методике Иоганна Йозефа Фукса, переработанной Хайнрихом Беллерманом<sup>1</sup>, которую взял за основу обучения контрапункту венский теоретик Роберт Фукс, учитель Малера, Вольфа и Цемлинского. Образцом инструментального контрапункта была музыка баховского времени<sup>2</sup>. Собственно композиция началась с осени 1907 и систематически продолжалась до лета 1909. Затем обучение стало более свободным, поскольку на первом плане было не последовательное овладение той или иной моделью формы, но «свободное сочинение»<sup>3</sup>.

В октябре 1905 года семья Бергов переехала в Хитцинг, в дом сестры матери Юлии Вайдман, урожденной Браун<sup>4</sup> (Хитцингер Хауптштрассе, 6),<sup>5</sup> поскольку больная нуждалась в постоянном уходе. Неожиданное получение наследства Иоганной Берг<sup>6</sup> после смерти сестры в конце 1905 года изменило и перспективы Берга на поприще музыканта. Однако потребовалось немало усилий, чтобы преодолеть сопротивление матери. Альбану нужна была большая организованность и сила воли, чтобы совмещать служебные обязанности с усердными занятиями музыкальной теорией.

*Он работал день и ночь с невероятной отдачей и терпением. Чтобы забыть о времени, он закрывал окна своей рабочей комнаты ставнями и работал при электрическом свете — он не хотел знать, день сейчас или ночь<sup>7</sup>. Чтобы преодолеть усталость, он прибегал к стимулирующим средствам.*

<sup>1</sup> Heinrich Bellermann. Der Contrapunkt. Berlin 1862.

<sup>2</sup> В архиве Берга сохранились тетради с упражнениями по гармонии и контрапункту. См. Hilmar 1980, 77-79. Тот же автор указывает, что в последующем «Учении о гармонии» Шёнберг детально следовал построению своего более раннего курса (Hilmar 1978, 34-36).

<sup>3</sup> См. об этом: Krämer 1996, 11.

<sup>4</sup> Спустя несколько месяцев после смерти мужа, в начале 1905 года, Юлия Вайдман получила большое наследство, которым, однако, владела лишь краткое время до своей смерти (15 ноября 1905 г.).

<sup>5</sup> Watznauer 1927, 61.

<sup>6</sup> По свидетельству Э.А.Берга она стала владелицей суммы в 745 000 крон (Berg E.A. 1980, 57).

<sup>7</sup> По свидетельству Э.А.Берга, в саду хитцинской виллы находился небольшой домик, который был приспособлен Бергом для работы.



*Он начал пить необычайно крепкий чай — страсть, которая не покидала его на протяжении многих лет<sup>1</sup>.*

С улучшением материального положения вопрос о необходимости службы для Берга уже не стоял так остро (единственным условием, поставленным Иоганной Берг, было управление имуществом семьи, чем Альбан занимался на протяжении многих лет). Но главным стало другое — решение посвятить себя карьере композитора, принятое после двух лет занятий с Шёнбергом.

«Старший друг» Вацнауэр всеми силами пытался переубедить Иоганну Берг, категорически настроенную против музыкальной карьеры сына. Его посредничество успеха не имело, но сыграло свою роль в судьбе будущего композитора. Решающим доводом для Иоганны Берг оказалось состояние здоровья сына. В октябре 1906 года Берг подает прошение об отставке<sup>2</sup>:

По-видимому, Берг получил возможность платить за свое обучение, поскольку написал Шёнбергу по поводу гонорара<sup>3</sup>. Как свидетельствует сам Шёнберг (см. выше), Берг категорически отказался от предложения матери обучаться в консерватории, а значит, у другого педагога. Иных документов, проливающих свет на это обстоятельство, не сохранилось.

## 2. В кругу венского модерна

Годы обучения у Шёнберга пришлись на один из богатейших периодов в истории венской культуры. Благодаря Шёнбергу Берг оказался в гуще событий художественной жизни. Дебаты в кафе, посещение концертов, театров и выставок, общение с ключевыми фигурами венского модерна — Густавом Малером, Карлом Краусом, Адольфом Лоосом, Петером Альтенбергом — все это имело решающее значение в формировании Берга-композитора<sup>4</sup>.

Важнейшим малеровским впечатлением стала Третья симфония, исполненная в Вене 14 и 22 декабря 1904. После концерта Берг выпросил дирижерскую палочку, которую затем хранил как реликвию. 15 июня 1905 го-

<sup>1</sup> Watznauer 1927, 62.

<sup>2</sup> Hilmar 1978, 30. Прошение было удовлетворено 11. 10.1906.

<sup>3</sup> См. письмо Шёнберга Бергу от 15.09.1906, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 1.

<sup>4</sup> Некоторые из этих событий подробно описаны Вацнауэром, иногда его записи представляют собой лишь краткий хронограф, перенесенный из дневника.

да<sup>1</sup> 20-летний Берг присутствует на втором спектакле «Ящика Пандоры» Франка Ведекинда в венском театре «Трианон». Вторая часть трагедии о Лулу была запрещена цензурой после премьеры в Гамбурге 1 ноября 1904. Краусу удалось обойти запрет, организовав закрытый показ. Состав исполнителей поражает: роль Джека-Потрошителя исполняет автор, Лулу — его будущая супруга Тилли Ньюес, Комиссара полиции — Эгон Фридель. Краус читает вступительную лекцию и исполняет в спектакле роль негритянского принца. В архиве Крауса сохранился план рассадки приглашенных зрителей, на котором обозначены места Альбана и Чарли Бергов. Не исключено, что доступ на это закрытое мероприятие Альбан получил через свою сестру Смарагду, знакомую с Краусом. Трагедии о Лулу были известны Бергу ранее (см. воспоминания Ф. Землер выше).

К сожалению, он не оставил воспоминаний о том спектакле. Сохранились отзывы тех, кто видел будущего автора оперы в зале, в их числе — Тилли Ведекинд.

*В заполненном до отказа зале среди прочих сидел 20-летний юноша, который выглядел как ангел. Десятилетия спустя мир узнал о том, какое неизгладимое впечатление произвела на него пьеса, ее исполнение и речь Карла Крауса. Звали юношу Альбан Берг, он сочинил оперу «Лулу»<sup>2</sup>.*

16 мая 1906 года в Граце состоялась австрийская премьера «Саломеи» Рихарда Штрауса.

*Весь музыкальный мир был в возбуждении. В Грац поспешили Густав Малер, Пуччини, Арнольд Шёнберг. О репетициях рассказывали невероятное. Альбан Берг присутствовал на исполнении вместе со мной как гость семьи Хофман, в ложе. Исполнение напоминало фестиваль. Успех был невероятный. Критик д-р Эрнст Дечей писал: «Подобного демонизма и артистизма еще не знала оперная сцена»<sup>3</sup>.*

Паломничество в Грац на премьеру оперы Штрауса — одно из самых важных событий в юношеской биографии композитора. На рубеже веков Штраус — главная фигура в немецкой музыке, воплощение наиболее ради-

<sup>1</sup> Эту дату приводит Харри Цон: Zohn 1999-2000, 39. В других источниках указана дата первого спектакля — 29.5.1905.

<sup>2</sup> Zohn 1999-2000, 46.

<sup>3</sup> Watznauer 1927, 62-63.

кальных тенденций в композиторском творчестве. Однако пройдет всего два десятилетия, и отношение к Штраусу изменится самым решительным образом: в глазах послевоенного поколения он будет самовлюбленным консерватором.

Ибсен по-прежнему оставался одним из литературных кумиров Берга, его «живым идеалом». Об этом свидетельствует известное «письмо о Норе» от 18 октября 1906 года<sup>1</sup>.

*Но уже давно я понял, что могу воспринимать красоту, правду — и величие природы. Она — основа моего существования! Красота дикой горной страны — ах, буду скромнее — благородные побеги моих комнатных пальм, очертания скул на мертвом черепе — перед всем этим я преклоняюсь до глубины души, и это дает мне более сильное переживание непреходящего, чем все философские системы и сухие теории, пусть даже они принадлежат Вейнингеру. И напротив, многие из прочитанных мною книг вызывали во мне это преклонение перед природой — лучше сказать, добивались его, и за это я благодарен им и преклоняюсь перед ними — от Гёте по нисходящей до Альтенберга. И все то, что примыкает к природе — предпочтение естественного во всем — женщины без книжной мудрости — суждение без кодекса — ненависть к враждебному природе установлению («газета») — этому и многому другому я обязан прежде всего чтению Гёте, Ибсена, Уайльда, Крауса и Вейнингера!!! Но есть вещи, которые не измерить масштабами, природы — вещи, рожденные одним лишь человеческим духом — высоко вознесшиеся над материальным миром — вещи, которые действительны лишь в томлении, «если возвышенное и прекрасное, доброе и умное, чего мы желаем, становится действительностью. — Не той действительностью, которую можно сорвать и положить в рот, пересчитать и засунуть в карман!» (Отто Эрнст). Такова музыка — и некоторая поэзия, написанная от всего томящегося сердца!<sup>2</sup>.*

Фрагмент письма дает представление о пылкой экзальтации юношеских споров, хотя Берг проявляет здесь достаточно сдержанности и мудрости. Идеал и реальность, красота и правда, дух и материя — эти и многие

<sup>1</sup> Watznauer 1927, 64-67.

<sup>2</sup> Watznauer 1927, 64-67.

другие темы возникают в рассуждениях об эмансипированной героине Ибсена. Имена же, представляющие пантеон кумиров Берга и названные им как заклинание, не раз повторятся в позднейших письмах.

1907 год оказался для Берга во многих отношениях рубежным. Он заканчивает изучение контрапункта у Шёнберга и переходит к свободному сочинению. Шёнберг впервые показывает своих учеников общественности в открытом концерте. Берг присутствует на квартетных вечерах в доме Шёнберга, он участвует в подготовке исполнения его сочинений, начинается его неформальное и поначалу ничем не омраченное общение с учителем. Наконец, Берг знакомится со своей будущей женой Хеленой Наховской.

Из дневника Вацнауэра:

1907

25 января: мюнхенский сецессион.<sup>1</sup>

26 января: вокальный вечер Арнольда Шёнберга.

8 февраля: Шёнберг, Камерная симфония E-dur<sup>2</sup>.

24 февраля: Альбан поет басовую партию в хоровом фереине, дирижер Арнольд Шёнберг<sup>3</sup>.

18 марта: «Ифигения в Авлиде»<sup>4</sup>.

8 апреля: Брамс. Немецкий реквием.

В страстную пятницу на Пасху лично познакомился с Хеленой Наховской<sup>5</sup>

Немного найдется семейных пар, чья история любви была бы запечатлена в столь многочисленных свидетельствах, соединивших правду и вымысел<sup>6</sup>.

Э.А.Берг:

Ее номинальный отец Франц Наховский, родом из Бялы, в Галиции, теперь Россия<sup>1</sup>, был в Вене служащим Императорско-королевского общества

<sup>1</sup> Сецессион — название ряда немецких и австрийских художественных обществ конца 19 — начала 20 вв., представлявших новые течения в искусстве и возникших на почве оппозиции официально признанному академизму. «Мюнхенский Сецессион», основанный в 1892 Ф. фон Штуком и руководимый с 1899 Ф. фон Уде, объединял преимущественно приверженцев стиля «модерн» в его немецкой разновидности.

<sup>2</sup> Премьеры струнного квартета ор. 7 (5 февраля) и Камерной симфонии ор. 9 (8 февраля) Шёнберга были восприняты публикой далеко не единодушно. Скандал на концерте 8 февраля вошел в историю.

<sup>3</sup> Краткое время в 1906/7 Шёнберг возглавлял хоровой фереин, и Берг участвовал в нем, исполняя басовую партию. Программа концерта 24.02.1907 включала преимущественно сочинения старых мастеров: Гайдна, Хасслера, Зенфля, Мендельсона, Баха, Брамса.

<sup>4</sup> Опера К. В. Глюка.

<sup>5</sup> Watznauer 1927, 68.

<sup>6</sup> См. также Альтенберг П. Знакомство (из сборника «Новое старое») Altenberg 1911, 87-88.

*Южной железной дороги, президентом которого, как уже говорилось, был Александр барон фон Эгер, позднее свекор сестры Альбана Смарагды. Жена Наховского, венка, была дочерью директора Пражско-Рудницкого корзинного производства<sup>2</sup>, бюро которого располагалось в Вене (Тухлаубен).<sup>3</sup>*

Альма Малер:

*Хелена, его <Берга> жена, была дочерью кайзера Франца Иосифа<sup>4</sup> от прелестной маленькой корзинницы, младшей его почти на 50 лет<sup>5</sup>, с которой кайзер случайно познакомился однажды в своем парке в Шёнбрунне в 4 часа утра. Он имел обыкновение каждое утро гулять в парке именно в это время.*

*У Хелены был еще брат, получивший при крещении имя Франц Йозеф. Оба обладали серафической красотой, как внутренней, так и внешней. Избранные люди, и поэтому сверхвосприимчивы<sup>6</sup>.*

Несмотря на взаимную симпатию, на пути юной пары возникнут серьезные препятствия — противодействие родителей Хелены. Пройдет долгих четыре года, прежде чем ими будет дано согласие на брак.

*27 апреля: Альбан Берг с фройляйн Наховской и Вацнауэром на «Волшебной флейте»*

*25 и 26 мая: «Саломея» в немецком Фолькстеатре, гастроли театра из Бреслау.*

Весной 1907 года начинается интенсивная переписка Альбана и Хелены. Первые письма Альбана, исполненные романтической экзальтации, ста-

<sup>1</sup> Город Бяла в период Австро-Венгерской монархии находился в королевстве Галиция и был главным городом округа в герцогстве Аушвиц. После распада монархии по окончании Первой мировой войны город Бяла оказался в составе Польши. Он не был присоединен к СССР согласно пакту Молотова-Риббентропа, как ошибочно полагает Э. А. Берг, поскольку находился в Западной, а не Восточной Галиции. После 1950 г. на основе слияния двух городов возник Бельско-Бяла, в настоящее время находится в Силезском воеводстве.

<sup>2</sup> Точное название Prag Rudniker Korbwaren Fabrikation. Предприятие возникло в 1877 году с открытием в галицийском селении Рудники школы по плетению корзин. Продажей изделий занимались пражские предприниматели. В 1886 году был открыт венский филиал, который возглавил Йозеф Краус.

<sup>3</sup> Berg E.A. 1985, 69. Там же приведена история знакомства Альбана и Хелены: со слов Э.А.Берга (Berg E.A. 1980, 95) и со слов Хелены Наховской (Berg E.A. 1985, 69).

<sup>4</sup> Легенда о происхождении Хелены Наховской прочно укоренилась в мемуарной литературе о Берге. Однако некоторые исследователи относятся к ней с недоверием (Hailey 2000, 35).

<sup>5</sup> Франц Иосиф (1830–1916), император Австрии и король Венгрии, был старше матери Хелены Анны Наховской (1859–1931) на 29 лет.

<sup>6</sup> Mahler-Werfel 1960, 171. См. также Альтенберг П. Знакомство (из сборника «Новое старое») Altenberg 1911, 87-88.

новятся своеобразной «психограммой» юного влюбленного<sup>1</sup>. Его возлюбленная, напротив, относится к проявлению чувства сдержанно и не без скептицизма.

Хелена Наховская — Бергу. 1.06.1907

*Две вещи я страстно люблю, музыку и природу! Прекрасный вид может привести меня в тот же экстаз, что и слушание музыки. Тогда возникает та же самая большая неутолимая тоска по чему-то значительному, прекрасному, великолепному — это ощущение, которое нельзя ни постичь, ни выразить. А иногда я становлюсь набожной — это очень близко к молитве, хотя мысли и не пребывают возле «старого человека», которого люди называют Богом. Да, природа и музыка, все прочее лишь разочаровывает и отрезвляет. — Теперь я слышу, как Вы смиренно и робко говорите — более всего я вижу Ваши глаза, которые спрашивают меня: «А любовь? Разве ты не веришь в нее?» Нет, я не верю в нее — больше не верю — должно произойти чудо, чтобы я вновь в нее поверила. Где то время, когда верили в чудеса и сказки? Какая польза от того, чтобы бесцельно поддаваться иллюзии, тоске, которая неутолима, поскольку того, чего требует душа, просто не существует. Такое бывает лишь в сказках, об этом пишут поэты, это пробирается в наше сердце вместе с музыкой — но рассудок и «трезвый» взгляд, который помогает более пристально рассматривать мир и людей, очень скоро напомнят, что все это действительно лишь сказка! Наверное, теперь Вы сможете объяснить мою улыбку, в которой Вы меня часто упрекали. Рот смеется над моим глупым сердцем, которое на мгновение — поверило в чудо —*<sup>2</sup>

Берг — Хелене Наховской. 2.06.1907

*«Мы должны верить в чудо любви, наверное, на протяжении всей жизни, так же, как мы должны верить в чудо смерти, пусть даже „тайна любви больше, чем тайна смерти“». О нет, дражайшая Хелена, любовь бывает не только в сказках, поэмах или в музыке — нет, нет: любовь коренится в жизни, и оттуда черпают ее поэты. Гёте с юношеской страстью лю-*

<sup>1</sup> Так интерпретирует их Р. Хильмар, отмечая многие характерные для югендстиля мотивы. «Он медитирует о неотвратимости судьбы, композиторском самоотречении, усталости от общества, о своей лишенной смысла жизни, своей стагнации» (Hilmar 1987-1988, 110).

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1987-1988, 118.

бил вплоть до глубокой старости, и так он смог написать тот великолепный ряд сочинений о любви, от «Страданий Вертера» по восходящей через «Тассо» до «Избирательного сродства» и как раз в этом последнем силу любви показать как значительную, безграничную природную силу — поскольку ему открылась тайна, чудо любви!

Неужели ты веришь, дорогая Хелена, что такие вещи, как «Тристан», «Майстерзингеры» или «Парсифаль» пишутся лишь с помощью фантазии, рафинированной гармонии и мелодии — или все же ты считаешь, что тот, кто смог бы написать «Тристана», должен относиться к любви с самым стойким доверием? И ты веришь, что все те, кого эта музыка приводит в священный экстаз, объясняют это состояние воздействием на нервную систему, например, альтерированного уменьшенного септаккорда? Нет, нет, красавица, тебе не следует верить в это, тогда ты почувствуешь, как эта музыка, написанная в любви, заставляет звучать в тебе струны, которые, слава Богу, свободны от влияния «рассудка» и «трезвого взгляда» и дают более чистый, правдивый тон, чем самое прилежное размышление и философствование — ибо «музыка поистине более высокое откровение, чем вся философия», говорит нам Бетховен. Должен ли я назвать тебе сверх того еще имена из «времени, в котором больше не верят в чудеса и сказки», как ты пишешь, «времени, чуждого всякой романтике и вертеровским чувствам», — напомнить тебе об Ибсене, Ведекинде, Петере Альтенберге, о Штраусе и Пфизнере? Нужно ли говорить, что владения техникой драмы и освоения учения о композиции отнюдь не достаточно, чтобы писать такие сочинения, производить такие божественно идеальные идеи — что все эти великие наряду с «трезвым взглядом» сохранили вечнозеленый идеализм, веру в любовь?<sup>1</sup>

В июле 1907-го Берг завершает курс контрапункта у Шёнберга<sup>2</sup>, о чем сразу же сообщает Фриде Землер. Письмо ей свидетельствует о том, как обогащается его взгляд на историю музыки: он отступает от безоглядного вагнерианства и учится видеть ценное в творчестве классически ориентированных композиторов.

<sup>1</sup> Berg 1965, 12-13.

<sup>2</sup> Список сочинений периода изучения контрапункта даны в приложении.

Берг — Фриде Землер <Конец июля 1907>

*Большинство сейчас ориентируется на Вагнера, он является эталоном! Его предшественники, как Бах, Моцарт, Бетховен, ценятся тоже, поскольку стыдно их не ценить. Но не буду заглядывать в душу людям, которые восторженно аплодируют концерту Баха, или одному из последних квартетов Бетховена, или даже арии или менуэту Моцарта — и при этом отчаянно скучают. Это лучшее всего проявляется в понимании — лучше сказать: непонимании публикой Брамса, который в своем роде — в песнях, фортепианных сочинениях, камерной музыке, даже в симфониях и мессах и т.д. — создал не менее великое, чем Вагнер в опере, и казался людям неопишимо скучным, и сейчас разделяет судьбу Баха, Бетховена, Шуберта и т.д., то есть: публика делает вид, что восхищается им!*

*Но уже десять лет назад Рихард Штраус метко высказался о «ставших обывателями (филистерами) вагнерианцах», которых он объявил опаснейшими врагами музыки, опаснее, чем та раса, которая все время ссылается на классиков прошлого. Поскольку это те, которые о всяком новом непременно говорят: «Мы вагнерианцы, мы современны вне всякого сомнения, нас нельзя обвинить в том, что мы клеимся к старому (поскольку мы сами добились того, чтобы Брукнер и Гуго Вольф стали доступны и понятны публике)». А теперь, с этого тщательно подготовленного плацдарма легко нанести изрядный удар настоящему модерну, истинно новому, каким бы оно ни было великим и значительным; уловка, на которую, конечно, клюнет публика — еще с какой охотой — поскольку она исполнена того же высокомерия и филистерства, что вагнеровский газетный льстец или пачкун нотной бумаги!...*

*Но все же Р.Штраус, Малер и Пфифнер и даже Регер пока еще относительно хорошо принимаются публикой и газетами, поскольку они продолжают идти по стопам Вагнера и лишь медленно временами участвуют в великом преобразовании музыки — переходе от чисто гомофонной музыки, господствовавшей почти безраздельно начиная с Гайдна и Моцарта до Вагнера включительно, к полифонической музыке, которая столетия назад была употребительна в церковном стиле и великим представителем которой был Иоганн Себастьян Бах. Конечно, это не регресс, поскольку «искусство в*



истинном смысле слова» соединяется с современными средствами. И без того что-то подобное красной нитью проходит через всю историю музыки: через лучшие последние квартеты Бетховена (в особенности, «большую фугу») к камерной музыке Брамса, некоторым местам в «Кольце», «Майстерзингерах», «Тристане» Вагнера, где одновременное звучание нескольких тем, взаимопроникновение нескольких мотивов порой производит потрясающее впечатление — вплоть до наших великих современников, у которых это становится все более частым и великолепным, пока у Шёнберга (во всяком случае до сегодняшнего дня) не достигает высшей степени возможного<sup>1</sup>.

Идеи относительно современной техники композиции и ее генезиса, которые Берг с таким жаром излагает здесь, вне сомнения восходят к его учителю, стоящему на пороге свободной атональности.

Претерпевают метаморфозу и литературные пристрастия Берга. Ибсен снят с пьедестала, его место занимает Август Стриндберг и Франк Ведекинд. В апологии чувственности угадывается влияние еще одного, не названного здесь имени — Зигмунда Фрейда.

Берг — Фриде Землер. 18.11.1907

*А теперь о литературе: Ведекинд — — — все новое направление целиком — акцент на чувственном моменте в современных сочинениях!! — Вы зорко углядели это, уважаемая мисс Фрида! Эта черта присуща всему новому искусству. И я думаю, это хорошо. Мы пришли, наконец, к осознанию того, что чувственность — это не слабость, не уступка собственной воле, но заложенная в нас огромная сила — исходный пункт всего бытия и мышления. (Ладно: всего мышления!) — Поэтому я высказываюсь твердо и определенно за большую важность чувственности для всего духовного. Лишь через понимание чувственности, лишь через основательный взгляд в «глубины человечества» (или лучше сказать «высоты человечества»?) мы приходим к настоящему пониманию человеческой души. Это достижение, которым по понятным причинам сперва овладели медицина и психология, слава богу, медленно проникает в юриспруденцию и начинает приносить там великолепнейшие гуманнейшие плоды (назову лишь два имени: Ломброзо и Крафт-*

<sup>1</sup> Reich 1959, 12-14.

Эбинг). Но испокон веку то, что лишь постепенно завоевывало весь мир, давалось от рождения величайшим героям духа, гениям. .... Итак, почему мы, новаторы, которые, наконец, осознали то, что великим прежних времен было доступно лишь инстинктивно, не должны держаться за это знание?! И потому люди как Стриндберг и Ведекинд — великие психологи, знатоки человека в истинном смысле слова. — Являются ли они одновременно великими поэтами, решать потомкам: я полагаю, да...<sup>1</sup>

### 3. Молодой композитор

С осени 1907 года Берг приступает к изучению композиции. Сам Шёнберг подчеркивал, что ни с одним другим учеником он не прошел контрапункт так же хорошо, как с Бергом. Заключительной работой стала двойная fuga для струнного квинтета с добавленным континуо, которая была успешно исполнена в том же году (см. выше). Шёнберга отзывается о ней с большой похвалой:

*С ним я мог заниматься контрапунктом — а таких среди моих учеников было немного. И в этой связи мне хочется упомянуть о пятиголосной двойной fugе для струнного квинтета, изобиловавшей всякими ухищрениями. Однако уже тогда я видел, чего могу от него ожидать: когда fuga 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 штучек<sup>2</sup>.*

Но fuga еще не была «сочинением». Настоящее обучение композиции последовало лишь после завершения хитроумных работ по контрапункту. Шёнберг начинал с сочинения простых фраз, двутактов простой структуры и постепенно переходил к самостоятельной композиции<sup>3</sup>. Конечной целью обучения была соната. Курс композиции начался осенью, однако уже летом Берг работал над фортепианной сонатой, которая, очевидно, писалась не по заданию Шёнберга, но для себя.

<sup>1</sup> Reich 1963, 21-22.

<sup>2</sup> Пер. О. Лосевой. Цит. по: Шёнберг 2006, 383.

<sup>3</sup> Список сочинений см. в приложении III. В своем исследовании «Альбан Берг как ученик Арнольда Шёнберга. Текстологические изыскания и анализы ранних сочинений» У. Кремер подробно документирует процесс обучения композиции, см. Krämer 1996. Часть сочинений периода обучения опубликована в Полном собрании сочинений А. Берга: Alban Berg Gesamtausgabe, II/2, Teilband 1, Instrumentalmusik und Chöre aus der Studienzeit, vorgelegt von Ulrich Krämer (1998).

В ноябре происходит важное для начинающего сочинителя событие: *Дебют Альбана Берга в качестве композитора 7 ноября 1907 в зале Венского коммерческого общества на Шварценбергплац*<sup>1</sup>.

В концерте учеников Шёнберга исполнялось несколько сочинений Берга: песни «Ода любви», «Соловей», «Увенчанный снами»<sup>2</sup> (Эльза Пацеллер в сопровождении Карла Хорвица) и *Фуга на 2 темы для струнного квартета с сопровождением фортепиано в духе разработанного континуо*, партию фортепиано исполнял автор. В программе были также сочинения Карла Хорвица, О. де Иванова, Х. Яловеца, А. Веберна, Р. Вайриха, Э. Штайна и Вильмы фон Вебенау.

Концерт не привлек большого внимания. Согласно В. Райху, появилась лишь одна рецензия.

Эльза Биненфельд в Neues Wiener Journal от 16.11.1907:

*Восемь различных дарований — всех их объединяют необычайно серьезные устремления. Ремеслом композиторской техники, законами гармонии, полифоническим голосоведением все они владеют с большой уверенностью, а некоторые даже виртуозно. У всех удалось пробудить внимание к звуку, в отдельных сочинениях примечателен талант к логическому членению формы. Поразительна жесткая строгость по отношению к пустым эффектам. Уважение к искусству, чистота восприятия, уверенность стиля, — вот ценный результат хорошего воспитания; удивительно, как столь мощная и оригинальная личность Шёнберга руководит талантами учеников в этом смысле сильно и верно*<sup>3</sup>.

В письме о концерте Фриде Землер Берг затрагивает тему взаимоотношений с публикой, актуальную в то время для его учителя.

Берг — Фриде Землер. 18.11 1907

*...недавний концерт, в котором, как Вы видите из программы, исполнялись и мои вещи, принес мне скорее ощущение неловкости, чем радости, хотя я и добился довольно солидного успеха. Я могу спокойно сказать, что моя фуга имела наибольший успех в этот вечер, хотя были исполнены вещи, которые стояли на гораздо более высокой ступени. — Но такова публика! —*

<sup>1</sup> Watznauer 1927, 69.

<sup>2</sup> Впоследствии они были включены композитором в изданный при жизни цикл «Семь ранних песен».

<sup>3</sup> Цит. по: Райх 1963, 23.

*Я лучше всего убедился в этом на примере моих трех песен: без сомнения лучшая [из «Увенчанного снами»] совсем не понравилась — а самая слабая [«Соловей»] привела толпу в восторг.*

*Поэтому Вы не удивитесь, что я по-прежнему невысокого мнения о «толпе» и рад, если могу избегать ее. Меня осчастливит и больше убедит доброе слово призванного, чем все презрение целого мира<sup>1</sup>.*

Вторая половина года приносит новые художественные впечатления:

*24 сентября<sup>2</sup>: слушали II симфонию Малера c-moll<sup>3</sup>*

*5 декабря Альбан, его мать, сестра, друг Гёттль<sup>4</sup> и Вацнауэр в кабаре «Летучая мышь» (Мария Дельвар, О. Генри<sup>5</sup>, П. Альтенберг, Рода Рода)<sup>6</sup>.*

Знаменитое венское кабаре «Летучая мышь», открытое 16 октября 1907 года и оформленное в стиле Сецессиона Йозефом Хофманом, представляло своего рода Gesamtkunstwerk эпохи модерна. Берг попадает в этот новый для него мир посредством и под влиянием сестры Смарагды. Брак сестры Смарагды с юным бароном фон Эгером был расторгнут через 8 месяцев после свадьбы. <...> Смарагда .. отныне одевалась очень экстравагантно — такая Жорж Санд XX столетия <...> Вокруг разведенной молодой женщины в Вене увивались многие художники, прежде всего Петер Альтенберг, который написал ей целую сотню писем. Она общалась с Климтом, Краусом, Оппенхаймером, называемым «Мопи», Фриделем, Холлицером<sup>7</sup>, Лилиенкроном<sup>8</sup>, с певицами Мильденбург и Гутхаль-Шодер и актрисой Эрикой Вагнер.<sup>9</sup>

В декабре Берг впервые принимает участие в камерных вечерах у Оскара Адлера, скрипача-любителя и врача, друга Шёнберга<sup>10</sup>.

Берг присутствует и на последнем концерте Малера в Вене в ноябре 1907, когда прозвучала Вторая симфония. Завершение эпохи Малера в Вене было ознаменовано личным знакомством с ним Берга<sup>11</sup>, который находился

<sup>1</sup> Reich 1959, 14.

<sup>2</sup> Неверно: 24 ноября.

<sup>3</sup> Концерт 24 ноября в зале Музикферайна стал прощанием Малера с Веной. К сожалению, какие-либо свидетельства об этом событии со стороны Берга не сохранились.

<sup>4</sup> Неизвестное лицо. Неясно, идет ли речь об упоминаемом далее Августе Гёттеле.

<sup>5</sup> Правильно: Марк Анри (Marc Henry).

<sup>6</sup> Watznauer 1927, 69.

<sup>7</sup> Холлицер, Карл Леопольд (1874-1942) — австрийский художник.

<sup>8</sup> Лилиенкрон, Детлев фон (1844-1909) — немецкий писатель.

<sup>9</sup> Berg E.A. 1985, 72.

<sup>10</sup> См. о нем в статье Шёнберга «Оглядываясь назад/Моя эволюция» (Шёнберг 2006, 426).

<sup>11</sup> Так у Вацнауэра, по другим свидетельствам позже.

среди поклонников великого мастера в день проводов его на Западном вокзале 9 декабря.

*После того, как уехал Малер, у нас царит такой упадок, что люди опасаются ходить в оперу и на концерты<sup>1</sup>, - сетует Берг в письме своей приятельнице Фриде Землер. Он настоятельно советует ей посетить все малеровские концерты и спектакли в Нью-Йорке, и прежде всего Шестую симфонию с ее «грандиозным нарастанием в финале» и «знаменитым ударом молота». Пожалуй, это первое и очень важное упоминание сочинения, которое спустя годы стало одним из главных в мадерииане Берга, заложив основы топоса Schicksalsrhythmus – зловещего ритма судьбы.*

Дневник Вацнауэра (1908):

*17 марта Альбан с Хеленой слушают «Тристана и Изольду», 2 апреля «Ариану и Синюю бороду» Поля Дюка под управлением А. Цемлинского в Венской Фольксопере. Оба смотрят 9 мая «Пробуждение весны» Ведекинда в Немецком Фолькстееатре<sup>2</sup>.*

Июнь отмечен еще одним событием. Молодой венский художник Оскар Кокошка впервые принимает участие в Международной художественной выставке Internationale Kunstschau в Вене и сразу же приобретает скандальную известность. Берг не раз посещает выставку в сопровождении Петера Альтенберга и Густава Климта, благодаря посредничеству Альтенберга происходит и личное знакомство Берга с Карлом Краусом, который вскоре станет одним из его кумиров.

Традиционный летний отдых в Бергхофе ознаменовался любопытной встречей: в семейном кругу Бергов оказывается Зигмунд Фрейд<sup>3</sup>. Астма, которая сопровождала Берга на протяжении всей жизни, скорее всего имела психосоматическую природу, что подтверждает и обращение к знаменитому психоаналитику. Впрочем, отношение к Фрейду не столь однозначно. Как мы увидим, Берг скорее испытывает недоверие к его методу. Примечательно, что имя Фрейда ни разу не возникает в ряду берговских кумиров<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Harris 1981, 202-204.

<sup>2</sup> Watznauer 1927, 74.

<sup>3</sup> См. Berg E.A. 1985, 74.

<sup>4</sup> О скептическом отношении к Фрейду см. у Адорно: Adorno 1971, 347.

увидим, Берг скорее испытывает недоверие к его методу. Примечательно, что имя Фрейда ни разу не возникает в ряду берговских кумиров<sup>1</sup>.

Отъезд в Бергхоф возобновил переписку с Хеленой. Берг с каким-то мучительным упоением вживается в свою роль влюбленного. Обладатель богатейшего литературно-музыкального кругозора, ищет он объяснения своему состоянию в читаемых им книгах, играемых и слушаемых музыкальных сочинениях. В переписке возникает и вагнеровская тема — видимо, в преддверии поездки в Байройт.

Берг — Хелене Наховской. 30.07.1908

*К счастью, я обеспечен интересным чтением. Уже целую неделю я не расстаюсь с Шопенгауэром и нахожу там чрезвычайно много прекрасного и верного. <...>*

*Больше всего мне, конечно, импонирует то, в чем он смыкается с Вагнером, пессимизм. Именно в этом, чему ты, любимая, так радуешься, мы видим, как великие гении — и именно вследствие своей универсальности — во все времена извлекают самое прекрасное и универсально-гениальное! Не задумываясь, мы находим здесь множество параллелей: Шиллер — Кант, Гёте — Спиноза, Штраус («Заратустра») — Малер (III симфония) — Ницше, и понятным образом Вагнер — Шопенгауэр!! Но самое чудесное, что величайшие из них перерастают свои прообразы, как это произошло с Гёте, но, насколько я могу судить, у Вагнера гораздо поразительнее. <...> Вагнер, как и все гении, был одержим мыслью, что «сегодняшний мир наихудший из всех, что можно вообразить», но он не упорствовал так сильно в этих мыслях, как Шопенгауэр и его школа, и потому признавал, что мы можем и должны смотреть в будущее со светлым оптимизмом.*

*И на этом основано, пожалуй, его «учение о регенерации», которое, как я помню, подробно разбирает в своей книге Чемберлен. И ты видишь, Хелена, насколько Вагнер современнее, чем Шопенгауэр, насколько он оптимист, ибсеанец — ницшеанец! — — Это прозвучит дерзко, но я хочу сказать: если бы Вагнер жил сегодня — он был бы, как Штраус и Малер, пламенным ницшеанцем...<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> О скептическом отношении к Фрейду см. у Адорно: Adorno 1971, 347.

<sup>2</sup> Berg 1965, 30-31

22 августа Берг посещает Венецию вместе с друзьями, супругами Митке. Поездка превращается в паломничество к Вагнеру.

Берг — Хелене Наховской. 24.08.1908

*Это были два прекрасных дня! Темной ночью на тихо скользящей гондоле ехать по бесконечно выющимся узким лагунам, там, где не раздаётся более ни звука, вдали от суеты, — в той дали, куда все устремляется, чтобы при свете огней насладиться ночью — нет, нет, подальше от этого:*

*Там, где в темном углу стоят полусгнившие лодки — где в мрачных водах плавают сорняки — от них поднимается тяжелый дух, там — там я узнал и полюбил Венецию, а затем, выйдя на простор, — где и теперь ночью царит глубокая, глубокая тишина — тихо причалив к дому, где умер единственный<sup>1</sup> — в мыслях целую лестницу, по которой он когда-то ступал, прежде чем взойти в гондолу — что это были за моменты щемяще-печального счастья для меня!!<sup>2</sup>*

4 ноября состоялся **второй концерт учеников Шёнберга** в большом зале Музикферейна<sup>3</sup>. Были исполнены сочинения О. де Иванова, В. фон Вебенау, Э. Штайна (Скерцо для струнного квартета), А. Веберна (Пассакалия ор.1), К. Хорвица (1-я часть Симфонии), В. Крюгера. Берг представляет *Двенадцать вариаций на собственную тему для фортепиано C-dur* (Ирен Бин).

**Из рецензии Эльзы Биненфельд, Neues Wiener Journal, 17.11.1908**

*Вариации Берга, с их тонкостью и богатством мелодической фантазии, замечательным фортепианным письмом, свидетельствуют о мощном композиторском таланте. В технике, очевидно, он многому научился от Брамса. <...>Здесь не место говорить о композиторе Шёнберге, который стал предметом восторженного восхищения и лютой враждебности. Как учитель он обладает способностью, свойственной лишь большим личностям: передавать свою собственную художническую строгость, делать школу. Он учит музыке не как сухой профессор гармонии, контрапункта и композиции, но как творец, который вводит учеников в атмосферу сочинений всех великих художников — импонирует его необъятное знание литературы — и при помощи классических образцов побуждает их искать свой*

<sup>1</sup> Речь идет о Р. Вагнере.

<sup>2</sup> Berg 1965, 31.

<sup>3</sup> См. Schönberg 1974, 199-200.

*собственный путь. А отважные попытки, как этот композиторский концерт, по меньшей мере более интересны, чем ленивые повторения*<sup>1</sup>.

Двенадцать вариаций на собственную тему до мажор для фортепиано (1908) — итог четырехлетнего обучения у мастера, сочинение, с которым Берг впервые предстал перед широкой публикой как композитор. Несмотря на доброжелательную и во многом проницательную оценку Биненфельд, композиторский дебют не имел сколько-нибудь заметного резонанса.

21 декабря состоялась премьера Струнного квартета ор.10 Шёнберга. Как обычно, при подготовке к концерту огромная часть организационной работы ложилась на плечи учеников Шёнберга, которые готовы были самозабвенно помогать учителю. Берг принимает участие и в составлении аналитического комментария к сочинению, как предполагает Р. Хильмар, совместно с Веберном, Яловцем и Штайном<sup>2</sup>.

**Песни Берга 1904-1908 гг.** демонстрируют пройденный Бергом путь от композитора-любителя к одному из первых «выпускников» школы Шёнберга. Первые три года занятия у Шёнберга посвящены гармонии и контрапункту. В композиции Берг, видимо, предоставлен самому себе, ибо нет никаких свидетельств, что песни были частью заданий или Шёнберг корректировал их. Постепенно, в результате роста профессионализма, исчезали недостатки ранних песен, касающиеся орфографии, голосоведения, формы и гармонического развития. Стиль же отразил как собственные литературно-музыкальные вкусы Берга, претерпевшие значительные изменения, так и растущее влияние Шёнберга.

Смена кумиров наиболее очевидна в выборе текстов. Наряду с Гёте, Мёрике, Фишером и Гляймом появляются имена Петера Альтенберга, Йоханнеса Шлафа и Альфреда Момберта. Расширяется спектр композиционных средств, письмо становится все более детализированным. Берг постепенно приобретает способность решать проблемы формы, увереннее и логичнее использует гармонические средства. Песни этих лет демонстрируют гораздо больше влияний, нежели ранние сочинения. Они выдают увлечение Штраусом и французами от Дебюсси до Дюка. По-прежнему ощущается

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 46.

<sup>2</sup> См. Hilmar 1978, 44.



связь с Брамсом, хотя возникают и все более отчетливые параллели с декламационным стилем Вольфа. Начало регулярных занятий контрапунктом с Шёнбергом отразилось на количестве песен: их становится все меньше и меньше, а их место занимают инструментальные сочинения.

1909 год не столь богат внешними событиями, он стал временем медленного и подспудного созревания.

29 марта Берг посещает утренник *Кокошки*<sup>1</sup>. Участие во Второй международной выставке искусств (Internationale Kunstschau), в рамках которой были исполнена драма «Убийца — надежда женщин», упрочивает скандальную известность юного художника и драматурга.

Лето 1909 года приносит новое знакомство с музыкой Вагнера: Берг слушает «Парсифаля» в Байройте. Согласно волеизъявлению Вагнера, его последнюю оперу разрешалось исполнять лишь в байройтском вагнеровском театре Festspielhaus, срок действия защиты авторского права истекал в 1913 году<sup>2</sup>. Письма Хелене дают почувствовать трепетное благоговение, испытываемое к вагнеровской музыке и по контрасту глубокое презрение к байройтской суете и праздным обывателям. Берг совершенно искренне вживается в романтическую роль борца с филистерством.

Берг — Хелене Наховской. 12.08.1909

*Вообще, Байройт — пустое безумие! Если бы не незабываемый «Парсифаль», который я ужасно хочу услышать, я бы никогда больше не приехал в Байройт, и я уверен, если Вагнер уже давно не перевернулся в могиле, в отращении от суеты вокруг и в Ванфриде, он сегодня поднялся бы и покинул бы это место и понял бы, что успокоение <Friede> души, которое он желал здесь найти, это лишь безумие <Wahn> — Ванфриде <Wahnfriede>. Подумай только: справа и слева от фестивального театра стоят два барака, фестивальная пивная и фестивальный ресторан; когда я в молитвенном настроении поднялся в театр, я обнаружил своего рода журфикс для всей публики, которая развлекалась в ресторанах, во главе с Зигфридом Вагнером и его компанией. Подготовленная таким образом, публика, состоящая большей частью из американцев и баварцев, устремилась в театр. После первого*

<sup>1</sup> Е.А.Берг 1985, 76.

<sup>2</sup> См. в частности статью А. Шёнберга «Парсифаль и авторское право» и комментарии к ней: Шёнберг 2006, 268-275.

акта, когда мне хотелось завывать от невыносимой боли и я один убежал в долину, которой окружен театр, начинается прежний маневр. Публика, смеясь и болтая, совершает променад перед театром, обязательно идет выпить пива или еще чего-нибудь, на второй антракт заказывает ужин. Вновь во главе Зигфрид Вагнер, который, вспотев при дирижировании, надел свежий огромный воротничок-стойку; он появлялся везде, где у него могли попросить автограф, и вообще исполнен чувства собственного достоинства.

Второй акт зовет в театр: сзади меня сидят несколько мюнхенцев, будто бы выпрыгнувшие из «Симплициссимуса»<sup>1</sup>: «Сейчас будет сцена с цветами, она такая интимная — !» «Парсифаль» интимный! И для такого народа Вагнер написал свою музыку! Теперь в театре показывается Козима, все оборачиваются и жадно рассматривают талантливую заведующую Байройтом.

После второго акта повторение первого антракта, лишь с обязательной обжираловкой; баварцы пьют еще и пиво, американцы шампанское. Зигфрид, который сменил снежно-белый теннисный костюм первых двух актов на драповый, из-за раздачи автографов не находит времени поглотить свое филе а ля Парсифаль с рисом и компотом; уже зовет святой третий акт. Подкрепившись таким образом, теперь можно выдержать до 10 часов. Как и «прощание с покойным», все местечко — эксплуатация «вагнеровской идеи»! Это глубоко, глубоко прискорбный стыд, который уготовил «немецкий народ» своему величайшему немцу!

И само исполнение, которое определенно во времена Вагнера находилось на самом высоком уровне, не устояло под напором прогресса, оно примерно соответствует блестящим оперным постановкам в Вене до Малера. В особенности это касается декораций и костюмов. Все еще посреди леса зеркально гладкий дощатый пол сцены, эти накладные скалы и холмы, зовущие сесть на них, колышущиеся кулисы и т.д. — короче говоря: дешево и нехудожественно! Никакого сравнения с Роллером!!<sup>2</sup>.

### Сочинения второго года изучения композиции (1908/09)

<sup>1</sup> «Симплициссимус» — роман немецкого писателя Г. Я. Гриммельсхаузена.

<sup>2</sup> Berg 1965, 113-114. Австрийский художник Альфред Роллер (1864-1935), центральная фигура сецессионистского движения, был председателем комиссии по оформлению (Ausstattungswesen) в Придворной опере.

Сочинение сонаты было обязательным и наиболее ответственным заданием в период обучения у Шёнберга. Берг с честью справился с ним, о чем свидетельствует известная фортепианная соната ор. 1 (1909), прочно вошедшая в репертуар пианистов сразу же после ее создания. Ей предшествовало несколько сонатных эскизов (сохранились пять неоконченных сонатных аллегро и примыкающая к ним фортепианная пьеса фа минор, датированные приблизительно 1908-1909 гг.)<sup>1</sup>. Их следует расценивать не как неудачные попытки, но целенаправленные упражнения в овладении сонатной формой, которая последовательно прорабатывалась по частям. Самые краткие из эскизов ограничиваются изложением главной темы, наиболее пространный доведен до репризы. Очевидно, требование единства и взаимосвязи не позволяло составлять целое из разнородных компонентов, поэтому, работая над тем или иным разделом сонатной формы, Берг вынужден был всякий раз начинать сочинение заново с самого начала. Несмотря на, казалось бы, учебный характер поставленных задач, значение этих фрагментов трудно переоценить: они позволяют проследить постепенное формирование композиторской индивидуальности. Хотя Берг, выполнив задание, не завершает начатое, впоследствии он не раз черпает из этого резервуара — материал фрагментов он включает в зрелые сочинения. В репризе первой части струнного квартета ор. 3 мы узнаем интонации побочной темы V сонаты, отголоски связующей IV сонаты слышны в одной из самых проникновенных тем «Лулу» — теме коды (I/2)<sup>2</sup>. Но заметнее всего заимствования в опере «Воццек». Сцена с Библией (III/1) включает материал Фортепианной пьесы фа минор, а знаменитый симфонический эпилог (интерлюдия между 4 и 5 картинами III действия) воскрешает к жизни главную тему IV сонаты. Обращение к ранним эскизам спустя годы и даже десятилетия глубоко символично: это возвращение на родину, коей для Берга на протяжении всей его жизни была эпоха рубежа веков — время его юности.

**Соната для ф-но ор. 1 (1909).** Одночастная фортепианная соната ор. 1 (1909) — последнее тональное сочинение Берга, где, обобщая позднеромантические традиции, он вплотную подходит к границам тональности (как и

<sup>1</sup> Список см. в приложении III.

<sup>2</sup> Римская цифра обозначает действие, арабская — картину.

Шёнберг в Камерной симфонии ор.9). Здесь же формируются черты индивидуального стиля Берга: плотность полифонической ткани и насыщенность мотивно-тематической работы, опора на прочную конструкцию при господстве непрерывного развития, искусство «тончайших переходов» (Адорно), обусловившее свободу и естественность дыхания музыки, характерный берговский тон, сочетающий эмоциональную экзальтацию с ностальгической мечтательностью.

События 1910 года кратко перечислены в дневнике Вацнауэра, дополненном Э.А.Бергом

*Вацнауэр лапидарно: ор. 3, квартет, сочинен самое позднее в апреле 1910 еще у Шёнберга, затем с этого момента самостоятельно<sup>1</sup>. 31 марта «Мадемуазель Нитуш»<sup>2</sup> (с Жирарди). 3 мая первая лекция Карла Крауса в Союзе инженеров и архитекторов (Эшенбахгассе, Вена I), учрежденная Академическим союзом литературы и музыки.*

*Я добавляю: окончание ор. 2 «Четыре песни по Хеббелю и Момберту». На свои, т.е. родительские, средства Альбан издает у Лиенау в Берлине/Хаслингера в Вене<sup>3</sup> фортепианную сонату и «Четыре песни»<sup>4</sup>.*

14.01.1910 состоялась премьера I части «Песен Гурре» Шёнберга в сопровождении фортепиано и Песен на слова Георге ор. 15. Берг присутствовал не только на концерте (программка которого хранится в его архиве), но и на репетициях к нему, проводившихся в том числе дома у Шёнберга<sup>5</sup>.

В феврале Шёнберг планирует исполнение **сонаты Берга ор. 1** в концерте Союза композиторов и обращается к директору Universal Edition Эмилю Херцке с соответствующей просьбой.

Шёнберг — Эмилю Херцке. 5.01.1910

*Я хотел бы, чтобы на одном из вечеров Об<ъединения> комп<озиторов> было исполнено несколько фортепианных вещей двух моих теперешних учеников, с которыми я как педагог добился поистине исключительного успеха. Если бы обоих ответственных редакторов развала в академии удалось залучить на этот вечер и должным образом обработать,*

<sup>1</sup> Квартет ор. 3 стал последним сочинением, написанным в период обучения у Шёнберга.

<sup>2</sup> "Mam'zelle Nitouche" (1883), оперетта Ф. Эрве.

<sup>3</sup> Р. Хильмар указывает лишь издательство Лиенау в Берлине (Hilmar 1978, 48)

<sup>4</sup> Watznauer 1927, 78-80.

<sup>5</sup> Об этом в письме Шёнберга Бергу от 7.01.1910 (Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 23).

чтобы они расслышали то, что более способные и более толковые понимают и сами, то, может быть, что-то все же удалось бы.

Достигнутое мною в подготовке именно этих двух учеников могло бы подействовать наиболее убедительно. Один (Альбан Берг) — исключительно талантливый композитор. Но когда он впервые пришел ко мне, его фантазии, казалось, не дано было создавать ничего, кроме песен. Даже в фортепианном сопровождении к ним обнаруживалось что-то от вокального стиля. Написать инструментальную пьесу, придумать инструментальную тему он был совершенно не в состоянии. Вы не можете себе представить, какие мне пришлось применить средства, чтобы преодолеть этот недостаток его таланта. Обычно педагоги в таких случаях вообще оказываются беспомощными, поскольку даже не сознают, в чем проблема. В результате появляются композиторы, способные мыслить лишь категориями одного-единственного инструмента. (Типичным примером здесь служит Роберт Шуман.) Я преодолел этот недостаток и убежден, что впоследствии Берг будет инструментовать очень хорошо.

Однако у этих двоих нельзя не заметить и еще кое-что. А именно, что их вещи совершенно не выглядят ученическими работами — им присуща зрелость «произведений». И что эти молодые люди могут с гарантированным успехом браться за проблемы, о существовании которых другие даже не подозревают или к которым они, во всяком случае, не знали бы, как и подступиться. <...>

Невелико искусство обеспечить благополучное развитие благополучного таланта. Другое дело, когда есть проблемы: распознать их, найти к ним подход и, *last not least*<sup>1</sup>, добиться успеха — вот в чем проявляется учитель<sup>2</sup>.

Оценка Шёнберга примечательна в двух отношениях. Во-первых, он констатирует исключительно быстрое и успешное развитие дарования Берга, преодолевшего недостатки техники композиции и овладевшего инструментальным письмом. Во-вторых, именно этот пример (как и пример Эрвина Штайна — о нем говорится в письме далее), по мнению Шёнберга, как нельзя лучше показывает его педагогическое искусство. Цель, которую преследу-

<sup>1</sup> Последнее, но не менее важное (англ.).

<sup>2</sup> Шёнберг 2008, 47-48.

ет Шёнберг, — убедить музыкальную общественность в своей педагогической компетенции (его преподавание по-прежнему имело приватный характер). Концерт, намеченный на 14 или 21 февраля, не состоялся по неизвестной причине.

Весной Берг издает свои сочинения **ор. 1 и 2 за свой счет в Берлине у Роберта Лиенау.**

Берг — Веберну. <Весна 1910>

*Все вещи стоят 229 К <крон>. <...> Конечно, мне стоило больших усилий подготовить это к печати и мне приходилось много мучиться и злиться с двумя краткими вещами, чтобы они стали такими, как сейчас. Скажи, понравились тебе титульные листы, я их нарисовал сам! Шёнберг очень ими доволен<sup>1</sup>.*

Обложки были выполнены на основе собственноручных эскизов Берга: ему принадлежит т.н. «крендельный шрифт», весьма элегантный, с чертами югендстиля.

Во время одного из приездов в Вену **Густава Малера** происходит знаменательная встреча юного композитора со своим кумиром.

*В отчете Вацнауэру он рисует свою встречу с Густавом Малером:*

*«В одном из постоянных дворов Гринцига собрались венские друзья и поклонники Малера (в т.ч. Шёнберг, Цемлинский, Веберн, Яловец и я). Тогда я единственный раз обменялся с Малером несколькими словами. У ворот этой гостиницы стояли Малер, я и молодой начинающий капельмейстер и ждали тех, кто должен был заплатить за комнаты, чтобы затем отправиться в одно из кафе в Дёблинге. Малер спросил меня: «И Вы тоже хотите стать капельмейстером?» Я: «Нет!» Малер: «Вы правы; если Вы хотите сочинять, Вы не должны идти в театр»<sup>2</sup>.*

Весной и летом продолжается работа над **струнным квартетом ор. 3.**

Берг — Веберну. <6.1910>

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 48.

<sup>2</sup> Berg E.A. 1985, 76. Датировка этой встречи разноречива: из собственноручной записи Берга, сделанной им, очевидно, по просьбе Вацнауэра, следует «весна 1908 или 1909», рядом сделана приписка «1910 Berg». (WSLB, HS. I. N. 204.292). В. Райх датирует встречу осенью 1910 года и указывает на то, что она состоялась в доме зятя Малера А. Розе. Возглавляемый им квартет исполнил квартет Шёнберга ор. 10 (Reich 1937, 33). Весной же, согласно П. Штефану, когда шёнберговская молодежь встречалась с Малером в гостинице «Ангел-хранитель», состоялся известный разговор о Достоевском (см. Малер 1964, 506-507).

*Я почти стыжусь моих старых вещей, которые я послал тебе (ор. 1 и ор. 2), и меня утешает лишь то, что тебе гораздо больше понравится мой новый квартет, 1-ю часть которого ты уже знаешь, и который позже стал, как я предполагаю, намного лучше (в Вене мы репетировали его целиком и очень ждали, что тебя при этом не было)...*<sup>1</sup>

В июле Берг едет в Премштеттен близ Тобельбада, где отдыхает Хелена Наховская. Он отправляет **письмо отцу Хелены**, где опровергает доводы о невозможности их брака: его недостаточно хорошее образование, материальную необеспеченность, расстроенное здоровье, «порочность близких»<sup>2</sup>.

В сентябре Шёнберг получает место приват-доцента в Академии музыки и театрального искусства в Вене. Он ведет курс гармонии и контрапункта, который посещает и Берг (не являясь при этом студентом Академии).

Шёнберг — Бергу. Вена, 24.07.1910

*Пока у меня еще нет официального извещения и я сомневаюсь, что будет так, как сообщают газеты. Но это возможно.*

*Во всяком случае: я знал, что Вы обрадуетесь. — Однако в следующем году Вы должны стремиться к тому, чтобы продвигаться вперед. Я хочу очень скоро представить Вас общественности, чтобы Вы самое большое через два-три года стали моим преемником в учении о гармонии. — Итак: много работать!!!*<sup>3</sup>

Веберн, заняв место капельмейстера в Данциге, был лишен общения с Шёнбергом.

Берг — Веберну. <12.1910>

*Как же ты расстроился, наверное, что тебе приходится жить вдалеке от всего этого божественного, что ты лишен прогулок с Шёнбергом, тебе не хватает смысла, жестов и интонации его речей: дважды в неделю я ожидаю его на Карлсплац перед консерваторскими лекциями, а затем ¼, ½ часа прогулка среди городского шума, который не слышен из-за грома его слов. <...> Затем дважды в неделю в Обер С. Файте<sup>4</sup> у него самого, когда я*

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 49.

<sup>2</sup> Berg 1965, 160-172.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 25.

<sup>4</sup> Обер Санкт Файт (Ober-Sankt-Veit) — часть венского округа Хитцинг. Шёнберг жил с начала 1910 года на Хитцингер Хауптштрассе, 113.

*я на уроки всегда приношу продолжение «Песен Гурре», разглядываю его новые картины, смотрю песни Малера...<sup>1</sup>*

Упоминание «Песен Гурре» в этом письме связано с полученным Бергом в сентябре 1910 года **заказом на составление клавира «Песен Гурре»**, хотя сочинение еще не было завершено. Работа продолжалась до начала 1912 г.

10 октября открывается первая **выставка живописных работ Шёнберга** в художественном салоне Хуго Хёллера. К открытию выставки приурочен концерт 12 октября 1910 года, где исполнялись квартеты Шёнберга ор. 7 и ор. 10 (квартет Арнольда Розе и меццо-сопрано Мари Гутхайль-Шодер).

Берг — Веберну. 11.10.1910

*Выставка открылась, Малер уже побывал на ней — и в восторге, как, впрочем, и все приличные люди. Сегодня я иду с Шёнбергом к Розе на последнюю репетицию 2-го квартета. Завтра исполнение, есть заявки на последующие два концерта, поскольку зал слишком мал.*

В конце 1910 года Берг получает новый заказ: **4-ручный клавир последней части Восьмой симфонии Малера**. Работа была закончена в 1911 году. Договор с Universal Edition не заключался.

### Сочинения 1910<sup>2</sup>

**Четыре песни на слова Ф. Хеббеля и А. Момберта ор. 2 (1908–1910).**

Для первого издания песен, осуществленного, кстати, на средства самого Берга, композитор сделал эскиз обложки в духе югендстиля (последнюю из песен он выбрал для публикации в знаменитом альманахе *Синий всадник* Василия Кандинского и Франца Марка). Действительно, Четыре песни, замечательный образец лирики предэкспрессионистского времени, стали этапным сочинением в творческой биографии композитора. Подводя итог раннему вокальному творчеству, они открывают путь в новую, неизведанную страну атональной музыки. Проводником на этом пути служит поэзия одного из наиболее примечательных поэтов рубежа веков Альфреда Момберта, мистика, одержимого утопией космизма. Момберт во многом проложил дорогу экспрессионизму (кстати, примечательно, что и Шёнберг, и Веберн обрати-

<sup>1</sup> WSLB MS

<sup>2</sup> Полный список см. в приложении III.



лись в своих первых атональных опытах к стихам символиста Стефана Георге).

Избранные Бергом стихотворения — 4-я часть из цикла Хеббеля *Страданию — право* (1842) и три части из цикла Момберта *Пламенный* (1896) — объединены общим мотивом сна. Романтический образ сна-смерти, прибежища измученной страданием души, на рубеже веков дополняется новыми смысловыми оттенками, привнесенными эпохой fin-de-siècle: сон понимается как иная реальность, врата в царство бессознательного, где человек преодолевает свою материальную ограниченность и постигает духовные основания бытия (неслучайно одной из самых заметных книг той эпохи стало *Толкование сновидений* З. Фрейда). Выбор стихотворений, возможно, был подсказан и картиной *Спящие* художника венского «Сецессиона» Йозефа Энгельхарта — Берг хорошо знал его творчество. Словно бы соединяя век XIX и век XX, в своем цикле Берг проходит путь от застылой колыбельности первой песни через утонченно-экзальтированную лирику второй и третьей к экспрессивным жестам последней. Четвертая песня, более всего обязанная влиянию Шёнберга, напоминает лаконичную оперную сцену — один из исследователей назвал ее «миниатюрным «Ожиданием». Душная атмосфера летнего пейзажа, вызывающая в памяти сады Семирамиды из шёнберговских песен на слова Георге оп. 15, сменяется сценой лихорадочно-напряженного ожидания возлюбленного, за которым угадывается символическая фигура смерти (восклицание «Умри!» сопровождается и зловещим ритмом судьбы). Заключительное резюме о глубинах мироздания примиряет противоположности, снимая налет натурализма и переводя драму в категории вечного. Проницательный Адорно усмотрел в песнях оп. 2, где Берг «более, чем где-либо, касается темы болезненно-эротического одиночества, свойственного югендстилю», «коллективный портрет его десятилетия»<sup>1</sup>.

### Струнный квартет оп. 3

Двухчастный струнный квартет написан в технике свободной атональности. Это первое крупномасштабное сочинение, где Берг следует своему учителю в его поисках новой звуковысотной организации. Бергу удастся раз-

<sup>1</sup> Adorno 1971, 383

решить насущную в ту пору проблему атональной композиции — овладеть крупной формой без опоры на текст или программу.

Квартет получил высокую оценку Шёнберга, видевшего в нем симптом преодоления кризиса композиторского становления.

*Последующие занятия по композиции шли легко и гладко до сонаты включительно. 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 манере. 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 оригинальностью<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Шёнберг 2006, 383 (пер. О.Лосевой).

## Глава IV. В поисках самостоятельности

В 1911 году Берг в очередной раз меняет место жительства. С этого времени вся его последующая жизнь будет связана с Хитцингом — одним из окраинных районов Вены. Движение от центра к периферии, которое словно подчиняется некоей центробежной силе, прослеживается на протяжении всего жизненного пути композитора. По-видимому, он нуждался в определенной дистанции, чтобы переработать и воплотить в своих сочинениях тот конгломерат идей, что давала изобилующая событиями жизнь первого округа.

«Аристократический округ Хитцинг и его обитателей» живописует Э.А.Берг, назвавший так главу своей книги:

*Из сельского предместья, как можно было еще назвать Хитцинг во времена бидермейера<sup>1</sup> мало-помалу развился элегантный аристократический район, который в равной мере притягивал аристократов, высших служащих, музыкантов, художников и писателей. Так, там жили и работали (называя лишь некоторых) Герман Бар, Макс Мель<sup>2</sup>, Густав Климт, Отто Штёссль<sup>3</sup>, Имре Кальман, Иоганн Штраус, Берта фон Зуттнер<sup>4</sup>, Отто Вейнингер, Ханс Мозер<sup>5</sup> и многие другие. Многие уже родились в этом районе, многие осели там как близкие или дальние родственники великосветских особ, живших временами во дворце Шёнбрунн<sup>6</sup>, и организовали в элегантном Хитцинге — как мы бы сказали сейчас — свои вторые квартиры<sup>7</sup>.*

События этого «во многих отношениях судьбоносного» для Альбана года перечисляет Э.А.Берг:

*24 апреля в маленьком, овеванном традициями концертном зале фортепианного магазина “Ehrbar” на Мюльгассе в четвертом округе Вены (близ Фрайхауза, где Шиканедер показал премьеру «Волшебной флейты») состоялось исполнение фортепианной сонаты op.1 и двухчастного струнного квартета op. 3, организованное Союзом искусства и культуры.*

Квартеты Берга (ор. 3), Хорвица и Веберна (Пять пьес для струнного квартета, ор. 5) исполнил квартет, составленный по случаю (Фриц Бруннер,

<sup>1</sup> Бидермейер — стилевое направление в австрийском и немецком искусстве около 1815–1848 годов.

<sup>2</sup> Мель, Макс (1882-1971) — австрийский писатель.

<sup>3</sup> Штёссль, Отто (1875-1936) — австрийский писатель, литературный критик.

<sup>4</sup> Зуттнер, Берта фон (1843-1914) — австрийская писательница.

<sup>5</sup> Мозер, Ханс (1880-1964) — австрийский актер.

<sup>6</sup> Дворец Шёнбрунн — летняя резиденция Габсбургов.

<sup>7</sup> Berg E.A. 1980, 93-97.

Оскар Хольгер, Бернхард Бухбиндер, Йозеф Хаза)<sup>1</sup>. Были исполнены также соната ор. 1 Берга (пианистка Мариэтта Верндорф) и скрипичные пьесы Веберна.

### **Рецензия Пауля Штаубера. "Illustriertes Wiener Extrablatt"**

*В зале Эрбара в понедельник после долгого перерыва возобновились практические упражнения Союза против искусства и культуры. Руководители этой общины, чья бездарность, бездуховность и некритичность известна от Брюна<sup>2</sup> до Умбрии<sup>3</sup>, теперь окончательно назначили патроном Союза шефа венских какофонистов (Шёнберга) и обеспечили любезный прием его апостолам. В понедельник четыре прилежных музыканта — Бруннер, Хольгер, Бухбиндер и Хаза вначале пытались интерпретировать публике звуковой лепет фон Веберна. Пять раз Веберн пробует выразить свое презрение по отношению к вдохновению, гармонии и инструментам. Он назвал это: «Пять частей для струнного квартета». После того, как пятичастная забава не удалась, фон Веберн атаковал фортепиано и скрипку. Он назвал это «Четыре пьесы для скрипки и фортепиано». И здесь полное отсутствие формы, непонимание музыки, чьи элементарные основы чужды фон Веберну. Но развлечения вечера на этом не кончились. И у Хорвица есть что-то против струнного квартета. Его одностатные выпады отличаются от таковых у Веберна лишь поспешностью. Наконец, под прикрытием и названием «струнный квартет» таковой еще раз был изуродован по поручению Альбана Берга, во избежание монотонии — в двух частях. Тот же Берг, однако, написал фортепианную пьесу (очень смело названную «фортепианной сонатой»), которая позволяет уловить следы дарования и музыкальности. Но довольно шуток. Мы убедились, что не только бездарных, но и талантливых молодых людей этот бессовестный спекулянт толкнул на ложный путь, который не ведет ни к искусству, ни к культуре. И тогда против этого несвоевременного карнавала, который был учинен в понедельник, следует заявить самый резкий протест<sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> Сведения об исполнителях квартета найти не удалось.

<sup>2</sup> Сейчас Брно, город в Чехии.

<sup>3</sup> Область в Италии.

<sup>4</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 51.

Рецензия Штаубера положила начало кампании учеников Шёнберга в защиту учителя (об этом далее).

Э.А.Берг продолжает:

*3 мая состоялось венчание Альбана и Хелены в реформистско-протестантской церкви гельветического исповедания в Доротеергассе.*

Это событие Берг — перешедший по настоянию родителей невесты в протестантизм (их общая принадлежность к реформистской церкви позволяла расторгнуть брак)<sup>1</sup> — рассматривал как окончание периода обучения у Шёнберга. После медового месяца, проведенного в Прайне близ Пауэрбаха-Райхенау, молодожены некоторое время живут в загородном доме родителей жены в Трахюттене (Штирия), затем возвращаются в Вену. Осенью 1911 они переезжают в Хитцинг, в свою новую квартиру на Траутмансдорфгассе, 27.

*Через тринадцать дней после свадьбы музыкальная Вена — а значит, и молодая пара — получила печальное известие о смерти Густава Малера [18 мая 1911 года], который незадолго до этого вернулся из Америки, будучи смертельно больным. В погребении на гринцингском кладбище «Ан ден ланген Люссен» — оно состоялось 21 мая — принял участие весь музыкальный и художественный мир Вены<sup>2</sup>.*

Берг и Шёнберг присутствовали на похоронах Малера, состоявшихся 21 мая на кладбище в Гринцинге.

Летние месяцы посвящены работе над указателем для «Учения о гармонии» Шёнберга. С 1910 года Шёнберг начал готовить к печати свой главный теоретический труд. Бергу, прошедшему курс гармонии и хорошо знакомому с содержанием книги, было поручено составить предметный указатель. Он стал одной из многих работ, выполненных Бергом для учителя.

Берг — Шёнбергу. 18.07.1911

*...Я пока работаю над подготовкой указателя; работа, которая, собственно, является борьбой между моей большой любовью к самому сочинению и стремлением к строгой объективности. Или я, следуя первому, исполняю второе? Как бы то ни было, я пришел к тому, чтобы рассматривать указатель с двух точек зрения. Во-первых, с той, что каждый читатель*

<sup>1</sup> Позже, 30 сентября 1915 года, Берг вернулся в католичество, и обряд венчания был совершен во второй раз.

<sup>2</sup> Berg E.A. 1980, 81

должен легко находить отдельные «предметы» в важнейших местах, и во-вторых, что это особенно облегчит уже прочитавшему книгу поиск и ориентацию в ней. Поэтому я не способен опустить вещи, которые далекий от книги человек не будет в ней искать, как, например, «результат голосоведения» или «повторения последовательностей тонов, или секвенции». Но тем не менее я заверяю Вас, уважаемый г-н Шёнберг, что указатель будет ограничен желаемой Вами мерой объема и скромности, так что Вы будете довольны<sup>1</sup>.

Многочисленные хлопоты, связанные с обустройством квартиры, новые семейные обязанности полностью захватили Берга. По возвращении в Вену в июне 1911 он не посетил Шёнберга сразу же, что стало причиной первой серьезной трещины в их отношениях.

Веберн — Бергу. 4.08.1911

*...Мне очень больно, что твое отношение к Шёнбергу в данный момент таково. Но почему ты сделал это? Ты сам себе не можешь объяснить...*

*Не остается ничего иного, как вновь убедить Шёнберга.*

*И поскольку я знаю, как чиста и велика твоя любовь к нему, я убежден, что он вновь тебя полюбит. То есть он и сейчас тебя любит. Но думает, что ты его не так любишь, как он предполагал.*

*И в этом он должен убедиться вновь. — Это же Шёнберг...*

*Мой дорогой, бедняга столько должен был пережить. Понятно, что он становится жестким, когда думает, что обманулся в любви.*

**В августе 1911 года Шёнберг внезапно уезжает из Вены.** Это событие, которое стало испытанием на прочность для отношений Шёнберга и его учеников и в то же время хорошей возможностью доказать на деле свою беззаветную преданность, заставило забыть недавние разногласия. Внешний повод — ссора с одним из жильцов хитцингского дома. Внутренний мотив — желание найти более благоприятную атмосферу и условия для своей творческой деятельности. Вначале Шёнберг живет у своего шурина Цемлинского под Мюнхеном, затем решает переехать в Берлин — уже во второй раз в своей жизни. Переезжает в Берлин и Веберн: отказавшись от желанного места

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 35–36

ассистента А. Цемлинского в Немецком земельном театре в Праге, он решает разделить с учителем его жребий. Катастрофическое материальное положение Шёнберга вынуждает учеников предпринимать большие усилия, чтобы обеспечить учителю приемлемое существование.

На Берга новость произвела ошеломляющее впечатление. Его восторженная, беззаветная, но и мучительная привязанность к Шёнбергу представляла своего рода психологическую зависимость от учителя. С его отъездом он в буквальном смысле осиротел.

Берг — Шёнбергу. Бергхоф, 13.08.1911

*Вчера вечером я узнал ужасную новость. Но разве это новость? То, что Вы, глубокоуважаемый, предчувствовали, чего Вы опасались уже много месяцев? Разве это не исполнение жребия гения? Безразлично, открывается ли это в негативном, в непонимании тысяч сверхблагоразумных, или в позитивном, в ненависти сумасшедшего. Я знаю только, что эта ненависть, это обычно скрытое адское безумие на сей раз воплотилось в действии, в преступлении против Вашей священной личности — ибо подробности мне неизвестны — но я знаю также (высшим знанием непреложной надежды и ожидания), что мир, который до сих пор «пожимая плечами» проходил мимо Ваших деяний — остановится перед злодеянием дьявола — пусть даже и для того, чтобы одуматься. Момент осознания бедствий, со всех сторон теснящих Вас — такой наступает в жизни всех великих, принося помощь — наступил и для Вас, — или не может более заставить себя ждать, поскольку сейчас для него самое время<sup>1</sup>.*

Узнав об отъезде Шёнберга, ученики немедленно организуют помощь учителю. Веберн собирает 1000 крон, состоящих из 5 вкладов по 200 крон от Веберна, Берга, Яловца, Эрвина Штайна и Карла Хорвица, и анонимно посылает Шёнбергу.

После беседы с Германом Баром Берг составил воззвание, адресованное артистической и деловой элите Вены и Берлина. Шёнберг полагал, что ему необходима сумма в 6000 крон ежегодно, которую могли бы предоставить состоятельные меценаты.

Воззвание гласило:

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 44-45.

*Ученики и друзья Арнольда Шёнберга считают своей обязанностью довести до внимания общества его бедственное положение, его самого удерживает от этого стыд; поэтому мы через его голову взываем о помощи. Мысль о том, что этот художник не в состоянии удовлетворить элементарные жизненные потребности, не дает нам молчать. Катастрофа разразилась неожиданно быстро, и более основательно подготовленная помощь пришла бы слишком поздно. Ибо в то время, когда пишутся эти строки, Шёнберг находится без всяких средств к существованию в деревне под Мюнхеном. — Настоящее воззвание с целью сбора средств будет разослано друзьям искусства. Мы просим Вас лишь поддержать запланированную акцию при помощи подписи. Просьба о безотлагательном ответе Альбану Бергу<sup>1</sup>.*

Акция, однако, не имела ожидаемого успеха.

К середине сентября Шёнбергом окончательно было принято решение о переезде.

Шёнберг — Бергу. Берг-на-Штарнбергерзее, [19.09.1911]

*Очевидно, я все же перееду в Берлин. Мне ужасно жаль, что я так редко буду видеть Вас и моих других друзей, Кёнигера и Линке; и я очень радовался тому, что мы часто будем общаться в Хитцинге. Что каждую неделю несколько вечеров мы будем проводить вместе и Ваша жена, конечно, станет подружкой моей жены. Всего этого не будет, о чем я очень сожалею. Но я должен, наконец, все-таки уехать из Вены. Вы же знаете, я этого хотел всегда. Так нельзя. Мои сочинения страдают от этого и у меня практически нет средств к существованию в Вене. <...>*

*Не смогли бы и Вы приехать в Берлин? Вы бы жили здесь дешевле. Имели бы больше за те же деньги. Легче бы сделали карьеру! Подумайте об этом!<sup>2</sup>*

Вопрос звучал риторически. Ни тогда, ни впоследствии Берг так и не решился покинуть Вену, будучи накрепко привязан к тому месту, где родился и вырос, где жили его кумиры и его близкие.

Шёнберг — Бергу. Берг-на-Штарнбергерзее, 22.9.1911

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 100-101.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schonberg-Berg 2007 I, 60-62



*Но если Вы останетесь в Вене, я буду рекомендовать Вам моих учеников. В особенности Вы можете взять тех, кто вновь записался на учение о гармонии в Академии. Загляните туда и спросите об этом. Возможно, если Вы считаете это необходимым, я сам напишу этим ученикам. И курс контрапункта. Вы же можете проводить эти курсы дома у себя или в снятом в городе помещении (у Шварцвальд!!<sup>1</sup>). Как мой заместитель!<sup>2</sup>*

Слова Шёнберга, сказанные им почти год назад о том, что он видит в Берге своего преемника в преподавании учения о гармонии, оказались пророческими. Во всяком случае, именно отъезд Шёнберга стал толчком к началу педагогической деятельности Берга, которую он рассматривает как «служение» делу учителя.

Берг — Шёнбергу. 26.09.1911

*Ибо сколько великолепного в том, чтобы быть призванным, посетителем, соратником Ваших идей, Ваших идеалов, Ваших художнических намерений — даже в этом покинутом богом городе. <...> Может быть, мне посчастливится сделать что-либо в этом тесном кругу для большого священного дела, которое делаете Вы там, в большом мире, в окружении сонма приверженцев и последователей, которых становится все больше.<sup>3</sup>*

Осенью Берг с гордостью пишет о своих первых учениках.

Берг — Шёнбергу. Вена, [3.11.1911]

*О своих уроках я могу сообщить Вам следующую отрадную новость: у меня 7 учеников, из которых двое бесплатных — Польнауэр и Шмид из Зальцбурга (который мало талантлив), так что в месяц я зарабатываю 125 крон. <...> Это доставляет мне, конечно, большую радость, поскольку сейчас, когда я для этого сам повторяю многое из контрапункта и композиции, я вижу, что всему этому я научился у Вас, дорогой г-н Шёнберг, что всем я обязан Вам. Но я вижу также, какого напряжения это требует и сколько сил и труда Вы тратили на то, чтобы преподавать 2-3 часа подряд. Уже об этом одном должны подумать миллионеры!<sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> Д-р Евгения Шварцвальд руководила реальной гимназией для девочек. Школа предоставляла помещения для циклов докладов и специальных курсов. Шёнберг преподавал там учение о гармонии и контрапункт в 1903-1905 годы.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 66-69.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 76-77.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 122.

Конец года был ознаменован **малеровскими фестивалями в Вене и Мюнхене**, которые стали местом паломничества шёнбергианцев<sup>1</sup>. Первоначально Берг планировал отправиться в Мюнхен в середине ноября, чтобы посетить репетиции 15-18 ноября, однако по причине болезни смог приехать лишь в день концерта. Вернувшись в Вену, он посетил все три малеровских концерта.

Берг — Веберну. 6.12.1911

*Что значит все это сочинительство, если на следующий день слышишь Шестую (мне не нужно говорить, чья она, есть только одна Шестая, несмотря на Пасторальную). Скажу тебе — или мне этого не нужно тебе говорить — что это сочинение никогда не будет исчерпано, никогда не будет полностью постигнуто. Как оно прекрасно, даже в таком плохом исполнении. И это так!*<sup>2</sup>

Знаковым событием стала и лекция архитектора **Адольфа Лооса о доме на Михаэлерплац**. Дом на Михаэлерплац, называемый не иначе как «дом-чудовище», приобрел скандальную известность. Аскетичное здание с совершенно ровным, без единого украшения фасадом, возведенное в 1910–1911 годы напротив резной решетки Хофбурга, было воспринято как провокация. Лоос потратил немало усилий, отстаивая свое детище. Дому на Михаэлерплац он посвятил свой доклад, на котором присутствовал и Берг.

Берг — Шёнбергу. Вена, 6/7.12.1911

*Лоос скоро будет читать доклад о своем доме на Михаэлерплац. Повсюду в Вене можно видеть следующий плакат*

*Академический союз искусства и литературы*

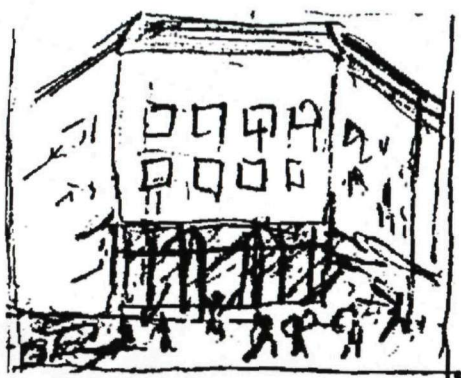
<sup>1</sup> Мюнхен, 20 ноября. Вторая симфония и Песнь о земле (Бруно Вальтер).

Вена, 28 ноября. Шестая симфония (Фердинанд Леве)

Вена, 2 декабря. Концерт памяти Малера: Вторая симфония и Песни об умерших детях (Бруно Вальтер).

Вена, 8 декабря. Третья симфония (Оскар Недбал) Запланированный на 8 декабря концерт с Третьей симфонией Малера под управлением Франца Шалька был отменен из-за отсутствия репетиций с Венским филармоническим оркестром. Вместо этого сочинения в тот же день (по другим сведениям – только 10 декабря) было исполнено Оскаром Недбалом с оркестром Общества музыкантов (Tonkünstlerverein).

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 56.



*«Дом-чудовище»  
(по выражению бургомистра)  
Лекция  
архитектора Адольфа Лооса  
Билеты по 5 и 20 крон  
Зофиенхалле*

*Конечно, я пойду.*

*Впрочем, одна из венских газет сообщила, что Лоос из-за своего дома сошел с ума и лечится в психиатрической клинике. Вот это по-венски!<sup>1</sup>*

Подготовка клавира оперы Ф.Шрекера «Дальний звон»<sup>2</sup> стала одной из первых работ Берга, сделанных для венского Универсального издательства (Universal Edition). Конец 3-го акта Берг послал в издательство уже в апреле 1911 года, клави́р вышел в сентябре того же года.

Клави́раусцуги, составляемые по заказу Universal Edition, были почти единственным гарантированным заработком начинающего композитора. Нельзя не отметить и тот факт, что такого рода работа предоставляла великолепную возможность подробного знакомства с тем или иным сочинением, будь то опусы учителя, воспринимаемые как откровение, или же сочинения современников. Опера «Дальний звон» положила начало немалой композиторской известности Шрекера и не могла не оказать влияния на самого Берга<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 143.

<sup>2</sup> Берг составил клави́р (с вокальными голосами) второго и третьего акта оперы.

<sup>3</sup> Т.Адорно с его чутким слухом влияние это слышал вполне отчетливо: «Одно место в «Воццеке»: там, где капитан поет, что и он когда-то испытывал любовь, звучит как пародия на Шрекера; но пародируют обычно то, к чему чувствуют влечение, пусть и амбивалентное» (Adorno 1971, 348).

В декабре Берг завершает клавир к «Песням Гурре» Шёнберга. Заказ на клавираусцуг был получен еще в сентябре 1910 года, когда сочинение не было закончено. Поскольку партитуру третьей части Берг получил лишь в ноябре 1911-го, первоначально предполагавшийся срок выхода клавира — конец 1911 года — не мог быть выдержан.

События 1912 года перечислены в дневнике Вацнауэра:

30 января: «Торжественная месса» под управлением Бруно Вальтера

22 апреля: Малер, «Жалобная песнь» (Филармонический хор)

26 июня: премьера IX симфонии Густава Малера

Сочинил:

ор. 4, Песни на слова Альтенберга (для оркестра)

Лето Бергхоф — Трахюттен<sup>1</sup>

Апрель и май были посвящены составлению клавира 3-й и 4-й частей квартета Шёнберга ор. 10, который потребовался для разучивания квартета, 3 и 4 части которого включают вокальную партию. 11 мая клавир был готов, но Шёнберг потребовал исправлений. В сентябре Берг посылает клавир в УЕ. В сопроводительном письме он высказывает свою точку зрения на клавираусцуг в целом.

Берг — Эмилю Херцке. 4.09.1912

*Пользуясь случаем, хочу сказать кое-что о моих клавирах вообще. В Ваших глазах они все считаются слишком трудными! Но речь идет об обработке новых, неизвестных, неисполненных сочинений. Такие клавиры должны быть труднее, чем клавиры общеизвестных, повсеместно и много исполняемых, следовательно, старых сочинений. Сравните, пожалуйста, господин директор, трудные, но сказочно прекрасные первые клавиры сочинений Вагнера, прежде всего Бюлова и Листа и сегодняшние легкие клавиры, например, Кляйнмихеля, Клиндворта (легкие обработки). В первых клавирах... нельзя лишь намекать, нельзя выпускать и заменять. Это не только нехудожественно, но и безответственно, ибо будут обмануты не только заинтересованные в клавире: певцы, концертмейстеры и, например, интенданты опер, организаторы концертов и т.д., но неверное представление получат и те, кто недостаточно часто слышал сочинение или вообще не слышал его,*

<sup>1</sup> Watznauer 1927, 84.

*то есть публика из музыкантов и нем музыкантов, которые имеют в своем распоряжении только клави́р (парти́туры не издаются).*

*<...> Не стоит, следовательно, слишком распространяться о трудностях моего клави́ра, то же самое происходит и во всех других случаях: трудности клави́ров (скорее трудности чтения, а не технические) растут вместе с развитием музыки. Так же, как вагнеровский клави́р труднее моцартовского, так же и сегодняшний, например, шёнберговский клави́р, должен быть труднее вагнеровского; точно так же вместе с трудностью сочинений растут возможности исполнителей!<sup>1</sup>*

Рассуждения Берга о том, что трудность клави́ра связана со все возрастающим усложнением техники композиции очень типичны для Шёнберга и его школы. Херцка счел клави́ры слишком трудными, к тому же начались споры по поводу выплаты гонорара. Клави́ры были опубликованы лишь в 1921 году, после переработки Бергом.

### **Книга о Шёнберге**

Первая большая редакторская работа, почти целиком находившаяся в руках Берга, — издание в 1912 году сборника «Арнольд Шёнберг»<sup>2</sup>, первого значительного документа, выразившего самосознание нововенской школы. Повод для этой книги дала рецензия критика Штаубера после концерта учеников Шёнберга 24 апреля 1911 году. Ученики составили воззвание в защиту учителя, кроме того, Карл Хорвиц предложил выпустить брошюру, где ученики могли бы высказать, что значил для них Шёнберг и что они вообще думают о Шёнберге-учителе. Осенью 1911 года началось воплощение идеи. Пауль Штефан<sup>3</sup> вначале хотел привлечь берлинского издателя Пауля Кассирера, но затем через Василия Кандинского возникли контакты с Piper&Co.

Первоначальный план апологии Шёнбергу-учителю постепенно перерастает в идею небольшой монографии, которая осветила бы разные стороны деятельности Шёнберга: композитора, педагога, художника, музыкального писателя. О Шёнберге-живописце изъявили желание написать сразу двое: В. Кандинский и П. фон Гютерсло<sup>4</sup>, хотя от каждого из них следовало держать в

<sup>1</sup> WSLB MS

<sup>2</sup> Schönberg 1912.

<sup>3</sup> Штефан, Пауль (1879-1943) — австрийский музыковед и критик.

<sup>4</sup> Австрийский художник Альберт Парис фор Гютерсло (1887-1973).

тайне факт участия другого. Отбор статей производился самым строгим, даже пристрастным образом, поэтому не все материалы были включены в книгу. Так, категорический протест вызвало желание Штефана представить статью о Шёнберге-писателе, не была опубликована и большая статья Эгона Веллеса. Наибольшее значение придавалось двум статьям: о недавно вышедшем труде Шёнберга «Учение о гармонии» и о его музыке. Первый поначалу вызвался осветить Веберн, однако вскоре отказался, поскольку изучение книги потребовало бы много времени и значительно задержало бы выход в свет брошюры (эту задачу взял на себя Хайнрих Яловец). В итоге Веберн отдал для публикации другую свою статью о музыке Шёнберга, написанную для берлинского издательства Tischer&Jagenburg.

В конце января работа над брошюрой подходила к завершению. Процедура преподнесения книги должна была стать сюрпризом для учителя. Вручить ее планировалось в Праге, в дни премьеры «Пеллеаса и Мелизанды» под управлением Шёнберга<sup>1</sup>, присутствовали многие его ученики. Для того, чтобы издание имело больший резонанс, решено было разослать подарочные экземпляры.

Вручение книги прошло так, как и планировалось. Шёнберг был, несомненно, тронут этим актом поддержки, о чем сделал запись в своем берлинском дневнике:

*Я считаю, что там действительно говорится обо мне слишком напыщенно. Для такой похвалы я слишком молод, завершил очень и очень немного. Мои прежние успехи я могу расценивать лишь как надежду на будущее, как обещание, которое я, возможно, сдержу; но не больше. И должен сказать, что если бы это не испортило моим ученикам радость, я, наверное, отказался бы от книги. Но с другой стороны, я настолько был потрясен той большой любовью, которая звучит во всем этом, что действительно был счастлив, насколько подобное может сделать счастливым. И горд я был тоже: всё, почти всё мне показалось настолько хорошим и написанным*

<sup>1</sup> Цемлинский пригласил Шёнберга принять участие в концерте Немецкого земельного театра в Праге 29 февраля 1912 года. Шёнберг дирижировал первой половиной программы, состоявшей из малеровских обработок И. С. Баха и его собственного «Пеллеаса и Мелизанды»; во втором отделении Цемлинский дирижировал виолончельными концертами Гайдна и Сен-Санса с Пабло Казальсом в качестве солиста.

*такими чудесными словами, что я действительно могу гордиться кругом таких людей<sup>1</sup>.*

Подготовленный учениками сборник имел колоссальное значение и в формировании самосознания нововенской школы, ее сплочения вокруг мятежной и опальной фигуры Шёнберга, уже давно заставившего говорить о себе как о композиторе, но так и не получившего официального признания как педагог.

Пражская премьера, как и многие другие исполнения сочинений учителя, стала местом неофициальной встречи шёнберговской школы. Ученики считали своим долгом посещать концерты, проходившие за пределами Вены, и они превращались в маленькие фестивали музыки учителя.

Берг приехал 25 февраля в день, когда Веберн передал Шёнбергу сборник статей «Арнольд Шёнберг».

Берг — Хелене. 26.02.1912

*Итак, утром с 10 до ½ 2 репетиция «Пеллеаса». Не буду говорить о своем первом впечатлении, оно было сверх всякой меры и ожиданий великолепным! Гигантская средняя часть (сцена любви, которая так ужасно завершается) имеет лишь одну параллель: второй акт «Тристана». Большого сказать невозможно, и все же этого слишком мало<sup>2</sup>.*

Отъезд Шёнберга из Вены не стал препятствием для продвижения его музыки в этом городе, в первую очередь силами учеников. В том же 1912 году этому способствовало сотрудничество, усилиями Берга, с **Академическим союзом литературы и музыки**<sup>3</sup>.

В феврале 1912 года Берг завязал контакты с инициаторами союза, в том числе с будущим заведующим литературной частью Бургтеатра Эрхар-

<sup>1</sup> Schönberg 1974a, 31.

<sup>2</sup> Berg 1965, 225.

<sup>3</sup> Академический союз литературы и музыки (Akademischer Verband für Literatur und Musik) было основано в 1908 году силами студентов и молодых литераторов и музыкантов. В первый год существования, 1908/09, уже были проведены музыкальные мероприятия, например, Исторический музыкальный вечер с участием Марты Винтерниц-Дорды, Рихарда Батки и др., вечер молодых венских композиторов, вечер Германа Греденера и вечер памяти Мендельсона. В сезоне 1909/10 годов состоялись лидерабенд ученика Шёнберга Фреда Долбина и шубертовский вечер. Кроме того, состоялись две лекции Крауса — в том числе первая лекция Крауса вообще — и доклады А. Лооса и С. Цвейга. С 1910 года Союз завязал контакты с Союзом культуры и искусства, который отделился от Ферейна Анзорге (там исполнялись сочинения Шёнберга), и с Хагенбундом, объединением художников. Президентом союза до 1912 был Макс Зокаль. В 1911 году П. Штефан, входивший в президиум, прочитал доклад «Малер и юношество» (здесь присутствовал Берг). Кроме того, состоялись доклады Лооса — о доме на Михаэлерплац — и Эгона Фриделя.



дом Бушбеком (выбранный в ноябре 1911 года в президиум, Бушбек вскоре стал руководителем). Вскоре Союз заинтересовался Шёнбергом и его окружением. Бушбек консультировался у Берга и вел переписку с Шёнбергом. Кружок Грёпль, как он стал называться, получил свое имя благодаря кафе, где обыкновенно проходили деловые встречи.

В 1912 году венский Академический союз пригласил Шёнберга прочитать доклад, был запланирован и концерт из его сочинений. Захваченный идеей посвятить предполагаемый доклад Малеру, Шёнберг дает согласие. Однако спустя несколько дней он меняет свое решение, отказываясь выступать в Вене, городе, обида на который еще не была изжита<sup>1</sup>.

Концерт прошел с большим успехом, что в немалой степени объясняется и составом публики, включавшей венских друзей и сторонников Шёнберга (их присутствие во многом обязано приглашениям, которые Берг разослал не только художественной элите Вены, но и целому ряду меценатов).

Берг — Шёнбергу. Вена, 16.04.1912

*зал был полон, везде чувствовалось невероятное нетерпение. Присутствовали Моли<sup>2</sup>, 2-жа Малер, 2-жа Розе<sup>3</sup>, Роллер<sup>4</sup>, Лоос, Кокошка, Бар, Мильденбург<sup>5</sup>, Шрекер и т.д. и т.д. Корнгольд, и младший тоже<sup>6</sup>, Батка<sup>7</sup>, Хоффман<sup>8</sup>, Шпехт<sup>9</sup> (Биенфельд не пришла из-за смерти отца). Графа<sup>10</sup> не было, зато присутствовали многие другие, которых я знаю лишь внешне, должно быть художники или известные люди (и Лембергер тоже). — Исполнение было сказочно хорошим, особенно секстет. В квартете должно было пройти некоторое время, чтобы исчезла начальная нервозность, т.е. чтобы выгались по-настоящему. Но это не повредило успеху. Он был бес-*

<sup>1</sup> Доклад о Малере в итоге был прочитан в Праге 25 марта. Подробнее о предыстории Пражской речи см. в: Лосева 2002.

<sup>2</sup> Карл Моли и его супруга Анна Софи, вдова Эмиля Якоба Шиндлера и мать Альмы Малер-Верфель.

<sup>3</sup> Юстина Розе была младшей сестрой Густава Малера и женой Арнольда Розе.

<sup>4</sup> Альфред Роллер, центральная фигура сецессионистского движения, был председателем комиссии по оформлению (Ausstattungswesen) в Придворной опере.

<sup>5</sup> Австрийская певица Анна Бар-Мильденбург пела в венской Придворной опере с 1889 по 1923 год В 1909 году она вышла замуж за Германа Бара.

<sup>6</sup> Композитор Эрнх Вольфганг Корнгольд, сын музыкального критика Юлиуса Корнгольда.

<sup>7</sup> Рихард Батка — австрийский музыкальный критик.

<sup>8</sup> Рудольф Стефан Хоффман был критиком в еженедельнике «Wiener Montags-Revue».

<sup>9</sup> Рихард Шпехт, австрийский писатель и музыкальный критик.

<sup>10</sup> Макс Граф, венский музыкальный критик.



*примерно теплым, бурным, даже восторженным, все встали, рукоплескали, кричали браво. Ни звука протеста!*<sup>1</sup>.

В ответном письме Шёнберга, очень теплом и искреннем, заметна нотка сожаления. Конечно, нет и речи о примирении с Веной, однако он упустил одну из редких возможностей послушать свою музыку в сочувственно настроенной аудитории.

Шёнберг — Берг. Целендорф, 19.04.1912

*Я действительно почувствовал, как Вы преданы мне и моим сочинениям, и это очень приятно. Судя по Вашим описаниям, было действительно очень хорошо — и мне особенно жаль, что я отсутствовал, жаль по одной причине: мне хотелось бы хоть раз послушать эти вещи спокойно, может быть, даже с настроением. Этого никогда не получалось. Я всегда чувствовал отчуждение и протест публики. На этот раз мне, наверное, передалось бы что-то от настроения публики, и тогда пьесы могли бы мне понравиться вновь. Чего не было уже давно! Почти с того времени, когда я их написал. Ваше письмо и вечер доставили мне очень много радости и я благодарю Вас за это*<sup>2</sup>.

В дни подготовки к концерту возникает другой план: провести в июне 1912 года во время официального Венского музыкального фестиваля **Неделю неофициальной музыки в Австрии**.

Импульс исходил, очевидно, от Шёнберга — он подхватил идею проведения альтернативного концерта современной музыки в рамках фестиваля, принадлежавшую Рихарду Шпехту. Академический союз сразу же заинтересовался идеей, однако для ее осуществления требовалось найти средства, возможно, путем создания гарантийного фонда.

Несмотря на обнадеживающий успех апрельского концерта, некоторые критики по-прежнему были настроены негативно. Однако ученики решили скрыть от Шёнберга отрицательные рецензии, чтобы хоть ненадолго заставить его забыть о неприязненном отношении венской музыкальной общест-

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 211–212.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 213.

Афиши были напечатаны на основе эскизов Эгона Шиле и Братьев Розенбаум<sup>1</sup>. Финансовую сторону обеспечил гарантийный фонд Кёнигера (950 крон).

Берг — Веберну. 31.05.1912

*Мы решили сделать заголовок:*

*В рамках Фестивальной недели музыки состоится и т.д.*

*Это не конкуренция. Это должно лишь сказать, что мы воспользовались поводом фестивальной недели музыки, чтобы также организовать 2 концерта (но современных). И это правда и ничего плохого или препятствующего официальному предприятию. <...> Возможно даже, мы придем к согласию с официальной фестивальной неделей музыки. Херцка<sup>2</sup> утверждает, что сумма подписки уже превышена, считает, что официальная фестивальная неделя музыки будет рада, если ее мероприятия будут дополнены...*

*Окончательная программа:*

*1-й концерт 25 июня 1912 года*

*Й. Сук. Из цикла «О матушке», ор. 28, «Пережитое и вымышленное», ор. 30.*

*А. Цемлинский. 4 песни по Метерлинку*

*В. Новак. Из цикла «Пан», ор. 42.*

*А. Шёнберг. Песни на слова Георге, ор. 15.*

*Ф. Шрекер. 5 песен.*

*2-й концерт 29 июня 1912 года*

*А. Цемлинский. Струнный квартет A-dur, ор. 4.*

*А. Берг. Соната для фортепиано.*

*А. Веберн. 4 пьесы для скрипки и фортепиано.*

*А. Шёнберг. Второй струнный квартет fis-moll, ор. 10<sup>3</sup>.*

Было решено на обоих концертах распространить циркуляр с целью создания гарантийного фонда — для помощи сбору средств на премьеру «Песен Гурре».

<sup>1</sup> Типография в Вене, основанная и руководимая Генрихом (1852-1908), Игнацем (1854-1913) и Зигмундом (1867-1945) Розенбаумами. С 1910 издательство, специализировавшееся на произведениях венского Сецессиона.

<sup>2</sup> Эмиль Херцка — издатель, с 1907 г. директор «Universal Edition».

<sup>3</sup> WSLB MS. Письмо частично процитировано в: Hilmar 1978, 86.

Академическое общество издало специальный выпуск журнала «Ruf» «Музыкально-фестивальная Вена» под редакцией П.Штефана. В журнале была напечатана и статья Линке «Антон фон Веберн и Альбан Берг» — это первая публикация о двух учениках Шёнберга.

*Имена этих двух композиторов открывают один из этапов новейшей истории музыки. Эту часть истории напишет другое поколение, в котором меньше сомнений и больше веры, чем в сегодняшнем; оно почувствует, что говорят эти сочинения. <...> Эту непоколебимую строгость по отношению к себе они видели у Арнольда Шёнберга. Он был их учителем многие годы. Неоценимая заслуга Шёнберга в том, что он распознает и возвращает в своих учениках индивидуальность. Он знает своих учеников лучше, чем они сами. Он знает сильные стороны учеников и формирует их. Ни один из них не похож на другого, ни один не подражает чему-либо. Каждый остается собой и идет только своим путем; но всякий становится яснее и чище, оказываясь вблизи Шёнберга. Веберн и Берг — великолепные тому примеры<sup>1</sup>.*

Главным событием официального фестиваля стала мировая премьера Девятой симфонии Малера под управлением Бруно Вальтера. Берг, который присутствовал на концерте и на репетициях, был потрясен сочинением (известен его восторженный отзыв<sup>2</sup>). Подробный отчет о концертах неофициальной недели был незамедлительно отправлен Шёнбергу.

Берг — Шёнбергу. [25.06.1912]

*Наш I концерт прошел очень хорошо<sup>3</sup>. Кульминацией, несомненно (об этом говорили все), были Ваши Песни Георге. Это проявилось и внешне. Они заслужили самые сильные, продолжительные и горячие аплодисменты. <...> Публики было не очень много. Зал слишком велик. Но можно было видеть многих важных людей. Розе, Лооса, Фрида, Гутмана<sup>4</sup>; из критиков:*

<sup>1</sup> Linke, Karl. Anton von Webern und Alban Berg. Цит. по: Reich 1959, 21-23.

<sup>2</sup> В русском переводе см. в: Михайлов 1985, 111.

<sup>3</sup> Программа первого концерта неофициального музыкального фестиваля, который состоялся 25 июня в Бетховенском зале, была следующей:

Сук. Два фрагмента из “Vom Mütterchen”, op. 28; три фрагмента из “Erlebtes und Erträumtes”, op.30 (Вацлав Штепан, фортепиано);

Цемлинский. Песни на слова Метерлинка — 1-я, 2-я, 3-я и 5-я (Марта Винтерниц-Дорда, альт; Эдуард Штойерман, фортепиано);

Шрекер. Пять песен (Тео Дрилл-Оридж, альт; Клеменс Краусс, фортепиано);

Шёнберг. Песни по Георге, op.15 (Винтерниц-Дорда, сопрано, Эдуард Штойерман, фортепиано);

Новак. Два отрывка из “Pap”, op. 42 (Вацлав Штепан, фортепиано).

<sup>4</sup> Банкир Макс Гутман.

*Корнгольда, Шпехта, Баха<sup>1</sup>, Биненфельд, Рудольфа Штефана, Хоффмана, Конту и других, которых я не очень хорошо знаю и поэтому не заметил.*

*<...>Итак, в целом вечер удался, и с внешней, общественной точки зрения стал маленьким событием, оставившим впечатление в музыкальном мире, которое не пройдет бесследно...<sup>2</sup>*

Пресса, писавшая о «концерте из упрямства», реагировала неоднозначно.

Montags-Revue, Wien, 8.07.1912

*Намерение было самым достойным — исполнить в двух концертах ныне здравствующих отечественных мастеров. В целом Академический союз можно только похвалить, но при формировании программы у него были плохие советчики, и афиша могла дать повод для кривотолков. Следовало ограничиться наиболее репрезентативными музыкантами, абсолютно бесспорными сочинениями. Не стоило исполнять Веберна и Берга, Новака и Сукка, рискуя вызвать протест в том смысле, что вовсе не портрет сегодняшней продукции, но покровительство определенному направлению было истинным намерением. Об этом свидетельствует, впрочем, и то непомерно большое место, что было отведено и зарезервировано для Шёнберга с его Песнями Георге и квартетом с пением<sup>3</sup>.*

**Венская премьера «Песен Гурре» А. Шёнберга 23 февраля 1913 года**, вне всякого сомнения, стала одним из главных событий в истории нововенской школы довоенных лет. Огромный и, наверное, почти единственный в своем роде успех, выпавший на долю монументального сочинения Шёнберга, едва ли был бы возможен без деятельного участия его учеников. На плечи Берга легло бремя подготовки исполнения: изготовление и сверка материала, корректура партитуры, написание путеводителя, наконец, проведение репетиций с хором и организация гарантийного фонда для осуществления премьеры.

Работа над корректированием партитуры началась еще в тот период, когда Шёнберг был в Вене. 1 мая 1911 года Берг сообщает Universal Edition о получении первой части партитуры. Поскольку после свадьбы он поселился в

<sup>1</sup> Давид Йозеф Бах, венский музыкальный писатель и критик.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 246.

<sup>3</sup> Цит. по: Schönberg 1974a, 247.

доме тестя на Максингштрассе, а сам Шёнберг также снимал квартиру в Хитцинге, вопросы корректуры обсуждались устно либо при помощи маленьких записок. Основная работа по корректуре пришлась на весну и лето 1912 года. Партитура — малого формата и неразборчивая, следовательно, непригодная для дирижирования — вышла в 1912 году. Впоследствии Шёнберг думал об изготовлении учебной редуцированной партитуры, своего рода партичеллы<sup>1</sup>. Берг внес свои предложения, но план не осуществился.

В октябре 1912 года Шёнберг сообщил Херцке, что не может найти в Берлине переписчиков для изготовления материала без ошибок.

Шёнберг — Эмилю Херцке. 16.10.1912

*Попросите Берга прийти к Вам и скажите ему, что исполнение «Песен Гурре» под вопросом, и не может ли он и другие мои ученики и друзья... каждый взять на себя часть (около 150-200 страниц голосов). Пообещайте ему и другим бесплатный экземпляр партитуры или клавира и хороший гонорар. <...> П. Кёнигер, Карл Линке, Й. Польнауэр, Шмид, Хеллер... Каждый по несколько страниц...*<sup>2</sup>

Бергу пришлось взять на себя значительную часть работы.

Берг — Веберну. 3.11.1912

*Я сверяю все голоса (без струнных) III части «Песен Гурре» (66 [голосов]) с партитурой, только что изданной, фотографированной, местами настолько мелкой, что я должен работать с лупой. Я никогда бы не взялся за эту работу, если бы не понимал ее величайшей важности, без нее исполнение «Песен Гурре» (даже в феврале) было бы невозможно. С другой стороны, я ни у кого не могу просить помощи, поскольку никто не знает сочинение так же хорошо, как я, и я могу исправить в голосах ошибки партитуры (описки, конечно, особенно в транспорте). Итак, огромная работа! Так что после 8-10 часов я почти слепну...*<sup>3</sup>

Работы продолжались до начала января, к тому же была обнаружена и ошибка в номерах тактов. 10 января Берг смог передать материал Universal

<sup>1</sup> Партичелла (нем. Particell, от ит. particella). I. Эскиз оркестрового произведения, содержащий указания на инструментовку. II. Сведенная в несколько нотоносцев партитура (то же, что дирекцион). (см. Проблемы музыкальной текстологии, с. 182.) Немецкое слово Orchesterauszug здесь используется в том же значении.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 64.

<sup>3</sup> Ibid.

Edition. Ему пришлось осуществлять разделение голосов, сверять все голоса со 123-й страницы до конца партитуры, а также все партии струнных.

Предыстория премьеры сочинения, работа над которым была начата более десятилетия назад, в 1900 году, такова. Первая часть «Песен Гурре» была исполнена 14 января 1910 года в сопровождении фортепиано в концерте из произведений Шёнберга, организованном **Союзом искусства и культуры**. Вступление и интерлюдии исполнялись на двух фортепиано в 4 руки Антоном Веберном, Мариэттой Верндорф, Рудольфом Вайрихом и Арнольдом Винтерницем. Исполнение имело такой успех, что музыкальная общественность потребовала исполнения всего сочинения в оригинале. Хотя Шёнберг до того не собирался в ближайшее время возобновлять работу над сочинением, успех у публики заставил его задуматься об этом. Несмотря на то, что стиль его претерпел значительную эволюцию, публичное признание могло бы облегчить судьбу его новых сочинений.

Шёнберг — Эмилю Херцке. 19.08.1912

*Я уверен, что этот успех пойдет на пользу распространению моих других сочинений... Это сочинение дает ключ ко всей моей эволюции. Оно демонстрирует меня с тех сторон, с которых я себя позднее больше не показываю. <...> Оно объясняет, почему все последующее оказалось именно таким, — и это исключительно важно для [понимания] моего творчества, что можно проследить с этого момента человека и его развитие!*<sup>1</sup>

7 ноября 1911 года Шёнберг завершил сочинение. Весной 1912-го начались переговоры по поводу исполнения. Франц Шрекер планировал исполнить «Песни Гурре» со своим Филармоническим хором в ноябре. Видимо, он инициировал и сбор средств по подписке.

Первая встреча подписного комитета, куда входили Херцка, Шрекер, Берг, Линке, Пауль Штефан, Рихард Шпехт, Вильгельм фон Виметаль и Иоганна Мюллер-Герман, состоялась 24 мая. 4 июня он собрался вторично.

Берг — Шёнберг. 5.06.1912

*Вчера было заседание в малом зале Музикферайна, которое было успешным, несмотря на немногочисленность. Присутствующие подписали билеты на 1700 К (в том числе Лоос 500 К). Были напечатаны новые циркуля-*

<sup>1</sup> Schönberg 1974, 242.

*ры, за подписью всех присутствовавших вчера (примерно 20-30), и листы уже состоявшейся подписки с воззванием подписываться дальше. Таким образом, дело, по моему мнению, уже обеспечено. Учитывая, что в большом зале Музикферейна возможно продать билетов на 8000 К, а все они определенно будут раскуплены, все эти акции излишни. Но не повредят! —<sup>1</sup>*

В июне 1912 года Филармонический хор заключил договор с Академическим союзом литературы и музыки о финансовом участии в исполнении, однако союз затем отказался от этого. Интриги продолжались и осенью. Шёнберг стал думать о премьере в Берлине.

В ноябре венская премьера была назначена на февраль 1913 года. Репетиции начались в декабре и должны были быть продолжены в январе. Перерыв возник из-за гастрольной поездки Шрекера.

При подготовке исполнения Бергу в первый и последний раз в жизни пришлось встать за дирижерский пульт, репетируя с хором. В отличие от других учеников Шёнберга, многие из которых — и Веберн в первую очередь — вынуждены были зарабатывать себе на жизнь дирижированием, Бергу еще не приходилось держать в руках дирижерскую палочку. Он определенно не чувствовал к этому склонности, поэтому с благодарностью внимал советам Веберна.

Веберн — Бергу. 27.12.1912

*Я охотно дам тебе совет относительно работы с хором, где я имею многолетнюю практику. Сразу же начать по голосам, если у хора еще не было репетиций, трудные места просить петь по группам определенного голоса, даже по одному. Очень медленно продвигаться вперед.*

*В каждом разделе вначале каждый голос, затем вместе, или вначале женские голоса вместе. <...> Короче говоря, идти вперед как можно медленнее. На первой репетиции, очевидно, лишь несколько тактов, но довести до совершенства. Тогда у людей возникнет чувство, что они чему-то научились. Первоначальный прогон у хора невозможен<sup>2</sup>.*

Рекомендации Шёнберга выдержаны в характерной для него конструктивно-деловой манере.

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 234.

<sup>2</sup> WSLB MS. Частично приводится в: Hilmar 1978, 73.

Шёнберг — Бергу. 28.12.1912

Теперь о Вашем письме: конечно, Вы обязательно должны воспользоваться возможностью помузицировать практически и провести репетиции «Песен Гурре» с хором и солистами. Хотя это будет для Вас нелегко, поскольку Вы делаете это в первый раз. Поэтому быстро скажу Вам самое важное, в том числе и по моему опыту. А именно: когда Вы останавливаете (а Вы должны останавливать во всех случаях, когда Вы 1) слышите ошибку и 2) знаете, как ее исправить), Вы должны выражаться как можно короче и яснее. Как можно меньше говорить. Никакого остроумия. Но прежде всего: есть следующие виды ошибок:

1. фальшивые ноты (возможно, неточная интонация)
2. неверный ритм (возможно, неточная артикуляция, подача)
3. неверная динамика (*p*, *f*)
4. неверная фразировка

Соответственно, не существует никаких других корректур и объяснений, кроме:

- 1) *g* (вместо *gis*; слишком высоко, слишком низко)
- 2) показать верный ритм! (острее, мягче)
- 3) потребовать *p* или *f*, громче или тише
- 4) распределение дыхания, акценты (*p*, *f*). Исправить атаку и окончание.

Последнее (4) должно быть тщательно проработано. Если Вы понимаете что-нибудь в пении, можете сказать что-то о технике. Нужно также следить за хорошим произнесением текста, но все другое, особенно: настроения, идеи, красота, характер и все поэтическое, — от лукавого!! Это для нас, но не для хора! Поверьте мне и примите это как можно быстрее. То есть Вы должны учиться этому. И искусство состоит в том, чтобы требовать *p* и *f* настолько правильно, чтобы только из этого получалось все другое. Это придумал не я, так делают все капельмейстеры, однако это верно!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 332.



Для того, чтобы преодолеть технические трудности дирижирования, Бергу пришлось вспомнить опыт шёнберговских репетиций с хором, в котором он пел басовую партию.

В начале февраля начались непредвиденные трудности из-за большого количества ошибок и отсутствия цифр. Поскольку 17 февраля должны были начаться групповые репетиции, а откорректированного материала все еще не было, Шрекер поставил условием исполнения присутствие Шёнберга в Вене. Шёнберг ответил раздраженно. Он упрекнул Шрекера в том, что он плохо учил партитуру и заявил, что два музыканта, Берг и Шрекер, все же способны найти в ней ошибки<sup>1</sup>.

Премьера «Песен Гурре» 23 февраля 1913 года вылилась в неслыханный триумф, который искренне разделяли и ученики Шёнберга.

Берг — Шёнбергу. 1.03.1913

*Наконец я нашел время для письма, мой дорогой г-н Шёнберг. Я никак не могу в эти дни освободиться от «администрирования», и все еще не закончил, но меня так и тянет написать Вам еще! О том чувстве пустоты, которое охватило меня, когда Вы уехали, когда все счастье этих последних дней — с его кульминацией, концертом<sup>2</sup> — внезапно осталось в прошлом; эту душевную подавленность (Katzenjammer) Вы не можете себе даже представить, дорогой г-н Шёнберг! Что это были за дни! Это было двойной, тройной жизнью, жизнью вообще, тогда как прежде — лишь существованием.*

*Лишь мысль о том, что эти дни наступят вновь, что в марте «Песни Гурре» будут повторены, что 30 марта прозвучит Камерная симфония, партитуру которой я немного полистал, из-за чего моя жажда возросла неизмеримо — и что ко всему этому Вы, дорогой г-н Шёнберг, вновь приедете в Вену, дает возможность вынести пустоту сегодняшних дней. <...>*

<sup>1</sup> Письмо Шёнберга директору Universal Edition Херцке см. в: Шёнберг 2008, 67-69. Письмо не было отправлено адресату, но послано Бергу для информации.

<sup>2</sup> Солистами были Мария Винтерниц-Дорда (Тове), Мария Фройнд (Лесная голубка), Ханс Наход (Вальдемар), Альфред Борутто (Шут Клаус), Александер Нозалевич (Крестьянин) и Фердинанд Грегори (Чтец). Франц Шрекер дирижировал Филармоническим хором, Венским коммерческим певческим ферейном (Wiener Kaufmännische Gesangverein) и Венским оркестром Общества музыкантов (Tonkünstlerverein).

*Бесконечное спасибо за Ваши «Песни Гурре» и за то счастье, что мне было позволено немного участвовать в исполнении<sup>1</sup>.*

Осенью 1912 года директор Universal Edition Херцка принял решение издать в форме брошюры **тематический анализ** этого самого крупного сочинения Шёнберга<sup>2</sup>. Изданные им тематические анализы двух других масштабных сочинений — Восьмой симфонии Малера (Р. Шпехт) и его «Песни о земле» (Й. Вёсс) — имели успех. Для написания такого анализа Шёнберг рекомендовал Херцке Берга, последний дал согласие.

В письме Шёнбергу Берг очень подробно высказывает свою точку зрения на написание такой работы: речь здесь идет не только о введении в конкретное сочинение, но — шире — о том, каким должен быть музыкальный анализ; каковы задачи слова о музыке.

Берг — Шёнбергу. 23/24.11.1912

*Такая работа претит мне изначально, и я всегда с пренебрежением относился к виденным мною подобным вещам (например, у Шпехта или Вёсса<sup>3</sup>). Теперь нечто подобное предстоит написать мне самому — и к тому же о сочинении, которое я так люблю!! Я вовсе не уверен, что такая работа имеет какой-то смысл, что она способствует пониманию сочинения. Что — скажу прямо — читатель такого анализа с его помощью сможет понять — даже полюбить — а это уже кое-что значит — сочинение, которое поначалу приводило его в недоумение! <...>*

*Ибо если бы мы захотели анализировать по-настоящему, не только тематически: саму тему, все развитие, вариации, формы и т.д., затем гармонию, контрапункт и, наконец, инструментовку — нам бы пришлось написать о таком сочинении, да и о каждой симфонии, четыре полновесных книги по всей теории (учение о гармонии, контрапункт, учение о форме, инструментовка), без нее же не обойдешься. Я еще слишком хорошо помню, что мне выпало счастье услышать, как «анализируете» Вы, дорогой г-н Шёнберг; когда Вы целый час говорили об инструментовке **первого** такта симфонии Бетховена — или теперь, в докладе о Малере об одной мелодии (10*

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 371.

<sup>2</sup> Работа над путеводителем подробно документирована в: Berg 1994. Нижеследующие цитаты из писем приводятся по этому источнику, если не указано другое.

<sup>3</sup> Йозеф Венанциус фон Вёсс (1863–1943) — австрийский композитор и редактор издательства.

тактов) медленной части VI Малера!<sup>1</sup> **Вот** что означает анализировать, это что-то дает — это обогащает знающего, просвещает незнающего! Все прочее ерунда. Поначалу я полагал, что подобная работа (о «Песнях Гурре») могла бы строиться именно так, если я не хочу писать нечто *à la Шпехт* — что нужно обратить внимание на красоты (из чего, конечно, получится не что иное, как перечисление всего клавира), а хочу местами проанализировать подробно (где-то гармонию, тематизм, форму, инструментовку), следовательно, опять-таки давать лишь указания и много, много нотных примеров — значит, в конце концов, весь клавир (!). Но тогда получится либо что-то очень неполное (поскольку иначе и не может быть), либо только лишь эссе или нечто подобное (если у меня есть для этого литературный дар)<sup>2</sup>.

Соглашаясь с мнением Берга, Шёнберг пока остерегается давать советы. Возможно, все его внимание занимали гастроли в Голландии<sup>3</sup>. Вернувшись в Берлин, Шёнберг проявляет больший интерес к путеводителю, излагая свою точку зрения.

Шёнберг — Бергу. 4.12.1912

Теперь об анализе «Песен Гурре». Думаю, Вам бы не помешало сделать его. Правда, я сам не знаю, где его использовать. В концерте, думаю, это просто неприемлемо. Но, может быть, если кто-то захочет познакомиться заранее. Главное, по-моему, вот что: Херцка, наверное, желает иметь его во что бы то ни стало, и будет жаль, если его сделает один из этих друзей. Наверное, Вы найдете выход. Например, так:

Перечень важнейших тем, в последовательности отдельных номеров. Затем указать наиболее важные места, где эти темы возвращаются. Может быть, привести несколько характерных форм, которые они принимают. Попытаться описать некоторые характерные настроения простыми, ненапыщенными (следовательно, довольно сдержанными) словами. В характерных местах, может быть, поговорить и о форме. Но не настолько строго, чтобы всегда говорить обо всем, но всякий раз лишь о том, что

<sup>1</sup> В докладе о Малере анализируется 10-тактовая тема Andante Шестой симфонии, см.: Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Hrsg. von I. Vojtech. F/M 1992. S. 26-28.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 315-316.

<sup>3</sup> 25 ноября Шёнберг приехал в Амстердам, где руководил тремя репетициями к исполнению «Пеллеаса и Мелизанды» 28 и 30 ноября в Амстердаме и Гааге с оркестром Концертгебау.

особенно обращает на себя внимание и о чем есть что сказать. Значит, ни в коем случае не говорить обо всем; только потому, что того требует последовательность. То есть, ничего филологического. Но афористично, неприужденно, несвязно, в нескольких словах говорить о том, что бросается в глаза. Итак: в свободной, афористичной форме! Это было бы чем-то новым<sup>1</sup>.

В ответном письме от 6 декабря 1912 года Берг благодарит учителя за разъяснения и говорит о своей готовности сразу же взяться за работу. Но начало ее было отложено, и лишь на Рождество Берг сообщает Веберну о тематическом анализе «Песен Гурре». Работа шла медленно: подготовка премьеры «Песен Гурре» и связанные с этим многочисленные хлопоты не позволяли Бергу уделять ей много внимания. К тому же ему пришлось составлять клавір песен на слова Альтенберга, которые планировал исполнить Шёнберг (см. об этом далее).

В процессе работы у Берга возник вопрос об истории создания сочинения, растянувшейся более чем на 10 лет. Шёнберг сразу же откликается на его просьбу сообщить даты сочинения (его письмо практически полностью было приведено в путеводителе). Его более всего волновало то, что сочинение может дать ложное представление о его творческой эволюции, столь стремительной в эти предвоенные годы.

Шёнберг — Бергу. 24.01.1913

Дорогой друг, даты «Песен Гурре» я уже давно собирался написать. Большую часть Вы, наверное, знаете. Приведите их безо всякой полемики, без стиля, чисто «статистически», или «исторически», или называйте это как хотите.

1. Итак: в марте-апреле 1900-го я сочинил первую и 2-ю часть и многое из 3-й части. Затем долгий перерыв, заполненный инструментовкой оперетт. В феврале или марте (значит, в начале 1901-го) завершено остальное!! Затем в августе 1901-го начал инструментовку (мне вновь препятствовали другие работы, поскольку моему сочинению всегда что-то препятствовало.) В Берлине в середине 1902-го продолжил. Затем большой перерыв из-за инструментовки оперетт. В 1903-м работал над этим в последний раз

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 324.

и закончил примерно до страницы 118. Затем отложил и совсем оставил! Вновь возобновил в июле 1910-го. Инструментовал все вплоть до заключительного хора. Его завершил в Целендорфе в 1911-го.

Вся композиция, думаю, была завершена в апреле или мае 1901-го. Лишь заключительный хор был оставлен в эскизах, в которых, однако, уже полностью присутствовали важнейшие голоса и вся форма в целом. При написании партитуры я переработал лишь некоторые голоса. Речь идет только лишь о группах в 8-20 тактов; особенно, например, в номере «Шут Клаус» и в заключительном хоре. \* В оригинале композиции было очень мало указаний относительно инструментовки. Я их тогда не записывал, поскольку запоминал звучание. Тем не менее: нужно учитывать, что часть, инструментованная в 1910-м и 1911-м, по стилю инструментовки совершенно иная, нежели I и II части. Скрывать это я не намерен. Напротив. Само собой разумеется, спустя 10 лет я инструментую иначе. Шпехт лжет! \*<sup>1</sup>

Все прочее (даже то, что я с удовольствием изменил бы) осталось таким, каким было тогда. Я бы не попал больше в стиль, и мало-мальски искушенный знаток без труда обнаружит 4 -5 исправленных мест. Эти корректуры стоили мне больших усилий, чем в свое время вся инструментовка в целом<sup>2</sup>.

В первые дни февраля Херцка узнал, что путеводитель будет намного длиннее, чем было предусмотрено ранее.

Шёнберг — Бергу. 3.02.1913

Херцка написал мне сегодня о Вашем анализе и крайне возмущен его длиной.

Честно говоря: я тоже!

<...> Наверное, Вы не вполне последовали моему совету: говорить лишь о тех вещах, которые кажутся Вам чем-то примечательными!! Возможно, Вы слишком сильно поддались искушению видеть примечательное во всем (*Perfectum* и *Futurum*)<sup>3</sup>.

И еще одно, в чем я почти уверен:

<sup>1</sup> Фрагмент между звездочками (\*) помещен в примечании.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 353-354.

<sup>3</sup> Совершенное и будущее (лат.).

***Определенно** Вы многое сказали слишком обстоятельно. В потребности сказать красиво и действенно!! Я знаю это и могу сказать Вам: почти все то, что я до сих пор написал, сегодня я сказал бы по-другому. Прежде всего: короче! Так кратко, какова моя музыка.*

*Обдумайте, нельзя ли вычеркнуть 15-30 страниц!!*

*Но не вычеркивайте мысль!*

*Но совершенно определенно все, что является предшественником и потомком этой мысли.<sup>1</sup>*

В наставлении Шёнберга прорывается очень важная для него в те годы установка: нужно выражать свои мысли кратко и точно. При этом нельзя не заметить некоторого сожаления по поводу того, что раньше он ей не следовал в той мере, как это было необходимо.

Путеводитель был напечатан менее, чем за 20 дней. 22 февраля он был отправлен в издательство в количестве 2000 экземпляров. На премьере 23 февраля путеводитель с программой и текстом объемом в 100 страниц уже был в продаже. Путеводитель, в отличие от анализируемого сочинения, не имел большого успеха. Херцка решает выпустить второе, сокращенное издание — своего рода тематическую таблицу. Требовались и некоторые добавления: в первом издании отсутствовали сведения о поэте Йенсе Петере Якобсене и его сочинении.

**Пять песен на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга, ор. 4, для голоса с оркестром (1912)** — одно из первых самостоятельных сочинений Берга, написанное вскоре после окончания обучения у Шёнберга. Поэт-импрессионист Петер Альтенберг, которого называли «Верленом Рингштрассе», был знаковой фигурой венского *fin-de-siècle*. Его считали городской достопримечательностью, зеваки и поклонники наблюдали его ежедневные прогулки в венском Фольксгартене. Всю жизнь Альтенберг прожил в гостиничном номере. Стены его снизу доверху были увешаны открытками, он постепенно заполнял их своими текстами. Умещавшиеся на одной странице словесные зарисовки, «в телеграфном стиле души» стали созданным им новым литературным жанром. Материалом для них служило все, что автор,

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 358-359.

обладавший исключительной способностью находить в обыденном прекрасное, в банальном исключительное, видел вокруг себя.

В основу своего цикла Берг положил пять стихотворений в прозе из сборника «Новое старое» (“Neues Altes”, 1911). Картины природы здесь становятся зеркалом изменчивых душевных состояний, а душа, в свою очередь, выступает медиумом природы. Цикл экспрессионистских миниатюр, созданный Бергом, во многом переосмысливает позднеромантический жанр оркестровой песни. «Логика экспрессии» (Э. Блох) порождает неожиданные контрасты, инспирирует почти мгновенный переход от глубокого созерцания к возбуждению и экзальтации. Наряду с традицией Малера и Шёнберга здесь ощутимо влияние Дебюсси, выраженное прежде всего в экзотическом тембровом колорите (оркестровое вступление к первой песне имитирует звучание яванского гамелана). Вместе с тем цикл содержит и удивительные прозрения. Например, в третьей песне представлен один из вариантов Klangfarbenmelodie — 12-тоновая вертикаль с меняющейся тембровой окраской выступает как символ бескрайнего космоса.

Импульс к сочинению песен последовал от Шёнберга, который, в очередной раз просмотрев сонату, ор. 1, попенял Бергу за то, что тот давно не сочиняет.

Шёнберг — Бергу. 13.01.1912

*Ваши ноты я получил и, посмотрев сонату, вновь очень порадовался. Это действительно очень хорошая и оригинальная пьеса. Почему Вы ничего не сочиняете! Вы не должны давать так долго бездействовать Вашему таланту. Напишите, по крайней мере, несколько песен. Хорошо, когда стихи помогают вернуться к музыке. Но затем — что-нибудь для оркестра<sup>1</sup>.*

Действительно, после окончания квартета ор. 3 Берг ничего не сочиняет на протяжении полутора лет. Причин тому множество — и исключительная загруженность вспомогательными работами (корректуры, клавираусцуги, путеводители) для Шёнберга и Universal Edition, и женитьба, налагавшая на него новые и требующие времени обязанности, но главное — недостаток уверенности в своих силах, в особенности в то время, когда Шёнберга не было рядом. Упрек возымел действие.

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 169.

Берг — Шёнбергу. 10.03.1912

*Я, наконец, вновь что-то сочинил — маленькую оркестровую песню на текст видовых открыток Альтенберга. К ней я вскоре, как только здесь закончатся концерты, добавлю еще некоторые<sup>1</sup>. Когда они будут завершены, я попрошу Веберна, с которым я часто вижусь, передать их Вам. Из-за долгого перерыва в работе я настолько потерял способность суждения, что действительно не могу сказать, хорошо ли это, или это большая халтура. Поэтому я прошу Вас, дорогой г-н Шёнберг, как только у Вас будет время, посмотреть то, что я сейчас сочиняю, и сказать мне (или передать через Веберна), что Вы об этом думаете, т.е. хорошо это или плохо, и что здесь плохо. Я должен вновь войти в колею, чтобы суметь применить по меньшей мере то, что я уже знал, то бесконечно многое, чему я научился от Вас, г-н Шёнберг. Кроме того, писать для оркестра, при отсутствии у меня предрасположенности к этому, у меня получается плохо — по всяком случае, поначалу. Может быть, я и здесь смогу чему-нибудь научиться, что весьма возможно, если Вы будете так добры кое-что — ибо все было бы чересчур — улучшить или убрать<sup>2</sup>.*

Однако продолжить работу удалось лишь спустя несколько месяцев — Бергу пришлось все свое время посвятить организации концертов. Возможно, отсутствие реакции учителя на известие о сочинении также сыграло свою роль.

В октябре последовал еще один вопрос Шёнберга, который, видимо, не слишком хорошо помнил то, что Берг писал ему по поводу своих композиций.

Шёнберг — Берг. 3.10.1912

*Что с Вашими сочинениями? Вы закончили их? Не хотите ли показать мне? Не собираетесь ли приехать ко мне ради этого? <...> Не хотите ли подумать о том, чтобы сочинить что-нибудь? Вы еще не думали о том, чтобы написать что-либо для театра? Порой мне казалось, что Вы сможете это! Во всяком случае это даст хороший импульс. Только не отби-*

<sup>1</sup> Берг взял тексты для своих оркестровых песен, ор. 4, из книги Альтенберга «Новое старое» ("Neues Altes", Berlin 1911), которая содержит и три эскиза, посвященных Хелене Берг («X. Н.», «Знакомство», «Визит в безлюдный парк»).

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 193.



*райте у меня «Игру снов», я сам о ней думаю<sup>1</sup>. Но в остальном сочинение по Стриндбергу! Мне кажется, это легко осуществимо!<sup>2</sup>*

Берг так и не воспользовался советом Шёнберга, хотя в ответном письме, где с великим сожалением говорит о том, что не может посетить Шёнберга в Берлине, с горячностью рассуждает о своих стриндберговских планах.

Берг — Шёнбергу. [Вена], 6/7.10.1912

*Я же должен увидеть, как Вы сейчас живете, дорогой г-н Шёнберг, должен вновь побывать в Вашем кабинете, который я теперь могу представить, хочу вновь сидеть с Вами за фортепиано, получить позволение посмотреть Ваши новые сочинения — наконец, обременить Вас моими оркестровыми песнями, которые я привезу с собой (я завершаю сейчас как раз 5-ю, последнюю, а затем сразу же возьмусь за что-то другое — если найду подходящее либретто для театра. Я думал вначале о «Камерных пьесах» Стриндберга<sup>3</sup>, а теперь, когда и Вы предлагаете мне Стриндберга, эта мысль привлекает меня все больше)<sup>4</sup>.*

Этим планам не суждено было сбыться. 1913 год приносит тяжелое испытание, во многом повлиявшее в дальнейшем на композиторское самосознание Берга. 31 марта состоялся «Концерт с оплеухами». Школа Шёнберга потерпела здесь один из своих величайших провалов.

Концерт был организован Академическим союзом литературы и музыки. Бушбек составил на сезон 1912/1913 большую программу концертных мероприятий, которую Берг посчитал «слишком хорошей для этого города».

Оркестровый концерт был назначен на 23 февраля. Первоначально не планировалось исполнять сочинения Берга и Веберна, но впоследствии Шёнберг настоял на этом, в особенности после того, как произведения его учеников из-за болезни исполнителей не прозвучали в концерте 20 ноября. В конце декабря Шёнберг попросил перенести концерт на 30 марта, поскольку на 23 февраля была уже назначена премьера «Песен Гурре».

<sup>1</sup> План Шёнберга, связанные с пьесой Стриндберга «Игра мечты» (1901) и трилогией «Путь в Дамаск» (1898-1901) не были осуществлены.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 289-290.

<sup>3</sup> Четыре «Камерные пьесы» Стриндберга (наиболее известная из них — «Соната призраков»), были написаны в 1907 году.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 291.

В начале января, обдумав возможные варианты программы, он обращается к Бергу.

Шёнберг — Бергу. 7.01.1913

*Дорогой друг, есть ли у Вас одна-две краткие (легкие!) оркестровые песни для меццо-сопрано? Возможно, я продирижирую оркестровым концертом Академического союза, если он состоится 30 марта. Тогда будет участвовать Фройнд<sup>1</sup> (безвозмездно!). Программа такая: оркестровые пьесы Веберна, Ваши оркестровые песни, «Песни об умерших детях» Малера, моя Камерная симфония. — Спросите Бушбека насчет даты. Я недавно написал ему!<sup>2</sup>*

Вопрос учителя привел Берга в трепет. Он долго, многословно, с величайшей дотошностью описывает в своем сочинении все — от формата копии до вариантов комбинирования отдельных частей для предстоящего концерта<sup>3</sup>. Суждение Шёнберга оказалось на редкость сдержанным. Берг, конечно, ожидал более заинтересованного внимания к своему первому оркестровому опусу.

Шёнберг — Бергу. 14.01.1913

*Я пока еще знаю эти вещи недостаточно (время!!), но они кажутся мне прежде всего (на первый взгляд) примечательно хорошо и уверенно инструментрованными. Но кое-что мне неприятно; а именно, слишком очевидное стремление использовать новые средства. Возможно, впоследствии я пойму органическую связь этих средств с необходимостью выражения лучше. Но пока что меня это смущает. Напротив, какие-то места я воспринимаю уже вполне ясно и они мне решительно нравятся. Посмотрим<sup>4</sup>.*

Мария Фройнд отказалась петь песни Берга, несмотря на то, что Шёнберг уговаривал ее с большой настойчивостью и даже ставил ультиматум: или она исполняет все сочинения в программе, или не участвует в концерте.

Берг же в ответном письме вновь и вновь пытается оправдать перед лицом учителя то самое чрезмерное использование новых средств, которое тот ставил в вину ученику.

<sup>1</sup> Немецкая певица меццо-сопрано Мария Фройнд широко гастролровала с камерным и ораториальным репертуаром. Шёнберг познакомился с ней в 1908 году.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 337.

<sup>3</sup> См. письмо Шёнбергу от 9.01.1913, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 338–339.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 345–346.

Берг — Шёнбергу. 17.01.1913

Сейчас, в половине шестого, еще в постели, я хочу как можно скорее восполнить упущенное и сказать Вам, как обрадовало меня Ваше суждение о том, что песни не совсем плохи. Особенно в отношении инструментовки — где я, помня о своих злосчастных первых шагах, в каждом такте, даже если он представлялся мне так живо, будто я слышал его, опасался сделать глупость. Меня не мог успокоить даже Веберн, составивший благоприятное мнение (он посмотрел только 2 песни). Лишь Ваши любезные слова, Ваше письмо! А теперь я сразу же хочу сказать несколько слов о «новых средствах», интенсивное использование которых «царапало» и меня самого — даже после, когда я видел, в каком количестве они нагромождены друг на друге (в то время как при сочинении они казались такими естественными); оно мешало мне не потому, что я находил их излишними, но потому, что я опасался произвести впечатление хвастуна (ну, «мы можем себе это позволить»! «Все, что хорошо и дорого» и т.д.), особенно аляповатыми красными рамками, в которые поместил мои невинные примечания переписчик. Но возможно, даже несомненно, использование большого количества новых средств имеет следующую причину. Прошло не так много времени с тех пор, как я начал с пониманием слушать звучание оркестра, начал понимать партитуры. И поскольку это всегда были новейшие сочинения и в последние годы я не держал в руках даже партитуры Вагнера, не говоря уже о классиках (безусловно, большая ошибка!), я лучше разбираюсь в новых звучаниях, достигаемых новыми средствами, слышу их везде, где, наверное, можно было бы обойтись и без них, и, в конечном итоге, применяю их, поскольку не могу иначе! Поэтому мой способ выражения, наверное, уподобляется способу выражения ребенка, который слышит дома так много иностранных слов, что использует их всегда, даже если не совсем хорошо знает немецкий. Но я тешу себя надеждой, что ребенок, по крайней мере, употребляет иностранные слова правильно. Или: может быть, здесь уместна шутка!? «Если бы мы не использовали новых средств, мы никогда не узнали бы, как они звучат!» ?

<...> Недавно я был у Альтенберга в Штайнхофе<sup>1</sup>. Его брат<sup>2</sup> попросил меня навестить его. Ему очень плохо. Врачи констатируют манию преследования. Но это же «Ад»<sup>3</sup>. Он ужасно страдает! Все же я надеюсь, что он поправится и вновь будет писать<sup>4</sup>.

27 февраля Венское концертное общество подтвердило, что предоставит в распоряжение симфонический оркестр. Гарантировано было самое большее 6 репетиций, расходы составили 3000 крон. Исполнителем Альтенберг-песен согласился стать Альфред Борутто. Позже Шёнберг представляет Бушбеку окончательную программу концерта.

Шёнберг — Эрхарду Бушбеку. 10.03.1913

*Дорогой г-н Бушбек, прилагаю программу и последовательность.*

*I. Веберн. 6 оркестровых пьес.*

*II. Берг. 3 оркестровые песни, господин Борутто.*

*III. Шёнберг. Камерная симфония ор. 9.*

*IV. Цемлинский. 4 оркестровые песни<sup>5</sup>.*

*V. Малер. «Песни об умерших детях».*

*Определяющими для последовательности стали следующие соображения:*

*I. Первые три номера программы довольно опасны. Веберн опаснее всего, Камерная симфония сравнительно менее опасна. Поэтому хорошо, если публика, которая еще не устала и не потеряла терпение, вначале проглотит Веберна, самую горькую пилюлю в этом концерте. Берг подействует мягче, Камерная симфония, наверное, не будет иметь успеха, но ее выслушают из уважения. Цемлинский, наверное, будет восприниматься хорошо, а «Песни об умерших детях» — наверняка.*

*Так будет практичнее всего.*

*По художественным соображениям я сделал бы многое иначе: Веберна дальше в середину, Камерную симфонию в заключение. Но для меня предпочтительнее отпустить слушателей этого концерта с впечатлением от*

<sup>1</sup> Петер Альтенберг периодически страдал от приступов душевной болезни. С 10 декабря 1912 года по 28 апреля 1913-го он находился в психиатрической лечебнице Steinhof.

<sup>2</sup> Георг Энглендер (1862-1927).

<sup>3</sup> Скорее всего, Берг ссылается на автобиографическую книгу А.Стриндберга «Ад»(1897).

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 347-348.

<sup>5</sup> Песни на слова М. Метерлинка, ор. 13 (№ 1, 2, 3, 5).

*«Песен об умерших детях», и кроме того перемещение «Песен об умерших детях» невозможно без того, чтобы не навредить Бергу и Цемлинскому. Но в конце концов художественные основания в смешанной программе не принимаются во внимание, поскольку это попури и здесь прекращаются художественные основания...<sup>1</sup>*

Концерт 31 марта стал одним из самых грандиозных скандалов школы Шёнберга, который завершился потасовкой. Шум в зале не позволил исполнить программу до конца, «Песни об умерших детях» так и не прозвучали.

Событие вызвало многочисленные отклики в прессе.

#### **“Zeit”. 1.04.1913 (полицейский отчет)**

*На оркестровом концерте Академического союза литературы и музыки в Вене, который состоялся сегодня вечером в большом зале Музикферейна и которым дирижировал Арнольд Шёнберг, в заполненном публикой зале начались активные демонстративные выступления противников нового музыкального направления, которое представляет Шёнберг. Эти выступления — в виде шиканья и свиста — усиливались от одного номера к другому и вылились в конце концов в пререкания противоположных партий, каковые пререкания здесь и там перерастали в рукопашную. По этому поводу был выражен протест четырьмя лицами, а именно слушателем философии, практикующим врачом, инженером и юристом. Поскольку вмешательство комиссара полиции д-ра Ляйнвебера, который осуществлял в зале инспекционный надзор и со сцены призывал присутствующих к спокойствию, окончилось ничем, нельзя было и думать о продолжении концерта. Организаторы прекратили концерт до завершения последнего номера программы<sup>2</sup>.*

#### **“Die Zeit”. 2.04.1913.**

**Скандал в концертном зале. Воззрения Шёнберга на своих учеников**

*Антон фон Веберн и Альбан Берг, чьи оркестровые сочинения в понедельник инициировали скандал в зале Музикферейна, — два друга и сторонника Шёнберга, которые находятся в очень тесном контакте с ним уже около 10 лет. Ф[он] Веберн и Берг с самого начала подтверждали по отношению к мастеру безграничную преданность, своего рода поклонение, кото-*

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1976, 286-288.

<sup>2</sup> Цит. по: Schoenberg-Nono 1998, 123

рого не находил даже Рихард Вагнер у своих самых восторженных поклонников. Будучи состоятельными людьми, они выражали свое восхищение также и тем, что долгое время материально поддерживали Шёнберга, переживавшего сложные времена. В этом не следовало бы видеть ничего необычного.... Не стоило бы даже и говорить об этом публично, если бы Шёнберг не чувствовал себя обязанным отплатить своим ученикам тем, что использовал свое влияние для исполнения их сочинений, хотя сам считал их успехи весьма незначительными. Это свое мнение, которое касается прежде всего исполненных сочинений Веберна и Берга, он высказывал неоднократно. Нужно указать и на то, что издатель Шёнберга, господин Херцка, директор *Universal Edition*, который занимается поддержкой современной музыки, не согласился издавать сочинения Берга, которые вызывали величайшие скандалы. Арнольд Шёнберг также никогда не вступался за эти сочинения перед издательством, напротив, он не скрывал, что в художественном отношении считает их небезупречными. И несмотря на это они были исполнены в большом зале Музикферейна перед сотнями слушателей! Еще одно доказательство того, как мало Шёнберг заботится о своих учениках перед лицом профессионалов: на репетициях к концерту в понедельник музыканты концертного общества единодушно заявили, что не будут исполнять сочинение Берга. Музыканты считали, что публика не способна выслушать «такое». Арнольд Шёнберг, который обычно очень охотно вступает в профессиональные дискуссии, не смог тогда ничего сказать в ответ, кроме: «Милостивые государи, программа уже напечатана, мы уже не можем изъять сочинение». Несмотря на это он пригрозил применить открытую власть первым шикающим во время исполнения<sup>1</sup>.

Рецензия “*Die Zeit*” задела за живое и Берга и Веберна: Берг, похоже, готов был смириться с тем, что его сочинение потерпело сокрушительный провал и был благодарен Шёнбергу за одно только благое намерение его исполнить. Но упреки в том, что Шёнберг исполнял сочинения своих учеников небескорыстно, вызвали бурю возмущения. Домыслы журналистов имели некоторое основание: всякий раз, когда Шёнберг оказывался в трудном материальном положении, ученики прилагали все усилия для того, чтобы помочь

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 98-99.

учителю (выше уже упоминался подобный случай). Однако ни тот, ни другой в то время, когда учились у Шёнберга, да и впоследствии, не были в полном смысле слова состоятельными людьми. Что касается публикаций, то в действительности Шёнберг часто советовал Херцке напечатать Веберна. Однако о подобной поддержке Берга ничего не известно.

Шёнберг опубликовал свое мнение в “Neue Freie Presse” 4 апреля 1913 года, где взял ответственность за концерт на себя<sup>1</sup>. В интервью другой газете Шёнберг анализирует причины скандала и высказывает свою точку зрения относительно прав и обязанностей посетителей концертов.

“Zeit”. 3.04.1913

*Из интервью с Шёнбергом в Берлине*

*Мне непонятно, отчего никому еще не пришла в голову идея, что такой шум является нарушением закона. Билет на концерт дает лишь право слушать концерт, но не мешать исполнению. Покупатель билета — приглашенный, который приобретает право слушать; более ничего. Есть большая разница между приглашением в салон и на концерт. Вклад в стоимость мероприятия не дает права неприличного поведения. Я удивляюсь тому, что пресса, которая, пока в меньшинстве были аплодировавшие, постоянно говорила о насилии над большинством, на этот раз, когда в меньшинстве оказались шикающие, против их насилия над большинством не протестовала. Это выглядит так, как если бы необходимо было любой ценой защитить шикающих. <...>*

*В Вене почти каждый концерт рассматривают не как художественное, но как политическое событие. Как должна быть принята вещь, определяется заранее, люди приходят на концерт с твердым предварительно составленным мнением; это, по моему ощущению, обесценивает и мой успех с «Песнями Гурре». <...>*

*Что касается моих учеников Веберна и Берга, я считаю их очень значительными талантами и поэтому я исполнил их, хотя у меня есть и другие сочиняющие ученики<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> Schönberg 1974a, 251.

<sup>2</sup> Цит. по: Szmoljan 1976, 302.

Начатая учениками кампания против венской прессы была обречена на неудачу. Постепенно волнение улеглось, относительно благополучно разрешилось и судебное дело Бушбека, оскорбившего действием одного из самых невыдержанных слушателей.

Берг — Шёнбергу. 24.04.1913

*Наверное, Вы знаете, что Бушбек за пощечину был приговорен к 100 кронам штрафа!<sup>1</sup> Учитывая то, что мы — вместе с адвокатами — опасались даже лишения свободы, это (100 крон) немного. Если говорить о справедливости, конечно, вопиюще!<sup>2</sup>*

Скандалный концерт имел серьезные последствия и для Академического союза. Он лишился значительного числа своих членов. В 1914 союз был распущен.

Следующая встреча с Шёнбергом состоялась в июне — Берг приехал к учителю в Берлин и пробыл в его доме целую неделю. Очевидно, о **берлинском визите** договорились еще во время пребывания Шёнберга в Вене, поскольку все последующее время Берг с нетерпением ждет предстоящего события.

Берг — Шёнбергу. [Вена] 24.04.1913

*В последние месяцы, точнее, начиная с «Песен Гурре» и всего, связанного с ними, моя жизнь настолько была заполнена Вами, я сказал бы даже: каждое мое действие находилось в какой-либо счастливой связи с Вами, дорогой г-н Шёнберг, что сейчас, когда все это внезапно прервалось концертом 31 марта и его послеродовыми болями, когда на протяжении трех недель я не слышал ничего, что было бы связано с Вами, что касается Вас действительно и по существу, — я чувствую в себе сейчас абсолютную пустоту, будто меня лишили корней и — наверное, впервые в жизни — я скучаю [lang-weile], т.е. последние недели кажутся мне бесконечно длинными [lang], и я не могу представить себе, как мне провести ближайшее время вплоть до нашей поездки в Берлин! И все это несмотря на то, что я сочиняю вновь и у меня нет лишнего времени! А именно, я продолжаю пьесы для кларнета и*

<sup>1</sup> Процесс по обвинению против Бушбека, выдвинутому д-ром Виктором Альбертом, состоялся 21 апреля; Бушбек не оспаривал это обвинение. Его штраф, по сообщению Берга в письме к Шёнбергу от 22 июня 1913 года, в конце концов был уменьшен до 20 крон.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 405.



фортепиано<sup>1</sup>. Предположительно, это будет 4-6 кратких пьес, которые через несколько недель я хочу завершить, чтобы затем — после поездки в Берлин — начать симфонию.<sup>2</sup>

Поездка в Берлин равнозначна для Берга «паломничеству к Священному Граалю». Берг слушает специально для него организованные репетиции «Лунного Пьеро», сочинения, которое все еще кажется ему «загадочным». Однако незадолго до отъезда домой Шёнберг без обиняков сообщает Бергу, что недоволен им. Содержание этого разговора проясняется из письма Берга, отправленного по возвращении в Вену.

Берг — Шёнбергу. [Вена] 14.06.1913

*Вот я уже несколько дней в Вене, но все мои мысли все еще в Берлине, с Вами, в Вашем милом и прекрасном доме. Эти мысли, наверное, больше выразят мою благодарность, чем я способен сделать это в словах. Ибо как же могут слова сравниться с этой массой подарков, впечатлений, воспоминаний, которые обрушились на меня. <...>*

*То, что наряду с этими прекрасными воспоминаниями неомраченного наслаждения присутствуют и воспоминания о последнем вечере с его удручающими для меня истинами<sup>3</sup>, Вы понимаете, дорогой господин Шёнберг. Но все же я должен поблагодарить Вас за Ваши упреки так же, как за все, что я от Вас получил, хорошо понимая, что они сделаны не со зла — но для моего же блага. Мне не нужно говорить Вам, дорогой господин Шёнберг, что моя большая боль из-за этого — залог того, что я принял Ваши упреки. И — если предпринятое мною удастся — на что надеюсь с боязливым напряжением (поскольку мои сомнения в себе самом столь велики, что малейший упрек с Вашей единственно авторитетной стороны отнимает у меня почти всю надежду) — следовательно, если предпринятое мною удастся, то и эта боль потеряет свою горечь. Она относится к тем воспоминаниям, которые — как и всякий раз, когда они в непреклонной истине, вопреки подавленности, вызывают к совести — исполнены глубокой, хотя и строгой, печальной красоты<sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> Четыре пьесы для кларнета и фортепиано были завершены в мае 1913 года.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 404-405.

<sup>3</sup> Шёнберг выразил недовольство последними сочинениями Берга: Песнями на слова Альтенберга, ор. 4, и Кларнетовыми пьесами, ор. 5.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 416-417.

Июньский визит стал первым очевидным свидетельством назревающего конфликта с учителем. С горечью принимая упреки учителя, Берг всеми силами пытается оправдаться и снять с себя предъявленные ему обвинения. Сделать это можно лишь одним способом — новыми сочинениями. Следовало как можно серьезнее выполнить «задание» Шёнберга, советовавшего своему ученику написать сюиту для оркестра.

Летом 1913 года Берг вновь нашел возможность сочинять и начал работу над **симфонией**. Замысел симфонического сочинения возник у него много раньше, зимой 1911–1912 годов.

Берг — Веберну. 29.07.1912

*Подумай только: этой зимой я хотел написать симфоническое сочинение, и там ближе к концу я хотел дать детскому голосу (сверху) петь слова из — «Серафиты». Это осталось — как часто у меня — лишь планом<sup>1</sup>.*

Мистический роман Бальзака «Серафита», настольная книга в окружении Шёнберга, к сожалению, так и не был положен на музыку. Но идея симфонии все еще была актуальна, тем более что образцом для Берга стала Камерная симфония его учителя — сочинение, многообразно повлиявшее на творчество молодого композитора.

Берг — Шёнбергу. 9.07.1913

*Как ни увлекло меня в первый момент Ваше предложение написать сюиту для оркестра (с характеристическими пьесами), и как много и часто ни думал я над этим и как ни планировал выполнение, дело до этого не дошло. Я вынужден был пойти навстречу своей давней потребности — написать симфонию. И как только я сделал уступку этой потребности — и при этом хотел начать сюиту с прелюдии, — то, когда я начал над ней работать, она вновь стала началом этой симфонии. Так я работаю над ней и дальше — это будет большая одночастная симфония, конечно, со всеми 4 частями или разделами, заключенными в ней, разработками и т.д. Примерно в духе Камерной симфонии. Наряду с этим план сюиты, наверное, созреет настолько, что я действительно как-нибудь возьмусь за ее сочинение и таким образом Ваше любезное предложение — хотя и позднее — будет реализовано. Надеюсь всеми своими силами, что Вы не будете на меня сердиться*

---

<sup>1</sup> WSLB MS.

*из-за отсрочки исполнения Вашего предложения. Не будете считать это своеволием! Вы же знаете, дорогой г-н Шёнберг, что я постоянно осознаю — и мне никогда не хотелось бы думать иначе — я Ваш ученик. А быть им — значит следовать Вам во всех отношениях и знать: то, что я сделаю вопреки Вашему желанию, потерпит неудачу! Если в последние месяцы я так много и так интенсивно думал над осуществлением симфонии, то это определенно произошло потому, что я желал наверстать то, над чем я работал бы под Вашим руководством, дорогой г- Шёнберг, если бы Вы остались в Вене, поскольку я желал следовать Вашим словам о том, что «каждый из Ваших учеников должен написать и симфонию».*

Шёнберг, вопреки опасениям Берга, не рассердился и весьма заинтересованно расспрашивал о новом сочинении, в то время как работа над ним шла с трудом<sup>1</sup>. Далее в корреспонденции о ней ничего не говорится. Берг, видимо окончательно оставил замысел симфонии и занялся сочинением заказанной ему Шёнбергом сюиты из характеристических пьес (Оркестровые пьесы ор. 6).

Опубликованные в виде факсимиле и транскрипции фрагменты симфонии включают в себя наброски и 101-тактовый фрагмент пассакалии (1911), а также эскизы и партитуру симфонии (1913)<sup>2</sup>. Издатель материалов Р.Штефан полагает, что пассакалия, над которой Берг работал двумя годами ранее, имеет отношение к плану симфонии, являясь, очевидно, финалом по образцу Четвертой Брамса и Второй Цемлинского. Другой исследователь, М. фон Боррис, настаивает на том, что сохранившиеся фрагменты принадлежали двум конкурирующим замыслам<sup>3</sup>.

**Четыре пьесы для кларнета и фортепиано (1913)**, единственный цикл экспрессионистских инструментальных миниатюр в творчестве Берга, стал попыткой освоения нового для него жанра «афористической пьесы», представленного в фортепианных пьесах ор.11 и 19 Шёнберга, а также в сочинениях Веберна до Первой мировой войны. Адорно усматривает в берговских пьесах черты цикла, и действительно они напоминают микросонату: намек на сонатное аллегро в 1-й части, медленная вторая, скерцозная третья

<sup>1</sup> Об этом в письме Шёнбергу от 16.08.1913, Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 436.

<sup>2</sup> Berg 1984.

<sup>3</sup> См. Borris 1996.

и итоговый финал. Однако по существу сонатности здесь противостоит исключительная в своем роде статика, здесь и там чреватая сверхэмоциональным взрывом. Если фортепианная соната ор. 1 писалась с мыслью о Камерной симфонии Шёнберга, создавая кларнетовые пьесы, Берг ориентировался на его Шесть маленьких пьес для фортепиано, что особенно заметно в последних трех частях. Финал же с его зачарованностью сном и внезапностью лика смерти представляет собой инструментальный пандан к последней из Четырех песен ор. 2 самого Берга. Многие из этого небольшого цикла проросло в дальнейшем, прежде всего, удивительная по своей пластичности мелодическая линия солирующего инструмента (характерный взлет-росчерк появится в Скрипичном концерте), зловещий ритм судьбы (впоследствии как основа ритмической серии), а также особое ощущение остановленного времени (кантилена в «Лулу»). Сочинение, сочетающее экспрессионистский жест со звукописью импрессионизма и символистской поэтикой тишины, в свое время было резко раскритиковано Шёнбергом, не увидевшим здесь достаточного композиторского продвижения, зато очень понравилось гостившему в Вене Равелю.

Год начала **Первой мировой войны**, положившей конец мнимо устойчивому старому миру с его гуманистическими ценностями, оказался серьезным рубежом и в жизни Берга. Углублявшийся конфликт с Шёнбергом, причины которого были гораздо сложнее и противоречивее, чем это представляется на первый взгляд<sup>1</sup>, сомнение в своем композиторском призвании и прежде всего в своей творческой состоятельности, ухудшение состояния здоровья — в этой кризисной ситуации возник замысел «Воццека».

Несмотря на горькие уроки прошлогоднего берлинского визита, в первые месяцы 1914 года Берг посещает несколько исполнений сочинений Шёнберга в разных городах. Традиционные **встречи «шёнбергианцев»** приносят Бергу, наряду с плодотворным общением, новые жестокие упреки со стороны учителя.

Первая из таких встреч состоялась в Праге 29 января 1914 года, где Цемлинский впервые исполнил **Три оркестровые песни Шёнберга из ор. 8**.

<sup>1</sup> См. об этом в письме Берга Шёнбергу на с. 170-171.

Берг появился в Праге лишь 27 января. 28-го он уже присутствовал на репетиции (подробные отчеты о своих поездках он, как всегда, адресует Хелене)<sup>1</sup>.

Деятельность Цемлинского в Праге, где с 1911 года он занял должность капельмейстера Немецкого театра, несомненно, можно сравнить с истовым подвижничеством Малера в Венской придворной опере. Обновление репертуара, который включал как новинки («Ожидание» Шёнберга), так и оперы Моцарта и Вагнера, высокий художественный уровень спектаклей, — все это делает Прагу местом паломничества для нововенцев, о чем очень проникновенно и тепло пишет своему шуруину Шёнберг.

Шёнберг — Цемлинскому. 3.02.1914

*К сожалению, ты не знаменит, и слава Богу. Ибо я не знаю, можно ли оставаться столь честным, если ты знаменит, и не знаю даже, пожелал бы я тебе этого или нет. Хотя я уверен, что ты везде останешься таким же и везде создашь Мекку. Для меня и моих ближайших учеников Прага и есть такая Мекка. И мы часто должны совершать паломничество туда, если хотим послушать музыку<sup>2</sup>.*

Из нескольких задуманных премьер «Песен Гурре» в сезоне 1913/1914 годов была осуществлена лишь Лейпцигская<sup>3</sup>. В исполнении участвовали все венские солисты (лишь партию чтеца здесь исполнила Альбертина Цеме) и лейпцигский оркестр «Wunderstein»; предварительные репетиции проводил Артур Никиш. После концерта в Лейпциге Берг вместе с учителем направился в Амстердам, где были 12 марта исполнены Оркестровые пьесы ор.16. Из Амстердама Берг вернулся в Вену через Берлин, что давало дополнительную возможность общения с учителем.

Спустя несколько дней после возвращения Берг — восторженно по своему обыкновению — вспоминает о поездке<sup>4</sup>. Однако «счастливое время» было далеко не таким безоблачным. Спустя полтора года он упомянет другие подробности этих мартовских дней.

Берг — Шёнбергу. [Вена, конец ноября 1915]

<sup>1</sup> Berg 1965, 243.

<sup>2</sup> Zemlinsky 1995, 113.

<sup>3</sup> Следует добавить и второе исполнение сочинения в Вене.

<sup>4</sup> Берг — Шёнбергу. 26.03.1914, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 474.

На пути в Амстердам я впервые заметил, что Вы мною недовольны. Из разъяснений, полученных позднее от Штайна и Веберна<sup>1</sup>, мне стала ясна и причина Вашего недовольства. Тогда Вы констатировали у меня «регресс», «спад» в художественном отношении. На основе злобных и лживых сообщений моей сестры и ее подруги Вы, должно быть, пришли к выводу, что в этом спаде повинна моя абсолютная зависимость от моих родственников и родственников моей жены. Зависимость, которая обязывала меня к ежедневным карточным играм и еще не знаю чему. Конечно, это было ложью. Возможно, тогда существовала определенная материальная зависимость от моих родственников, которая вынуждала меня посвящать им и их делам время, которое я при правильном его распределении должен был посвятить сочинению. Когда я вспомнил, что за столь долгий срок, — кроме административных работ, кроме нескольких поездок (Мюнхен («Песнь о земле»)<sup>2</sup>, Берлин, Прага (дважды)<sup>3</sup>, Лейпциг, Амстердам, дважды Бергхоф (пожар)), кроме уроков во второй половине дня три раза в неделю, различных акций, концертных мероприятий, последних корректур «Учения о гармонии», кроме почти полностью находившегося в моих руках издания брошюры «Арнольд Шёнберг», кроме работы над «Песнями Гурре» (корректурка клавира и материала, 2 путеводителя<sup>4</sup>, исполнение), кроме клавиров 2 песен из *fis-moll*'ного квартета<sup>5</sup>, 4-ручного клавира части VIII симфонии Малера, а также транспозиций песен Штрауса, — я успел лишь завершить краткие оркестровые песни и еще более краткие кларнетовые пьесы<sup>6</sup>, — когда я все это вспомнил, я должен был признать, что для промежутка времени в 2 1/2 года этого чертовски мало, и причина должна заключаться в плохом распределении времени. Оттого возникло мое самое серьезное намерение: измениться. Исправиться!

<sup>1</sup> Шёнберг прервал переписку с Бергом почти на три месяца, в это время Берг получал информацию лишь от Веберна и Штайна.

<sup>2</sup> Малеровский фестиваль 19–20 ноября 1911 года, в рамках которого состоялась премьера «Песни о земле».

<sup>3</sup> Исполнение «Пеллеаса и Мелизанды» 29 января 1912 года, премьера трех оркестровых песен из ор. 8 под управлением Цемлинского 28 января 1914 года.

<sup>4</sup> Наряду с путеводителем по «Песням Гурре», который вышел в свет к премьере сочинения 23 февраля 1913 года, Херцка посчитал необходимым составить своего рода «малый путеводитель», то есть тематическую таблицу, последняя была опубликована в 1914 года.

<sup>5</sup> Клавираусцуги двух последних частей Второго квартета *fis-moll*, ор. 10, были составлены Бергом в 1912 года, опубликованы в Universal Edition в 1921 года.

<sup>6</sup> Пять оркестровых песен на тексты П. Альтенберга, ор. 4; Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, ор. 5.

*Во-первых, добиться полной независимости от родственников моей жены. Ограничить зависимость от моей матери поддержкой, предоставляемой за административные работы. Не допускать втягивания в семейные склоки, полностью оградить себя от сплетен и т.д.*

*Во-вторых: исправить во всех мелочах, в которых Вы меня по праву упрекали, как то: неразборчивый почерк, неясный стиль писем, небрежная одежда и т.д.*

*Наконец, учесть Вашу критику по поводу незначительности и малоценности моих тогдашних новых сочинений и Ваши упреки относительно моих клавиров — в последующих работах: в Оркестровых пьесах и Камерной симфонии<sup>1</sup>.*

**Оркестровые пьесы, ор. 6.** Желание исправиться в художественном отношении нашло выражение в новом композиторском замысле: оставив симфонию, Берг обращается к сочинению сюиты из характеристических пьес, «заказанной» Шёнбергом к его 40-летию.

Позже Берг отмечал:

Берг — Шёнбергу. [Вена, конец ноября 1915]

*Три оркестровые пьесы возникли действительно в напряженнейшем и священнейшем стремлении написать характеристические пьесы в желаемой Вами форме, нормальной протяженности, с богатой тематической работой, безо всяких попыток изобрести непременно нечто «новое», и в этой работе сделать лучшее, на что я способен<sup>2</sup>.*

Вернувшись из Амстердама, Берг начинает работу, хотя его вновь отвлекают текущие бытовые дела.

Берг — Шёнбергу. 10.04.1914

*Теперь на протяжении трех дней я вновь работаю, уже закончен план и многие части большой пьесы, которая будет представлять собой Мари<sup>3</sup>; к сожалению, моя жена вновь болеет, ее постоянно нарастающие нервные и подагрические боли вызвали сильный и не спадающий жар, который еще не исчез полностью. И у меня с наступлением весны началась астма. Следовательно, довольно предпосылок, чтобы написать что-то веселое. Но может*

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 609–610.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 610.

<sup>3</sup> Из нее получилась третья из Трех оркестровых пьес, ор. 6.

*быть, однажды выйдет наоборот! Если то, что я пишу, не является тем, что я пережил, то, может быть, когда-нибудь моя жизнь будет следовать моим сочинениям, которые тогда станут чистыми пророчествами. Но, думаю, этой способности у меня нет, как нет и многого другого, и даже если я всеми силами пытаюсь избежать «слез», то все же это будет не марш отважного и весело марширующего человека, но в лучшем случае — и тогда это будет по меньшей мере «характеристическая пьеса» — «марш астматика», которым я являюсь и, кажется, останусь навечно<sup>1</sup>.*

28 июня 1914 года был убит наследник престола Франц Фердинанд. Предчувствие грядущей катастрофы стало фоном для работы над пьесами, предназначенными в дар учителю к его 40-летнему юбилею 13 сентября. 28 июля 1914 года Австрия объявляет войну Сербии. Берг остается в Трахюттене, где продолжает работу над оркестровыми пьесами. Однако политические события нарушают привычное течение времени. Прежде всего, и Берг, и Веберн, и Шёнберг, будучи военнообязанными, ожидают призыва в действующую армию.

Начавшаяся война сломала стену молчания<sup>2</sup>, Шёнберг восстанавливает связь. Получив открытку Шёнберга, Берг забывает обо всем. Единственное, что его волнует — это судьба учителя. В отличие от Берга, Веберн в начале войны испытывал прилив патриотизма.

Веберн — Бергу. 25.08.1914

*Это страшное, но очищающее время. Во всяком случае, немецкий дух должен победить. Подумай о ясности Бетховена, Канта, Шёнберга, Малера и о тумане французов, русских<sup>3</sup>.*

К 13 сентября Берг посылает Шёнбергу посвященное ему сочинение — две из Трех оркестровых пьес.

Берг — Шёнбергу. Трахюттен, 8.09.1914

*Уже четыре года я испытываю тайное, но сильное желание и намерение посвятить Вам что-нибудь. Вещи, над которыми я работал у Вас, г-н Шёнберг, соната, песни и квартет, были само собой исключением, поскольку*

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 481–482

<sup>2</sup> В июне происходит серьезная размолвка, в результате которой Шёнберг вообще перестает поддерживать отношения со своим бывшим учеником

<sup>3</sup> WSLB MS.



*непосредственно возникали под Вашим руководством. Многие годы я, к сожалению, напрасно тешил себя надеждой написать нечто более самостоятельное и равноценное первым вещам и такое, что я мог бы посвятить Вам, не рассердив Вас. Теперь Ваше любезное побуждение весной, на пути из Амстердама в Берлин, дало мне мужество попытаться написать нечто, что я не должен буду стесняться посвятить Вам.*

*Сегодня я не могу судить, удалось мне это или осталось лишь экспериментом. Если имеет место последнее, то прошу Вас, дорогой г-н Шёнберг, принять добрую волю за поступок, ибо Вы всегда проявляли отечески доброе отношение ко мне. Я действительно старался сделать все возможное, следовать всем Вашим побуждениям и советам, причем незабываемый, даже революционный, опыт амстердамских репетиций и мое самостоятельное изучение Ваших оркестровых пьес сослужили мне бесконечно важную службу и все больше оттачивали мою самокритику<sup>1</sup>.*

*Реакция Шёнберга на посвященный ему опус была сдержанной.*

*Шёнберг — Бергу. Берлин-Зюденде, 20.09.1914*

*О Вашем сочинении я, к сожалению, пока ничего не могу Вам сказать. Хотя я очень часто заглядывал в него, но Вы сами знаете, как трудно составить представление на основе таких сложных нот, и Вы понимаете, что мне в это время тоже недостает спокойствия.*

*Поэтому я, помня, что дорог не подарок, а внимание, благодарю Вас за поступок.<sup>2</sup>*

Оркестровые пьесы соединили языковые новации экспрессионизма с опорой на традиции симфонизма Малера. Архетип малеровского Adagio, воссозданный в Прелюдии, гротескное преломление танцевальности в Хороводе, наконец, обостренный трагизм Марша — все это открывает новую образную сферу в творчестве Берга, которая принесет блестящие плоды в его опере «Воцтек», задуманной еще до завершения ор. 6.

В первой половине ноября Берг вынужден уехать в Бергхоф, чтобы уладить вопрос с управлением имением. Ситуация осложнилась тем, что большинство наемных работников было призвано в действующую армию.

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 498-499.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 500.

Берг возвращается в Вену в середине ноября. К этому времени Веберн и Штайн получают повестки о мобилизации. Освидетельствование Берга проходило 27 ноября.

Берг — Шёнбергу. Вена, 27.11.1914

*Сегодня я был на освидетельствовании и признан «негодным». Я очень разочарован и расстроен <...> Значит и здесь я исключён и приговорен к тому, чтобы быть зрителем. Это время становится еще тяжелей и невыносимей. Но в том, что они меня не взяли, есть свой смысл. Лишь тот, что они не нуждаются в большом количестве людей, что пока они чувствуют себя достаточно сильными перед лицом врага!<sup>1</sup>*

Несмотря на то, что Берг пока еще оставался в стороне от военных действий, он пытался осмыслить происходящее, находя во всем некую непреложную силу судьбы. Репортажи с фронта вызывали у него глубокое человеческое сострадание.

Вступление Италии в войну 23 мая 1915 года вызвало необходимость повторного призыва более старших военнообязанных, что затронуло и Берга. 9 июня 1915 года он признан «годным» и получил предписание 15 июля прибыть к месту службы. Однако призыв был отложен, и Берг получил возможность поехать в Трахюттен, чтобы завершить работу над Оркестровыми пьесами.

Берг — Веберну. 13.07.1915

*Думаю остаться здесь на несколько недель. Я должен, наконец, завершить 3-ю из «Трех оркестровых пьес», которые я в прошлом году посвятил Шёнбергу. То есть расписать партитуру и затем послать ее, переписанную начисто, Шёнбергу в Вену. Затем приближается срок моего призыва, который я встречу спокойнее, если я закончу этот ор. 6. Ор. 1 — соната, ор. 2 — 4 фортепианные песни, ор. 3 — квартет, ор. 4 — 5 оркестровых песен (Петер Альтенберг), ор. 5 — 4 кларнетовые пьесы, ор. 6, наконец, — 3 оркестровые песни. — Что же будет, если мы вновь начнем работать?!<sup>2</sup>*

В 1914 году возникла необходимость в продолжении деятельности фонда для Шёнберга, который составляли выплаты состоятельных мецена-

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 510

<sup>2</sup> WSLB MS.

тов (он был образован в 1911 году). Организационная сторона полностью находилась в ведении Берга, он же должен был ежемесячно посылать Шёнбергу деньги.

В это же время Берг обращается к Херцке за посредничеством: необходимо было привлечь к поддержке Шёнберга и Венский ферейн композиторов. Хотя Шёнберг на 1914 год получил стипендию Малера (после смерти Малера был учрежден фонд его имени, проценты с которого предназначались нуждающимся композиторам), сумма была выплачена лишь летом, и ее не хватало для покрытия расходов.

В феврале 1915-го Берг написал Шёнбергу, что фонда хватит до конца года. Но в апреле начались трудности, поскольку некоторые покровители искусства в условиях военного времени прекратили свои платежи. Шёнбергу была послана лишь половина обычной суммы. Пути к богатым людям должны были искать Берг и Веберн, но Берг не всегда делал это умело.

Штайн — Шёнбергу. 9.06.1915

*Берг — неудачник. Я, конечно, знаю, что он очень много заботится о Ваших делах, что он прикладывает большие усилия, бегают и ломает себе голову. Но в конце концов получается так, как будто он ни о чем не заботился. Это о нем: он преодолевает самые легкие вещи с величайшими трудностями. Если вообще преодолевает. Но он не легкомыслен. Он много беспокоится и очень несчастлив<sup>1</sup>.*

Берг — Веберн. 13.06.1915

*<...> Я же знаю, что все, предпринимаемое мною в интересах Шёнберга, терпит неудачу или исполняется так, что Шёнберг приходит в ярость. Потому что это моя судьба!<sup>2</sup>*

Летом 1915 года достигает кульминации увлечение Берга мистикой. Предстоящий призыв в армию, все более ухудшающиеся отношения с Шёнбергом, которому он более не в состоянии предоставить доказательства своей преданности, — все это побуждает Берга искать объяснения своей судьбе.

Берг — Шёнбергу. 10.06.1915

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 105.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1978; 105-106. WSLB MS. Частично письмо воспроизведено в: Hilmar 1978; 105-106.

То, что Вы, господин Шёнберг, не получили деньги... даже 7-го, я не могу отнести на счет Deutsche Bank <...> — но спокойно обозначить как: мою судьбу. Судьбу на протяжении многих лет производить на Вас неприятное впечатление и даже если не по собственной вине, то в связи с вещами, которые вызывают Ваш гнев. Осознать такую судьбу я должен непременно, я мог бы написать об этом книгу; но интереснее другое — то, что здесь постоянно появляется роковое число. Число 23! Не говоря уже о многих сопровождающих мою жизнь совпадениях с этим числом, приведу примеры самого последнего времени: Вашу первую телеграмму (заявить рекламацию) я получил 4.6! ( $46=2\times 23$ ) На телеграмме был номер Берлин Зюденде, 46 ( $=2\times 23$ ) 12/11 ( $12+11=23$ ). На второй телеграмме был номер 24/23, она была послана в 11.50 ( $1150=50\times 23$ ). Впрочем, чтобы начать акцию в связи с фондом Шёнберга в начале 1914 годы мы (Веберн и я) часто встречались в госпожой Малер на Покорнигассе, 23. — Известие о задержке перевода месячных денег принесла мне незабываемая открытка с упреками от Вас. Я должен был перевести деньги 23 мая 1914 года. — Первая оркестровая репетиция IX, вопреки указанию времени, данному мною Вам, состоялась не вечером, а после обеда 23 апреля сего года. И т.д. <...>

Повторные освидетельствования стали необходимы главным образом из-за вмешательства Италии (объявление войны 23 мая 1915). — Я должен явиться на Ландштрассе Хауптштрассе № 146<sup>1</sup>.

В ответ на пожелание Шёнберга попытаться игнорировать такие совпадения Берг приводит научное обоснование числа 23, почерпнутое из книги В.Флисса.

Берг — Шёнбергу. 20.06.1915

Все же — по этому поводу — я должен кратко рассказать Вам, дорогой г-н Шёнберг, об одной книге, которая прошлым летом случайно попала мне в руки, о которой я никогда не слышал — и которая, кажется, подтверждает мою многолетнюю веру в число 23. Это биологические доклады известного берлинского ученого Вильгельма Флисса: «О жизни и смерти»<sup>2</sup>, в которых он высказывает мнение, что жизнь у всех живых существ делится

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 583-584.

<sup>2</sup> Первое издание книги биолога Вильгельма Флисса «О жизни и смерти» («Vom Leben und vom Tod») вышло в Вене в 1909.

на периодические отрезки и создает последовательность, которая постоянно делится на 28 и 23

$$(и\ год\ имеет\ \frac{28^2 + 28 \cdot 23}{4} = 365\ \text{дней})^1.$$

Он доказывает это на основе обширной и прямо-таки поразительной статистики для растений: например [чтобы привести какой-нибудь пример]: кливия выбрасывает 4 побега; они появляются

10.11.1901 — — — — — } 28  
 8.12 — — — — — } 28  
 5.01.1902 — — — — — } 28  
 2.02.1902 — — — — — } 28

затем появляется почка

25.02 — — — — — } 23

цветок

20.03 — — — — и цветок спонтанно опадает } 23

12.04 — — — — — } 23

для животных (данные по Брему)<sup>2</sup>: самка страуса откладывает яйцо

15.01.1857!

второе  $368 = 16 \times 23$  дня

18.01.1858

та же самая самка начинает высиживание

2.07.1857

$$253 = 11 \times 23 \text{ дня}$$

и 12.03.1858

такие же примеры о лошадях, собаках и т.д.

Затем для людей, но не только для отдельных людей, но для дат жизни и смерти, периодов жизни, фаз болезни целых семей, поколений, даже государств; для соотношения рождения и смерти мужчины и женщины

<sup>1</sup> Видимо, Берг неточно приводит вычисления Флисса, поскольку результат не составляет 365.

<sup>2</sup> «Жизнь животных», 6-томный труд о животном мире, был написан зоологом Альфредом Бремом в 1864-69 годы.

*внутри отдельных семей, императорских династий, стран и т. д., — и приходит к выводу, что число женщины 28, мужчины — 23.<sup>1</sup>*

13 августа Берг проходит освидетельствование в Хюттельдорфе, 16 августа его окончательно призывают в 4-ю эрзац-роту, где он оказывается среди таких же, как он, призывников — людей из сферы искусства.

Берг — Хелене. 16.08.1915

*Конечно, мне нужно в 4-ю (Винкельмаништрассе), отделение которой в «Белом ангеле», то есть в роту художников. Все актеры императорских и королевских театров, доктора, адвокаты и т.д.<sup>2</sup>*

В начале октября, после того, как он «пережил, мобилизовав всю силу воли, обучение в Вене»<sup>3</sup>, Берг отправляется в школу офицерского резерва в Брук-ан-дер-Ляйте.

Берг — Хелене. 4.10.1915

*Здесь ад в прямом смысле слова! <...> Мы лежим рядом в гигантском бараке, где вместе спят 80 человек. Кровать как камень. Санитария просто как в каменном веке! Сегодня мы вообще не мылись. <...> Отхожие места тошнотворны<sup>4</sup>.*

6 и 10 ноября Берга осматривал военный врач, который вынес следующий вердикт: *«Бронхиальная астма с последствиями в виде эмфиземы легких и хронического бронхита... Сердце очень маленькое (см. рентген). Пациент жалуются на типичные приступы бронхиальной астмы с дыхательной недостаточностью высокой степени и обильным отделением мокроты во время приступа; дыхательная недостаточность и сердцебиение при малейшей физической нагрузке»<sup>5</sup>.*

16 ноября Берг был отпущен из роты и 1 декабря предстал на повторное освидетельствование. Комиссия признала его «годным к вспомогательной службе, а также к караульной службе».

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 590-592.

<sup>2</sup> Berg 1965, 289.

<sup>3</sup> Берг-Бушбек, 16.11.1915, цит. по: Hilmar 1978, 119.

<sup>4</sup> Ibid., 292.

<sup>5</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 119.

Трудности на военной службе совпали с новым обострением отношений с Шёнбергом<sup>1</sup>. В ноябре Берг пишет пространное письмо-исповедь, где подводит итог взаимоотношениям с учителем за последние годы. Принимая упреки, которые касались и сочинений последних лет (их действительно было немного), и неумения распределять время, и даже небрежности в манере одеваться и писать письма, Берг всеми силами пытается оправдаться.

Берг — Шёнбергу. [Вена, конец ноября 1915]

*Мне незачем сегодня повторять, из-за чего получалось так, что все предпринимаемое мною с лучшими намерениями и убеждениями частично или полностью не удавалось. Неудивительно, что у меня тогда возникло чувство, будто надо мной тяготеет «рок», который, несмотря на все принимаемые мною меры с целью исправиться самому и улучшить свое поведение, вновь и вновь обрекает меня на то, чтобы казаться Вам не лучше, но еще хуже. В конце концов, казаться Вам «язычником», тем человеком, который нисколько не осознает своих дружеских обязанностей, действует скорее против Вас, чем за Вас, предпринимает что-либо в Ваших интересах лишь затем, чтобы обеспечить себе бессмертие<sup>2</sup>. <...> Все эти вещи я рассказываю не для того, чтобы ворошить старое или даже упрекать Вас, на что я не имею права. Но лишь затем, чтобы просить Вас сейчас немного представить себе мою ситуацию. Представить себе то, что происходило в моей душе в течение этих 4 лет, когда я видел, как постоянно и неуклонно исчезало Ваше расположение, но все же вновь и вновь пытался сделать то, что удовлетворило бы Вас; когда я, пытаясь исправить одну ошибку, совершал другую, даже не подозревая об этом; когда, в конце концов, я должен был понять, что все, за что бы я ни брался, все, что имеет нечто общее со мной, Вам ненавистно или, по меньшей мере, несимпатично. И то, что я должен был прийти к мнению, что Вы более ничего не желаете знать о таком человеке, как я, что, конечно, понятно, если сделать вывод из всех приведенных и не приведенных здесь фактов. Вывод, который сделали Вы сами, когда дали мне понять, что я рискую полной потерей Вашего интереса. «Но что Вам в*

<sup>1</sup> После четырехлетнего пребывания в Берлине в начале сентября 1915 Шёнберг вместе с семьей возвратился в Вену. Он поселился в предложенной Лили Лизер квартире в Хитцинге, в непосредственной близости от Берга.

<sup>2</sup> Здесь и далее Берг ссылается на обвинение Шёнберга, выдвинутое после бетховенского концерта: он и Штайн поддерживают дружбу с Шёнбергом якобы лишь с целью остаться в истории.

этом, — добавили Вы между прочим, — через 4-5 лет, когда закончится война, моя музыка и так окажется никому ненужной!», и тем самым дали мне понять во второй раз, что в желании поддерживать Вашу дружбу или возобновлять ее мною руководят лишь самые подлые и низменные побуждения. То есть я стремлюсь не только обеспечить себе бессмертие, но и прилепиться к Вашему временному успеху и действовать сообразно этому: второй Пауль Штефан!<sup>1</sup>.

В ноябре 1915 состоялось освидетельствование Шёнберга. 15 декабря он был призван в императорско-королевский Тевтонский полк. Берг же приступил к караульной службе, где здоровье его существенно ухудшилось. В начале января состоялось повторное освидетельствование. В результате выводы прежней комиссии были изменены: «годен к вспомогательной службе как писарь и к службе в канцелярии».

В конце января Берг приступил к службе в качестве писаря, в этой должности его командировали в Бизамберг. Не будучи на передовой, он, тем не менее, испытывает большое потрясение.

Берг — Августу Гёттелю. 14.04.1916

Мой дорогой, я пережил ужасное: меня командировали в Бизамберг (близ Корнойбурга). Там т.н. сборный пункт личного состава, то есть место, где из всех войск австрийской Венгрии собираются рассеявшиеся, сбежавшие, вернувшиеся из отпуска, отпущенные из госпиталя солдаты и посылаются в свои части. Итак, около 2000 человек, которые год-полтора были на передовой, гуцулы, хорваты, чехи, румыны, венгры и т.д. и т.д. Банда, для присмотра за которой службы надзора и писари (одним из которых был я) нуждаются в палках и осуществляют наказания согласно полевой юстиции при помощи т.н. «привязывания» (скрепленные за спиной, связанные и подвешенные к дереву руки, настолько высоко, чтобы наказуемый должен был стоять на цыпочках, пока у него не иссякнут силы, тогда он висит до тех пор, пока не потеряет сознание от боли). Сам барачный лагерь (по сравнению с ним Брук — это рай) находится совершенно отдельно на вершине горы, и до него можно добраться лишь после часа ходьбы через море испражнений или пыли, его можно покидать лишь по воскресеньям; этому

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 608-617.



порядку служат непрменная колючая проволока и посты. Бараки, деревянные постройки не поддаются никакому описанию. Полностью завшивлены. Лежащие на полу соломенные тюфяки, которые нужно чистить самим, еда ужасна — и нужники... лучше сказать отхожие места... их я должен описать тебе при встрече!!! <...>

Дальше! В один прекрасный день, когда из ужасной командировки в Бизамберг я вернулся в казарму (собственно, это здание начальной школы в Оттакринге (говори Одаглинг), где сейчас проходит вся моя жизнь... — итак, на следующий день там произошло «кровавое злодеяние безумного пехотинца», о котором ты, наверное, читал в газетах. Ужасно, скажу тебе. Известный мне, конечно, преступник так хорошо окопался с браунингом и ружьями в выстроенной во дворе казармы землянке, что его не могли достать на протяжении 2 часов (несмотря на стрельбу на поражение и применение пожарного брандспойта); 5 командиров и пехотинцев расстреляны, 3 из них знакомы мне по совместной жизни и стали товарищами, другие тяжело или легко ранены. Это кровавая бойня!<sup>1</sup>

В апреле родственники приняли меры для того, чтобы попытаться облегчить участь Бергу. Усилия были направлены на то, чтобы перевести его в качестве писаря в Военное министерство. 11 мая прошение в Военное министерство было удовлетворено<sup>2</sup>. Это оказывается для Берга спасительным, хотя работать приходилось и по воскресеньям. Однако вечерами у него находилось время для общения с друзьями и музицирования. Контакты с Шёнбергом возобновляются, главной заботой Берга становится окончательное освобождение его от военной службы (Шёнберг с марта по май проходил офицерскую школу в Бруке).

1 сентября Берг получил звание унтер-офицера. Теперь его рабочий день в бюро составлял ежедневно 11–13 часов с часовым перерывом на обед. Более он не мог себе позволить ничего. Пришлось забыть и о дружеских визитах. 1 февраля Берг назначен на должность «командира взвода» (Einjähriger Freiwilliger), в июле он стал выполнять обязанности стенографиста. В августе

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 57-58.

<sup>2</sup> Свидетельства по поводу того, чье ходатайство сыграло решающую роль, разнятся. Моргенштерн полагает, что возымело действие прошение Хелены, адресованное императору Францу Иосифу. Э. А. Берг указывает на роль своего отца, брата Альбана Берга Чарли.

Берг получает долгожданный 20-дневный отпуск по болезни («катар легких, сильная бледность, потеря веса и малокровие»).

На рождество Берг, как обычно, отправляет Шёнбергу подарок и получает примечательное благодарственное письмо: в отношениях учителя и ученика близится новая, более гармоничная фаза.

Шёнберг — Бергу. Вена 27.12.1917

*Мне очень хотелось бы повидать Вас подольше. И вообще: видеться чаще. Но как это сделать. Как «взволнованным» (я думаю о моей песне по Келлеру)<sup>1</sup> перешагнуть через столь глубокую пропасть, через столь трагические конфликты, через столь неразрешимые проблемы, как те, что нас разделяют?! Иногда кажется, что было бы легче объявить мир, чем разбираться в них. Но разве не следует предпринять энергичную попытку подумать, чтобы найти здесь решение? Первый шаг в свое время и своевременно мы сделали; мы были готовы отречься и простить, ожидая того же от противоположной стороны. Кто прощает другого, ничего не прощает себе; но кто не может забыть, тот ничего не может и запомнить: этого я себе не простил бы!*

*Скоро закончится еще один год! Кто знает, сколько еще нам осталось! Сегодня как никогда самое время подумать об этом<sup>2</sup>.*

12 февраля 1918 года Берг вновь предстает перед призывной комиссией, которая признает его годным к вспомогательной службе. Новые начинания Шёнберга, в которых должен был участвовать Берг, вызвали к жизни дальнейшие планы его освобождения от военной службы. Однако вскоре они оказались не нужны: 6 ноября Берг получил долгожданное увольнение.

<sup>1</sup> «Die Aufgeregten» op. 3 № 2 на текст Готфрида Келлера.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 628.

## Глава V. «Утраченные иллюзии»:

### о духовных исканиях на переломе эпох

Мировоззренческий кризис, разразившийся в Европе на исходе XIX столетия, стал питательной почвой для осуществления той художественной революции, которая, подобно взрыву, разрушила традиционные основания всех искусств и положила начало отсчету нового художественного времени XX века. Разочарование в рациональном способе познания мира, крушение гуманистических идеалов нового времени, кризис позитивной религиозности, — все это провоцировало всплеск интереса к иррациональному, тягу к потаенным уголкам человеческой души, ее «заднему плану». Жажда преодоления косной материи ради обретения истинного знания о мире, кроющегося в духовном опыте, вылилась в бунт против материализма и натурализма, «бунт против позитивизма с его привязанностью ко всему „посюстороннему“, к „вещам“, с его каузальным детерминизмом и насмешливо-подозрительным отношением к таким понятиям, как „идеал“, „абсолют“, „душа“, „бесконечность“, „невыразимость“ и уж тем более „символ“ или „соответствия“»<sup>1</sup>. Творчество стало способом постижения тайны бытия, и если символисты в их жажде всеединства открывали сущность человека в законах мироздания, то во многих отношениях близкие им экспрессионисты искали истину о мире в тайниках подсознания индивидуума, на пути «превышения границ сознания» (Р.Штефан). Ощущение исчерпанности традиционного вероучения, лапидарно сформулированное в известном афоризме Ф. Ницше о смерти бога, стимулировало появление многочисленных «религий-заместителей» и распространение культа «тайного знания». Как пишет С. Цвейг в своих мемуарах, «все, что было экстравагантно и загадочно, переживало золотые времена: теософия, оккультизм, спиритизм, сомнамбулизм, антропософия, хиромантия, графология, индийская йога и парацельсовский мистицизм»<sup>2</sup>. Эта воля к вере, которая, в конечном счете, оценивалась выше самой веры, призвана была компенсировать шаткость и непрочность духовных оснований жизни, она же многообразно стимулировала художественные поиски. С одной стороны, она стала питательной почвой для эпохальных ху-

<sup>1</sup> Косиков 1993, 27-28.

<sup>2</sup> Цвейг 1987, 361.

дожественных открытий периода экспрессионистской атональности. Вторая реальность — вожденный «воздух иных планет» — достигалась за счет решительного отказа от сковывающих норм эстетики и техники композиции. С другой стороны, воля к вере проявила себя и в форме многочисленных суеверий и ритуалов повседневной жизни. Как часть обыденного сознания они призваны были создать прочные рамки для творчества, гарантировать необходимые для сочинения условия.

Увлечение мистицизмом, теософией, астрологией, оккультизмом заметно проявило себя и в умонастроении композиторов-нововенцев. Несмотря на индивидуальные мировоззренческие различия (увлечение натурфилософией Веберна, мистическое богоискательство Шёнберга, приверженность фатализму Берга), существовали и общие для всех них источники иррационального знания, в первую очередь, сочинения А.Стриндберга, О.Бальзака, М.Метерлинка.

**Август Стриндберг**, старший современник Берга и кумир художественной элиты рубежа веков, был непререкаемым авторитетом в шёнберговском кругу. Имя Стриндберга часто встречается в переписке, каждое его новое сочинение, переведенное на немецкий язык, становится событием. *Я убежден, что Стриндберг превосходит все, когда либо существовавшее в мире, — пишет Веберн<sup>1</sup>. Берг называет имя Стриндберга в одном ряду с именами своих кумиров: *Нам, которые получили свою мораль от бога, вновь обрели ее в Стриндберге, Малере, Шёнберге, Альтенберге и во всех благородных характерах...*<sup>2</sup> В берговском собрании цитат «О самопознании»<sup>3</sup> имя Стриндберга встречается 18 раз, в венской библиотеке композитора содержится более 60 томов шведского писателя, испещренных многочисленными пометками<sup>4</sup>. Одно из центральных мест в берговском собрании занимают «Синие книги» («Blaubücher»), собранные в три тома философские размышления писателя<sup>5</sup>.*

<sup>1</sup> Письмо Веберна Шёнбергу от 25.12.1910. WSLB MS.

<sup>2</sup> Berg 1965, 25.

<sup>3</sup> См. главу II.

<sup>4</sup> См. об этом: Gratzner 1993.

<sup>5</sup> 1-й том: «Синяя книга» («Ein Blaubuch») 1908; 2-й том: «Новая синяя книга» («Ein neues Blaubuch») 1908; 3-й том: «Третья синяя книга» («Ein drittes Blaubuch») 1921. Выдержки из них собраны в дополнительный том — «Книгу любви» («Das Buch der Liebe»).

«Синие книги» (1907–1912), обозначенные Стриндбергом как «синтез моей жизни», стали итогом изысканий автора в области естественных наук и сверхъестественного (вплоть до алхимии), которым он предавался в самые тяжелые, полные нужды и одиночества годы своей жизни, описанные в романе «Ад» («Inferno», 1896). Импульсом к подобным исследованиям стало знакомство с сочинениями шведского мистика Эммануэля Сведенборга, которое произошло в начале 1890-х годов благодаря второй жене писателя Фриде Уль. Под влиянием Сведенборга Стриндберг начал изучение химии, ботаники, философии и оккультизма. Не случайно собранные в «Синие книги» религиозные, философские, этические, лингвистические, естественнонаучные эссе постоянно апеллируют к Сведенборгу, а 1-я книга, представляющая собой «платонический» диалог учителя и ученика, дает довольно подробное изложение взглядов шведского мистика<sup>1</sup>.

Роль «Синих книг» в формировании фаталистического сознания Берга невозможно переоценить: отсюда почерпнул основы сведенборговской мистики, а также сведения о буддизме, каббале, оккультизме, теософии.

*Третья Синяя книга!!! Когда она только выйдет! Я постоянно читаю II, чтобы сдерживать нетерпение — и нахожу там вновь и вновь великолепные новые вещи! —* пишет Берг Веберну<sup>2</sup>. Последний полностью разделяет его увлечение: *Я много читаю Стриндберга: II синяя книга, Иероглифы, Ассириология, Китайский язык: то есть доказательства, что сам Бог дал людям законы*<sup>3</sup>.

Сочинения Стриндберга/Сведенборга стали одним из источников другой важной для Берга философской идеи — восходящей к Платону идеи **соответствий**, популярной у романтиков и символистов.

Сведенборг создает собственную символическую модель мира: он рассматривает его как «сверхтекст», бесконечный во времени и пространстве, все составляющие которого, вплоть до мельчайших крупиц, являются знаками<sup>4</sup>. Учение о соответствиях было хорошо известно в кругу нововенцев. Веберн увлекался им в особенности — его письма дают многочисленные тому

<sup>1</sup> Ей предпослано посвящение: «Эммануэлю Сведенборгу / учителю и руководителю / посвящает эту книгу / ученик».

<sup>2</sup> Письмо от 29.07.1912. WSLB MS.

<sup>3</sup> Письмо Веберна Шёнбергу от 23.05.1913. WSLB MS.

<sup>4</sup> См. Доброхотов 1993, 541.

подтверждения. Например, в 1913 году он задумывает театральную пьесу “*Tod*” («Смерть») и в процессе работы внезапно осознает, что запечатлел в ней ни что иное как учение о соответствиях: *Я пришел к этому так. Когда мне оставалось написать последнюю картину, я взял неожиданно, без всякой связи с моей пьесой книгу Сведенборга, которая у меня есть (Vera religio). И первое, что я обнаружил, открыв ее — то самое место о соответствиях. Тут меня осенило, что в пяти уже написанных картинах моей пьесы речь идет ни о чем ином как о соответствиях (о травах, альпийских цветах, источнике, лесе и т. д.). Неожиданно мне стало ясно, что здесь Сведенборг говорит о чем-то таком, что я сам чувствовал уже много лет и что запечатлел в диалогах и т.д. моей пьесы: во всех вещах этой земли открывается божественная реальность, а именно через соответствия*<sup>1</sup>.

Веберн любил путешествовать в Альпах — в горах он открывал для себя «божественную реальность.» Хорошо известны его слова: *Не красивый ландшафт, не красивые цветы в обычном романтическом смысле трогают меня. Меня волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл, вложенный во все эти — в особенности в эти — явления природы*<sup>2</sup>. Та же мысль и в другом письме: *Я должен признаться тебе: я надеюсь или, по крайней мере, хочу когда-нибудь сформулировать, что меня волнует там наверху. Теперь я начинаю понимать: учение Сведенборга о соответствиях*<sup>3</sup>.

Если Веберн читал Сведенборга в оригинале, Берг знакомился с идеями Сведенборга (и, в частности, учением о соответствиях) через сочинения Стриндберга. Эта идея стала одним из ключевых элементов мировоззрения шведского писателя, который объясняет учение мистика тем, что Бог «сотворил все попарно, на высшем и на низшем уровне». В одном из писем к Эмилю Шерингу он продолжает эту мысль, цитируя Сведенборга: «Все, что есть на земле, имеет свой (эфирный) прообраз в трансцендентном»<sup>4</sup>.

Учению о соответствиях посвящено немало страниц «Синих книг» Стриндберга, проштудированных Бергом, например, «Из учения о соответствиях Сведенборга», где дан словарь соответствий из сочинений мистика, “А

<sup>1</sup> Письмо Веберна Шёнбергу от 10.11.1913 WSLB MS

<sup>2</sup> Письмо Веберна Бергу от 1.08.1919. Цит. по: Холопов, Холопова 1984, 124.

<sup>3</sup> Письмо Веберна Шёнбергу от 18.7.1923 WSLB MS

<sup>4</sup> Strindberg 1908, 233.

— В — С — D”, «Еврейские штудии», «Китайский язык», где исследуются соответствия в древних языках.

Не менее значителен другой источник сведенборговской мистики — роман О. Бальзака «Серафита», культовая книга нововенской школы. Достаточно сказать, что Шёнберг намеревался написать на этот сюжет грандиозную ораторию на 3 вечера, а Берг хотел использовать текст «Серафиты» в финале своей симфонии, также неосуществленной.

Роман Бальзака создавался под непосредственным влиянием учения Сведенборга. В центре его — описание жизненного пути и изложение взглядов шведского мистика, которое дается от лица главного героя — ангела Серафиты/Серафитуса. Сочинение Бальзака было одним из основных источников мистики Сведенборга для нововенцев<sup>1</sup>. Именно к «Серафите» восходит идея о «единстве музыкального пространства», положенная Шёнбергом в основу «метода сочинения при помощи 12 тонов». Не менее притягательной, в первую очередь для Берга, была и идея соответствий, мысль о том, что между миром природным и миром духовным существует тесная связь. Вот как говорит о единстве бытия Серафитус: *Называя Бога творцом, вы умаляете его роль. Он не создал, как вы думаете, ни растений, ни животных, ни звезд. Мог ли он использовать несколько способов? Не соблюдал ли он единство композиции? Кроме того, разве он не сформулировал принципы, которые должны развиваться по его общему закону и в зависимости от той среды, в которой они могли бы действовать? Итак, одна субстанция и движение, одно растение, одно животное, но непрерывные отношения*<sup>2</sup>.

Третьим источником идеи соответствий явилось творчество **Шарля Бодлера**, к которому Берг питал особую любовь — на его тексты написана ария «Вино», а в VI части Лирической сюиты зашифровано стихотворение *De profundis*.

Подобно Сведенборгу Бодлер видел мир как «вместилище образов и знаков», «неисчерпаемую сокровищницу вселенской аналогии». Поэтическое воплощение эта мысль получила в знаменитом сонете «Соответствия».

<sup>1</sup> В. Грацер указывает на то, что Бальзак дает не аутентичное изложение, но, скорее, собственную интерпретацию взглядов шведского мистика. См.: Gratzner 1993, 75.

<sup>2</sup> Бальзак 1996, 220.

В библиотеке Берга находится несколько сочинений Бодлера, в частности книга Baudelaire, Charles. Poes Leben und Werke. Wagner in Paris u.a. Übersetzt von Max Bruns. Minden in Westfalen o.J., содержащая статью о Викторе Гюго<sup>1</sup>. Берг подчеркивает в ней цитату Сведенборга «Небо — это большой человек» и помечает заключительные слова Бодлера: Он [Гюго] научил нас также, что все: форма, движение, число, цвет, запах, как в «духовном», так и в «природном», — обозначает, отсылает, обращается и «корреспондирует»... Если мы будем развивать это положение далее — мы не только имеем право на это, нам было бы бесконечно трудно действовать иначе — то придем к истине, что все иероглифично и узнаем затем, что темнота символов в известной мере относительна...<sup>2</sup>

Берг, увлекавшийся учением о соответствиях, обнаруживал их повсюду, усматривая известную закономерность в случайном совпадении (например, он отмечает параллелизм событий в связи с внезапным отъездом Шёнберга из Вены в 1911 году и его бегством из Маттзее, где он отдыхал летом, в 1921-м)<sup>3</sup>.

Идея соответствий подчас рождала особую композиционную форму, использовалась как эффектный риторический прием, например, в статье «Кредо» (1929), написанной для специального баховского выпуска немецкого журнала «Die Musik». Речь в этой статье идет не только и не столько о Бахе, сколько о Шёнберге, роль которого в истории музыки, по мнению Берга, не менее значительна, чем роль Баха. Цитируя статью о Бахе из музыкальной энциклопедии Римана, с помощью «параллельных мест» он говорит в то же время о Шёнберге:

*Он с равным правом принадлежит лежащему за ним*

*периоду полифонической музыки, контрапунктического, имитационного стиля, как и периоду гармонической музыки*

*периоду гармонического стиля, как и возобновляемому им периоду полифонической музыки, контрапунктическому, имитационному стилю*

*и теперь впервые представленной в полном объеме системе*

<sup>1</sup> Gratzner 1993, 80.

<sup>2</sup> Цит. по: Ibid.

<sup>3</sup> См. письмо Хелене от 29.06.1921, Berg 1965, 474.



(занявшей место церковных ладов)  
современной тональности. <...>

Риман об И. С. Бахе

(занявшей место мажоро-минорной  
тональности) додекафонии <...>

Альбан Берг о Шёнберге<sup>1</sup>

Наряду с описанными «корреспонденциями» Берга интересуют и соответствия иного рода — речь идет о связи человеческих судеб согласно законам **кармы** и **реинкарнации**. Очевидно, Берг познакомился с этими понятиями индийской философии также через Стриндберга: в его «Синих книгах» можно встретить многочисленные вариации на тему «повторного рождения» и «переселения душ», причем идея эта связывается не только с буддизмом:

*Есть ли другое основание для предположения о странствовании душ, чем то, что дают нам сейчас теософы из индийской философии, до которой, строго говоря, нам не может быть никакого дела? Да, божественный Платон...<sup>2</sup> или:*

*мудрецы всех народов верили во второе рождение, и само христианство относится к этому как к аксиоме<sup>3</sup>.*

Из берговских собственноручных пометок и комментариев можно заключить, что наибольший интерес для него представляли эссе на тему **судьбы, предопределения**. Назовем, прежде всего, статью «Карма», отмеченную 7 крестами и 3 стрелками. Ссылаясь на теософов, Стриндберг дает здесь двойное толкование кармы: это «судьба человека», предопределенная его прежними инкарнациями, и его «задание в жизни» — задание вынести свою судьбу.

*Под судьбой нужно понимать испытание, которое человек должен перенести в качестве наказания за неизвестное прошлое; под заданием нужно понимать то, что он вынужден делать это против своей воли<sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> Berg 1981, 227.

<sup>2</sup> Strindberg 1921, 941.

<sup>3</sup> Ibid., 942.

<sup>4</sup> Strindberg 1908a, 764.

В эссе «Достаточное основание» из 3-й Синей книги Стриндберг говорит об очищающей силе испытаний, посланных судьбой. Берг подчеркивает ключевые слова в следующем фрагменте:

*То, что и верующего человека может постичь несчастье, мы знаем, но это несчастье будет восприниматься по-иному: это испытания, которые должны быть приняты, которые минуют и оставят после себя умиротворение и тихое счастье<sup>1</sup>.*

Еще отчетливее эта идея выражена в «Религии будущего»: *«И страдание приносит положительный результат ... мы воспринимаем то, что не воспринимают другие, и наши внутренние душевные способности связывают нас с надчувственным миром»<sup>2</sup>.*

В карму верил и сам Стриндберг. Вот наиболее красноречивая цитата из его письма к Эмилю Шерингу, помеченная Бергом:

*К моей карме или судьбе, возможно, принадлежит то, что в определенные моменты я безвинно приговорен к страданию (в другие — нет). И если я пытаюсь защищаться, я получаю наказание, словно бы я преступил закон своей судьбы (карму)<sup>3</sup>.*

Некоторые пометки Берга имеют автобиографический характер. Так, инициалами Шёнберга А. S. отмечен следующий фрагмент эссе «Примирение с жизнью»:

*Однако есть люди, к которым, кажется, ты приговорен. Тебя держат фатальные, необъяснимые, эластичные узы; они растягиваются, но никогда не рвутся. Я представил себе, что в подобных отношениях мы приговорены к тому, чтобы служить другому невзирая на личную антипатию<sup>4</sup>.* Эти строки могли читаться Бергом как отражение сложного и неоднозначного характера его взаимоотношений с учителем.

Все же наиболее зримо идея реинкарнации представлена в «Серафите» Бальзака. Серафитус повествует о том, что на пути к Богу душа проходит через ряд инкарнаций, очищаясь постепенно от мирских пороков и несовершенств:

<sup>1</sup> Strindberg 1921, 1011.

<sup>2</sup> Цит. по: Gratzner 1993, 48.

<sup>3</sup> Цит. по: Gratzner 1993, 51.

<sup>4</sup> Strindberg 1921, 1284.

*Все существа проводят первую жизнь в сфере инстинктов, они трудятся в ней, чтобы в конце концов убедиться в бесполезности земных богатств, на соби́рание которых тратится столько сил. Сколько жизней нужно прожить в этом первом мире, прежде чем выйдешь из него готовым к новым испытаниям в сфере Абстракций, где мысль реализуется через ложные науки, где разум устает в конце концов от человеческого слова, и вот тогда на место исчерпавшей себя материи приходит Дух. Сколько форм должно испробовать существо, предназначенное небу, чтобы понять, наконец, цену молчания и одиночества, чьи звездные ступи служат папертью для Духовных миров! Изведав пустоту и бездну, глаза находят истинный путь. С этого момента предстоит прожить другие жизни, чтобы добраться до трона, где льется свет. Смерть — эстафета на этом пути<sup>1</sup>.*

Страстно увлекавшийся Стриндбергом и Бальзаком, Берг и сам верил в то, что рождаясь, человек не начинает жизнь сначала — его путь уже предопределен предыдущими инкарнациями, и он должен держать ответ за некое неизвестное ему прошлое.

Пожалуй, наиболее показательным документом духовных исканий экспрессионистского периода стала незаконченная оратория Шёнберга **«Лестница Иакова»** (1915–1917), одна из знаковых «метафизических концепций» рубежа веков<sup>2</sup>. С точки зрения музыкального языка она, располагаясь между модерном и авангардом (Данузер), принадлежит периоду поздней атональности и содержит ростки додекафонной техники. Либретто же ее представляет многотрудный путь к обретению веры в эпоху «пляски смерти принципов». По своим притязаниям оратория явно перерастает рамки собственно музыкального сочинения. В ее «сверхмузыкальности» заключен и глубоко интимный духовно-религиозный опыт самого композитора, окрашивающий автобиографической рефлексией многие образы сочинения, в ней видится и отсвет символистских мистерий с их тяготеющим к всеобщности эзотерическим содержанием, наконец, «пророческий» тон и явная футуристическая направленность сближает ее с художественным манифестом.

<sup>1</sup> Бальзак 1996, 252.

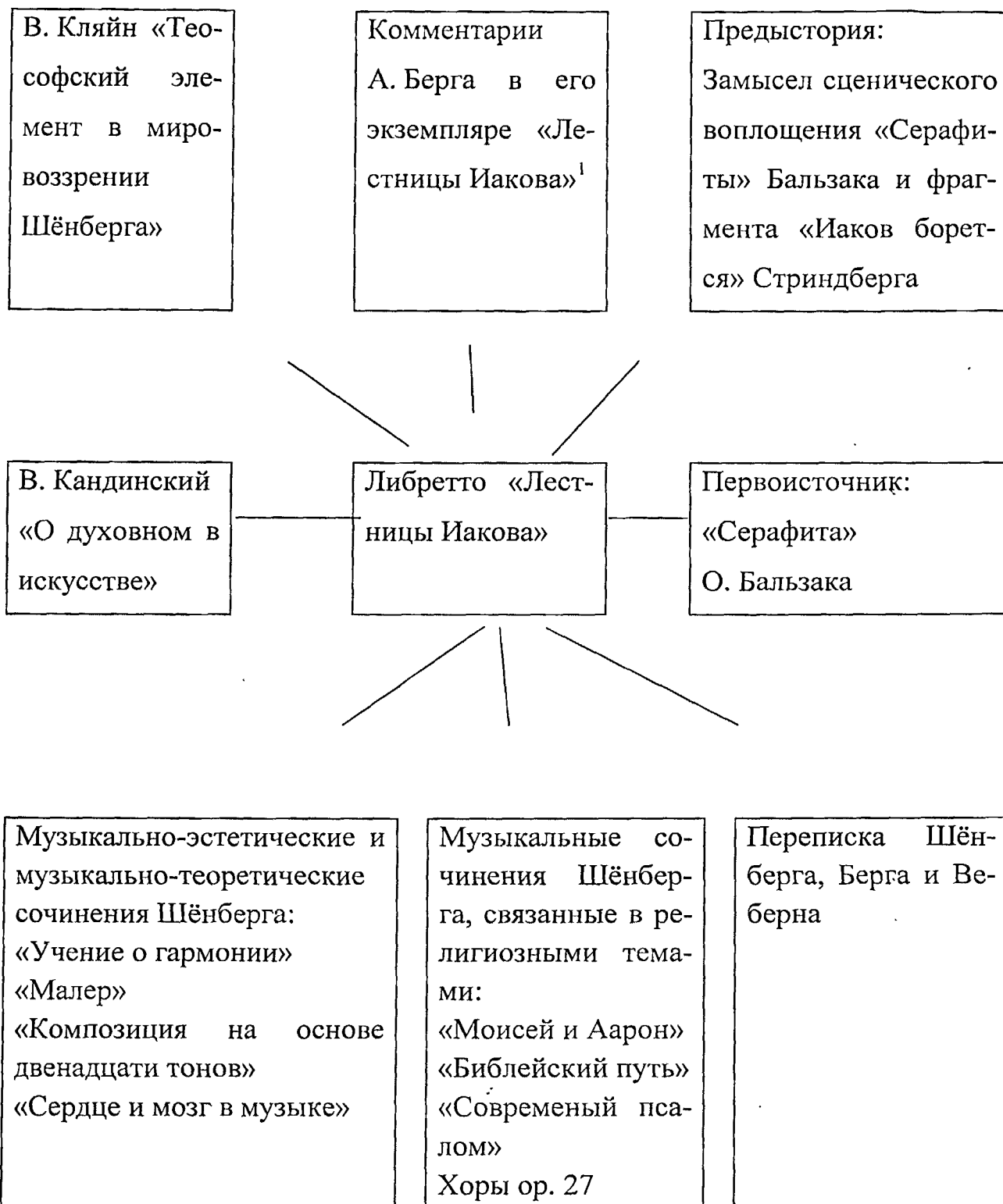
<sup>2</sup> К их числу Г. Данузер относит также «Мистерию» А. Скрябина и симфонию «Вселенная» Ч. Айвза. Все три сочинения остались незавершенными. См. Danuser 1980, 24.

Концентрируя в себе важнейшие религиозно-эстетические идеи, владевшие Шёнбергом в первые десятилетия XX века, эта оратория еще в процессе сочинения образовала вокруг себя мощное поле духовного напряжения, с необычайной быстротой распространившее свое действие на все шёнберговское окружение<sup>1</sup>. Сказанное относится в первую очередь к либретто оратории, которое писалось Шёнбергом с 1915 по 1917 год и затем, будучи изданным в Universal Edition<sup>2</sup>, стало завершенной и вполне самодостаточной частью сочинения. Однако взятый сам по себе, текст «Лестницы Иакова» оставляет неоднозначное впечатление. Проповеднический пафос чреват порой чрезмерной экзальтацией, а туманная неопределенность в изложении мысли оказывается подчас губительной для заключенного в ней смысла. По содержанию либретто представляет собой причудливый сплав усвоенных Шёнбергом философских теорий и мистических учений, оно насыщено явными и (чаще) скрытыми цитатами, источники которых возможно установить далеко не всегда.

Анализ одного либретто едва ли может дать сколько-нибудь удовлетворительный результат. Лишь включив его в более широкий контекст философско-эстетических воззрений, в контекст духовной жизни Шёнберга и его окружения (см. схему), мы сможем проявить определенную часть скрытых в нем глубинных смыслов.

<sup>1</sup> История создания сочинения подробно описана в: Власова 2007, 257-267.

<sup>2</sup> Schönberg 1917.



Текст «Лестницы Иакова»<sup>2</sup> труден для понимания. Он представляет конгломерат различных религиозно-философских и мистических учений, со-

<sup>1</sup> Комментарии А. Берга полях текста «Лестницы Иакова» были сделаны в процессе подготовки публичного чтения текста, состоявшегося 22 мая 1921 года на утреннике Общества закрытых музыкальных исполнений (ÖNB MS, F 21 Berg 172). В роли чтеца выступил актер Немецкого Фолькстеатра Вильгельм Клитч.

<sup>2</sup> Schönberg 1917. Русский перевод см. в: Шёнберг 2006а.

единенных с собственными идеями Шёнберга, рожденными в поисках «новой религии» и «нового бога»<sup>1</sup>. Однако богоискательство смыкается с поисками в художественно-эстетической сфере: лестница Иакова может быть истолкована как символ творческого пути композитора, ведущего его к обретению новой художественной религии, коей стал для Шёнберга открытый им 12-тоновый метод. Это метафорическое смысловое содержание сочинения представляется наиболее важным в контексте творческой биографии композитора.

Назвав свое сочинение «Лестница Иакова», Шёнберг отнюдь не придерживается хорошо известного ветхозаветного предания. Как мы помним, Иаков, спасающийся бегством от гнева брата-близнеца Исава, которого он хитростью лишил первородства, видит в пути вещей сон: таинственную лестницу, соединяющую небо и землю, шествующих по ней ангелов и на ее вершине бога Яхве, который предрекает Иакову обильное потомство и обещает свое покровительство. Иаков не появляется в оратории вообще, образ же лестницы переосмыслен: это не только «ключ к небу», символ посредничества между «горним» и «дольним», между Богом и миром, но и символ «пути к Богу», который должна преодолеть человеческая душа. Путь этот, как и сама лестница, не непрерывен, но дискретен, он состоит из ступенек-перевоплощений, по которым душа поднимается к Богу, неся с собой весь опыт своей прошлой жизни, пока не достигнет нового состояния — состояния ангела. Таким образом, в своем переосмыслении Библии Шёнберг следует теософскому пути, связывая ветхозаветное предание с учением о карме и реинкарнации.

Хотя о связях Шёнберга с теософией написано уже довольно много, картина, возникающая перед нами, довольно противоречива. С одной стороны, интерес Шёнберга к эзотерическим, в частности теософским, идеям очевиден, теософское начало обнаруживается и в его сочинениях, от «Лестницы Иакова» до «Современного псалма». С другой стороны, известно крайне мало фактов, подтверждающих контакты Шёнберга с приверженцами этого учения, которые давали бы нам право называть его теософом.

<sup>1</sup> Этот комплекс, помимо библейской легенды включающий учение Сведенборга, изложенное в «Серафите» Бальзака и отчасти в сочинениях Стриндберга, а также теософию и антропософию, подробно рассмотрен К. Вернером. См: Wörner 1970.

Противоречие это разрешает В. Кляйн, говоря о «теософском элементе [разрядка наша — Ю.В.] в мировоззрении Шёнберга». Именно так он назвал свою статью в юбилейном сборнике к 50-летию композитора, в которой пишет:

*Если бы мы захотели указать на глобусе духовного мира точку, где находится родина Арнольда Шёнберга, мы бы сделали это при помощи очень простой констатации: Шёнберг — теософ.*

*Не то, чтобы он являлся зарегистрированным членом определенного общества. Столь своеобразная и неповторимая личность в известной мере сама образует для себя общество и не так легко подчиняется сковывающим порой рамкам общины, которая другим кажется вполне подходящим средой для самоосуществления. Теософом, однако, делает не членство, но образ мышления.*

*Определяющим для этого образа мышления является «учение о реинкарнации» — вера в то, что путь человека ведет через бесчисленные перерождения ко все более высоким формам бытия<sup>1</sup>.*

Кляйн, безусловно, прав в том, что Шёнберг не приемлет «сковывающих рамок общины» — о своей вере «без каких-либо пут организации» как единственной опоре в кризисное время последний писал в 1922 году и Кандинскому<sup>2</sup>. Обоснованна и расширительная трактовка теософии как «образа мышления», как «духовности, в основе которой лежит мудрость всех великих древних и новых культур»:

*Теософией была наука египетских жрецов, «Дао дэ цзин» Лао-цзы, индийские Веды и Упанишады были ею не меньше, теософией было учение Будды Гаутамы, философия Платона, учение гностиков, неоплатонизм, раннее христианство, мистика Якоба Бёме, «Фауст» и «Вильгельм Майстер» Гете и «Парсифаль» Вагнера<sup>3</sup>. Этот список, который можно дополнить еще по меньшей мере именем Э. Сведенборга, свидетельствует о том, что Кляйн понимает здесь под теософией мистическое богопознание вообще. И такое понимание действительно служит основанием для признания «теософского элемента в мировоззрении Шёнберга» — если видеть это основание прежде*

<sup>1</sup> Klein 1924, 273.

<sup>2</sup> См: Schönberg 1958, 70; Шёнберг 2001, 108-110.

<sup>3</sup> Klein 1924, 273.

всего в опоре на иррационально-интуитивный способ познания действительности в противовес рационально-материалистическому. В уже цитировавшемся письме к Кандинскому Шёнберг пишет:

*Мы должны осознавать, что вокруг нас — загадки. И должны найти мужество, чтобы взглянуть этим загадкам в глаза, не спрашивая малодушно о «разгадках». Важно, чтобы наша творческая сила создавала такие загадки по образу тех, которыми мы окружены. В этих загадках Шёнберг узнает отражение непостижимого. Незавершенное, т.е. человеческое отражение. Но лишь тогда, когда благодаря им [загадкам] мы научимся считать непостижимое возможным, мы приблизимся к Богу, ибо не будем более стремиться понять его<sup>1</sup>.*

Этот иррациональный, «мистический» образ мира разделяли и многие из шёнберговского окружения, о чем говорилось выше. В этом контексте должно быть названо и имя Василия Кандинского, чей фундаментальный труд «О духовном в искусстве» (1911) вышел одновременно с «Учением о гармонии» Шёнберга<sup>2</sup>. Двух великих художников XX века, открывших новые пути в искусстве, сближает ярко выраженная метафизическая направленность творческого мышления. Оба они *«верят в другой, непостижимый мир, который становится видимым в искусстве... оба резко полемизируют с материализмом в любой форме и глубоко заблуждаются в оптимистическом предсказании того, что в XX веке начнется, наконец, эпоха великой духовности»<sup>3</sup>.*

С теософией как мистическим учением, основанным Е. П. Блаватской, композитор мог познакомиться через кого-либо из своих друзей<sup>4</sup>. «Тайное знание» переживало в начале века небывалый расцвет, эзотерические учения были популярны и в шёнберговском окружении. О. Адлер, под влиянием которого формировалось мировоззрение молодого композитора, увлекался астрологией, супруга Берга Хелена читала оккультные книги, а последний муж

<sup>1</sup> Цит. по: Gratzner 1993, 115.

<sup>2</sup> «Наши устремления и весь строй мыслей и чувств, — признается Кандинский в своем первом письме Шёнбергу, — имеют столь много общего, что я чувствую себя обязанным выразить Вам свою симпатию» (цит. по: Zelinsky 1980, 257).

<sup>3</sup> Hahl-Koch 1980, 186.

<sup>4</sup> См: Wörner 1970, 178.



Альмы Малер, знаменитый писатель Ф. Верфель, в 1924 году лелеял замысел жизнеописания Е. Блаватской.

Спустя годы богоискательство, как известно, привело Шёнберга к религии предков, и теософия стала одним из этапов этого пути. О соотношении увлечения мистикой с религиозной верой писал и Стриндберг, духовная эволюция которого во многом совпадала с эволюцией Шёнберга: *Куда мы идем? К вере моих отцов. К католицизму. Оккультизм сыграл свою роль, научно объяснив чудеса. Теософия, карма и буддизм ведут окольным путем к Голгофе*<sup>1</sup>.

Итак, мифологический образ лестницы становится в оратории своеобразным мостиком, соединяющим мир Библии с широким кругом эзотерических идей. Многозначна и находящаяся в центре действия фигура архангела Гавриила. Согласно иудаистической, христианской и мусульманской мифологиям, Гавриил (дословно «сила божья» или «человек божий») — один из высших ангелов, назначение которого — не просто быть «вестником», но раскрывать смысл пророческих видений и ход событий<sup>2</sup>. В «Лестнице Иакова» Гавриил получает силу пророка и власть судии, он руководит чередой кармических перевоплощений, указывая путь людям в этом мире и, соответственно, их душам в мире потустороннем. Гавриил отдает душам приказ о перевоплощении и учит их молитве как способу единения с Богом, он выступает и как носитель божественной мудрости, недоступной остальным, т.е. как «посвященный», «мастер», который *уже сегодня находится там, куда остальные придут лишь после долгих странствий*<sup>3</sup>.

Гавриил — единственный персонаж оратории, имеющий имя. В первой части ему противостоит людская масса — «безымянный народ», как помечает Берг, — которая делится на аллегорически обозначенные группы: «неудовлетворенные», «ликующие», «сомневающиеся» и т.п. (во второй части подобными же названиями в еще большем разнообразии будут наделены души умерших). Из их числа выделяются затем одиночки, которые названы так же аллегорически: «Призванный», «Бунтующий», «Борющийся», «Избран-

<sup>1</sup> Цит по: Stuckenschmidt 1974, 214. По указанию Штукеншмидта в библиотеке композитора в 1913 году находилось 28 томов писателя, А. Берг же обладал 60 томами Стриндберга.

<sup>2</sup> См. об этом: Мифологический словарь, 138-139.

<sup>3</sup> Klein 1924, 274.

ный», «Монах», «Умиравший». Имена указывают прежде всего на их место на реинкарнационной лестнице, которое они занимают в соответствии с пройденным этапом эволюции и в силу присущих им пороков и добродетелей. Но при всей абстрактности в них угадываются и реальные черты; это относится в первую очередь к «Избранному», в фигуре которого, как следует из комментария Берга, Шёнберг запечатлел себя самого. Оратория открывается многозначительными словами Гавриила, обращенными к народу:

*Вправо или влево, вперед или назад, в гору или под гору — надо идти дальше, не спрашивая о том, что лежит впереди или сзади. Это должно быть тайной: чтобы выполнить задание, вы могли, вы обязаны были забыть об этом.* Надеясь на кармическое предопределение, которое должно оставаться неизвестным, Гавриил провозглашает «категорический императив»: «дальше!», заключающий в себе призыв к безостановочному движению по пути, ведущему к Богу. Нельзя не обратить внимания на необычный маршрут этого движения, которое осуществляется как будто во всех направлениях сразу. Конечно же, здесь подразумевается не перемещение в физическом пространстве, но восхождение духовное. На это указывает скрытая отсылка к Эмануэлю Сведенборгу, в учении которого постулируется существование особого пространства, лишённого привычных физических характеристик. В одном из его главных трудов «О небесах, о мире духов и об аде», читаем следующее:

*Всякое перемещение или передвижение в мире духовном совершается вследствие изменения внутреннего состояния самих ангелов, так что передвижения там суть не что иное, как изменения в состоянии<sup>1</sup>. Позднее при помощи учения Сведенборга Шёнберг обоснует закон «единства музыкального пространства» и его «абсолютного и целостного восприятия», который станет фундаментом метода композиции на основе 12 тонов: *В этом пространстве, как в небесах Сведенборга (это описано в «Серафите» Бальзака), нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад<sup>2</sup>.**

<sup>1</sup> Сведенборг 1993, 141.

<sup>2</sup> Шёнберг 2006, 133.

В ответ на повеление Гавриила слышится ропот людской массы: *Дальше? Куда? Как долго?* Люди не видят смысла в жизни, оканчивающейся небытием и забвением, поскольку им неведомо их высшее предназначение.

Вслед за этим перед Гавриилом предстают одиночки: *те, которые верят, что приблизились посредством деяний*. Они словно бы в одновременно-сти представляют все семь ступеней развития человеческого существа. Число семь далеко не случайно. К. Вёрнер, например, видит в 7-ступенной лестнице Шёнберга заимствование из Блаватской: *Человек в себе самом имеет 7 бледных отражений божественных иерархий...*<sup>1</sup>. Вероятнее всего, Шёнберг заметил и следующие слова в «Серафите» Бальзака: *Уничтожает ли Дух Материю у подножия мистической лестницы Семи Духовных Миров, вздымающихся этажами в пространстве...*<sup>2</sup>. Впрочем, не надо забывать и о чисто музыкальном значении этого числа, заключенном в семи ступенях лада.

Первым является «Призванный»: *Я искал красоты. Я принес ей в жертву все... Безудержно я устремился к этой цели... заглушил естественное предопределение, необдуманно подчинив чувство форме...* Гавриил упрекает самодовольного «формалиста» (Берг) и язычника в идолопоклонстве, которое лишает его побудительных мотивов к дальнейшему совершенствованию: *Замкнутость — слишком простая формула, ибо всякое продолжение трудно*. В этом диалоге слышатся отголоски важной для Шёнберга полемики с традиционным пониманием прекрасного, которая находит свое выражение в сформулированном им (в «Учении о гармонии») принципе эмансипации диссонанса. О том же пишет и Кандинский: *Полностью отказавшись от привычного прекрасного* (разрядка наша — Ю.В.), *называя святыми все средства, которые ведут к цели самовыражения, идет, пока все еще в одиночестве, получив восторженное признание немногих, венский композитор Арнольд Шёнберг ... На пути к внутренней необходимости он уже открыл золотое дно новой красоты*<sup>3</sup>.

Далее перед Гавриилом появляется «Бунтующий». Содержание его «подстрекательской речи» (Берг) — конфликт между «богом инстинктов» и «богом заповедей», обрекающий человека на «мучение и преследование».

<sup>1</sup> Цит. по: Wörner 1970, 179.

<sup>2</sup> Бальзак 1996, 227.

<sup>3</sup> Цит. по: Zelinsky 1980, 258.

Гавриил считает это «или-или» бессмысленным, поскольку «одно обусловлено другим». Нет ли и здесь определенной связи с мыслью Шёнберга о «единстве чувства и разума», которой он посвятит годы спустя статью «Сердце и мозг в музыке»? Интересно, что она начинается большой цитатой из «Серафиты», где дается характеристика одному из героев романа, «чье сердце находится близ головы»<sup>1</sup>.

На следующей ступени лестницы — «Борющийся». «Смутное воспоминание о прошлом» (Берг: «воспоминание о его прежней инкарнации») помогает ему «легко переносить страдание», поскольку он знает, что «искупает прежнюю вину». Но ни отказ от воли (Шёнберг ссылается здесь на Шопенгауэра, Берг же помечает рядом: «Вагнер»), ни принятие страданий, ни следование заповедям (ссылка на Евангелие от Луки) не может уберечь «Борющегося» от совершения новых проступков, поскольку он не в состоянии отличить «правое от неправого»: *Почему нам не дано чувства постигать невысказанные законы, не дано зренья, чтобы их видеть, слуха, чтобы их слышать!*

В ответ на этот «крик души» появляется тот, кто «имеет зрение и слух», кто способен видеть невидимое и слышать неслышимое — «Избранный». Если прежде диалог Гавриила с представителями человеческого рода несколько напоминал церковную исповедь, то теперь это торжественный и таинственный обряд посвящения с присущей ему сакральной символикой. Но за окутывающей его мистической завесой видится и идеальный образ современного художника, «сегодняшнего человека», в облике которого отчетливо проступают автобиографические черты. Множество соответствий обнаруживается между текстами этого раздела оратории и пражской речью Шёнберга о Малере (1912), также не лишенной скрытой автобиографичности. На это может указывать и неоднократно встречающаяся в берговских комментариях буква «М», за которой скрывается, возможно, имя великого предшественника Шёнберга.

Первые же слова Гавриила, который представляет «Избранного» народу, могут восприниматься как провозглашение миссии художника и назначения его искусства. *Против своей и вашей воли он здесь, чтобы вести вас, —*

<sup>1</sup> См: Шёнберг 2006, 169.

торжественно произносит Гавриил, наделяя «Избранного» ролью вождя и пророка, призванного вести остальных к далекой, лишь одному ему видимой цели. Он не волен отказаться от своей миссии, назначенной свыше, и никто не в силах помешать ему исполнить ее, поскольку он находится «под принуждением духа», действующим безошибочно и уверенно. *Художник, который обладает мужеством, — пишет Шёнберг в «Учении о гармонии», — полностью предоставляет себя своим наклонностям*<sup>1</sup>. Сила эта, называемая Шёнбергом «внутренним принуждением», является главным побудительным мотивом творчества. *...Искусство происходит не от «могу», но от «должен»*<sup>2</sup>, — вот кредо Шёнберга.

Гавриил называет и другое необходимое творцу качество — способность излучать свет. *Подойди ближе, ты, кто является отражением на средней ступени и обладает сиянием*. Свечение символизирует творческое горение художника, излучаемую им духовную энергию. В речи о Малере читаем: *Апостол, который не воспламенен, проповедует ересь. Кому отказано в нимбе, на том нет печати божественного*<sup>3</sup>.

Но божественный свет таит в себе опасность для непосвященного, как говорит Сведенборг устами Бальзака, *этот свет убивает любого, кто не готов встретиться с ним*<sup>4</sup>. Лишенный божественного сияния не может быть творцом, однако «богоизбранность» художника как раз и порождает непреодолимую пропасть, отделяющую его от остального человечества. Быть непонятым и непризнанным — вот жребий «Избранного», который в полной мере был ниспослан судьбой Арнольду Шёнбергу. Не случайно тема взаимоотношений с окружающими, которые называются не иначе, как «они», становится для «Избранного» главной. Он сторонится людей, опасаясь потерять часть божественного света, но в то же время связан с ними общностью происхождения: «они тема, я вариация», он пытается «бежать от материи», но «голод» — телесные потребности — влечет его назад: «я никогда не теряю их из виду; их самое лучшее есть мое, так же, как и самое дурное». «Избранный» обречен на то, чтобы находиться «между», на одинаковом расстоя-

<sup>1</sup> Schönberg 2001, 479.

<sup>2</sup> Шёнберг 2006, 257.

<sup>3</sup> Шёнберг 2006, 32.

<sup>4</sup> Бальзак 1996, 140.

нии от высшего и низшего, это порождает драматические антиномии его бытия:

*...я должен, так кажется, быть в середине, хотя мое слово останется непонятым, хотят ли они этого, принужден ли я к тому, чтобы быть связанным с ними, поскольку они похожи на меня?*

*Это я, который возвещает им час и кончину, который соединяет кнут и зеркало, лиру и меч, который есть их бог и слуга, их мудрец и в то же время шут.*

Далее в монологе «Избранного» появляется очень важная пара эзотерических понятий, имеющих отношение и к творческой проблематике — «слово» и «форма». Слово здесь, согласно Бергу, тождественно «сочинению», «творчеству» (“Werk”): *Мое слово я оставляю здесь, трудитесь с ним!* «Форма», — по Сведенборгу, плоть, противостоящая духу, — выступает как телесная оболочка творца: *Мою форму я беру с собой, но я ставлю ее впереди вас, и она вновь с новым словом... появится среди вас для нового непонимания.*

«Слово» воплощает божественную мудрость, постичь которую во всей ее полноте людям не дано. *Грызите пока что слово... Пусть каждый выберет частичку, которую он способен сохранить,* — призывает Гавриил. Сравним у Бальзака: *Земля раздробила Слово... она превратила его в прах, посеяла в своих учениях, в своих стихах. Если какое-нибудь почти неосязаемое зернышко его засветится в каком-нибудь произведении, вы говорите: «Это — великое, это — верное, это — высокое!»*<sup>1</sup>

Понятие «формы» более подробно истолковано в речи о Малере. Шёнберг предпринимает здесь физиогномическое исследование портретов Малера разного времени и пытается доказать в результате мысль о том, что «гений — способность развиваться»; лишь достигнув зрелости, он обретает форму, которую создают «волновавшие этого человека мысли и чувства»<sup>2</sup>, другими — словами, внешний облик, в полной мере отражающий содержание его духовного мира<sup>3</sup>. Никакой из отдельных моментов эволюции, напоминающей

<sup>1</sup> Бальзак 1996, 253.

<sup>2</sup> Шёнберг 2006, 50-51.

<sup>3</sup> Сравним в «Лестнице Иакова»: «Вы лишены формы, она вам явится позже, когда-нибудь вы станете ею сами».

поступенное восхождение, не подобен другому, чем объясняется значительное различие разновозрастных портретов.

Однако «Избранный» еще не достиг вершины развития, поскольку над ним расположены следующие ступени лестницы.

«Монах» обвиняет себя в гордыне и опасается, что его жертва бесцельна, поскольку он «малодушно избегал подвергать себя искушению». В ободряющем ответе Гавриила вновь звучат слова Стриндберга, это отмеченная Бергом скрытая цитата: *Ты часто еще будешь подвержен греху, «ибо грехи — наказания, которые очищают» (Стриндберг). И страдание приносит положительный результат, — читаем у Стриндберга в «Религии будущего» — мы воспринимаем то, что не воспринимают другие, и наши внутренние душевные способности связывают нас с надчувственным миром*<sup>1</sup>. Та же мысль и у Шёнберга: *Но грехи, что ты сейчас узнаешь, деяния, которые ты раньше считал безгрешными, делают тебя более зрелым*. Эту фразу Берг комментирует следующим образом: *Тем самым он превосходит П[еллеаса] и М[елизанду], которые, относятся, собственно говоря, сюда*<sup>2</sup>. Сюжет «Пеллеаса и Мелизанды», который лег в основу симфонической поэмы Шёнберга, Берг также воспринимал сквозь призму стриндбергианского понятия «кармы» как «испытания, посланного за неизвестное прошлое». Идея эта, впрочем, могла исходить и от Шёнберга.

Две последние ступени лестницы — «Умиравший» и «Душа» — непосредственно отсылают к бальзаковской «Серафите» и шёнберговскому замыслу музыкального воплощения ее последней главы «Вознесение» («Himmelfahrt»). Действие романа Бальзака происходит в затерянной в горах норвежской деревушке. Главный герой его — удивительное двуполое существо, ангел Серафита/Серафитус, исполненный сверхъестественной мудрости сведенборговских откровений. Главы, посвященные смерти Серафиты и ее последующему вознесению, самые впечатляющие в романе, послужили Шёнбергу основой для воплощения двух высших этапов эволюции человеческого существа<sup>3</sup>. Связь с теософскими идеями здесь наиболее ощутима.

<sup>1</sup> Strindberg 1908a, 48.

<sup>2</sup> F 21 Berg 172, ÖNB MS.

<sup>3</sup> На это указывает и Берг в комментарии к монологу «Умиравшего»: «Черта заимствована из «Серафиты»: последняя стадия перед ангелом» . (F 21 Berg 172, ÖNB MS).

В тот миг, когда «Умиравший», испытывая мучительную боль, освобождается от телесной оболочки, он вспоминает все прожитые им жизни, и это воспоминание придает ему новые силы: *Тысяча жизней! Кто знает о них и видит их, того они больше не страшат. Страшна одна жизнь, одно страдание!... Тот, кто, как я сейчас, чувствует тысячу болей, уже свободен от боли. Они возвышают его, он становится легким и знает, что его несут его прошлые жизни.* Высвобождение из телесной оболочки венчает блаженство вознесения: *Я лечу... Исполняется блаженнейшая мечта: лететь! Дальше! — Дальше! — К цели...*

После «большой симфонической интерлюдии, которая, не прибегая к слову, представляет следующие здесь картины и сцены»<sup>1</sup> (Берг: «нечто невыразимое!»), начинается вторая часть оратории. В ней действуют души умерших, которые взяты в высшие сферы или посланы обратно на землю для новых инкарнаций. Каждой из них, согласно степени развития, соответствует звезда, гений, демон, ангел или Бог. Среди душ мы узнаем «одинок» из первой части, которые лишены имен и выступают как первый, второй, третий голос и т.д. Гавриил призывает души к обращению. Попрощавшись со своими демонами, ангелами или гениями, они оставят их на небе «представлять их перед всевышним», а с собой возьмут лишь «воспоминание о нем: смутное ощущение своей бессмертной души». Войдя в «тюрьмы» телесных оболочек, они забудут «свои истоки и путь, который они прошли», и каждый из них будет чувствовать себя, как будто он «первый человек, как будто все, что он переживает, происходит лишь с ним и впервые». Завершается оратория всеобщей молитвой под руководством Гавриила: *Учитесь молиться: кто молится, тот соединяется с Богом* (последние слова — цитата из «Серафимы»).

«Избранный» — здесь это «пятый голос» — вновь находится в центре происходящего. Он видит вокруг себя лишь опустившиеся души, которые «окружают его, как стены» и опасается, что сам принадлежит к ним. В своем страстном монологе, который Берг называет «автобиографическим», он упрекает своего бога в том, что тот вновь покинет его, обрекая на одиночество, неизвестность и неравную борьбу. В ответ Бог предостерегает «Избранного»

<sup>1</sup> Schönberg 1917, 16.



от чрезмерной гордыни: *..пойми, они не дальше от тебя, чем худшие. Судьба и путь душ неравны; тот, кто выполняет задание, повышает его степень. Величайшее достижение души — нести земное бремя.* Бог показывает ему и тех, на кого он может опереться на своем нелегком пути: *Оглянись вокруг, и ты увидишь стремящиеся души, которые по праву тебя ценят и ожидают от тебя блага. Принеси его им!* В этих душах обнаруживаются родственные «Избранному» черты, которые он должен, согласно Бергу, «взять у большинства». Тогда лишь он сможет выполнить свое предназначение:

*В тебе собрано все, что есть сущность сотворенного. Ибо ты, будучи авангардом духа, который когда-нибудь притянет к себе части, есть отражение в малом того будущего, в соответствии с которым ты развиваешься. Поддерживая себя, ты поднимаешь также и их.*

Шёнберг не отваживается назвать «Избранного» гением, однако именно гений является тем проводником в будущее, за которым должны идти остальные. Об этом он пишет в статье о Малере:

*...Есть только одно содержание, которое хотят выразить великие: тоска человеческого существа по его будущему образу, по бессмертной душе, по растворению в мировом целом, тоска этой души по ее божеству. <...> И самое важное в гении — то, что он и есть это будущее. <...> Гений светит впереди, и мы стараемся идти вслед! <...> Нас тянет туда<sup>1</sup>.* Еще более лаконично эта мысль выражена в «Учении о гармонии»: *Законы гениального человека — законы человечества будущего.*

Музыка оратории, к сочинению которой Шёнберг приступил в 1917 году, так и не была окончена: композитору удалось написать лишь первую часть. Несмотря на то, что на протяжении всей своей жизни он думал о завершении «Лестницы Иакова», он не мог, очевидно, избавиться от ощущения, что его замысел уже принадлежит прошлому. И был в каком-то смысле прав, поскольку завершение оратории не очень многое изменило бы в судьбе сочинения, которая по сути уже стала историей. Будучи своеобразным художественным манифестом, оратория в процессе своего создания играла роль «тайной доктрины», вокруг которой объединялись нововенцы. Неудивительно, что в шёнберговском окружении еще не законченное сочинение мэтра

<sup>1</sup> Шёнберг 2006, 46, 52, 53.

стало сенсацией. *Это евангелие, этот божий суд. Этот синтез огромного опыта, непостижимой веры*<sup>1</sup>, — в восхищении писал Веберн, познакомившись с текстом оратории. Произведя колоссальное впечатление на нововенцев, „Лестница Иакова“ действительно была воспринята ими как художественное евангелие, откровение, указавшее им путь в будущее. Идти по нему, — поднимаясь все выше и выше, стремиться к далекой цели, пусть она и кажется пока недостижимой, — вот что должно быть содержанием художнического бытия. *Но застой не порождает ничего. Продуктивно лишь движение*<sup>2</sup>, — проповедует Шёнберг во введении к „Учению о гармонии“. *Разве самое важное не в том, что Вы в пути, что Вы стремитесь к цели?*<sup>3</sup> — задает он риторический вопрос Кандинскому в своей дарственной надписи на экземпляре этой книги.

Идея пути, восходящая к эволюционным теориям XIX века, прочно владела и умами шёнберговских учеников. Еще в 1910 году, задолго до возникновения замысла «Лестницы Иакова», Веберн с восторгом комментировал читаемую им книгу Отто Вейнингера: *Я все больше и больше убеждаюсь в том, что Вейнингер прав: человек, который одно за другим сбрасывает свойства других существ, должен, наконец, прекратить и то, что продолжает человечество в животном смысле. В таком случае путь: от животного к растворению материальной субстанции вообще... Этот путь ведет прямо к Богу*<sup>4</sup>. С идеей ступенчатой эволюции, воспринятой, по-видимому, от Шёнберга, связан и замысел оперной трилогии Берга «Три В» (см. главу X), части которой — «Воццек», «Винсент», «Вольфганг» — носили соответствующие трем степеням масонства подзаголовки: «Слуга», «Друг», «Господин». Наконец, исторической эволюции музыкального мышления посвящен цикл лекций Веберна (1932–1933), весьма симптоматично названный им «Путь к новой музыке»<sup>5</sup>.

Мысль о непрерывном развитии, ведущем от «тварного» к «божественному», влечет за собой и дифференциацию на мир «этот» — материальный — и мир «тот» — духовный. Не без влияния бальзаковской «Серафиты».

<sup>1</sup> Письмо Бергу от 12.07.1917. Цит. по: Gratzner 1993, 18.

<sup>2</sup> Schönberg 1922, VI.

<sup>3</sup> Цит. по: Schoenberg-Nono 1998, 83.

<sup>4</sup> Письмо Веберна Шёнбергу от 16.07.1910. WSLB MS

<sup>5</sup> Webern 1960.

Веберн проводит четкую границу между «здесь, внизу» и «там, наверху». Лишь «наверху», в чистейшем горном воздухе, среди прекраснейших альпийских лугов, можно приблизиться к абсолюту, ощутив сведенборговские «божественные соответствия», не различимые «внизу», на равнине, испытавшей пагубное воздействие цивилизации. *Здесь умопомрачительно прекрасно. Плодородная земля, как кофе со сливками, уже колосятся злаки и совершенно иная, бесконечно чистая, нежная растительность вверху, «вверху» в горах<sup>1</sup>*, — пишет он Бергу.

Если Веберн верил в то, что путь к Богу ведет через горы, Берг всерьез задумывался над проблемой полета. *Словно ребенок, увлекаясь запуском воздушного змея, он размышляет над тем, какая сила заставляет его преодолеть земное притяжение. Я пришел к выводу... что для полета необходимо не преодоление силы тяжести, но сила за пределами летящего (возможно, вне нас, почему нам, видимо, никогда не удастся взлететь). С другой стороны, мы имеем возможность испытывать воздействие находящихся вне нас тел... это электричество, магнетизм, световые и тепловые лучи или волны, — и как высший идеал: передача воли, силы притяжения — телепатия. Силой тайной мысли заставить лететь к себе настроенное на единое существо: Серафитус и Минна на недоступной вершине Фальберга<sup>2</sup>. Шёнберг отвечает Бергу, словно бы продолжая апеллировать к «Серафите»: Мы не можем вложить душу в наши машины, но лишь душа, чувство способны поддерживать равновесие. Разум отказывает. Опрокидывает. Стабильностью обладает лишь нематериальное<sup>3</sup>.*

Все эти рассуждения об оппозиции «материального» и «духовного» гораздо теснее, чем это может показаться на первый взгляд, связаны с главной концепцией Шёнберга — «методом сочинения 12-ю тонами». В признании существования иного, нематериального мира, лишённого привычных характеристик пространства и времени, мира, свободного от сковывающего действия силы тяжести, однако не хаотичного, но организованного по своим собственным законам, Шёнберг ищет философско-эстетическое обоснование

<sup>1</sup> Письмо от 23.05.1913. WSLB MS.

<sup>2</sup> Письмо Шёнбергу от 12.8.1912. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 269.

<sup>3</sup> Письмо Бергу от 15.8.1912. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I, 272.

своей новой системы. Но окончательно она сформируется лишь в следующий период, речь о котором пойдет в главе «Эра додекафонии».

## Глава VI. «Новая музыка и ее социальные институты»: Венское общество закрытых музыкальных исполнений

Процесс изменений в музыкальной жизни Европы послевоенного периода в значительной степени был обусловлен социально-экономической, политической и культурной ситуацией во втором десятилетии XX века. Конец европейских монархий не привел к распаду сети музыкальных институтов, начиная от театров и концертов вплоть до системы музыкального образования и издательского дела. Вместе с тем назревавший с конца XIX столетия «кризис публичности», проявившийся в растущем отчуждении современной музыкальной продукции от публики, критики, исполнителей и издателей, заставил переосмыслить образ действий и выработать новую стратегию.

Способ дистанцирования от традиции профессиональной музыки XIX века всякий раз зависел от устремлений того или иного направления и его места в музыкальной жизни. С этой точки зрения авангардистские течения (футуризм, дадаизм, сюрреализм) выступали как против традиционного содержания искусства, так и/или его институтов в обществе; представители так называемой «средней музыки» (термин Рудольфа Штефана)<sup>1</sup> — композиторы французской Шестерки, Хиндемит, Кшенек — экспериментировали со спорадическим «лишением художественности» института концерта, осуществляя прорыв в сферу тривиальной музыки; композиторы первого поколения новой музыки (новая венская школа, Стравинский, Барток) были нацелены на обновление эстетики и техники композиции в рамках устоявшихся форм профессиональной музыки.

В качестве наиболее репрезентативных институтов новой музыки выделяется шёнберговское *Общество закрытых исполнений музыки* (1918-1921).

Предыстория общества должна рассматриваться в контексте того особого положения, которое занимала и занимает новая музыка в Вене. Неприятие нового в ходе столетий стало своего рода чертой национального авст-

<sup>1</sup> Понятие «средней музыки», не связанное с определенным стилем, подразумевает срединное положение между автономной музыкой и музыкой прикладной. См. об этом: Danuser 1980, 119.

рийского менталитета, воспитанного на классическом наследии и воспринимающего его как абсолютную и вневременную ценность (см. об этом главу I). Вместе с тем положение новой музыки в этом городе характерно и для общеевропейской ситуации начала века, когда стремительное обновление музыкального языка привело к тому, что традиционные потребители музыки — те слои бюргерской публики, что обычно заполняли концертные залы и раскупали абонементы в оперные театры, — оказались не готовы к восприятию того, что им предлагалось. Эстетическая дистанция между горизонтами ожидания слушателя и музыкального произведения увеличилась настолько, что понимание стало невозможным: они в буквальном смысле говорили на разных языках. Воспитанная в традициях девятнадцатого века публика оказалась беспомощной перед жесткой полифонической тканью Камерной симфонии и варваризмами «Весны священной». Недоумение, разочарование и бессилие рождало протест, выразившийся в серии шумных и по сути бессмысленных скандалов. В ориентированной на коммерческий успех официальной музыкальной жизни новая музыка стала маргинальным явлением. Отчуждение этой музыки от публики, не желавшей слушать «какофонию», отчуждение от критики, скомпрометировавшей себя непрофессионализмом, отчуждение от исполнителей, отказывавшихся тратить свое время на разучивание неблагодарного репертуара, — все это недвусмысленные симптомы «кризиса публичности», назревавшего с конца XIX столетия.

В письме Александру Цемлинскому от 20 февраля 1918 года Шёнберг заявляет: *...считаться со слушателем. Я считаюсь с ним так же мало, как и он со мной. Я знаю только, что он существует и — в той мере, в какой его присутствие не является «необходимым» с точки зрения акустической (в пустом зале музыка не звучит), — мне мешает*<sup>1</sup>. Не придавая чрезмерно большого значения фразе, вырвавшейся в минуту раздражения, все же нельзя не видеть в ней обобщение многолетнего негативного опыта. Первый скандал датирован 1897 годом, когда 25-летний Шёнберг впервые рискнул показать публике свои песни ор. 1 в концерте венского преподавателя пения Эдуарда Гертнера. В зале *орали и смеялись, и публика сделала из композитора*

---

<sup>1</sup> Цит. по: Шёнберг 2008, 91.

*настоящего шута. И отныне... скандалы не прекращались*<sup>1</sup> — заявил Шёнберг своему первому биографу Эгону Веллесу. Его слова, разумеется, не лишены преувеличения. Опыт публичности у Шёнберга и новой венской школы с конца XIX века до 1918 года свидетельствует о том, что поединок с публикой завершился вничью<sup>2</sup>.

Скандалы на премьерах первых двух квартетов и Камерной симфонии в 1907-1908 годы, злобные нападки после концерта учеников Шёнберга 24 апреля 1911-го, спорадические беспорядки во время гастрольной поездки с «Лунным Пьеро» соседствуют с вполне благополучными и даже весьма успешными концертами, как, например, концерт Анзорге-ферейна под названием «Новые сочинения Арнольда Шёнберга» в 1910-м или два концерта в рамках Академического союза литературы и музыки в 1912 году, где публика рукоплескала не только «Просветленной ночи» и Первому квартету, но и впервые исполненным фортепианным пьесам, ор. 11. Но чаще всего овации и шиканье на концертах Шёнберга и его школы звучали одновременно: не в меру горячие аплодисменты сторонников провоцировали акции протеста со стороны недоброжелателей, а обструкция последних становилась причиной демонстративно выражаемого одобрения. Обычно благосклонно принимались концерты перед приглашенной публикой, проводимые в рамках того или иного ферейна, тогда как исполнение сочинений Шёнберга перед обычной публикой грозило возникновением беспорядков. И все же закономерность эта не была абсолютной. Ее опровергают два события 1913 года, которые ознаменовали крупнейшую победу и величайшее поражение школы Шёнберга. Это триумфальная премьера «Песен Гурре» под управлением Франца Шрекера, которая отнюдь не была закрытым мероприятием для посвященных, и последовавший спустя несколько недель «скандальный концерт» Шёнберга и его учеников в рамках Академического союза литературы и музыки, который вызвал необычайный резонанс и вошел в историю музыки наравне со скандалом на премьере «Весны священной» Стравинского 16/29 мая 1913 года (о концерте см. главу IV).

<sup>1</sup> Цит. по: Карр 1999, 27.

<sup>2</sup> В указанной статье Райнхарда Каппа подробно освещается история восприятия музыки нововенцев в годы, предшествовавшие созданию Общества закрытых исполнений музыки. В дальнейшем мы опираемся на факты, приводимые автором статьи.

«Концерт с оплеухой», как его окрестили, не только омрачил успех «Песен Гурре», который и без того пришел слишком поздно, чтобы кардинально изменить судьбу Шёнберга, но и имел ряд далеко идущих последствий: Академический союз литературы и музыки лишился своего руководителя и вскоре прекратил свое существование, Шёнберг так и не смог изжить ожесточение против Вены и венской публики, Берг же на долгие годы потерял веру в свое композиторское призвание.

Не будем анализировать причины провала, в числе которых и составление программы, и выбор исполнителей, и эпатажные тексты берговских песен, автор которых — «городской сумасшедший» Петер Альтенберг<sup>1</sup>, и, наконец, заранее спланированная акция тех, кому было не по душе выдвижение школы Шёнберга. Важнее другое — принципиальная непредсказуемость и непрогнозируемость поведения тех, кто заполнил большой зал Музикферайна. Подчас эта публика производила впечатление безличной аморфной массы, находящейся во власти предрассудков, послушной манипулированию и легко поддающейся агрессивным наклонностям.

Выражение «провальный успех» (Mißerfolgs-Erfolg), которое употребляет в одной из своих статей сам Шёнберг, правда, горячо отрицая свое авторство, как нельзя лучше характеризует положение композитора и его школы в целом в так называемые «героические годы новой музыки» перед первой мировой войной<sup>2</sup>. Действительно, имея именитых покровителей в лице Малера и концертмейстера оркестра Придворной оперы Арнольда Розе — и не менее могущественных врагов, как, например, венский критик Юлиус Корнгольд, будучи представленным вместе со своими учениками во многих сферах венской музыкальной жизни и все же не обладая официальным статусом, Шёнберг оказался в той двойственной и неоднозначной ситуации, в которой взаимоисключающие понятия «успех» и «неуспех» не только слились в некое неразрывное единство, но и многообразно обуславливали друг друга.

<sup>1</sup> Петер Альтенберг в то время находился на лечении в психиатрической клинике Штайнхоф, что могло послужить дополнительным провоцирующим фактором.

<sup>2</sup> В лекции «Как становятся одинокими» (Wie man einsam wird), прочитанной 11.10.1937 в рамках шёнберговского фестиваля в Денвере (Колорадо), Шёнберг так характеризует ситуацию, в которой он оказался: *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».* (Шёнберг 2006, 402).



С объективно-исторической и прагматической точки зрения успех, признание — необходимое условие для осуществления карьеры. Интеграция в официальную музыкальную жизнь давала не только материальные гарантии (что немаловажно), но и плацдарм для реализации творческих, педагогических и общественных идей. Убежденные в том, что представляют наиболее прогрессивное направление в музыке XX века, нововенцы нуждались в институциональной опоре своих притязаний.

В то же время, в категориях эстетики нововенской школы успех — предательство по отношению к искусству, знак того, что, ориентируясь на потребности публики, художник забывает о своем высоком предназначении — творить под диктатом внутреннего принуждения. Веря в то, что он пишет музыку для будущего, для последующих поколений, Шёнберг полагал, что в данный момент ни публика, ни критика не могут быть судьей композитору<sup>1</sup>. Успех — предмет коммерции, свидетельство отсутствия глубины, он сиюминутен и подвержен влиянию моды. *Композитор, который думает о публике, не думает о музыке*<sup>2</sup>.

О том, насколько была распространена подобная позиция в кругу нововенцев, говорит приводимый Адорно примечательный факт. После успешной премьеры «Воццека» в 1925 году, которая стала прорывом не только в композиторской судьбе Берга, но и в судьбе школы Шёнберга в целом, Адорно пришлось утешать Берга: поскольку тот был уверен, что его сочинение никуда не годится, раз оно понравилось публике<sup>3</sup>.

Столь же амбивалентно воспринимался и неуспех. Объективно он был препятствием для композиторской самореализации. Беспорядки и акции протеста на концертах сводили на нет усилия исполнителей и, в конечном счете, становились роковой причиной того, что понимание оказывалось невозможным.

<sup>1</sup> В интервью, данном Паулю Вильгельму, Шёнберг заявляет: *Публика и критика сегодня настолько лишены способности здраво мыслить об искусстве, что не могут более устанавливать критерии ни в каком отношении* (Schönberg 1976, 158).

<sup>2</sup> Высказывание Шёнберга приведено по: Thrun 1995, 110.

<sup>3</sup> После берлинской премьеры «Воццека», ужина у Тепфера, где его чествовали, а он, по-юношески смущенный, не способен был вымолвить ни слова, я находился рядом с ним до глубокой ночи, чтобы буквально утешить его в успехе. Он не мог допустить, что сочинение, задуманное как галлюцинации Воццека на поле, сочинение, устоявшее перед собственным масштабом Берга, могло понравиться официальной публике; ему это казалось доводом против оперы. (Adorno 1971, 336)

Однако позитивная роль неуспеха не менее значительна. Неуспех был частью имиджа «непризнанного гения», который поначалу, видимо, возник без особых усилий со стороны Шёнберга, впоследствии же всячески поддерживался им. Он способствовал сплочению круга сторонников, мобилизации усилий, наконец, укреплению самой школы — напомним о единственном в своем роде апологетическом сборнике, посвященном Арнольду Шёнбергу в 1912 г, который был подготовлен учениками в ответ на злобные нападки прессы на Шёнберга-педагога<sup>1</sup>. Неуспех давал подтверждение правильности избранного пути и, в конечном счете, выступал как фактор, формирующий самосознание.

Подчеркнем, что в позиции нововенцев, нацеленной на гордое одиночество, не было ничего общего с авангардистским эпатажем, с желанием спекулировать на непонимании публики, когда непредсказуемые действия аудитории становились частью художественной программы, направленной на развенчание романтического представления о высоком искусстве. Напротив, Шёнберг, один из немногих в его время, оставался жрецом «религии искусства». Он жаждал признания и стыдился успеха, тяжело переживал неудачи и в то же время гордился ими. Но будучи приверженцем старомодной эстетики автономного искусства, он вновь и вновь пытался найти те организационные формы, которые гарантировали бы этому искусству независимость от всех чуждых и препятствующих творчеству факторов.

В условиях кризиса публичности, переживаемого новой музыкой в начале столетия, созданное Шёнбергом Общество стало реальной альтернативой традиционной концертной практике, моделью по-новому организованных взаимоотношений между композитором, исполнителем и публикой. Общество ставило своей целью ознакомление публики со всей современной музыкальной продукцией независимо от принадлежности тому или иному направлению и национальной школе. Усилия его организаторов были направлены, в конечном счете, на воспитание нового поколения исполнителей и, в первую очередь, слушателей, что, по мысли Шёнберга, должно обеспечить приоритет Австрии в области современной музыки на долгие годы вперед.

---

<sup>1</sup> Schönberg 1912.

Венское Общество закрытых музыкальных исполнений было учреждено в 1918 году. Его создание было лишь одним из звеньев длинной цепи инициатив Шёнберга. Среди них Объединение композиторов-творцов, созданное в 1904 году Шёнбергом и Цемлинским для поддержки современного композиторского творчества<sup>1</sup>, 10 публичных репетиций Камерной симфонии в 1918<sup>2</sup>, наконец, «Эскиз директив для ведомства искусства», написанный для Адольфа Лооса в 1919.<sup>3</sup>

Цель Общества закрытых исполнений в его уставе формулируется так: *Предоставить Арнольду Шёнбергу возможность лично осуществить свое намерение: сообщить профессионалам и любителям истинное и точное знание современной музыки. Задачей Общества отнюдь не является пропаганда какого-либо направления или поддержка исполняемых авторов. Напротив, оно призвано служить своим членам таким образом, чтобы на месте прежнего неясного и проблематичного отношения к современной музыке возникла ясность. Следовательно, это не Общество для композиторов, но исключительно для публики<sup>4</sup>.*

На первый взгляд эта формулировка может показаться странной. Действительно, Шёнберг мог бы идти и более кратким путем, создав общество для себя и своих сторонников. Он же предпочел другое: дать объективную панораму композиторского творчества, показать срез музыкальной продукции «от Малера и Штрауса до современности». К слову, репертуар поражает своей широтой, причем музыка нововенцев занимает довольно скромное место (напомним, что на первые два года Шёнберг запретил исполнять свои сочинения в концертах Общества). В то же время широко представлены так называемые «умеренные модернисты» (Регер, Шрекёр, Цемлинский, Штраус), сочинения идейных противников (Пфицнер), соперников (Хауэр), а также представителей других национальных школ: французской (Дебюсси, Равель), русской (Мусоргский, Скрябин, Стравинский), чешской (Сук), венгерской

<sup>1</sup> Просуществовавшее всего один сезон Объединение композиторов-творцов (Vereinigung der schaffenden Tonkünstler) ставило перед собой цель «установить непосредственную связь между композиторами и публикой, обеспечить современной музыке в Вене постоянное место поддержки и всегда информировать публику о состоянии музыкального творчества». Подробный анализ программы Объединения см. в: Kapp 1999.

<sup>2</sup> См. об этом: Ratz 1974.

<sup>3</sup> Entwurf zu den Richtlinien für ein Kunstamt // Schönberg 1976, 461-465.

<sup>4</sup> Вышеприведенные и последующие цитаты заимствованы из разных редакций Проспекта Общества, а также его Статутов. Проспект от сентября 1919 года, составленный Альбаном Бергом, впервые опубликован в: Hilmar 1978, 184-186.

(Барток)<sup>1</sup>. Подразумевалось, видимо, что будучи знакомым со всей музыкальной продукцией, слушатель сможет самостоятельно и без всякого принуждения сделать соответствующий выбор. В исходе же выбора Шёнберг, думается, ничуть не сомневался. Но для этого необходимо еще одно условие: способность понимать. Как научить слушать и понимать музыку — на этот вопрос Шёнберг также предлагает свой ответ.

Следует заметить, что, хотя некоторые стороны истории общества изучены довольно хорошо, на основе имеющихся сведений невозможно получить полное представление о его деятельности<sup>2</sup>. К сожалению, мы не располагаем и свидетельствами современников, которые позволили бы нам увидеть Общество не изнутри, не с позиции организаторов и исполнителей, но извне, со стороны слушателей, в течение трех с половиной лет посещавших концерты<sup>3</sup>. И все же попытаемся представить себя на их месте.

Причиной скандалов, как известно, чаще всего становилось неадекватное поведение публики. И его невозможно было изменить, имея дело с анонимной, преследующей различные интересы и легко подверженной манипуляции массой. Следовало нейтрализовать большинство и обратиться к сравнительно небольшой, персонифицированной группе людей с безупречной репутацией, которая выступала бы не только как потенциальный слушатель, но и спонсор для исполнения современной музыки. Число членов Общества в разные годы составляло от 170 до 320 человек, следовательно, среди заинтересованных лиц были не только сторонники Шёнберга и его ближайшее окружение. Действительно, Общество существовало, главным образом, на взносы членов, готовых к такой своеобразной форме меценатства в обмен на известный «кредит доверия». Каждый член общества получал снабженное фотографией удостоверение, которое он вместе с квитанцией об уплате взно-

<sup>1</sup> Программы концертов Общества опубликованы в: Szmoljan 1984, S. 101-114.

<sup>2</sup> В докладе Регины Буш, Томаса Шефера и Райнхарда Каппа, посвященном Обществу Шёнберга, прозвучала весьма пессимистическая точка зрения на степень изученности проблемы: *Уровень наших знаний низок, то, что мы знаем, неполно, неточно, даже фальсифицировано; и поскольку мы даже приблизительно не можем окинуть взглядом весь объем источников и информации, мы не можем оценить уровень наших знаний; то есть общество и его история по-прежнему почти не изучены.* (Busch, Schäfer, Kapp 2000, 78.) Эта точка зрения была подтверждена Региной Буш и в письме автору. В подобной ситуации любая научная идея может иметь лишь статус гипотезы, в чем мы полностью отдаем себе отчет, предлагая нижеследующие наблюдения.

<sup>3</sup> Документы и материалы, связанные с деятельностью общества, рассеяны по архивам десятков причастных к нему лиц (в первую очередь следует назвать архивы Арнольда Шёнберга (ASC) и Альбана Берга (ÖNB MS). Перечень этих источников приведен в указанной статье Буш, Шефера и Каппа.

сов был обязан предъявить при входе в зал. Присутствие посторонних лиц, таким образом, на обычных концертах исключалось. Публика отправлялась на концерт в полном неведении относительно того, что ей предстоит выслушать, поскольку программа и исполнители не объявлялись заранее. Строго запрещалось не только выражать неудовольствие, но и благодарить исполнителей, значит, концерты проходили в полной тишине. Освещение концертов в прессе не допускалось. Пресекались и обычно практикуемые контакты с музыкантами: посещения артистической были строжайше запрещены, чтобы проникнуть туда, приходилось выписывать специальный пропуск. Для «обратной связи» был установлен почтовый ящик, куда дозволялось опускать лишь не анонимные послания.

Публика была, и в то же время ее не было, от исполнителей ее словно бы отделяло толстое стекло, позволявшее ей слышать и видеть происходящее на сцене, но лишавшее возможности какого-либо участия. Может показаться, что присутствие публики в зале было и вовсе нежелательным, ей отводилась лишь роль мецената. Именно так полагает один из исследователей, расценивая позицию Шёнберга как откровенный отказ от публичности, не вполне тактично демонстрируемый публике<sup>1</sup>. Означает ли это, что лозунг «Общество для публики» был лишь лицемерным прикрытием?

Попытаемся взглянуть на ситуацию с другой стороны. Тому, кто становится членом Общества, дается бесценный шанс — научиться пониманию. В одном из проспектов Общества читаем: *Отношение публики к современной музыке определяет то обстоятельство, что впечатлением от нее становится неясность. Не ясна цель сочинения, невразумительно исполнение, и сама публика не вполне отчетливо осознает свои потребности и желания. Таким образом, сочинения оценивают, уважают, почитают и восхваляют или же презирают, критикуют и отвергают на основе одного-единственного впечатления, которое исходит отовсюду — впечатления неясности. Как же добиться ясности?*

Для достижения этой цели, как полагают организаторы, необходимы три вещи:

1. Ясное, хорошо отрепетированное исполнение.

<sup>1</sup> Такой точки зрения придерживается Хайнц Штайнерт (Steinert 1989).

## 2. Многократное повторение.

3. Исполнения должны быть ограждены от коррумпированного влияния общественности, то есть свободны от конкуренции и независимы от одобрения и неодобрения.

Шёнберг не раз писал о том, что предпосылкой понимания музыкального сочинения является единство двух инстанций: передающей и принимающей<sup>1</sup>. Поэтому музыканты должны предложить хорошо подготовленное исполнение, а от публики, в свою очередь, требуется готовность к восприятию, подкрепленная большим слуховым опытом.

Многоступенчатый репетиционный процесс, подлежавший строгому контролю так называемых «мастеров исполнения», был нацелен на то, чтобы добиться необходимого качества, отвечающего критериям «ясности и точности». На заключительном этапе сочинение предъявлялось Шёнбергу, выступавшему в роли «идеального слушателя»: *То, что не понимаю я, не поймет никто*<sup>2</sup>.

Как же формировалась готовность к восприятию? В первую очередь, следовало отучить слушателя от необдуманных и поспешных суждений. Сделать это, как полагал Шёнберг, можно лишь одним способом — запретив поначалу любые суждения о музыке вообще. Наибольшую опасность таит в себе то, что вслед за немецким философом Георгом Гадамером можно было бы назвать «предпониманием» — те предрассудки, ожидания, стереотипные суждения, с которыми мы подходим к неизвестному явлению. Все это формирует негативную либо позитивную установку еще до того, как начинает звучать музыка. Шёнберг был убежден в том, что *никто не может представить себе музыку, которую он не слышал прежде, и поэтому ни у кого не может быть правильных ожиданий, пока он эту музыку не услышит*<sup>3</sup>. В настоящее время, как он считал, нет ни одной инстанции, способной компетентно судить о современной музыке. Поэтому следует устранить все то, что

<sup>1</sup> Чтобы воспринять художественное впечатление, надо активизировать собственную творческую фантазию... Только тепло, излучаемое самим человеком, создает художественное произведение, и в конечном итоге любое художественное впечатление есть творение фантазии слушателя. Конечно, вызванное к жизни произведение искусства; но только если помимо передающего устройства имеется и настроенное на ту же волну принимающее. (Шёнберг 2006, 252).

<sup>2</sup> В качестве «мастеров исполнения» в проспекте от сентября 1919 года указаны Антон Веберн, Альбан Берг и Эдуард Штойерман. Описание репетиционного процесса дано в отчете Веберна генеральному собранию 12 декабря 1919 года (см. Busch, Schäfer, Kapp 2000, 83).

<sup>3</sup> Was haben die Leute von Musik zu erwarten? // Schönberg 1976, 325.

способно формировать предрассудки, в первую очередь, скомпрометировавшую себя критику, а также все те психологические факторы, которые могут повлиять на восприятие сочинения на самом концерте, пусть даже это будут восторженные овации. Что же касается исполнителей, наградой им должны служить не аплодисменты, не слава, но удовлетворение оттого, что исполненное ими было понято. По тем же соображениям, по-видимому, не объявлялись заранее программы: посещаемость в таком случае оказалась бы в прямой зависимости от набора исполняемых сочинений, и публика, «голосуя ногами», так или иначе, демонстрировала бы свои симпатии и антипатии. Слушателю надлежало вернуться к состоянию «tabula rasa», чистой доски, лишь в этом случае создавалась необходимая предпосылка для понимания, требовавшего огромной работы слуха и колоссальных духовных усилий. Как и все участники музыкального процесса, слушатель обязан исполнить свой долг перед сочинением: внимать и пытаться понять.<sup>1</sup>

Итак, Шёнберг не только разрабатывает, но и осуществляет на практике свою собственную концепцию «публичности», концепцию «публичного одиночества», если использовать (вероятно, восходящий к К.Станиславскому) термин “öffentliche Einsamkeit” немецкого музыковеда Альбрехта Дюмлинга<sup>2</sup>. С присущим ему мессианским пафосом он пытается основать «государство в государстве»: ввиду непригодности существующих институтов музыкальной жизни он формирует их заново, создавая модель взаимоотношений композитора, исполнителя и публики. Однако Общество отнюдь не рассматривалось как оранжерея для взращивания экзотического растения новой музыки, неприспособленного к суровому климату современности. Окрепнув и возмужав, побеги должны были быть пересажены в обычную почву. Хотя Общество, как известно, прекратило свое существование по

<sup>1</sup> Разве не является обязанностью каждого художника рассказывать человеку о том, чего он не знает, о чем он никогда не слышал прежде, что он никогда не найдет сам, не откроет и не сможет выразить? И разве слушатель не обязан быть открытым для того, что собирается сказать художник, не провоцируя разочарования ожиданием того, что художник не собирается ему рассказать. (Ibid., 325.)

<sup>2</sup> См. Dümmling 1981. В указанной работе читаем: *Публичное одиночество искусства* Георга и Шенберга основывается на противоречии между реальным бессилием художника как человека и переоценкой его власти как художника, между крайней изоляцией одиночки и его волей к преодолению границ, на противоречии между отступлением и скрытым намерением действовать. Ограничиваются не только «я», но и музыкальный язык и рамки социальных отношений, так что публичность и одиночество становятся идентичными (S. 200-201). Как следует из вышеизложенного, наша трактовка термина не вполне совпадает трактовкой Дюмлинга: мы относим его не к сфере психологии и философии творчества, но прежде всего к способу функционирования новой музыки вне рамок традиционных институтов музыкальной жизни.

экономическим причинам — галопирующая инфляция сделала невозможным проведение регулярных концертов<sup>1</sup> — Шёнберг вовсе не рассматривал его как постоянную организацию<sup>2</sup>. Оно мыслилось лишь начальным этапом далеко идущей реформы официальной музыкальной жизни. В проспекте от ноября 1919 года говорится: *Члены Общества должны помнить, что в наше печальное время, когда в Австрии все рушится, наше Общество — единственное событие в Европе... где мы опередили все культурные государства, которые нас победили. Наше Общество, если ему будет отпущено еще 2-3 года, воспитает публику, обладающую знанием современной музыки, публику, которой нет больше нигде в мире. Благодаря этой публике Австрии на десятилетия вперед будет обеспечено превосходство в области современной музыки*<sup>3</sup>. Оставим в стороне вопрос о превосходстве и обратим внимание на другое: компетентная публика, по мнению организаторов, является решающим фактором развития современной музыки. «Публичная изоляция», в конечном счете, оборачивается «изолированной публичностью», — присутствием публики, но избранной.

Опыт Общества закрытых исполнений музыки был воспринят многими. По всей Европе стали возникать самые разнообразные общества современной музыки, количество которых исчислялось десятками. При всем различии программ их, вне сомнения, объединяло одно: все они, так или иначе, давали панораму современного композиторского творчества. Однако установка на «изолированную публичность», по-видимому, была уже неактуальна. Она не соответствовала духу времени, провозгласившему идею объединения, чуждого всяческому сектантству и изоляции.

*Мы должны понять, — писал Пауль Беккер, — что ситуация 1925 года иная, нежели 1920-го или 1915-го, и сделать из этого соответствующие выводы. <...> Если такой отнюдь не радикальный дирижер, как Фуртвенглер, испытывает потребность исполнять Шёнберга и Стравинского, если в Берлинской государственной опере дают такое сочинение, как «Цитадель» Кшисенка, если сочинения Хиндемита все чаще появляются в кон-*

<sup>1</sup> Согласно данным, приводимым Вальтером Смольяном (Szmolyan 1974), последний концерт состоялся 5 декабря 1921 года, однако мы не располагаем источниками, подтверждающими это.

<sup>2</sup> См. об этом: Thrun 1995, 625.

<sup>3</sup> Цит. по: Карп 1999, 57



цертных программах... — все это свидетельствует о том, что битва за новую музыку, собственно, уже окончена<sup>1</sup>. Однако исход битвы для Шёнберга и его школы стал, в известной мере, «пирровой победой». Наступление так называемой «эпохи стабилизации», выдвижение неоклассицизма существенно изменило картину современного композиторского творчества. Заговорили о «старении» новой музыки, о том, что она навсегда осталась в прошлом. Шёнберг стал уважаемой, но нелюбимой фигурой в Вене. Агрессивное недовольство сменилось вежливым равнодушием<sup>2</sup>.

Неужели поставленная Обществом цель так и не была достигнута? Неужели она оказалась утопией, а реформаторские устремления изначально были обречены на неудачу? Думается, это не так. Подвижничество принесло свои плоды. Демонстрируя неоспоримые художественные достижения, Общество стало в известной мере лицом школы, недостижимым образцом служения искусству. Служение это объединяло и композитора, и исполнителя и публику, и от каждого оно требовало наивысшей самоотдачи и даже самопожертвования. Именно поэтому определение Шёнберга все же нуждается в уточнении: он создал Общество не для композиторов, и не для исполнителей, и даже не для публики; это было Общество для Музыки, жрецами которой становились они все.

<sup>1</sup> Цит. по: Thrun 1995, 626.

<sup>2</sup> Сам Шёнберг описывает ситуацию следующим образом: *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), «игровая музыка» (Spielmusik) и, наконец, «неоклассицизм». В то время, как все это происходило и сменилось несколько стилей, я был не очень-то рад своей блистательной изоляции. (Как становятся одинокими // Шёнберг 2006, 411-412).*

## Глава VII. Вторая профессия

### 1. Деятельность Берга в Обществе закрытых музыкальных исполнений

Демобилизация Берга и активное его участие в новых начинаниях Шёнберга открывает следующую главу в его творческой биографии. В апреле 1918<sup>1</sup> года Шёнберг переезжает в Мёдлинг, маленький городок, расположенный на 17 километров южнее Вены на краю Венского леса. На Бернхардгассе, 6 он снимает этаж просторной виллы эпохи грюндерства (кабинет его был расположен в угловой башне). Здесь он не только сочинял и разрабатывал свой «метод композиции на основе 12 тонов», но и ежедневно давал уроки. В числе учеников того времени Ханс Эйслер, Ханс Эрх Агосталь, Пауль Амадеус Писк, Эрвин Ратц, Йозеф Руфер, Феликс Грайсле, Макс Дойч, Йозеф Травничек, Рудольф Колиш. По воскресеньям Шёнберг обычно принимал друзей, с которыми проводил время в дискуссиях и музицировании. Веберн в июне 1918-го последовал в Медлинг за Шёнбергом и жил в нескольких минутах ходьбы от него, на Нойзидлерштрассе, 58. В отношениях Берга с Шёнбергом наступают обнадеживающие перемены: в один из вечеров, проведенных в Медлинге, с большим опозданием Шёнберг предложил ему перейти на «ты».

С 4 по 12 июня Шёнберг организовал *десять публичных репетиций Камерной симфонии, ор. 9*, которые встретили восторженное одобрение. Инициатива их принадлежала ученику Шёнберга Эрвину Ратцу<sup>1</sup>. В числе присутствующих были Берг, Рудольф Плудерер<sup>2</sup>, Веберн, Лоос, Карл Винер<sup>3</sup>, Хуго Каудер<sup>4</sup>. Эта идея получила продолжение в создании Общества закрытых музыкальных исполнений.

Первое упоминание об Обществе, подхватившем и развившем идею десяти открытых репетиций Камерной симфонии, относится к лету 1918-го<sup>5</sup>. 7

<sup>1</sup> Эрвин Ратц (1898-1973) – австрийский музыковед, ученик Шёнберга.

<sup>2</sup> Рудольф Плудерер (?-1933) – австрийский юрист, один из основателей журнала «23 – Eine Wiener Musikzeitschrift».

<sup>3</sup> Карл фон Винер (1863-1945) – президент Венской академии музыки и театрального искусства (1909-1919).

<sup>4</sup> Хуго Каудер (1888-1972) – австрийский композитор и альтист.

<sup>5</sup> Берг — Хелене. 1.07.1918, Berg 1965, 363-364.

ноября Шёнберг выпускает печатный циркуляр, который приглашает всех заинтересованных лиц на дискуссию 23 ноября<sup>1</sup>.

8 декабря состоялось первое генеральное собрание. Был зачитан составленный Шёнбергом устав. Шёнберг как президент предложил президиум: Эрнст Бахрих<sup>2</sup>, Отто и Хуго Бройер<sup>3</sup>, Альбан Берг, Макс Дойч<sup>4</sup>, Пауль Амадеус Писк<sup>5</sup>, Йозеф Польшауэр<sup>6</sup>, д-р Прагер<sup>7</sup>, Карл Ранкль<sup>8</sup>, Эрвин Ратц, Эдуард Штойерман<sup>9</sup>, Йозеф Травничек<sup>10</sup>, Виктор Ульман<sup>11</sup>, Антон фон Веберн, Роланд Теншерт<sup>12</sup> и др. На должность «мастеров исполнения» были избраны Веберн, Берг и Штойерман. Писк выполнял обязанности секретаря, Польшауэр — архивариуса.

Члены Общества обязывались вербовать певцов и инструменталистов, для чего проводились прослушивания каждый первый понедельник месяца. Штаб-квартирой Общества первоначально была частная квартира Пауля Амадеуса Писка в Прошкогассе, 1, в Вене VI. Берг участвовал в составлении программ и проспекта, а также вестника. В его архиве хранится масса записей и материалов, которые содержат сведения о работе Общества<sup>13</sup>.

В феврале 1919-го Шёнберг привлекает Берга к составлению проспекта, который затем был опубликован с сокращениями и изменениями трижды (сентябрь 1919-го, ноябрь 1920-го, ноябрь 1921-го). В первой, подробной (цитировавшейся нами) версии формулируются цели Общества и методы их достижения.

В мае 1919-го Шёнберг объявляет о том, что руководство Общества планирует проведение четырех общедоступных концертов пропаганды

<sup>1</sup> См. Schoenberg-Nono 1998, 161.

<sup>2</sup> Эрнст Бахрих (1892-1942) — австрийский пианист, дирижер, композитор, ученик Шёнберга (1916-1919).

<sup>3</sup> Отто и Хуго Бройер (Breuer, Hugo; Breuer, Otto) обучались у Шёнберга на Семинаре по композиции. Более о них ничего не известно.

<sup>4</sup> Макс Дойч (1892-1982) — композитор и дирижер, ученик Шёнберга между 1913 и 1920.

<sup>5</sup> Пауль Амадей Писк (1893-1990) — австрийский музыковед, пианист и композитор, ученик Шёнберга.

<sup>6</sup> Йозеф Польшауэр (1888-1969) — венский музыкальный теоретик, ученик Шёнберга (1909-1911) и Берга (1911-1913).

<sup>7</sup> Неизвестное лицо.

<sup>8</sup> Карл Ранкль (1898-1968) — австрийский композитор и дирижер, ученик Шёнберга (1918-1922).

<sup>9</sup> Эдуард Штойерман (1892-1964) — пианист и композитор, ученик А. Шёнберга.

<sup>10</sup> Йозеф Траunek (первоначально: Травничек) (1898-1975) — чешский дирижер, ученик Шёнберга.

<sup>11</sup> Виктор Ульман (1898-1944) — австрийский композитор, ученик Шёнберга.

<sup>12</sup> Роланд Теншерт (1894-1970) — австрийский музыковед.

<sup>13</sup> ÖNB MS, F 21 Berg 447. Печатные документы (вестники, циркуляры, устав, программы и т.п.) находятся в Центре Арнольда Шёнберга (ASC).

[Propaganda-Abende] (Вестник № 8), представляющих сочинения Дебюсси, Хауэра, Малера, Пфицнера и Регера:

*Цель этих концертов вновь обратить внимание посетителей на существование и цели Общества и дать посредством программ представление о прежней деятельности<sup>1</sup>.*

В программу 4-го вечера пропаганды 6 июня был поставлен «Хоровод» Берга (из Трех пьес для оркестра, ор. 6), который исполнялся в переложении для фортепиано в восемь рук<sup>2</sup>.

Летом Берг занимался также составлением краткой версии проспекта, который был отдан в печать в сентябре 1919-го. Согласно проспекту, в первом сезоне в 26 концертах было исполнено 45 сочинений. В числе обязанностей Берга было и обеспечение нотного материала для исполнений.

31 октября 1919 года (Вестник № 12) была опубликована общая программа «всех сочинений, до сего времени исполненных в обществе». Берг участвовал в ее составлении. Из его собственных сочинений были исполнены Соната для фортепиано, ор. 1 (Э. Штойерман), Четыре песни, ор. 2 (исполнители неизвестны), Струнный квартет, ор. 3 (Файст-квартет), Четыре пьесы для кларнета и фортепиано (Ф. Прем, Э. Штойерман).

28 ноября 1919 года состоялось очередное генеральное собрание Общества. Требование повысить взносы на 80 процентов большинством членов было встречено с пониманием. В очередном обзоре исполненных за год сочинений, помеченном той же датой, перечислены сочинения, разучиванием которых в качестве мастера исполнения руководил Берг:

Ф. Шреккер. Прелюдия к драме. Фортепиано в 4 руки.

А. Берг. Соната, ор. 1, для фортепиано.

Й. Сук. Летняя сказка, ор. 29. Фортепиано в 4 руки.

Э. Веллес. Духовная песня, ор. 23.

Р. Штраус. Домашняя симфония, ор. 53. 2 фортепиано в 4 руки.

М. Рeger. Вариации и фуга на тему Бетховена для 3 фортепиано в 4 руки, ор. 86.

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 134

<sup>2</sup> Кроме того, были исполнены Багатели Бартока ор. 6, «Кошачьи колыбельные» и «Прибаутки» Стравинского, Пять песен ор. 3 и Пассакалия ор. 1 (в обработке для фортепиано) Веберна. См. Веберн — Бергу. 9.06.1919. WSLB MS.

Ф. Шмидт. II симфония Es-dur. Фортепиано в 4 руки.

А. Берг. Четыре пьесы для кларнета и фортепиано.

П. Дюка. Вариации, интерлюдия и финал для фортепиано.

Р. Штраус. «Дон Кихот».

А. Берг. «Хоровод» из Оркестровых пьес, ор. 6.

Очередное собрание в новом сезоне 1919/1920 состоялось 17 января 1920 года. Шёнберг сообщил о своих планах, в числе которых учреждение премии за лучшее сочинение для камерного оркестра и лучшее переложение для камерного ансамбля в составе фортепиано, фисгармонии, струнных и, возможно, духовых.

Летом 1920 года после ухода Веберна его должность мастера исполнения занял Эрвин Штайн<sup>1</sup>. Штайн приехал из Дармштадта в Вену с намерением прежде всего исполнять в Обществе сочинения Шёнберга и поставил в программу также и «Лунного Пьеро». До этого Шёнберг запрещал исполнять свои сочинения в концертах общества, не желая использовать свои полномочия президента для пропаганды собственной музыки.

В сезоне 1920/1921 годов Шёнберг запланировал полугодовую поездку в Голландию (он был приглашен продирижировать рядом концертов и прочитать курс лекций). На время его отсутствия полномочия президента Общества были возложены на Берга.

1.10.1920 вышел Вестник № 19, в котором объявлено о приезде Мориса Равеля:

*В начале октября в Вене несколькими концертами продирижирует Морис Равель. Как известно, он возглавляет Общество в Париже, учрежденное по образцу нашего. Мы вправе предположить, что Равель заинтересуется нашей деятельностью, и спросили его, найдет ли он время, чтобы провести у нас два или три вечера<sup>2</sup>.*

Равель действительно выказал интерес к Обществу и 23 октября на концерте в свою честь получил возможность послушать сочинения Шёнберга, Веберна и Берга (у последнего Кларнетовые пьесы, ор. 5, в исполнении Карла Годрио<sup>3</sup> и Э. Штойермана). Равель очень тепло воспринял встречу с

<sup>1</sup> Эрвин Штайн (1885-1958) — венский дирижер и музыковед, ученик А. Шёнберга.

<sup>2</sup> Archiv des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien.

<sup>3</sup> Неустановленное лицо.

венскими музыкантами. В интервью журналу Komödie он сообщил, что считает Шёнберга ведущим музыкантом Вены:

*Это не только ведущий музыкант Вены, я считаю его величайшим мастером во всем мире. Шёнберг и его ученики настолько великолепно исполнили мою музыку, как еще никто в Париже<sup>1</sup>.*

Вся подготовка к концерту легла на плечи Берга. Это не могло не сказаться на его здоровье: накануне концерта, 23 октября, он пережил новый тяжелый приступ астмы и на три недели был помещен в санаторий. Из письма Берга мы узнаем подробности о равелевском концерте.

Берг — Шёнбергу. 28.10.1920

*...по меньшей мере, я могу сказать, что успех равелевского вечера в немалой степени моя заслуга и что моя болезнь разразилась тогда, когда все, касающееся концерта, было решено, все препятствия устранены и оставалось только чествование на концерте, о чем позаботился Штайн. Перед этим, однако, я не раз связывался с Равелем, приглашал его — как бы представляя тебя, выполнял его пожелания. Он хотел слушать лишь твою музыку, что при здешнем репертуаре встретило большие затруднения. Из известной тебе программы ты можешь заключить, насколько нам удалось учесть это пожелание. <...>Поскольку Равель высказал мне свое пожелание о том, чтобы исполнить вместе с Казеллой<sup>2</sup> на двух фортепиано в твою честь и в честь Общества свое новое сочинение, а Фройнд в последний момент приняла решение петь<sup>3</sup>, концерт продолжался с краткими антрактами 3 часа, в течение которых интерес всех присутствующих не ослабевал. Я упоминаю это, поскольку перед концертом друзья Равеля (Клемансо)<sup>4</sup> намекнули мне, что концерт следует сделать как можно короче, поскольку в Париже Равель имеет обыкновение уходить до окончания любого концерта. Здесь все было иначе. И в остальном этот концерт привлек внимание и сде-*

<sup>1</sup> Alexander Földes. Gespräch mit Ravel // Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film. Wien, 1920. Jg. 1. № 4 (30. Oktober). S. 4.

<sup>2</sup> Итальянский композитор Альфредо Казелла был в Вене, вместе с Равелем они гостили в доме Альмы Малер.

<sup>3</sup> Мария Фройнд приехала вместе с Равелем из Парижа, чтобы участвовать в двух его концертах; она согласилась выступить в концерте Общества с Тремя песнями Малларме. Под новым сочинением, по-видимому, имеется в виду «Вальс»: соответствующее добавление, сделанное от руки, есть в берговском экземпляре программки концерта (ÖNB MS, F 21 Berg 447).

<sup>4</sup> Богатый покровитель искусств Пауль Клемансо, брат Жоржа Клемансо, был женат на Софи Сепс, которая несла ответственность за организацию визита Равеля в Вену.

мание и сделал рекламу. Мы дали множество газетных сообщений. Наряду с исполнением твоих сочинений всеобщее внимание привлекли имена Равеля, Казеллы, Хельге Линдберга<sup>1</sup>. И хотя коммерческий успех был все же не особенно велик, виндой тому, наверное, высокие цены на фестивальные билеты (100 крон). Большое, богатое общество не испытывает интереса и к Равелю; (на его собственных двух концертах, несмотря на французское посольство и т.д., публики было очень немного). Но в художественном отношении успех нашего концерта был весьма удовлетворительным. Кроме общества Равеля, говорят, присутствовали: Шницлер<sup>2</sup>, младший Корнгольд<sup>3</sup>, Шимановский, Лоос, Плесс-Пишингер<sup>4</sup>, который, кстати, 13 ноября дирижировал «Просветленной ночью», и непостижимым образом целая куча критиков: Бах, Конта<sup>5</sup>, Биненфельд. Как они прошли, никто не видел<sup>6</sup>. К сожалению, Пуччини не пришел<sup>7</sup>. В одном из интервью он выразил горячее желание познакомиться с твоей музыкой и Обществом. Я письменно пригласил его и попросил Руфера<sup>8</sup> лично забрать ответ, который, к сожалению, оказался отрицательным — поскольку он на время концерта уже что-то запланировал и, собственно, хотел послушать твои оркестровые сочинения.<sup>9</sup>

На заседаниях и генеральном собрании 16 декабря 1920 года обсуждалось присуждение премии за лучшее камерное сочинение. В Вестнике № 22 опубликованы условия конкурса. Рукописи принимались до 1 июля 1921 года. В жюри входили Шёнберг, Берг, Веберн, Штайн и Штойерман. Премию присудили Ф. Х. Кляйну<sup>10</sup> за его сочинение «Машина — внетональная авто-сатира, ор. 1».

Берг участвовал и в подготовке концерта с камерным оркестром 20 января 1921 года, в котором Эрика Вагнер впервые исполнила песни Шёнберга,

<sup>1</sup> Бас Хельге Линдберг (1887-1928) исполнил Песни Георге Шёнберга ор. 15.

<sup>2</sup> Австрийский писатель Артур Шницлер.

<sup>3</sup> Венский композитор Эрих Вольфганг Корнгольд, сын музыкального критика Юлиуса Корнгольда.

<sup>4</sup> Дирижер Ханс Плесс-Пишингер.

<sup>5</sup> Роберт Конта, венский композитор и музыкальный критик, профессор теории музыки в Новой венской консерватории.

<sup>6</sup> В то время как другие критики учли пожелание Шёнберга о том, чтобы концерты Общества не освещались прессой, Эльза Биненфельд опубликовала не только рецензию на концерт, но и критику самого Общества.

<sup>7</sup> Джакомо Пуччини был в Вене по случаю новой постановки оперы «Ласточка» в Фольксопере 7 октября, а также первого исполнения в Вене оперной трилогии «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки» в Государственной опере 20 октября. Интервью с Пуччини вышло в «Anbruch» 1920. Jg.II. № 13. S. 549-550

<sup>8</sup> Йозеф Руфер учился у Цемлинского и Шёнберга в 1919–1922 годы.

<sup>9</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 65-69.

<sup>10</sup> См. с.236.

Берг участвовал и в подготовке концерта с камерным оркестром 20 января 1921 года, в котором Эрика Вагнер впервые исполнила песни Шёнберга, ор. 14. В апреле и мае в Обществе был исполнен «Лунный Пьеро» под управлением Штайна (3 концерта) и Шёнберга (1 концерт).

Вторая серия концертов (В), запланированная уже на осень 1920 года, началась 22 мая 1921-го с чтения «Лестницы Иакова» Шёнберга.

Задача серии — *классические сочинения, исполняемые часто и плохо, исполнять хорошо: под контролем наших мастеров исполнения. Эти мероприятия призваны вернуть наслаждение классической музыкой тем членам Общества, которые, будучи избалованными нашими исполнениями, не испытывают большие удовольствия на обычных концертах.* (Проспект, ноябрь 1920-го)<sup>1</sup>.

Берг принимал участие в репетициях: в его экземпляре либретто есть пометки, содержащие корректуры Шёнберга, сделанные во время работы с актером Вильгельмом Кличем<sup>2</sup>. На втором концерте серии В предполагалось исполнение «Зимнего пути» Шуберта (Артур Фляйшер и Эдуард Штойерман) под руководством Веберна. Но Фляйшер отказал из-за своей занятости, и на 27 мая 1921 года был намечен «Вечер вальсов», в котором вальсы Штрауса в сделанных Бергом, Шёнбергом и Веберном обработках исполняются мастерами исполнения в следующем составе: фортепиано — Штойерман, фисгармония — Берг, 1 скрипка — Колиш и Шёнберг, 2 скрипка — Ранкль, альт — Штайнбауэр, виолончель — Веберн. <...> оригинальные рукописи обработок будут проданы президентом с аукциона. Начальная цена за каждый экземпляр — 500 крон<sup>3</sup>.

Из сообщения Берга Штайну следует, что вечер вальсов «удался».

Берг — Штайну. 2.06.1921

*Присутствовали: ок. 160 членов и 30-40 гостей... Вальсы без исключения звучали сказочно, даже мой «Вино, женищина, песня!» Инструментовка Шёнберга, конечно, далеко превосходила мою. Конечно, на такое я не отважился. <...> Уже после моего вальса начались бурные аплодисменты...*

В том же письме упоминаются и дальнейшие перспективы.

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 143.

<sup>2</sup> См. также главу V.

<sup>3</sup> Вестник № 26, цит. по: Hilmar 1978, 144.



— Недавно состоялось большое заседание президиума, на котором Шёнберг прежде всего разъяснил свои административные реформы и д-р Закс получил место своего рода финансового контролера. <...> Затем Шёнберг познакомил с другими планами. В следующем сезоне один или несколько балетных вечеров: Дебюсси, Веберн, Берг — последние в течение лета должны написать нечто соответствующее.<sup>1</sup>

Идея балетов Веберна и Берга, которая так и не была реализована, заслуживает внимания. Шёнберг пытался таким образом откликнуться на одну из актуальных на тот момент тенденций композиторского творчества, ориентируясь на новейшие сочинения Стравинского, Дебюсси и Равеля и, возможно, зная о громком успехе дягилевских мероприятий.

На следующий сезон имелись различные планы, осуществлены из них были немногие. На 26 сентября планировался первый концерт, о котором ничего не известно. Документированы гастроли с «Лунным Пьеро» в Праге 28 ноября.

Деятельность Берга как мастера исполнения официально завершилась 1 марта 1922 года. За время существования Общества в 117 концертах были исполнены 154 сочинения 42 современных композиторов, причем многие из них неоднократно. Последний концерт состоялся 5 декабря 1921 года. В программе стоял «Лунный Пьеро» Шёнберга. После этого прошло внеочередное генеральное собрание, на котором было решено повысить в 10 раз членские взносы и прекратить концерты до того времени, пока за счет новых взносов не будет гарантирован доход Общества. Последнее оказалось невозможным. Юридически Общество было распущено лишь в 1930 году.

## **2. Берг — музыкальный писатель. Сотрудничество с журналом “Anbruch”**

Достигнув 35-летнего возраста, в глазах общественности Берг все еще оставался многообещающим учеником Шёнберга. Знаменитый «скандальный концерт» 1913 года, где потерпели сокрушительный провал песни на тексты Альтенберга, многолетний тяжелый кризис в отношениях с Шёнбергом, который недвусмысленно демонстрировал свое недовольство композиторскими

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 144-145.

опытами бывшего ученика, заставили последнего всерьез задуматься о своем предназначении. Будучи неуверенным в своей композиторской судьбе, он ищет себя в деятельности другого рода, которая бы способствовала укреплению его самосознания как ученика Шёнберга и реабилитации в глазах учителя. Музыкальное писательство для него — своего рода бегство от композиции, позволявшее оставаться музыкантом.

Импульс к музыкально-литературной деятельности Берга дал в 1918 году именно Шёнберг. Впрочем, не было недостатка и в других предложениях — многие из этих идей остались лишь планами.

Берг — Хелене. 10.06.1918

*Шёнберг вновь и вновь возвращается к тому, чтобы увлечь меня музыкальным писательством, среди прочего расширением большого путеводителя по «Песням Гурре» до самостоятельного теоретического сочинения (не для использования в концертах!), анализом симфоний Малера. Видимо, Шёнберг пытается загладить несправедливость (которую он совершил в свое время, когда многое раскритиковал и ничего не похвалил в большом путеводителе по «Песням Гурре»). Сейчас он перечитал его и в полном восторге. Первое же суждение было омрачено враждой, куда я был втянут — главным образом, начиная с Берлина — и которая закончилась тем, что мнение Шёнберга обо мне становилось все хуже. Эта «реабилитация» так ценна и так важна для меня, поскольку я сам очень гордился этим путеводителем по «Песням Гурре», гордился гораздо больше, чем всеми своими композициями, которые возникали сами собой, в то время как подобное теоретическое сочинение отвоевывается прямо-таки у духа<sup>1</sup>.*

В № 3 (1919) журнала “Die Friede” вышли Предложения для министерства искусства А. Лооса<sup>2</sup>, Шёнберг написал для них главу о музыке<sup>3</sup>. Данных о сотрудничестве Берга с этим журналом нет. По-видимому, работа в Обществе не оставляла ему времени для иных занятий. Однако он охотно откликнулся на другое предложение.

<sup>1</sup> Ibid., 352.

<sup>2</sup> Loos A. Richtlinien für ein Kunstamt. 1919. Bd.3. № 62.

<sup>3</sup> Musik. S. 10-11. Позднейшая публикация на эту тему: Entwurf zu den Richtlinien für ein Kunstamt (1919) // Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von I. Vojtech. Frankfurt a.M., 1976. S. 461-465.

В 1919 году Universal Edition решило издавать журнал “Musiksblätter des Anbruch”, Берг был приглашен к сотрудничеству<sup>1</sup>. В июньском номере 1920 года появляется его первая статья — «Музыкальная импотенция новой эстетики Ханса Пфизнера»<sup>2</sup>.

Незадолго до отъезда в Бергхоф в декабре 1919 Берг получил от Universal Edition заказ на путеводитель по «Пеллеасу и Мелизанде» Шёнберга. Спустя три недели пришло письмо Шёнберга с новым предложением:

Шёнберг — Бергу. 12.01.1920

*Издательство «E.P.Tal & Co» написало мне, что в серии монографий о ведущих композиторах (Дебюсси, Рeger, Маркс и т.д.) оно хочет опубликовать в качестве первой книгу обо мне объемом около 10 листов романного формата (примерно 160 страниц) и просит меня предложить кого-либо для этого<sup>3</sup>. Я спрашиваю тебя первого. Работу, как они пишут, нужно начать немедленно, поскольку книга должна выйти в сентябре. По моим представлениям она должна пойти в печать самое позднее в конце марта (начале апреля)<sup>4</sup>.*

Однако из-за необходимости вести хозяйство в Бергхофе и хлопот по его продаже Берг не смог взяться за эту работу.<sup>5</sup>

30 января Рудольф Плодерер сообщает Бергу о выходе брошюры Пфизнера «Новая эстетика музыкальной импотенции»<sup>6</sup>, и тот немедленно просит своего ученика Г. Кассовица купить для него книгу, поскольку сам находится в Каринтии. В начале марта Берг начал работу над статьей.

Заслуживает внимания история отношений Берга с Пфизнером. Судя по имеющимся документам, долгое время Пфизнер оставался одним из самых ценимых им композиторов. Возможно, в этом сказалось влияние супруги Хелены, которая после замужества сблизилась с Альмой Малер, большой

<sup>1</sup> См. Берг — Universal Edition 16.07.1919, WSLB MS.

<sup>2</sup> Berg 1920.

<sup>3</sup> В качестве первых в этой серии «Tal» были опубликованы книги о Шёнберге и Шенкере, а также «Новая музыка и Вена» Пауля Штефана.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 37.

<sup>5</sup> Берг — Шёнбергу. 15.01.1920, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 38. Альбан Берг принял на себя обязанности по управлению поместьем от брата Чарли 1 января 1920 года. Поскольку мать Берга рассчитывала на то, что он будет нести ответственность за Бергхоф постоянно, Альбан в конце концов решил продать имение. Это решение вызвало множество семейных разногласий, в особенности между тремя братьями.

<sup>6</sup> Pfitzner 1920.

почитательницей Пфицнера<sup>1</sup>. Спустя четыре года отношение к Пфицнеру в корне меняется. И причину тому следует искать не в творчестве, но в музыкально-критической деятельности «последнего из романтиков», который в течение нескольких лет выпускает два памфлета: «Футиристическая опасность» (1917) и «Новая эстетика музыкальной импотенции. Симптом разложения?» (1919)<sup>2</sup>. Хотя имя Шёнберга не упоминается ни в том, ни в другом (в первом Пфицнер полемизирует с Ферруччо Бузони и его «Эскизом новой музыкальной эстетики», во втором с автором монографии о Бетховене Паулем Беккером), выступая с критикой новой музыки и ее сторонников, Пфицнер косвенно затрагивает интересы Шёнберга и его школы. Если Шёнберг, который поначалу хотел включиться в полемику, предпочел промолчать, не желая быть втянутым в «партийную борьбу», то Берг после выхода второго памфлета считает себя обязанным выступить — и выступает на деле — в защиту не столько Беккера, сколько аналитического подхода к музыке вообще. Утверждение о непостижимости музыкального искусства, бессилии рационального анализа перед интуитивным озарением, по мысли Берга, лишает музыку, прежде всего современную, объективных критериев оценки.

Статья Берга выдержана в стиле литературной полемики Карла Крауса. Главным инструментом полемики, вслед за Краусом, Берг избирает цитату, искусное использование которой помогает поразить противника его же оружием. Именно так жертвой своего высказывания становится берговский оппонент, заявляющий о непостижимости истинной сущности музыки. Взяв для примера «Грезы» Шумана, Пфицнер утверждает, что гениальность пьесы объяснить невозможно, поэтому остается лишь восхищаться «качеством мелодии», восклицая: «Как красиво!» Эти же слова завершают и берговскую статью, с той лишь разницей, что Берг относит их к музыкальному примеру из песни самого Пфицнера<sup>3</sup>, каждый двутакт которой он с неумолимой регулярностью — издевательски помечает: «Как красиво!»<sup>4</sup> Впрочем, Берг имел, наряду с Краусом, и другой прообраз — открытое письмо музыкальному

<sup>1</sup> Сохранился черновик письма, написанного под впечатлением от трех концертов Пфицнера в феврале 1916: Knaus 2004, 56-57. В концертах 25, 27 и 29 февраля 1916 года были исполнены квартет и фортепианное трио Пфицнера, Четвертая симфония, увертюра из музыки к «Манфреду» и песни Шумана.

<sup>2</sup> О полемике вокруг Пфицнера см. Стрекаловская 1999.

<sup>3</sup> «Ночью» («Nachts», op. 26 № 2).

<sup>4</sup> См. Grünzweig 2000, 51.

критику Людвигу Карпату самого Шёнберга, (опубликовано в журнале "Fackel" от 15.02.1909). При этом эстетическая сверхзадача статьи не исключала и момент злорадного мщения, о чем Берг с упоением пишет своему учителю.

Берг — Шёнбергу. 9.07.1920

*Да! Как бы мне хотелось дождаться тебя в Вене и спросить, как тебе понравилась моя статья о Пфицнере. В последнее время у меня было много сомнений. То есть я больше не мог смотреть на нее, настолько она стала мне противна. Уже начало! Все это слишком мягко! Вместо того, чтобы с самого начала сказать: это дурак, я говорю о «композиторе ранга Пфицнера». И все же я преследовал при этом определенную цель. Мне хотелось, чтобы этот дурак был ясен только из целой статьи: начать с определенным, по крайней мере внешним уважением (о котором не знаешь [«Ученость!»]), понимать его серьезно или с иронией) и лишь медленно лишать его всех атрибутов, которыми он так гордится: немецкость, стиль! его музыкальные знания, логика его книги, — наконец, как финальный триумф, его сочинения, которые я скомпрометировал, заклеил тем же самым глупым «как красиво —, как красиво —, как красиво!», как он сам делает с «Пасторальной» симфонией<sup>1</sup>. И все это погружено в иронию по поводу ужасающей глупости этого «мастера»<sup>2</sup>.*

Вопреки ожиданиям, в окружении Берга статья получила неоднозначную оценку. Веберну и Шёнбергу она понравилась<sup>3</sup>, но Альма Малер ее не одобрила.

Берг — Шёнбергу. 21.07.1920

*Моя статья о Пфицнере — наряду с многократным одобрением (письма Веберна и Штайна) — вызвала особое неудовольствие г-жи Малер, которая написала моей жене среди прочего: «Все цитаты Пфицнера свидетельствуют о его правоте. Музыка — нечто необъяснимое. Прежде всего*

<sup>1</sup> В своем памфлете Пфицнер доказывает, что весь анализ лишен смысла перед лицом такого глубокого сочинения, как Шестая симфония Бетховена. Повторяемое же Бергом восклицание "Wie schön!" Пфицнер непосредственно относит к «Грезам» Шумана.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 50–51.

<sup>3</sup> См. Письмо Веберна Бергу от 14.07.1920, WSLB MS.

мелодия. — — Не A B C D, XY, Z. Неужели Альбан действительно думает, что таким образом можно что-то объяснить — хотя бы что-то — ?»<sup>1</sup>

Ну, этого следовало ожидать: хотя она делает это в общем, она будет не в состоянии возразить ни одному моему предложению и утверждению<sup>2</sup>.

Наиболее глубокое суждение высказывает ученик Шёнберга Хайнрих Яловец. Отдавая должное мастерству анализа, он поднимает вопрос о возможностях понятийного раскрытия сущности музыки.

Хайнрих Яловец — Бергу. 1.07.1920

С тем большей радостью я прочитал Вашу статью. В ней есть то, чего не найти больше нигде — объяснение мелодической структуры темы; и я думаю, что именно на этом пути мы ближе всего подходим к сущности музыкального процесса (Geschehen). Насколько охотно я читаю Ваши анализы, Вы можете заключить из того, что среди немногих книг, которые я взял с собой на дачу, есть и Ваш путеводитель по «Песням Гурре». <...> Все, что Вы говорите, обладает, в противоположность отвратительной журналистской болтовне Пфизнера, логической силой доказательств — за исключением одного предложения, которое все же догматично. Должна существовать возможность доказать красоту мелодии. Здесь заключена проблема и, возможно, еще большая, нежели проблема музыкального анализа. В нашем специальном случае вопрос звучит так: можем ли мы средствами понятийного языка исчерпать сущность искусства, средства выражения которого имеют как раз то преимущество, что они непонятийны? <...> Я все же не верю, что Вы сможете доказать красоту темы "Freude, schöner Götterfunken"<sup>3</sup>. Она все же по своей конструкции (за исключением первого предложения II части) настолько типична, что могла бы быть сочинена почти как школьный пример двухчастной песни. Конечно, именно эта исключительная простота темы обладает формальным значением для целого последней части, но совершенно независимо от того в одних этих темах заключен весь Бетховен того времени — и само по себе это несказанно прекрасно! Как Вы это докажете? Я не хочу этим сказать, что о музыке нуж-

<sup>1</sup> Процитированное письмо Альмы Малер Хелене Берг утеряно.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 52.

<sup>3</sup> Тема финала Девятой симфонии Бетховена.

но болтать так же, как все журналисты, составители «путеводителей» и, к сожалению, и Пфицнер тоже. Из этого не выйдет ничего, кроме дилетантизма и журнализма (Schmuckerei). Но я думаю, мы должны осознавать границу, которую не может преступить и самый объективный анализ<sup>1</sup>.

В июне 1920 года Берг ведет переговоры с Отто Шнайдером из Universal Edition и решается на постоянное сотрудничество в “Anbruch” (24 июня он подписывает контракт с Universal Edition, согласно которому с 1 сентября должен возглавить венскую редакцию журнала). Через редакцию “Anbruch” он узнает о запланированной брошюре, посвященной Цемлинскому.

Берг — Шёнбергу. 9.07.1920

Например, книга о Цемлинском<sup>2</sup>. У меня колоссальное желание написать ее, и я мог бы сказать очень многое и важное об этой музыке, к которой так сильно привязан. Я уже твердо решил, что сделаю это в первую очередь в “Anbruch”. Поскольку когда-нибудь нужно сказать, что здесь скромно живет один из немногих мастеров, которому в подметки не годятся официально аккредитованные «мастера» Пфицнер, Шрекер и вся эта банда имперских и северных немцев. Во всяком случае, моя статья будет прекрасной предварительной подготовкой для такой монографии о Цемлинском. Но меня мучает сомнение, достаточно ли я информирован для нее<sup>3</sup>.

Замысел не осуществился, поскольку все время и силы отнимала редакторская работа. Как следует из письма Берга Universal Edition, среди ближайших планов “Anbruch” было издание специальных номеров, посвященных ведущим композиторам и музыке различных европейских стран<sup>4</sup>. Планировалась и статья о Веберне, которого Берг настойчиво призывал к сотрудничеству.

Берг — Веберну. 26.07.1920

Ты должен тоже писать для “Anbruch”. Ты так много можешь сказать о музыке и об искусстве; о твоём видении мира на основе соответствий. И мне подходит все, о чем ты захочешь написать, более того, я желаю этого как человек и как художник — и мне это требуется, если я хочу до-

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 161-162.

<sup>2</sup> Книга о Цемлинском планировалась в издательстве «E. P. Tal&Co», но так и не вышла в свет.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 50.

<sup>4</sup> Берг — Universal Edition. 23.07.1920, Берг — Universal Edition. 18.08.20, WSLB MS

*биться своей цели, поставленной в "Anbruch". Не воображай себе, что ты «пишешь плохо». Мне хотелось бы, чтобы я мог выражаться так же кратко, как ты. <...> Поверь мне: наряду с Шёнбергом ты был бы для меня самым желанным сотрудником<sup>1</sup>.*

Но сам Берг сомневался, что справится со своей задачей редактора. Профессия музыкального критика, которую он избирает и по материальным соображениям, и из желания способствовать продвижению музыки нововенцев, скрывает немало трудностей, в том числе этического плана.

Берг — Веберну. 14.08.1920

*Поверь мне: я тоже с тревогой смотрю в мое ближайшее будущее. Смогу ли я противостоять всем препятствиям (Херцка, интересы издательства, д-р Шнайдер в Берлине, ни с кем не столкнуться, не нажить себе врагов, как представляет себе Херцка)? Смогу ли я оставаться бескомпромиссным? — <...> Да, писать то, что мне подходит, и печатать там, где это примут. Но и взять на себя всю ответственность в этой хаотичной сфере, граничащей с журнализмом.<sup>2</sup>*

Во второй половине августа Берг начинает работу над полемической статьей, к написанию которой его побудили два фельетона в венских газетах: «Послесловие к Венскому музыкальному фестивалю» Ю.Корнгольда (J.Korngold. "Nachlaß zum Wiener Muikfest", Neue Freie Presse, 17.07.1920) и «Против современной музыки» Э.Биненфельд (E.Bienenfeld. "Gegen die moderne Musik", Neues Wiener Journal, 11.07.1920). Статью первоначально предполагалось назвать «Два фельетона. Статья на тему „Шёнберг и критика“» ("Zwei Feuilletons. Ein Beitrag zum Kapitel "Schönberg und die Kritik"). Рукопись, предложенная для печати, называлась «Венская музыкальная критика» ("Wiener Musikkritik")<sup>3</sup>.

Херцка отказался публиковать статью. В ответном письме он приводит свои аргументы.

Эмиль Херцка — Бергу. 20.12.1920

<sup>1</sup> WSLB MS.

<sup>2</sup> WSLB MS

<sup>3</sup> Впервые опубликована в: Reich 1963, 207-214. В качестве дополнения к статье следует рассматривать и рукопись под названием «Фельетон Макса Кальбека» ("Ein Feuilleton Max Kalbecks"). ÖNB MS, F 21 Berg 101/VI, транскрипцию см.: Grünzweig 2000, 271-273.



*Получив Ваше письмо от 17-го, я отдаю должное Вашим разъяснениям и согласен также с тем, чтобы Вы распорядились по своему усмотрению Вашей статьей «Шёнберг и музыкальная критика». Причина, по которой я не поместил эту статью в “Anbruchblätter”, не в том, что я боюсь навлечь на себя ненависть г-на д-ра К[орнгольда], но совсем иного порядка, о чем я расскажу Вам при ближайшей нашей встрече. То, что Шёнбергу ее опубликование не принесет ни пользы, ни вреда, ясно. Он стоит настолько высоко и у него в мире такое имя, что то, что пишет или не пишет о нем г-н К., не может иметь никакого значения. — У меня сложилось впечатление, что здесь в Вене мы немного переоцениваем местную критику, но, в конце концов, это личное мнение, которое возникло у меня после неоднократного посещения заграницы<sup>1</sup>.*

Переработанный вариант статьи был послан Бергом в основанный немецким дирижером Германом Шерхеном журнал “Melos”, о чем он сообщил Шёнбергу<sup>2</sup>.

Шёнберг оставил комментарий на полях письма:

*Пошли мне его; мне любопытно. Но я не одобряю того, что ты воюешь с журналистами. Это обостряет ненависть, но уменьшает презрение, и идет на пользу журналистам и вредит тебе! Я не практичен! Но борьбе с журналистами нужно посвятить целую [?]. И к чему это ведет, показывает Краус, который взял пленника и его не выпускает. В конце концов, Краус сегодня больше не хозяин своего времени и выдумывает свои сюжеты не основываясь на своих симпатиях или антипатиях, но получает их принудительно, посредством нападков, от которых он должен защищаться<sup>3</sup>.*

Посланную в “Melos” статью Берг получил назад в июне того же года.

1 сентября Берг должен был занять пост редактора “Anbruch”, но состояние здоровья не позволило этого сделать.

В ноябре Берг получает заказ от издательства Хальбрайтхер в Мюнхене.

Берг — Шёнбергу. 26.11.1920

<sup>1</sup> WSLB MS

<sup>2</sup> Берг — Шёнбергу. Вена, 16.01.1921 Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 97.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 107.

Сегодня сообщаю тебе следующее: издательство «Halbreiter», Мюнхен, издаст ряд биографий, которые все вместе должны составить своего рода современную историю музыки. Они попросили меня написать том «Шёнберг», и я с большой радостью согласился. Объем, конечно, ограничен: 100-150 страниц (указано красным карандашом). Но поскольку я буду писать главным образом о музыке и использовать также нотные примеры, я могу сказать что-то, прежде не говорившееся (предположительно и в биографии Веллеса). И финансовые условия кажутся мне выгодными<sup>1</sup>.

Упустив возможность написать книгу о Шёнберге в начале года — эту задачу выполнил Эгон Веллес, который стал автором первой монографии о главе нововенской школы, — на этот раз Берг всеми силами пытается реабилитировать себя.

Шёнберг — Бергу. 8.12.1920

То, что ты получил заказ на книгу обо мне, меня очень обрадовало. И условия кажутся мне неплохими. <...>

То, что ты хочешь писать только о музыке, совпадает с моими желаниями. Я считаю: все биографическое у меня в высшей степени неинтересно и обнародование каких-либо подробностей мне кажется неудобным. Несколько указаний мест, даты сочинений, больше сказать нечего. О должностях, например, определенно можно сказать немного. Интересно было бы на основе нот проследить мою эволюцию. Я убежден, ты сам знаешь то, что нужно. Я задаюсь лишь вопросом, не отвлечет ли это тебя от сочинения вновь<sup>2</sup>.

В процессе работы над книгой Берг сталкивается с проблемой терминологии. Прежде всего, он пытается опровергнуть расхожие журналистские клише, коими являются слова «атональность», «импрессионизм» и «экспрессионизм», которые пока еще не приобрели статус терминов.

Берг — Шёнбергу. [27].12.1920

Я очень озабочен тем, как исправить всю эту чушь об атональности, импрессионизме и экспрессионизме. Думаю, это входит и в твои намерения. Я в связи с этим просил также Эйслера поговорить с тобой и, чтобы

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 78.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 88-89.

не обременять тебя, сообщить мне об этом. Особенно о невозможном слове «атональность» и о том, чем его заменить. Политональность, как ты предложил однажды... или: пантональность (охват всей тональности), как это однажды назвал писатель Панвиц\*.

\* известен своей книгой «Дух Чехии»<sup>1</sup>, где он чудесно написал о Малере<sup>2</sup>.

Шёнберг — Берг. 25.01.1921

Насчет атональности я того же мнения. Этого в музыке быть не может. Ты же знаешь мое мнение по поводу того, чтобы «давать имена». В остальном я за политональность, как написал примерно четыре месяца назад, следовательно, независимо от ч[ешского] писателя. И «экспрессионизм» лишь только название и служит тем же целям, что торговая марка для промышленных товаров: “Globin” — лучший крем для обуви<sup>3</sup>. Зачем его использовать, чтобы сказать что-то несущественное, когда существенное узнают лишь 50 лет спустя и тогда увидят, что в основе своей оно было старым<sup>4</sup>.

В это же время выходит из печати книга Веллеса, которая позволяет откорректировать замысел Берга.

Шёнберг — Бергу. 25.01.1921

Книгу Веллеса я получил<sup>5</sup>. В целом она на удивление хороша. Должны быть еще исправлены некоторые неточности. Самое слабое — это анализы, которые не дают никакого представления. Этого ты должен остерегаться. Лучшие выбрать в каждом сочинении один-единственный случай и сказать нечто краткое, характеристическое. Хорошо, что он многое говорит о технике. Тем самым отпадает все сентиментальное и напыщенное. Таким путем можно было бы постепенно объяснить людям кое-что о музыке. Особенно, если просветить их по поводу мелодики. Но что я, собственно,

<sup>1</sup> Rudolf Pannwitz. Der Geist der Tschechen. Wien, 1919.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg—Berg 2007 II, 95.

<sup>3</sup> Шёнберг неоднократно высказывал свое резко отрицательное отношение к понятию «атональность» (см. Власова 2001, 222).

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg—Berg 2007 II, 105-106.

<sup>5</sup> Wellesz 1920.

*говорю? Я буду рад, если в обозримом будущем будет понято поверхностное<sup>1</sup>.*

Берг, как и опасался, не смог завершить книгу в срок. Причины тому многообразны. В. Грюнцвайг связывает их со становлением композиторского самосознания Берга: «Берг должен был инстинктивно понимать, что работы над книгой о Шёнберге и над «Воццеком», совпавшие по времени, исключают друг друга. Ибо и то, и другое было попыткой укрепить свое композиторское самосознание — хотя и различным способом: книга негативным, «Воцтек» позитивным. <...> Неудача одного проекта обеспечила осуществление другого»<sup>2</sup>.

Приступая к написанию книги, Берг имел перед глазами монографию Эгона Веллес. Будучи уверенным в том, что сущность музыки можно раскрыть лишь посредством анализа самой музыки, а не внемузыкального, будь то биографическое, эстетическое и т.п., центром своей работы он намеревался сделать собственно музыку.

Первоначальный план Берга заключался в том, чтобы привлечь для разбора все творчество Шёнберга, как это сделал Веллес в своей монографии. Каждое сочинение должно было быть проанализировано. При этом Берг хотел перенести на все творчество метод, разработанный в путеводителях.

План книги выглядел следующим образом:

- 1. Оценка личности Шёнберга под названием «Явление».*
- 2. Биографические данные (в форме таблицы).*
- 3. Даты сочинений и музыкально-теоретических работ.*
- 4. Разбор сочинений.*

Картина личности учителя, по мнению Берга, должна была складываться из рассмотрения его музыки. Полемизируя с традиционным «журналистским» подходом, он начинает текст непосредственно с нотного примера (первые 10 тактов струнного квартета ор. 7). Читатель сразу же оказывается погруженным в музыку Шёнберга, поскольку Берг мыслит это сочинение как мост между ранним и зрелым творчеством.

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 106.

<sup>2</sup> Grünzweig 2000, 36. В указанном исследовании подробно анализируется замысел книги.

Начальный этап работы над книгой был посвящен сбору материала, анализу отдельных сочинений. На следующем этапе Берг пытается разработать периодизацию творчества Шёнберга и прояснить черты каждого периода. При этом первый период охватывает сочинения до «Пеллеаса и Мелизанды», второй — от оркестровых песен ор. 8 до хора «Мир на земле» (без квартета ор. 10), третий (переходный) включает ор. 10, 11, 14, 15, 16, 17.

Большая часть материалов для книги<sup>1</sup> была использована впоследствии при написании статьи «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом» для юбилейного сборника к 50-летию Шёнберга.

### 3. Берг как учитель

Начало преподавательской деятельности Берга совпало с отъездом Шёнберга из Вены (1911) и уходом из Венской академии, где тот занимал должность приват-доцента. Шёнберг всерьез думал о том, чтобы рекомендовать Берга как своего «заместителя» (Stellvertreter) в академии<sup>2</sup>. Для Берга высокое доверие учителя стало наивысшей наградой<sup>3</sup>.

До официального приглашения Берга в академию дело не дошло, не сохранилось и рекомендательное письмо Шёнберга Карлу Винеру, президенту Венской музыкальной академии. Однако Шёнберг отправил к Бергу своих частных учеников и учеников, которые посещали его курсы в академии. Так в июне 1911 года к Бергу пришел Йозеф Шмид.

В сентябре Шёнберг написал Йозефу Польнауэру, который слушал у него в Академии контрапункт, что *он велит Бергу обучать его дальше. Это было бы самое лучшее (для него), поскольку Берг исключительно талантлив, очень многое понимает и очень практичен*<sup>4</sup>. Когда в 1912 году Готфрид Касовиц обратился к Шёнбергу с просьбой взять его в ученики, он получил ответ: *Я рекомендую Вам с этой целью Альбана Берга... одного из самых одаренных и кроме того самых любимых моих учеников. Он обучает совершенно в моем духе, поскольку учился у меня с самого начала*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Часть из них приведена в Приложении V.

<sup>2</sup> См. письмо Шёнберга Бергу от 22.09.1911 на с. 124.

<sup>3</sup> См. письмо Берга Шёнбергу от 26.09.1911 там же.

<sup>4</sup> Hilmar 1978, 146.

<sup>5</sup> Ibid.

Среди учеников, которые пришли к Бергу через Шёнберга, были также Карл Линке, Пауль Кёнигер, Рудольф Хеллер, Вильгельм Винклер, Эрнст Галлиценштайн, Йенни Штайнер<sup>1</sup>.

Преподаванием Берг зарабатывал на жизнь и после войны. Его материальное положение в 1920 году настолько ухудшилось, что он вынужден был обращаться к такому заработку.

После 1918 года его учениками были Йозеф Руфер, Йозеф Травничек, Херберт Штруц, Бруно Зайдльхофер, Отто Йокль, Юлиус Шлосс, Фриц Малер, Вилли Райх, Фриц Хайнрих Кляйн, Теодор Визенгрунд-Адорно, Феликс Грайсле, Франц Виттенберг, Хельмут Шмидт-Гарре, Ханс Эрих Апостель, Фердинанд Меркляйн, Георг Ватца, Ханс Й. Зальтер, Филипп Гершкович<sup>2</sup>.

О методике обучения у Берга известно мало, свидетельства учеников разнятся между собой. Например, Кассовиц сообщает, что Берг никогда не привлекал собственные сочинения для демонстрации своих идей. Хельмут Шмидт-Гарре, напротив, говорит о том, что Берг часто упоминал свои сочинения. Видимо, Берг с самого начала предоставлял ученикам больше свободы, чем Шёнберг, и позволял им сочинять «современно».

Берг отдавал предпочтение гармонии, анализу и учению о форме, меньше любил контрапункт, как утверждал сам. «Учение о гармонии» Шёнберга, к которому он дважды составлял предметный указатель, он знал, по его собственному признанию, *как никто другой*.

Курс гармонии Берга в записях его учеников не сохранился, в отличие от материалов по контрапункту<sup>3</sup>. Берг, как и Шёнберг, преподавал контрапункт на основе книги Хайнриха Беллермана<sup>4</sup>. Сведений о том, как проходило обучение форме и инструментровке, нет. Немного известно и о преподавании композиции. Как и Шёнберг, Берг использовал учеников в качестве своих собственных помощников. Они копировали и корректировали ноты, составляли клавираусцуги.

Капельмейстер **Готфрид Кассовиц (1897-1969)** — один из старейших и ближайших учеников Берга. Не только копиист, но и энергичный сотруд-

<sup>1</sup> По-видимому, не все из них остались в числе учеников Берга.

<sup>2</sup> Данные об учениках приведены по: Hilmar 1978, 146-147.

<sup>3</sup> Р. Хильмар указывает на то, что в собственности одного из венских антикваров сохранились учебные тетради по контрапункту Г. Кассовица с собственноручными пометками Берга (см. Hilmar 1978, 149).

<sup>4</sup> См. выше главу «Ученик Шёнберга».

ник Общества закрытых музыкальных исполнений, для Берга он был не только талантливым учеником, но и настоящим другом. Кассовиц копировал оркестровые пьесы ор. 6 и наблюдал за работой других копиистов. Ему принадлежит первая копия с партитуры Оркестровых песен, ор. 4. Далее он был привлечен к корректуре при подготовке к концертному исполнению Отрывков из «Воццека».

Кассовиц:

*Берг выделялся как подлинный учитель в окружении Шёнберга. Он не страдал ни недостатком любви и способности к вчувствованию, ни отсутствием терпения по отношению к ученикам. Он преподавал учение о гармонии по методу Шёнберга, но с самого начала просматривал все мои сочинения и позднее торопил меня, если я медлил с их показом. В ходе корректирования подобных примеров он замечал любое проявление этигонского мышления — он тотчас отправлялся в библиотеку, приносил оттуда партитуру и показывал мне, что тот или иной оборот гораздо лучше использован тем или иным мастером. С сомнамбулической уверенностью он выхватывал все незрелое, недослушанное-до-конца. Судьба распорядилась так, что этот идеальный учитель не мог преподавать в Венской академии. К сожалению, тогда все были настроены против него невообразимо.*

*Краткое время я учился и у Шёнберга, в то время, когда Альбан Берг был мобилизован. Шёнберг, также блестящий учитель, мог, однако, в своей сатирической манере оскорбить ученика. Альбан Берг был в своем обхождении, конечно, гуманнее и общительнее. <...>После окончания курсов гармонии и контрапункта — после первой мировой войны — я изучал у Альбана Берга также форму и инструментовку. Интересно, что Берг толковал инструментовку Бетховена не в духе колористики, но всегда как показ мелодической линии. И учение о форме, где он также опирался на самостоятельные разработки, применялось в духе овладения звуковым аппаратом [Klangapparat]. От Шёнберга Берг перенял способность к аналитическому рассмотрению шедевров, — способность эта во время показов Шёнберга открывала мне истинный мир чудес, о котором, однако, сам композитор и не подозревал. Альбан Берг концентрировался на строении мелодии, ритмических тонкостях, крупномасштабных пропорциях, на связи между содержа-*

нием и формой. Никогда он не обращался во время демонстрации к своим сочинениям<sup>1</sup>.

**Хельмут Шмидт-Гарре:**

*Важнейшее требование Альбана Берга к ученикам гласило: варьировать, варьировать и еще раз варьировать. Я работал у него над фортепианной сонатой. Когда я завершил экспозицию и разработку и полагал, что могу повторить в репризе мотив точно, он тотчас закричал: «Как Вы можете делать такое, подумайте только, что тем временем „пережили“ Ваши темы и мотивы!» Это высказывание Берга более содержательно, чем многие исследования о нем. Оно показывает, как глубоко для него музыка была проникнута выражением, субъективно-психологическим [началом], эстетикой переживания.*

*В конечном счете романтической установке Берга соответствовали и те композиторы, сочинения которых он брал в качестве образцов и анализировал с учениками. Неудивительно, что часто речь заходила и о его собственных сочинениях. Всякий раз ему доставляло радость показать, как мотивы, которые, казалось, не имели ничего общего между собой, оказывались превращениями одного и того же мотивного зерна. Большое пространство в его демонстрациях занимали сочинения Шёнберга, часто цитировался и Антон Веберн. Но совершенно особенно он почитал Густава Малера. «Песнь о земле» принадлежала к числу его сильнейших художественных впечатлений. О Хиндемите и Стравинском Берг со своими учениками говорил хотя и с уважением, но с заметной холодностью и сдержанностью, которые позволяли заключить, что они были ему внутренне не близки. Когда юный ученик, который мнил себя будущим Бетховеном и о котором позднее ничего не было слышно, воскликнул: «Стравинский? Да я уже могу гораздо больше!», Берг громко засмеялся, частью издевательски, частью иронично. Среди классиков Моцарт был тем, на которого он указывал с особой любовью. Музыка до Баха в его жизни играла, по-видимому, лишь подчиненную роль. То, что Берг принадлежал к «венской» школе, последнему побегу музыкального периода, начатого венской классикой и доведенного до конца его и шёнбер-*

---

<sup>1</sup> Kassowitz 1968, 323-330.



говским окружением, имеет не только географическое, но и глубоко символическое значение.

Берг не требовал, чтобы мы сочиняли в особой системе. Его ученики могли писать в хроматически расширенной тональности, свободной атональности либо в более или менее строгом додекафонном стиле. Временами он исправлял тот или иной мелодический или гармонический тон уже в мотивной или тематической идее. Но если он видел, что ученик считал свою идею единственно правильной, он не возражал. Попытки сочинять в неоклассицистском стиле он отвергал. Музыки, основанной на статике, он не понимал, все у него было настроено на динамику, на развитие. Для обоснования он цитировал при случае высказывание Гераклита: «Нельзя дважды войти в одну реку.»

Берг имел обыкновение говорить дружелюбно, почти задумчиво, скорее как друг, нежели учитель. При всей своей доброте он действовал очень решительно, ни один ученик никогда бы не осмелился усомниться в его безусловном авторитете. В кабинете Берга господствовала домашняя, почти старомодно уютная атмосфера. Во время урока он сидел вместе со своим учеником за роялем. На рояле стоял букет сухих цветов, которые во время игры начинали романтично шелестеть. Альбан Берг был типичным пианистом-капельмейстером [Kapellmeister-Pianist], играл с малой техникой и большой способностью к формованию, сопровождая свою игру эмфатическим пением с закрытым ртом. Он постоянно интересовался не только художническими, но и человеческими проблемами своих учеников. Того, кто приходил к нему, он не мог воспринимать иначе как в единстве, видя в художническом излиянии человечности, в человеческом — коррелят художественного высказывания<sup>1</sup>.

Фриц Хайнрих Кляйн (1892-1977) в 1917 году, во время военной службы, посещал семинар Шёнберга по композиции. Затем он продолжил обучение у Альбана Берга. Последний ...мне лично был симпатичнее. <...> Альбан Берг поддержал меня в намерении целиком и полностью посвятить себя искусству, поскольку он сам прошел такой же путь, оставил свою службу в Венском магистрате и стал композитором и музыкальным педаго-

<sup>1</sup> Schmidt-Garre 1955, 40-41.

гом. <...> Самое важное: Берг признал мое дарование, не потребовал гонорара за обучение, но заключил со мной пакт о сотрудничестве<sup>1</sup>.

«Пакт о сотрудничестве» заключался в том, что Берг смотрел и исправлял композиторские работы Кляйна, последний делал клавир «Воццека» и копировал партитуру. Берг передал Кляйну также партичеллу, партитуру и клавир на сохранение, чтобы возможным посетителям и друзьям (среди них Шёнберг и Веберн) со спокойной совестью сказать: «К сожалению — материал находится сейчас у моего составителя клавира и переписчика!»<sup>2</sup> В принадлежащих Кляйну экземплярах «Воццека» и Камерного концерта есть собственноручные дарственные надписи Берга.

Ф. Х. Кляйн (в личной беседе с Р. Хильмар):

*Ученик приносил новое сочинение на урок и проигрывал его. Иногда и Берг играл представленную ему работу. После проработки целого Берг в первую очередь предъявлял претензии к вопросам музыкальной формы. Он учил ученика не пренебрегать логикой в построении и концентрироваться на тематическом развитии. Мелодическую расточительность он не ценил, однако ему представлялась важной выдержанная функция избранной однажды тематической идеи. Свою собственную способность к аналитическому постижению сочинения он также пытался передать ученикам. Случалось и так, что он перерабатывал сочинение вместе с учеником<sup>3</sup>.*

Кляйн составил клавираусцуги к «Воццеку» и Камерному концерту Берга, сверял голоса и читал корректуры. К Шёнбергу он испытывал противоречивые чувства:

*...Я уважаю и ценю Шёнберга как музыканта, однако испытываю неприязнь к его личности (я ненавижу бетховенскую позу, трепыхание гения, его «шиндлеровские» наказания и то, что он так долго недооценивал и подавлял твой [Берга] талант)<sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> Цит. по: Baier 1989, 585-586. Содержание указанной статьи подробно изложено в: Жисупова, Ценова 1998. Все цитируемые документы даны здесь в нашем переводе.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Цит. по: Hilmar 1978, 150-151.

<sup>4</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 162. Слово «шиндлеровские», вероятно, связано с именем Антона Шиндлера, личного секретаря Бетховена.

Кляйн оказался одним из тех, кто независимо от Шёнберга пришел к сочинению 12 тонами (его открытием стала 12-тоновая вертикаль — так называемый «материнский аккорд»)<sup>1</sup>.

### Теодор В.-Адорно<sup>2</sup>

*Я поступил к нему, уже пройдя всю консерваторскую программу в частных уроках у Зеклеса, за исключением строгого четырехголосного контрапункта, который я еще раз проработал самостоятельно в 1933 году. С первого же урока Берг решил не заниматься со мной ничем подобным, даже учением о форме и тем, что в высших школах музыки именуют «свободным сочинением», но только обсуждать со мной мои собственные сочинения. Позволю себе сказать, что я всему самому важному научился у него; то, что сообщил мне Зеклес и что даже по моим меркам было сведениями не высшего порядка, при сочинении мне почти не помогало. Чтобы описать занятия у Берга, нужно сказать о его специфической музыкальности. Он реагировал исключительно медленно; не обладал острым слухом, играл на фортепиано крайне медленно и словно «в увеличении», но с очень осмысленной фразировкой, при этом скорее беспомощно; попытки дирижировать он оставил уже в юности. Вся его музыкальная сила заключалась в том, что он обладал воображением и осознанно владел всеми возможностями, вдобавок очень сильная и непосредственная способность к изобретению, и среди новых композиторов, включая Шёнберга и Веберна, пожалуй, не было никого, кто бы представлял так сильно противоположность «музыканту», как он<sup>3</sup>. Обычно он просматривал то, что я ему приносил, подолгу размышляя, и вдруг неожиданно предлагая варианты решений, которые, в отличие от предложений моего прежнего учителя, никогда не обходили и не сглаживали трудностей, но всегда попадали в точку. Сильнее всего он развил во мне чув-*

<sup>1</sup> См. об этом: Курбатская 1996. Письмо Кляйна Бергу см. в: Hilmar 1985a, 163-164. Судя по всему, исходным пунктом для построения описанного Кляйном аккорда служила форма 12-звучного аккорда, позднее названная им аккорд-пирамида (Pyramidenakkord). Аккорд-пирамида строился от А субконтроктавы и состоял из 12 различных интервалов, расположенных в порядке убывания величины. При этом аккорд включал в себя лишь 8 различных по высоте звуков, образующих два уменьшенных септаккорда. Замена удвоений на недостающие тоны позволила получить форму, включающую как 12 интервалов, так и 12 различных тонов — материнский аккорд (см. Ценова 2008, 36-41). Хотя Кляйн говорит об уникальности данного аккорда, на деле аккорд допускает различные преобразования: ротацию тонов, обращение вокруг центрального тритона.

<sup>2</sup> О взаимоотношениях Берга и Адорно см. подробнее главу X.

<sup>3</sup> Под «музыкантом» Адорно понимает скорее всего собирательный образ композитора-неоклассициста, вдохновителя молодежного музыкального движения, одержимого идеей совместного музицирования (см. статью «Критика музыканта» ("Kritik des Musikanten") в: Adorno 1973, 67-107).

ство формы, аллергию на недостаточную проработанность, пустую беготню, и прежде всего на все механическое и монотонное; и то, что он объяснял на каждом конкретном примере, обладало таким воздействием, что оставалось в памяти навсегда. Так, в одной моей песне, которая мне очень нравилась, он раскритиковал чрезмерное применение терций, к которому я тогда вообще имел склонность, и навсегда вылечил меня от этого удобного средства гармонического заполнения. Он очень настаивал на богатстве образов, и постоянно пытался научить этому; впрочем, все его исправления носят берговский характер, тотчас узнаваемый. Он обладал слишком характерным профилем как композитор, чтобы иметь способность «вжисиваться» [в чужое], и каждый сколько-нибудь опытный музыкант в моих тогдашних вещах может сразу найти места, исправленные Бергом. Но эти решения, хотя они и были очень берговскими, всегда выглядели как неизбежность. Он очень старался отучить меня от моих комплексов при сочинении; он очень воодушевлял меня и в композиторском смысле обращался ко мне как бы *inter pares*<sup>1</sup>, и я до сих пор счастлив, хотя это было сделано отчасти в педагогических целях. Чтобы отучить меня застревать на деталях в ущерб связности целого, он советовал мне в больших фрагментах записывать лишь один-два голоса и по возможности вообще без нот, лишь длительностями и линиями, будто невмами. Принципы сочинения, которые он мне сообщал, несомненно обладали характером учения, авторитетом «нашей школы», именем которой он уже с первого урока приучал меня возле каждой ноты ставить знак альтерации, диез, бемоль или бекар. Основопологающим был принцип вариации; все должно выводиться из чего-то другого и при этом отличаться от него; абсолютный контраст он, в отличие от Шёнберга, не очень любил. Он сообщил мне ряд довольно твердых правил, которые, хотя и были впоследствии преобразованы, оказались чрезвычайно плодотворными для меня. Так, он различал, в общем и целом, два типа сочинения: симфонический, развивающий и опосредующий, — и тип «характерной пьесы», обладающей всегда определенным характером и отличающейся тем самым от другой; в качестве примера он приводил Песни на слова Георге и «Пьеро» Шёнберга. На занятиях проявилась его склонность к комбинированию. Так, в

<sup>1</sup> Здесь: на равных (лат.).

*вариациях для струнного квартета, где я испытывал затруднения с формой, он посоветовал мне контрапунктически совместить друг с другом несколько вариаций, и мне кажется, сочинение благодаря этому вышло неплохо; он сам, впрочем, примерно в то же время сделал нечто похожее, но в большем масштабе, в рондо Камерного концерта.*<sup>1</sup>

**Вилли Райх (1898-1980)** обучался музыковедению у Р.Лаха, А.Ореля и Р.Хааса в Венском университете, где в 1934 году защитил диссертацию о Падре Мартини и получил степень доктора. Параллельно он брал уроки по теории музыки и композиции у А. Берга (1927–1935) и А. Веберна (1936–1938). С 1920 года Райх выступает как музыкальный критик, с 1932-го по 1937-й издает инспирированный Бергом журнал “23 — Eine Wiener Musikzeitschrift”. В 1938 году он эмигрирует в Швейцарию, где в дальнейшем работает в “Neue Züricher Zeitung”, а также преподает в Технической высшей школе Цюриха.

*Обыкновенно урок у Берга проходил так: он дружелюбно принимал принесенные задания и попытки сочинения, клал их на пюпитр рояля и просматривал сверху вниз, при этом не было недостатка в возгласах согласия и ободрения самого общего рода, например: «Недурно!», «Хорошая идея!», «Совсем не плохо!», «Хорошо, хорошо!» и тому подобное. Затем он просил сесть к роялю ученика, крайне воодушевленного таким ободрением и проходил его поделку такт за тактом, нота за нотой вместе с ним, и в результате — нотный лист выглядел чаще всего как беспорядочное поле битвы — в конце концов возникала совершенно иная композиция, чем та, которую принес ученик. При этом он сам не писал на бумаге ни одной ноты, которую бы ученик принял не из убеждения, но под влиянием авторитета гениального учителя. Самый резкий упрек, который вообще от него можно было услышать, гласил: «Вы это еще не совсем прослушали!»<sup>2</sup>.*

**Филип Гершкович (1906-1989)** родился в Яссах в Румынии, в 1927 году закончил Ясскую консерваторию, в том же году приехал в Вену, где поступил в Академию музыки и театрального искусства. С 1929 по 1931 год он берет уроки у Альбана Берга, с 1932-го становится внештатным сотрудником

<sup>1</sup> Adorno 1984, 508-510.

<sup>2</sup> Reich 1960, 36-42.

Universal Edition, с 1934-го по 1939-й учится у А. Веберна. В 1940 году, спасаясь от нацистов, Гершкович переезжает в СССР. Годы войны он проводит в Ташкенте, в 1946-м возвращается в Москву. В течение последующих лет работает редактором, с 1960-го начинает преподавательскую деятельность (читает лекции в Ленинграде, Киеве, Ереване). В 1987 году уезжает в Вену по приглашению Alban Berg Stiftung<sup>1</sup>.

Гершкович (из письма, пер. с немецкого):

*Есть два противоположных типа учителя: «либеральный», как Берг, и «сильный», как Веберн. Я благодарен судьбе за то, что, прежде чем я почувствовал силу Веберна, я имел возможность музыкального бытия в рамках той свободы, которая была типична для отношений Берга со своими учениками. Случись, в каких-нибудь фантастических или педантических обстоятельствах, что Берг не познакомил бы меня вообще с основными проблемами современной музыки и с некоторыми общими аспектами музыки в целом, то я позже, у Веберна, не оказался бы способным воспринять то органичное, кристальное учение о сути музыкальных форм, которое представляет собой развитие идей Шёнберга и является широким фундаментом для дальнейшего исследования в области учения о форме.*

*Следует заметить, что «либерализм» был у Берга лишь в его отношениях с внешним миром, к которому принадлежали также во всяком случае и его ученики. В отношении же к самому себе его воодушевляло, точно как и Веберна, непримиримое гордое сознание, в котором вся посредственность превращалась (часто даже и в герметичной тайне) в безграничное презрение<sup>2</sup>.*

**Хайнрих Яловец<sup>3</sup>(1882-1946)** учился у Шёнберга с 1904 по 1908 год, затем стал одним из первых учеников Берга. Как дирижер он с увлечением пропагандировал сочинения Берга. После 1930 года, когда он по расовым причинам потерял пост в Кельне, Яловец переехал в Вену, где давал частные уроки.

**Фриц Малер (1901-1973)** был внучатым племянником Густава Малера. Вместе с Кассовицем и Кляйном он работал над изготовлением партитур-

<sup>1</sup> Биографические сведения приведены по: Гершкович 1991.

<sup>2</sup> Цит. по: Гершкович 1991, 349-350.

<sup>3</sup> Нижеследующие биографические справки приведены по: Hilmar 1985a.

ных копий оперы «Воцце́к». Как поклонник Крауса, Малер познакомил Альбана Берга со сценической версией «Лулу», которой обладал Карл Краус. Одаренный дирижер, он исполнил многие оркестровые сочинения Берга.

**Юлиус Шлосс (1902-1972)** изучал композицию в консерватории Хоха и музыковедение в университете во Франкфурте. За Струнный квартет (1932) ему была присуждена премия фонда Херцки. С приходом национал-социализма был вынужден эмигрировать из Парижа в Америку. Шлосс в 1925 году пришел к Бергу и вскоре стал его правой рукой. Берг ценил его не только как секретаря, но и как корректора всех его поздних сочинений.

**Ханс Эрих Апостель (1901-1972)** пришел в ученики к Бергу в 1921 году. В 1931-м он впервые был привлечен для чтения корректуры арии «Вино». Он также занимался подготовкой к печати «Воцце́ка».

В критическом сообщении к изданному в 1955 году «Воцце́ку» Апостель пишет о том, что как *бывший ученик, позднее друг и знаток берговского стиля, зная проблемы уже начиная со времени возникновения*, он сыграл главную роль в появлении первого послевоенного издания оперы. За это в 1955-м он был удостоен премии города Вены. Летом 1934 года Апостель копировал и сверял партитуру и голоса Симфонических пьес из оперы «Лулу». Будучи известным джазовым музыкантом, Апостель давал Бергу советы по инструментовке «Лулу». Как композитор он поначалу не чувствовал в себе уверенности, но скоро сделал успехи под руководством Берга, который был требователен к талантливому ученику.

Берг — Апостелю. 26.08.1929 [О попытке сочинять в сонатной форме]

*Мне не хватает прежде всего главной темы, настоящей мелодической идеи. То, что написано чернилами, — это настроение (хотя и очень ясное), все прочее секвенции одного-двух кратких мотивов. После двойной тактовой черты должна начаться тема. Придумайте ее — в том же настроении — и далее работайте так, как я Вам советую: развивать, но не секвенцировать и не давать нарастание, а если она исчерпывает себя, постоянно давать что-то новое. Единство возникнет само собой, а если и придется помочь ему, это все же много легче, чем выращивать ничто, хотя и настолько бо-*

*гатовые связями. И еще: не думайте о «заказе». Пишите сонату так, как Вам подсказывает фантазия.<sup>1</sup>*

**Виктор Ульман (1898-1944)** учился у Йозефа Польнауэра, возможно, познакомился с Бергом еще до его призыва в армию в августе 1915-го. В 1918 году поступил на семинар по композиции к А. Шёнбергу, где пробыл до мая 1919-го. Участвовал в деятельности Общества закрытых музыкальных исполнений. Ульман покинул Вену летом 1919-го и год спустя занял место директора хора и концертмейстера в Новом немецком театре в Праге.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 169-170.



## Глава VIII. Сочинитель «Воццека»

### 1. Начало композиторской известности

После неудачной премьеры Песен на слова Альтенберга в концерте 31 марта 1913 года имя Берга надолго исчезает с концертных афиш. С 1914 года у него не было издано ни одного сочинения. Чтобы изменить ситуацию, он решает опубликовать ранние сочинения ор.3 и ор.4 на собственные средства. Подробное обоснование мотивов своего решения он дает Шёнбергу<sup>1</sup>.

Фортепианная соната стала первым сочинением, с которого начался путь Берга к известности. Если довоенные исполнения были встречены критикой весьма сдержанно, порой даже негативно, спустя десятилетие положение стало понемногу меняться в лучшую сторону. В 1919 году она прозвучала в Берлине в исполнении Э. Эрдмана в рамках вечеров современной музыки, организованных Г. Шерхеном, в сезоне 1919/1920 годов он же сыграл ее в концертах венского Общества закрытых музыкальных исполнений, в тот же период сонату представил публике в Дрездене, Праге, Кельне и Лейпциге и Э.Шульхоф. 1921 год помимо упомянутого венского исполнения принес примечательный дебют на фестивале камерной музыки в Донауэшингене.

Однако настоящий успех пришел к Бергу лишь два года спустя — и вновь благодаря довоенным опусам композитора, которые прозвучали впервые (ор. 6) или подверглись переоценке после не вполне удачных премьер (ор. 3). 5 июня 1923 года две из Оркестровых пьес были исполнены в рамках Австрийской музыкальной недели в Берлине под управлением Веберна. Струнный квартет, ор. 3, сыграл Хавеман-квартет<sup>2</sup> в рамках фестиваля камерной музыки в Зальцбурге 2 августа 1923 года.

Берг — Хелене. Халляйн близ Зальцбурга, 3.08.1923

*В художественном отношении это был лучший вечер моей жизни, и мне больно, что ты, которая провела со мной так много печальных в артистическом смысле десятилетий, ты, которую квартет волнует не меньше, чем меня, которой он полностью, целиком и полностью, принадлежит, — что ты не смогла послушать его!!!<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Берг — Шёнбергу, 14.08.1920. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 54-57.

<sup>2</sup> Густав Хавеман, основатель и первая скрипка квартета, получил образование в Берлинской высшей школе музыки; другие члены ансамбля: Георг Книшtedт, Ханс Мальке и Адольф Штайнер.

<sup>3</sup> Berg 1965, 522-523.

Исполнение квартета, ор. 3, в Зальцбурге заставило заговорить о Берге как об одном из многообещающих современных композиторов. Следующий шаг был сделан благодаря опере «Воццек».

## 2. «Воццек»: от замысла до премьеры

5 мая 1914 года в венском Residenzbühne (Резиденцтеатре) (впоследствии Kammerspiele (Камерном театре)) состоялась премьера драмы Георга Бюхнера «Войцек». Берг присутствовал на ней и сразу же принял решение сочинять оперу на этот сюжет.

Пауль Эльбоген вспоминает:

*Мы, молодые люди, очень хорошо знали пьесу по публикации Францоса. Немецкий актер Альберт Штайнрюк, грубый и довольно отвратительный, играл Воццека. Я сидел на галерее малого Камерного театра. За мной через четыре ряда сидел Альбан Берг. Войдя, я приветствовал его, мы были хорошо знакомы много лет. Драма исполнялась на протяжении трех часов в полной темноте без малейшего перерыва. В неописуемом возбуждении и восторге я поднялся, чтобы присоединиться к бурно аплодировавшим, и в нескольких шагах увидел Берга. Он был смертельно бледен, пот лился с его лица. «Что скажешь?» — он задыхался и не мог прийти в себя. «Это потрясающе, невероятно!» И прощаясь, заметил: «Кто-то должен положить это на музыку»<sup>1</sup>.*

Нет сомнения, что мысль об опере Берг поначалу хранил в глубокой тайне и от Веберна, и от Шёнберга, отношения с которым тогда были не самыми теплыми. Кроме того, он должен был закончить сочинение обещанных Шёнбергу характеристических пьес для оркестра (ор. 6), поэтому едва ли осмелился бы сообщить учителю о «конкурирующем» замысле.

Первые наброски ко 2-й картине II действия возникли в мае-июне 1914 года. Затем сочинение пришлось отложить из-за необходимости завершения Оркестровых пьес.

Либретто составлялось Бергом в 1917–1919 годы (первые наброски сценария, по-видимому, сделаны в 1915-м, закончена работа над сценарием весной или в начале лета 1919-го). Основой послужили следующие издания:

<sup>1</sup> Цит. по: Viehweg 2001, 187.

Georg Büchner. Woyzeck-Lenz. Zwei Fragmente. Insel-Verlag, Leipzig 1913.

Georg Büchner. Woyzeck. Eine Tragödie. Nach dem entzifferten Handschriften für Leser und Bühne hergestellt von Ernst Hardt. Insel-Verlag, Leipzig 1921.

Берг был знаком и со статьей Георга Витковского, посвященной изданию драмы Бюхнера в редакции Эмиля Францоса (1879). В работе Берг использовал преимущественно экземпляр 1913 года<sup>1</sup>.

Начальный этап работы над оперой описывает Г. Кассовиц.

*Во время моих визитов на Траутмансдорфгассе к «неизвестному сумасшедшему», как его в ту пору называли, я стал свидетелем самых первых истоков «Воццека». Когда я однажды пошел с ним гулять, он спросил меня, знаю ли я драму Бюхнера. Я ответил, что читал ее. Он, напротив, видел только что исполнение сочинения в театре Раймунда<sup>2</sup>, который тогда под началом директора Беера<sup>3</sup> был серьезной театральной сценой, со знаменитыми гастролерами из Германии. Берг восхищался лаконичной, афористичной формой сцен и спросил меня между прочим: «Не считаете ли Вы, что это было бы хорошее оперное либретто?» Я согласился, что с формальной точки зрения это верно. Не прошло и двух недель, как Берг напомнил мне о нашем разговоре. Он уже сделал наброски двух сцен — к сожалению, я не знаю, каких, — это еще до того, как он предпринял свои знаменитые сокращения и перестановки.*

*Когда Берг был призван, перерыва в духовном становлении «Воццека» не наступило. Так, например, «сцена храпа» в казарме восходит к впечатлению Берга, которое он пережил во время учебных стрельб в Бруке-на-Лейте, когда он — уже страдая своей невротической бронхиальной астмой — бодрствуя, наблюдал сон своих товарищей. То, что музыка в этой сцене на-*

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Petersen 1985, 12-23.

<sup>2</sup> Кассовиц ошибается: драма была поставлена в Резиденцтеатре, заглавную роль исполнил Альберт Штайнрюк, немецкий актер. Исполнение драмы «Войцек» в театре Раймунда состоялось в 7 октября 1921 года.

<sup>3</sup> Рудольф Беер возглавлял театр Раймунда в 1921–1924 годы.

чинается лишь после поднятия занавеса и прекращается еще до его закрытия, делает очевидным бесконечность этих ночных бдений<sup>1</sup>.

После демобилизации — Берг вследствие своей болезни через полгода военной службы был переведен в военное министерство для вспомогательной службы в качестве писаря — он сразу же продолжил работу над «Воццеком». Он сочинял не в порядке следования сцен, но время от времени показывал мне завершенные части<sup>2</sup>.

Выбор первоисточника в очередной раз обнаруживает для нас великолепное! драматургическое чутье Берга<sup>3</sup> — его привлекла вначале сама драма, затем данная многими сценами и многими интермедиями возможность сделать много разнообразной музыки<sup>4</sup>. Кроме того, подобный сюжет воспринимался им! сквозь призму личного экзистенциального опыта! — будь то армейская служба или непростые взаимоотношения с учителем.

Из интервью Берга Оскару Янке. Aachener Zeitung. 20.03.1930

Пожалуй, между мною и этой драмой существовало естественное сродство. Впрочем, подчеркиваю, «Воцтек» — пьеса не просто о бедноте. То же, что и с Воццеком, может случиться с любым несчастным, кем бы он ни был. Так живет всем отверженным — они притесняемы и беззащитны.

Будучи призван в армию, Берг был вынужден прервать работу над сочинением на два года.<sup>5</sup>

Берг — Хелене. 22.08.1916

Уже много месяцев я больше не работаю над «Воццеком». Все потухло — похоронено! — И это состояние, возможно, даже определенно, продлится еще годы!<sup>6</sup>

В конце 1916 или начале 1917 года Шёнберг узнал о замысле оперы, причем поначалу он встретил у него неодобрение. «Музыка должна заниматься ангелами, а не денщиками»<sup>7</sup> — в этом вердикте угадывается влияние сюжета «Лестницы Иакова», над которой в то время работал Шёнберг.

<sup>1</sup> О том же в письме Берга В. Райху: «Вы слышали когда-нибудь, как множество людей хрипит одновременно? Это многоголосое дыхание, хрип и стоны — самый своеобразных хор из всех, слышанных мною. Это словно музыка празвуков, которая поднимается из бездны человеческой души» (Reich 1985, 41).

<sup>2</sup> Kassowitz 1968, 323-325.

<sup>3</sup> Письмо Берга Кшенеку от 9.02.1923. Цит. по: Hilmar 1975, 11.

<sup>4</sup> Berg 1965, 313.

<sup>5</sup> Redlich 1957, 105.

*...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 характеристиками<sup>1</sup>.*

По сообщению Кассовица, под влиянием суждения Шёнберга Берг даже собирался оставить свой замысел (об этом же речь идет и в письме Э. Бушбеку от 28 февраля 1917 года, где говорится о «*столь же старой идее одной — скажем: оперы*», которая «*в последнее время очень захватила меня*»)<sup>2</sup>. К счастью, этого не произошло.

В 1917 году во время краткого отпуска после двух лет военной службы Берг возобновил работу над оперой. Но в те немногие недели, которые ему были предоставлены в Трахюттене в Штирии, он не слишком продвинулся.

Берг — Шёнбергу. 13.08.1917

*... теперь я вновь думаю о том, чтобы положить на музыку драму Бюхнера «Воцек»<sup>3</sup>, что запланировал более 3 лет назад. Но до связной записи больших разделов дело не дойдет: через неделю со всей моей свободой будет покончено, и вновь начнется рабство в Вене, которое, возможно, будет продолжаться еще годы. И в остальном я не нахожу покоя, необходимого для работы, и не вправе его даже и требовать: несколько дней назад я узнал, что один из моих учеников — его большое дарование в сфере легкой музыки и искренняя привязанность доставляли мне много радости — умер на 20-м году жизни от последствий воспаления легких, которое он получил вначале на фронте, затем, будучи лейтенантом авиации, при перелете через Альпы<sup>4</sup>. (Это уже второй за последний год<sup>5</sup>; третий ученик более года в рус-*

<sup>1</sup> Шёнберг 2006, 386.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 20.

<sup>3</sup> Колебания Берга между ошибочным написанием “Wozzeck” (так в первой публикации драмы под редакцией К. Э. Францоса) и правильным “Woyzeck” разрешились лишь в конце 1922 года — в опубликованном композитором клавире оперы был сделан выбор в пользу первого варианта. Как указывает П. Петерсен, решающим здесь оказалось опасение, что использование аутентичного названия может повлечь за собой упреки в искажении текста драмы, к тому же оригинальное название могло быть защищено законом об авторском праве. См.: Petersen 1985, 40. В письмах Берга нередко встречается и еще один вариант: “Wozzek”.

<sup>4</sup> Карл Служанский умер 6 августа 1917 года.

<sup>5</sup> Карл Биндер также погиб в 1917 году.

ском плену<sup>1</sup>; 4-й — Адам — ранен в ноги и обморожен и, очевидно, останется на всю жизнь калекой.)<sup>2</sup>

Вернувшись в Вену, Берг не нашел возможности для продолжения работы, поскольку все еще выполнял обязанности писца в военном министерстве.

Летом 1918-го, когда Берг получил более продолжительный отпуск (7 недель), работа над «Воццеком» продвинулась гораздо дальше.

Берг — Веберну. 19.08.1918

*Я получил в целом отпуск 7 недель. Он истекает 31 августа, в этот день я еду в Вену. Я использую время насколько возможно для работы и действительно уже кое-что сделал. Даже не могу сказать тебе, доволен ли я этим, при записи музыки я постоянно ощущаю теплоту, и мне дается это также легче, чем я предполагал после такого долгого перерыва. Конечно, меня часто одолевают сомнения о сочинении в целом, «об исполнимости плана» собрать эти многочисленные маленькие сцены в несколько актов. (Ты же знаешь драму?) Я видел постановку «Воццека» [“Wozzek”] перед войной и получил такое колоссальное впечатление, что тотчас (и после второго просмотра тоже) принял решение положить его на музыку. Меня трогает не только судьба этого бедного человека, используемого и мучимого всем светом, но и неслыханное настроение отдельных сцен. Соединение всякий раз 4-5 сцен в один акт посредством оркестровых интерлюдий привлекало меня, конечно, тоже. (Что-то подобное ты найдешь и в «Пеллеасе» Метерлинка-Дебюсси!). В соответствии с многообразием характеров этих отдельных сцен я продумал и большое разнообразие музыкальных форм. Так, например, обычные оперные сцены с тематическим развитием, затем они же без всякого тематизма подобно «Ожиданию» (пойми правильно: не подражание стилю, но лишь формально!), формы песни, вариаций и т.д. До сих пор я закончил лишь одну сцену [II/2 — Ю.В.] и надеюсь завершить здесь еще одну, большую [I/4 — Ю.В.]. Обе в духе мелодрам «Пьеро»<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> Не идентифицирован.

<sup>2</sup> Теодор Адам возвратился на действительную службу, но неизвестно, выжил ли он во время войны. Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I, 623.

<sup>3</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 21.

В сентябре 1918 Берг вернулся в Вену и намеревался начать инструментовку сочиненных в Трахюттене частей. Но из-за работы в Обществе закрытых музыкальных исполнений сочинение «Воццека» пришлось отложить до лета 1919.

Первые недели лета 1919 года Берг использовал для добавления к уже сочиненному первой сцены первого акта (выход Воццека). 22 июля он написал Кассовицу, что завершил эту сцену и первый акт. Через два дня он послал ученику диспозицию новой сцены и одновременно разработал сценарий следующих актов.

Берг — Кассовицу. 24.07.1919

*Дополнительная первая сцена к «Воццеку» — стала сюитой из следующих взаимосвязанных пьес, с особым подчеркиванием отдельных солирующих инструментов:*

2/4	{	Прелюдия (аллеманда (квази!))	С начала	Соло гобоя, кларнета, англ[ийского] рожка, бас-кларнета, фагота	
		Сарабанда	Мне становится страшно за мир и т.д.	3 литавры, большой барабан, малый барабан	
(6/8) <sup>1</sup>		Каденция	Достойный муж так не делает	соло альты	
9/16		жига	Что сегодня за погода	3 флейты	
2/4		каденция	Воцтек, ты достойный муж	контрафагот соло	
¢	}	гавот	Ты морали лишен	4 трубы	без струнных
4/4		дубль I	Господь Бог бедных людей	4 валторны	

с сопровождением остального оркестра

<sup>1</sup> Позднее размер изменен на 4/8.

8/8	дубль II	Что он говорит?	4 тромбона и туба	
3/2	ария	Мы бедный люд	струнный квинтет соло	
2/4	Затем вы- пустить текст до репризы сарабанды (ракоход)	Ты достойный муж, но думаешь слишком много	соло гобоя, кл[арнета], анг[лийского] рожска, бас-кл[арнета], фаг[ота], контра- фаг[ота]	
	интерлюдия краткая разра- ботка всех 10 пьес		весь оркестр	

Таким образом, I акт завершен. Пять сцен: вышеназванная у Капитана, Воцек на поле близ города, у Мари, у Доктора, Мари и Тамбурмажор. — Из II акта закончена лишь сцена на улице: Капитан, Доктор и Воцек. Теперь будет сцена у Мари (перед этой сценой на улице), затем сцена у Мари после, сцена в трактире, сцена драки Воцекка и Тамбурмажора. Ею завершается II акт, который я хочу закончить еще здесь... III акт включает также пять сцен: Мари одна (листая Библию), убийство, трактир, самоубийство, сцена с детьми<sup>1</sup>.

В августе Берг вновь должен был прервать работу, чтобы копировать голоса Оркестровых пьес, ор. 6, исполнение которых было запланировано в Дрездене Э. Шульхофом. Много времени отнимало и Общество, для которого Берг составлял программы и новый проспект. Вместе с тем лето 1919 года оказалось наиболее продуктивным для оперы.

К сочинению Берг возвращается лишь в июле 1920.

Берг — Кассовицу. 9.08.1920

Сочинил три сцены. Возможно, справлюсь еще с двумя, тогда останется еще 4, чтобы закончить оперу. Но я думаю, что все до сих пор сочиненное хорошо<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 23.

<sup>2</sup> Ibid.



Три упомянутых сцены — 1, 3 и 5 сцены второго акта. По-видимому, с дальнейшим сочинением вновь ничего не вышло. Возникли неотложные дела, прежде всего издание на собственные средства своих сочинений ор. 3 и 5 и предполагаемое редакторство в журнале “Anbruch”, с которым была сопряжена огромная работа по подготовке текущих номеров. Кроме того, зимой 1920 года Берг вторично берется за монографию о Шёнберге, над которой работает многие месяцы, так и не реализовав этот замысел. К сочинению он возвращается лишь летом 1921-го, используя для него и дополнительный осенний отпуск в Обществе<sup>1</sup>.

В середине октября Берг завершает композицию (но не инструментовку) «Воццека» и едет в Траункирхен к Шёнбергу, чтобы показать новое сочинение и услышать суждение мастера. Шёнберг, очевидно, был скуп на похвалу. О его мнении об опере ученика мы узнаем из рекомендательного письма Эмилю Херцке:

Шёнберг — Херцке. 24.10.1921

*Альбан Берг позавчера показал мне свою завершенную оперу «Войцек» [sic]. Конечно, я предполагал, что Берг создаст нечто талантливое, но у меня были большие сомнения в том, получится ли что-то действительно пригодное для театра. И для меня это стало большой неожиданностью.*

*Это опера!! Настоящая театральная музыка! Технически нелегко, но абсолютно исполнимо, вряд ли так трудно, как у Шрекера. А теперь я хочу дать Вам совет и прежде напомнить Вам, что я часто правильно советовал, например, когда предсказал большой успех Шрекера, прежде чем Вы заключили с ним контракт:*

- 1. Как можно скорее заключите договор с Бергом.*
- 2. Дайте ему задаток, чтобы в ближайшие 5-6 месяцев он не должен был бы заниматься ничем кроме инструментовки.*
- 3. Пошлите его немедленно во Франкфурт к Лерту, который уже сейчас просит сыграть оперу во Франкфурте, хотя Бергу не известно, откуда он узнал об опере. Интерес к сюжету в настоящее время очень велик. Я убежден, что будет прежде всего большой театральный успех (хотя музыка хорошая!). У меня осталось великолепное впечатление от нее. Все на-*

<sup>1</sup> См. письмо Шёнбергу от 24.08.1921. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 145-146.

*столько безупречно, будто Берг никогда не писал ничего, кроме музыки для театра*<sup>1</sup>.

Для решения судьбы оперы было необходимо как можно скорее завершить партитуру. Херцка написал Бергу и предложил ему заключить договор. Условием было согласие одного или нескольких театров и передача издательству прав на клави́р. Однако Берг по совету Шёнберга отказался от этого договора, означавшего для него «полную несвободу»<sup>2</sup>.

Шёнберг рекомендовал сочинение директору франкфуртской оперы Эрнсту Лерту. Необходимо было показать ему оперу, и для этого Берг, который не решился исполнять свое детище в такой ответственной ситуации, воспользовался помощью Эдуарда Штойермана. Прослушивание состоялось 17 декабря во Франкфурте, на следующий день Штойерман исполнил сочинение для дирекции оперы в Дармштадте. Препятствием принятия решения и в том, и в другом случае стало отсутствие партитуры.<sup>3</sup>

Берг работал над инструментовкой, а его ученики Фриц Малер и Фриц Хайнрих Кляйн делали копии партитуры, последний взял на себя и составление клави́ра оперы. Партитура была закончена в апреле 1922-го, в мае завершилась чистовая переписка и редактирование.

В конце июня 1922 года был готов клави́р. Поскольку Universal Edition отказалось заключить договор с Бергом, требовалось найти средства для скорейшего его издания — в противном случае едва ли можно было надеяться на успешное продвижение сочинения. В июле был отдан в гравировку I акт, что стало возможным при финансовой помощи Альмы Малер (ей же и посвящен клави́р). Но гравировка затянулась, и лето было принесено в жертву ревизии клави́ра. Весь клави́р целиком был напечатан 24 декабря, и Берг еще успел послать его на рождество Шёнбергу и Веберну.

Веберн — Бергу. 25.12.1922

*Мой дорогой друг, потрясенный и глубоко тронутый пишу я тебе: я только что долго играл из твоего «Воццека». Сочинение чудесно! Все это несказанная выразительность, великолепная мелодика, в высшей степени драматично.*

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 26.

<sup>2</sup> См. Письмо Херцке от 11.11.1921, Hilmar 1975, 27.

<sup>3</sup> См. письмо Шёнбергу от [19.12.1921], Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 154.

*Я думаю, то, что тебе удалось здесь, эпохально: на основе этого тематизма (мелодики и гармонии) написать драматическую музыку; музыку, которая требуемую драмой «постижимость» (по Шёнбергу) реализует наивысшим и самым чистым образом.*

*Мы (Шёнберг и я) сегодня утром говорили об этом. Я показал ему песню Мари из первого акта («Eia porea»), чтобы говорить об этом в упомянутом смысле.*

*Он немедленно согласился со мной и сразу же все сформулировал, исходя из своих идей о «взаимосвязи», о «постижимости». Мой дорогой Берг, ты мне доставил колоссальную радость этим подарком. <...>*

*Желаю тебе как можно скорее пережить триумф, достойный этого сочинения...<sup>1</sup>*

*Чтобы информировать музыкальную общественность об издании клавира, Берг за свой счет напечатал своего рода подписной лист. Экземпляр этого листа получил и его учитель<sup>2</sup>. Берг надеялся таким образом частично возместить расходы на гравировку, однако ожидания его не оправдались<sup>3</sup>.*

*Клавир «Воццека» был послан и А.Цемлинскому, который в то время был музыкальным руководителем Немецкого земельного театра в Праге. Не зная адреса Берга, Цемлинский послал свое ответное письмо через Веберна.*

*Цемлинский — Бергу. [до 17.01.1923]*

*Дорогой, уважаемый г-н Берг, сердечное спасибо за Вашу оперу. Скажу Вам сразу — она нравится мне исключительно. Я не сомневался, что она будет в высшей степени «музыкальной», но я удивлен оригинальным и уверенным сценическим тоном. Думаю, не ошибаюсь, предполагая, что каждый эпизод непременно окажется сценически действенным, — конечно, когда будут преодолены исключительные трудности. Конечно — для оперных сцен это сочинение большой камень преткновения. И Вы не должны забывать: даже для того, чтобы лишь взяться за сочинение, не говоря уже о том, чтобы довести до безупречного исполнения, требуется немалый энтузиазм всего персонала — прежде всего руководителя сцены. Полагаю, что сегодня*

<sup>1</sup> WSLB MS.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 187.

<sup>3</sup> См. письмо Шёнбергу от 27.01.1923, <sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 189.

*симфонический оркестр способен преодолеть самые большие трудности, в то время как театр не одолеет и малейших.*

*Даже певцы для отдельных партий — проблема. Кто будет Воццеком? Где взять тенора, который выучит [партию] Доктора и будет петь ее? Несомненно, они рано или поздно появятся; но сейчас я не знаю ни одного. Но в конце концов и это будет преодолено. Опера совершенно великолепна, и это станет, конечно, решающим.*

*Мой контракт здесь заканчивается, и у меня нет больше желания возобновлять его<sup>1</sup>. Поэтому в настоящее время я не могу продвигать Ваше сочинение (на меня и так уже сердятся). Но когда напряжение спадет, я все же буду настойчиво рекомендовать оперу к исполнению. Хотя я — как уже говорилось — не знаю постоянного состава для нее. По меньшей мере сейчас. Однако хочу заверить Вас, что я буду на стороне сочинения везде и постоянно всеми своими силами<sup>2</sup>.*

Неожиданный отклик на свою оперу Берг получил и от Э. Кшенека, многообещающего молодого композитора, ученика Ф. Шрекера (Кшенек, будучи увлечен Анной Малер, дочерью Густава Малера, познакомился с автором «Воццека» через ее мать, Альму Малер). В его суждениях примечательны мысли об автономии музыки в опере, актуальные для набравшего силу неоклассицизма.

Кшенек — Бергу. 20.01.1923

*Многоуважаемый г-н Берг,*

*только что я просмотрел до конца Вашего «Воццека», которого мне любезно принесла г-жа Альма Мария Малер — признаю, что для первого раза несколько бегло. Конечно, я намерстаю детальное изучение. Однако уже сейчас у меня впечатление, что передо мной одна из лучших крупномасштабных композиций среди тех, что попадали мне в руки в последнее время. Я искренне поздравляю Вас с этим. Еще больше, чем этот факт, меня радует отношение к музыке вообще, которое я вижу в Вашем сочинении, и я рад вдвойне, что Вы применяете эти чисто музыкальные принципы к области оперы (где властвуют якобы внемузыкальные законы), поскольку я сам сейчас постоян-*

<sup>1</sup> Цемлинский все же продлил контракт.

<sup>2</sup> Zemlinsky 1995, 305-306.

но занят именно этой проблемой. И я придерживаюсь мнения, что музыка здесь существует ради музыки и театр тоже ради музыки, но не наоборот. Основанное на этом убеждении деяние должно меня радовать тем больше, что до сего времени меня с такими убеждениями рассматривали как одиночку. <...> Мне было бы очень интересно, какой мотив при этой чисто музыкальной установке вообще побудил Вас сочинить оперу. Ибо по праву передо мной постоянно встает вопрос: «Да, но зачем же здесь сцена?» Меня волнует проблема формы: заданную форму текста заполнить подвижными разнообразными и даже гетерогенными формами — и изо всей изменчивой жизни текста создать целое. Связь с текстом состоит в приблизительном выборе основного тембра и в точном параллельном движении музыкальной кривой интенсивности (движения) с таковой текста. Я еще радикальнее отказываюсь от иллюстративного момента, нежели Вы. По моему мнению, при таком обращении с текстом театральное воздействие приходит само собой, без необходимости помогать ему современными комфортабельными ухищрениями для привлечения публики. Я, во всяком случае, еще нигде не встречал сомнительных в музыкальном отношении мест, которые бы обладали сценическим воздействием в театре. Я даже полагаю — но это лишь сухая теория — что оперу не только можно исполнять без текста, с подходящими инструментами на месте голосов, но теоретически ее можно исполнять и с другим текстом, если совпадают кульминации, низшие и поворотные точки с таковыми в первом тексте — и очень приблизительно на строение. Сюжет никоим образом не может отражаться в музыке. Ради Бога, не воспринимайте это буквально. Не бойтесь, что я собираюсь вставить новый текст в «Воццека»!<sup>1</sup>

Выход в свет клавира стимулировал интерес к опере в специальной музыкальной прессе. Об опере написали Эрнст Фибих (“Die Musik”) и Ф. Х. Кляйн (“Anbruch”)<sup>2</sup>. Однако ни один театр еще не дал согласия. Зашли в тупик и переговоры с издателями.

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 112-114.

<sup>2</sup> Viebich 1923; Klein 1923.

В апреле Херцка все-таки решил взять сочинение в издательство (видимо сыграли свою роль рекомендации Альмы Малер, которая «делала все возможное, чтобы уломать Херцку»<sup>1</sup>).

Успешное исполнение струнного квартета, ор. 3, на зальцбургском фестивале 2 августа 1923 года положительно повлияло и на судьбу оперы. На фестивале присутствовал дирижер Герман Шерхен, который заинтересовался оперой и предложил аранжировать части из нее для концертного исполнения. Берг немедленно откликнулся на это предложение и послал клавиш с отмеченными в нем частями, однако концерт в Берлине, намеченный на 29 сентября, не состоялся. Шерхен перенес исполнение «Отрывков» на следующий сезон.

Осенью 1923 года запрос относительно «Воццека» в Universal Edition направил Эрих Клайбер, генерал-музикдиректор Берлинской государственной оперы Unter den Linden. Клайбер, которому впоследствии удалось вопреки обстоятельствам осуществить премьеру «Воццека» и Симфонических пьес из оперы «Лулу», сыграл решающую роль в композиторской судьбе Берга. Он хорошо знал и высоко ценил драму Бюхнера, имя Берга же, по-видимому, было ему незнакомо.

Берг — Эриху Клайберу. 5.10.1923

*Пользуясь случаем, хочу сказать Вам, г-н генерал-музикдиректор, что Ваш интерес к моей опере наполняет меня большой радостью, и что для меня было бы необычайно ценно — после всего того, что я слышу о Вас с разных сторон от людей, чье мнение ценю, — услышать Ваше суждение о сочинении и возможности его исполнения<sup>2</sup>.*

Позднейший комментарий Клайбера В. Райху: *Один из редчайших документов самоотверженности гения: три четверти письма лишь прошение по поводу коллеги-капельмейстера [возможно, Йозефа Шмида — Ю.В.]; и только в конце — предложение о своей новой опере. Спустя год — краткое проигрывание (Штойерман и певица фройляйн фон Нессерт) в Вене (бюро концертхауса). Я (после второй сцены): Я исполню оперу в Берлине, пусть даже это будет стоить мне места!<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Берг — Хелене, 10.04.1923. Berg 1965, 506.

<sup>2</sup> Цит. по: Reich 1958, 375.

<sup>3</sup> Ibid.

В этом свидетельстве не все верно: прослушивание состоялось 17 ноября 1923 года, на фортепиано играл ученик Шёнберга Эрнст Бахрих, которому Берг «ассистировал» в особенно трудных местах.

Хотя о «Воццеке» к тому времени было широко известно и за границами Австрии, все планы постановки оперы терпели неудачу. Не осуществилась идея исполнить «Воццека» во французском частном театре, не состоялись исполнения в Вене (Фриц Штидри) и Гамбурге (Эгон Поллак). Отказ пришел и из Баварского государственного театра.

Поскольку вопрос с премьерой оперы оставался нерешенным, сдвинуть дело с мертвой точки могло лишь удачное концертное исполнение отрывков. Герман Шерхен поставил их в программу 54-го музыкального фестиваля Всеобщего немецкого музыкального союза во Франкфурте, который должен был состояться в июне. Между тем, узнав о конкурсе на присуждение премии города Вены в области искусства, Берг посылает свое еще не прозвучавшее сочинение и становится — вместе с Веберном — лауреатом.

После сенсационной премьеры во Франкфурте интерес к новой опере стал расти. Запросы касались как концертного исполнения «Отрывков», так и постановки оперы. Но они не могли быть удовлетворены из-за отсутствия материала и партитуры.

Берг — Херцке. 30.10.1924

*...отрывки из «Воццека» в сезоне 24/5 стоят в программе следующих городов: Бреслау (Дорн), Бремен (Вендель), Прага (Цемлинский), Бармен-Эльберфельд (Шмидель?)<sup>1</sup>. Вместе с Веной (Клеменс Краус) самое малое 5 исполнений, которые, следовательно, должны состояться в этом сезоне, четверть которого уже пролетела. — Однако до сих пор, когда дирижеры уже давно требуют партитуру (и Цемлинского я должен «утешать» по этому поводу)*

*нет ни отдельного клавира Отрывков*

*ни партитуры*

*нет полного материала*

*(отсутствуют все голоса военного оркестра!)<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> Георг Дорн был капельмейстером в Бреслау, Юлиан Шмидель театральным капельмейстером в Киле, Эрнст Вендель капельмейстером и генерал-музикдиректором в Бремене

<sup>2</sup> Цит по: Hilmar 1975, 46-47.

Материал был готов в декабре, и это позволило осуществить многочисленные исполнения «Отрывков» в разных городах Европы. В Вене «Отрывки» исполнил Х. Яловец 13 марта 1926 года в рамках Рабочих симфонических концертов.

В декабре 1924 года Клайбер приехал в Вену (ходили слухи о его приглашении в Венскую оперу), начались переговоры о премьере «Воццека» в Берлине. Проявив поначалу интерес к опере, Клайбер не спешил с окончательным решением относительно сроков. На все более настойчивые вопросы Берга Клайбер ответил, что не может сообщить ничего более определенного, кроме того, что всеми силами старается исполнить «Воццека» в конце мая. *Раньше невозможно, поскольку из-за «Интермеццо»<sup>1</sup> мы опаздываем. Следовательно, до конца мая об этом нечего и думать, и поэтому я прошу Вас еще раз взвесить, не лучше ли представить «Воццека» как первую новинку нового сезона в основательно подготовленном и зрелом исполнении. Если он будет иметь успех, в чем я ни на минуту не сомневаюсь, три месяца не сыграют роли<sup>2</sup>.* Так, собственно и получилось: «Воцтек» был окончательно перенесен на следующий сезон. Между тем, вскоре Бергу представилась возможность лично обсудить с Клайбером детали предстоящей премьеры. Это произошло на пражской премьере «Отрывков» (20 мая 1925 года) под управлением Цемлинского<sup>3</sup>.

В июне 1925 Берг возобновляет переписку с Клайбером. Речь идет об исполнительском составе и деталях инсценировки.

Берг — Клайберу. 1.06.1925

*В целом я не представлял себе чисто, что называется, экспрессионистских декораций. Если, по моему мнению, в различных комнатах и интерьерах можно с легкостью довольствоваться намеками, в пейзажных картинах мне не хотелось бы отказываться от известного реализма. Например, в сценах «Открытое поле, город вдали», «Переулок перед комнатой Мари» (несколько деревьев в аллее, один светильник), «Сад при трактире», «Лесная дорога близ пруда». Это все виды, которые и необразованными должны узнаваться тотчас. В других случаях, например, в кабаке в последнем акте,*

<sup>1</sup> Опера Р. Штрауса.

<sup>2</sup> Письмо Эриха Клайбера Бергу от 11.03.1925. Цит. по: Hilmar 1975, 47-48.

<sup>3</sup> См. письма Хелене от 15 и 17.05.1925. Berg 1965, 535.



можно действительно ограничиться минимумом реализма. Мне это кажется достаточным для места действия, которое как призрак — но не реальность больше — проходит мимо зрителя. Это так и сочинено...<sup>1</sup>

Кроме того, Берг ищет способ облегчить разучивание партий атональной оперы с певцами<sup>2</sup>.

Берг — Эриху Клайберу. 1.06.1925

Я думаю, что нашел хорошее, почти безошибочное средство, чтобы помочь запомнить трудные атональные партии немузыкальным певцам (певицам). Вместе с коррепетитором, который на фортепиано исполняет лишь фортепианную партию клавира (то есть не пытается показывать на фортепиано вокальный голос, из-за чего сопровождение большей частью страдает и певец никогда не представляет себе правильно оркестровое звучание), вместе с этим коррепетитором играет инструменталист, который на виолончели (или на скрипке) непрерывно исполняет вокальную партию. Такая полностью исполненная музыка запомнится даже самому бездарному певцу, запомнится произвольно, и ему нужно лишь просто (как ребенку) повторить ее, не задумываясь об интервалах, которых он никогда раньше не встречал. Да! Эти 2-3 инструменталиста могли бы затем сидеть в оркестре с клавиром. Для контроля и возможной помощи! Следовательно, быть инструменталистами-коррепетиторами<sup>3</sup>.

Вскоре Клайбер вновь замолчал, и вопрос со сроками премьеры остался открытым. Опасение показаться назойливым не позволяло Бергу обращаться к Клайберу вновь. Ни в сентябре, ни в октябре Берг не имел никакой информации о будущей премьере. В то же время оперой заинтересовались и другие театры.

Первым запрос в Universal Edition по поводу оперы направил Чешский национальный театр. Однако Берг желал отдать свое детище в руки А. Цемлинского. История с несостоявшимся исполнением в Новом немецком театре таит в себе много неясностей. Непонятно, по каким причинам Цем-

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 48.

<sup>2</sup> В дальнейшем репетиционная работа была поручена В.Циллигу.

<sup>3</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 49.

линский не смог добиться исполнения. При этом, когда в 1926 году сочинение получил Острчилъ, он почувствовал себя обойденным<sup>1</sup>.

Лишь в ноябре Берг узнает о том, что сроки премьеры, наконец, определены (14 декабря). Клайбер вызвал его в Берлин для проведения репетиций.

Берг — Хелене. 13.11.1925

*Под сходным с манией величия впечатлением, что «Воццек» — нечто великое и исполнение будет также великолепным, я провел первую репетицию с Клайбером, Шютцендорфом, Виттингом (Андрес), Мари и Ребенком. Я не считал возможным, что меня настолько поймут как музыканта и драматурга, как понимает меня Клайбер, и это передается, конечно, певцам, которые почти без исключения первоклассные. Декорации (по меньшей мере, на бумаге) великолепны, режиссуру ведет, собственно, Клайбер, и как!!! (Хёрт почти исключен). Высшая степень восторга у всех участников. Я спокойно могу передать ему все.<sup>2</sup>*

26 ноября поддерживавший Клайбера Макс Шиллингс, известный как защитник современной музыки, из-за разногласий с министерством культуры расторг свой договор руководителя Берлинской государственной оперы. С уходом Шиллингса начались разговоры о том, что и Клайбер последует его примеру. Репетиции «Воццека» немало способствовали возникновению таких слухов. Задолго до предполагаемой премьеры заговорили о том, что «Воццек» неисполним и премьера требует неимоверного количества времени. Это нанесет вред всему репертуару и совершенно разорит театр. Сообщали, что Клайбер потребовал более 100 репетиций. Позднее Клайбер опроверг эти необоснованные обвинения, заметив, что он провел лишь 15 репетиций<sup>3</sup>.

После ухода Шиллингса временное руководство Берлинской оперой приняли на себя Людвиг Хёрт, режиссер «Воццека», и Рольф Винтер. Если поначалу исполнители отнеслись к «Воццеку» настороженно и даже отрицательно, вскоре Клайберу удалось привлечь на свою сторону весь коллектив театра:

<sup>1</sup> См. об этом: Zemlinsky 1995, 314-316.

<sup>2</sup> Ibid., 542-543.

<sup>3</sup> Об этом в письме Клайбера в дирекцию Дюссельдорфской оперы (Theaterwelt V. 1930. № 10 S. 155).

*Могу лишь сказать, что весь оркестр Берлинской оперы, солисты, хор, каждый, кто помогал осуществить это исполнение в художественном отношении — каждый, как и я, от репетиции к репетиции испытывал все больший восторг, можно сказать, все большее потрясение. Не знаю, это невозможно выразить — и объяснить. Но это написал человек, обладающий сердцем и душой. И — такое нужно исполнять! Сейчас нельзя решить, новая ли это музыкальная эпоха или шаг к ней. И критика не способна на это — лишь время, одно лишь время покажет нам все. Но в любом случае я считаю обязанностью такого института, как Берлинская опера, в распоряжении которой все технические и художественные средства, давать слово молодым...<sup>1</sup>*

30 ноября Берг едет в Берлин, чтобы присутствовать на оркестровых репетициях перед премьерой<sup>2</sup>.

Неоценимую роль в пропаганде нового сочинения сыграл ученик Берга Теодор Адорно. Берг неизменно поощрял его к написанию рецензий и рассматривал его, несмотря на чуждую нововенцам склонность к философствованию, как наиболее аутентичного их идеям критика.

Берг — Адорно. Вена, 3.11.1925

*Для меня было бы очень важно, чтобы Вы написали о том, почему я взялся именно за этот сюжет и решил сочинять оперу в то время (весна 1914-го), когда идеи Бюхнера еще не были en vogue<sup>3</sup> (как, например, после войны). Менее важными мне представляются давно уже привычные рассуждения о музыкальных формах, которые я там использовал. Сегодня о них знают все. — Это имеет смысл лишь при условии, что Вы — 1, 2 случая — рассмотрите более подробно; например, 6-звучный аккорд в сцене самоубийства (родство с принципом 12-тоновых рядов у Шёнберга) или ритмическую вариацию последней сцены в кабаке, или пассакалию Врача, или хоральную обработку (проповедь Подмастерья). Знаете ли Вы, например, откуда этот хорал?*

<sup>1</sup> Высказывание Клайбера из статьи критика Эрнста Мандовского ("Neues Wiener Journal". 14.02.1926). Цит. по: Hilmar 1975, 50.

<sup>2</sup> Отчет о репетициях см. в письмах Хелене: Berg 1965, 547-552.

<sup>3</sup> Популярны (фр.).

Однако это должно быть не простым сообщением фактов, но лишь импульсом для размышления, или лучше всего директивой.<sup>1</sup>

Статья Адорно «К премьере «Воццека» была напечатана в декабрьском выпуске „Anbruch“<sup>2</sup>. Послушав оперу, он делится впечатлениями с автором.

Адорно — Бергу. Франкфурт-на-Майне, 27.12.1925

Итак: спектакль прошел спокойно на фоне усиливающихся аплодисментов, которые под конец уже не желали заканчиваться. Публике — абонементной публике! — поначалу было трудно, но она становилась все более отзывчивой, и в III акте можно было почувствовать резонанс, прежде чем он явно обнаружил себя. Помогла уверенная смена декораций: за исключением сцены смерти Воццека все декорации появлялись *a tempo*. Само исполнение: хотя Юхансон<sup>3</sup> сказала нездоровой, она пела много лучше, чем до этого, прежде всего точнее, — и все же пела, так что стало ясно, как много у Мари чувственно-мелодической субстанции, а это в ее партии самое главное. Великолепная сцена с Библией (как и весь III акт), хорошее Ададжио, сцена с сережками — в смысле игры также — существенно лучше прежнего. Шютцендорф<sup>4</sup> пел хорошо; шероховатости сглажены, все выучено гораздо лучше. Большая сцена в трактире на этот раз звучала абсолютно ясно: не знаю, дело в Клайбере или во мне, но сегодня я действительно воспринимал эту центральную картину как центр всего сочинения; это беспримерный в своей гениальности риск, и он оправдал себя, ибо здесь захватывает и увлекает низшее, размыто-стихийное: фальшивое пение как конструктивный мотив — метафизически безмерное открытие, которое превосходит самые сокровенные намерения Малера. Это громкие слова, но других слов я не нахожу, и Беньямин<sup>5</sup>, который для Вас более беспристрастный свидетель, чем я — впрочем, он знал лучше, чем все музыканты, о чем Ваше сочинение — Беньямин со мной согласился. Не случайно сцена помещена именно здесь: она — цезура в хельдерлиновском смысле, и с ней в музыку входит «невырази-

<sup>1</sup> Adorno 1997, 39.

<sup>2</sup> Adorno Theodor W. Zur Uraufführung des „Wozzeck“ / Musikblätter des Anbruch. Jg. 7. 1925. № 10. S. 531-537.

<sup>3</sup> Зигрид Юхансон — исполнительница роли Мари на премьере «Воццека».

<sup>4</sup> Лео Шютцендорф — исполнитель заглавной партии на премьере «Воццека».

<sup>5</sup> Адорно присутствовал на «Воццеке» вместе с немецким философом и литературным критиком Вальтером Беньямином.

мое»<sup>1</sup>. И какую надежду вселяет то, что именно здесь, между лохмотьями изгнанной души и поистине *malgré elle*<sup>2</sup>, утверждает себя большая форма! Вы должны были ради симфонии упразднить симфонию! И как правильно, что та немецкая трагедия, которая более всего близка [Карлу] Марксу, встретила с Вашей музыкой, поскольку Ваша музыка связана с ней в своей истории, не подражая ей с точки зрения композиции. <...> Единственно спорным в исполнении мне показалось то, что Клайбер, почувствовав уверенность под Вашим надзирающим ухом, чуть-чуть позволяет себе повадки примадонны, кое-что подчеркивает (глиссандо скрипок в теме сонаты в сцене с сережками; *ritardando* и *d-moll*'ную репризу в большой интерлюдии) и в танцевальных частях неизменно берет *schwingvoll*<sup>3</sup>. Но, в конце концов, он всего лишь капельмейстер, а не Шёнберг, и я ему очень благодарен за его знания и ясное, всегда музыкальное исполнение. То, что дирижеры, когда на них обрушивается сочинение, чужое и близкое, цепляются в нем за экспрессивно-темпераментное, вполне понятно на этой стадии его истории (а интерпретация «Воццека» будет иметь свою историю, какая была и у драмы Бюхнера!) Истина этого сочинения будет обнаруживаться лишь через чувственное — то есть посредством капельмейстеров, которые подвержены искушению! — но не свободно и неисторично — то есть при помощи композиторов и эстетиков моего склада. Тем меньше причин сердиться на Клайбера. Хотя я немного завидую, что ему позволено дирижировать «Воццеком», красота которого превосходит его понимание<sup>4</sup>.

Побывал на одном из премьерных спектаклей и Шёнберг, но отклик его оказался довольно сдержанным.

Шёнберг — Бергу. Берлин, 11.01.1926

Дорогой друг, в день нашего приезда мы были на «Воццеке»<sup>5</sup>. У меня осталось очень хорошее впечатление. Конечно, я не могу сказать, что уже сейчас досконально знаю сочинение. Но, во всяком случае, я познакомился с

<sup>1</sup> «Невыразимое» (“Ausdruckslose”) — понятие, использованное Бенямином в его статье «Избирательное сродство» Гёте.

<sup>2</sup> Несмотря на нее (фр.).

<sup>3</sup> Оживленно, порывисто (нем.).

<sup>4</sup> Adorno 1997, 50-52.

<sup>5</sup> Арнольд и Гертруда Шёнберг переехали в Берлин 6 января. Берлинская государственная опера организовала 12 спектаклей «Воццека» в сезоне 1925/1926 годов. Шёнберг слышал спектакль 7 января в премьерном составе.

ним, а слушая его чаще (в том смысле, что он становится кассовой пьесой; так писала одна из газет!), несомненно, смогу ориентироваться в нем свободнее. К сожалению, исполнение не особенно хорошее. И в оркестре тоже, где те или иные фигуры и трудности становятся препятствием. А певцы очень мало поют и тем больше утрируют. Это вакханалия темперамента. В инсценировке мне очень мешали черно-белые декорации. Я просто слепну — выражаясь психологически, — когда почти в каждой картине 9/10 сцены погружено в глубокую тьму, а 1/10 в резком слепящем свете. Жаль, что у меня здесь пока нет клавира. Мне хотелось бы многое посмотреть еще раз. Но через несколько дней он прибудет со всеми моими нотами. Не знаю, прав ли я, когда на основании первого впечатления после первого прослушивания говорю, что хотел бы подробно обсудить с тобой некоторые вещи, показавшиеся мне нехорошими. Почти в каждой сцене идет нарастание до очень большого *fff* в оркестре. Не знаю, нужно ли и возможно ли здесь изменение. — Впрочем, оркестр играет чрезмерно громко. Но: все в целом производит очень большое впечатление, и я уже могу гордиться таким учеником<sup>1</sup>.

Полемика вокруг «Воццека», которая началась задолго до премьеры, уже после выхода клавира, и достигла кульминации после исполнения оперы, побудила Universal Edition собрать все имеющиеся в его распоряжении материалы в специальный сборник «Воцек и музыкальная критика», куда были помещены как сомнительные отклики бульварных изданий, так и статьи авторитетных критиков<sup>2</sup>. Хотя составители воздержались от комментариев, столь непосредственное соседство само по себе позволило оценить значимость того или иного суждения и представить весь спектр мнений относительно «Воццека» в частности и школы Шёнберга вообще.

Дискуссия развернулась сразу же после выхода в свет клавира. Еще не будучи исполненным, «Воцек» по сути стал фактом музыкальной жизни. Судьба жанра оперы, переживавшего в 1920-х годах новое рождение, все более целенаправленное движение этого жанра в сторону усиления собственно музыкального начала, к отказу от принципов вагнеровской музыкальной

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 249.

<sup>2</sup> Berg 1926.

драмы (исчерпавших себя, по мнению многих), — все это придавало спорам об атональной опере особый ракурс.

**Эрвин Штайн. Альбан Берг — Антон Веберн<sup>1</sup>**

*Строгие, лаконичные формы в берговской опере воздействуют благодаря тому, что они органически включают необходимые события, в которых концентрируется внешняя, драматическая сторона момента, причем тип и характер пьес обусловлен действием сцен. Богатство форм соответствует и богатству образов, выразительному и звуковому [многообразию] берговских мелодий. Мастер указал здесь новые пути драматической музыке.*

**Эрнст Фибих. «Воццек» Альбана Берга — к вопросу о проблеме оперы<sup>2</sup>**

*Это строго последовательно проведенное слияние абсолютной музыкальной формы с оперой стало бы шагом вперед, и быть может, даже большим шагом вперед, если бы эта опера в сегодняшних условиях не таила в себе свою смерть. <...> Сочинение выдвигает столь исключительные требования к музыкальности певцов и к оркестру, что следовало бы репетировать в течение по меньшей мере года, чтобы добиться сколько-нибудь приличного исполнения.*

*<...>*

*Этот опус 7 Альбана Берга — поступок, и [заложенной в нем] последовательностью осуществления идеи он даст импульс оперной продукции нашего времени и поставит новые цели. Возможно, этот свободный путь действительно приведет к «музыкальной опере» — прочь от музыкальной драмы.*

Хотя благожелательная статья Фибиха не свободна от опасения, что опера таит в себе неразрешимые трудности для исполнения, рецензент видит ее неоспоримую историческую роль указателя пути в будущее, от вагнеровской музыкальной драмы к расцветшей в 1920-х годах «опере музицирования», Musizieroper. «Неисполнимый» «Воццек» оказывается (ирония исто-

<sup>1</sup> Stein 1923.

<sup>2</sup> Viebig 1923.

рии!) в глазах рецензента своего рода новой инкарнацией «музыки будущего».

### Эмиль Печниг. Атональная опера<sup>1</sup>

Статья Печнига, которая знаменует собой поворот от профессиональной критики к идеологической полемике, посвящена феномену атональной оперы и доказательству ее несостоятельности. Исследуя, каким образом Берг решил проблему соединения принципов драмы как подвижного начала и твердых контуров чистой музыки, Печниг пытается найти признаки старинных жанров в первой сцене первого действия, однако попытки эти, по его словам, оказываются безуспешными. Столь же категорична его оценка 2-го акта: *Должен признаться, что не смог реконструировать сонату из ее инфузорийного тематизма. «Фантазия» у атоналистов — обычная возня без плана и цели во всех 24 тональностях или скорее нетональностях.*

В итоге Печниг не только не видит в «Воццеке» перспектив решения проблемы современной оперы, но и вообще отказывает ему в художественной ценности: *В лучшем случае можно говорить о слабых попытках возрождения оперы из духа формы, — попытках, которые оказались бесследно погребенными в нагромождении голосов и аккордов. Подобный музыкально-драматический ренессанс требует гораздо более решительных действий, полного разрыва с направлением, представленным в настоящее время Штраусом или даже Шреккером, опоры на нечто абсолютно другое и нового начала: того же самого шага, который был сделан в инструментальной музыке от гигантских массовых симфоний к интимной камерной музыке.*

*И склоняющийся к высшему реализму сюжет «Воццека», а также озвучивание его прозы ни в коей мере не пригодны для формирования нового стиля, который непременно образом вновь должен исходить из пения, ибо оркестр слишком долго имел решающее слово, притворялся «служанкой-госпожой».*

Печниг критикует обращение Берга с голосом, считая Sprechgesang чем-то неестественным и карикатурным. Недопустимо, по его мнению, и использование бытовой интонации, поскольку задача музыки — вести слово из

<sup>1</sup> Petschnig 1923/1924



этих низин через ритмизированную поэтическую речь к изначальной сфере мелодии.

Гипертрофированная экспрессия вкупе с неиндивидуальным тематизмом, к тому же обладающим постоянной изменчивостью, не позволяет выразить эмоциональное состояние в *простых, величественных линиях al fresco*. Берг, по мнению Печнига, сопровождает потоком звуков как важное, так и второстепенное, как потрясающее, так и тривиальное, что исключает всякое распределение света и тени, переднего и заднего планов, всякое членение, служащее драматической пластике.

Берг ответил на нападки Печнига в статье «О музыкальных формах в моей опере „Воццек“». Полностью отрицая какие бы то ни было реформаторские намерения, он, тем не менее, указывает на двойственное положение музыки в своей опере: она должна служить драме, сохраняя при этом автономность.

*Музыка должна быть такой, чтобы она все время выполняла свое назначение, то есть служила действию. Даже больше, музыка должна быть готова выполнять все, что требуется для реальности сценического действия. Задача композитора заключается в решении задач, стоящих перед идеальным режиссером-постановщиком. С другой стороны, эта цель не должна препятствовать развитию музыки как единого целого, абсолютно, чисто музыкального. Ничто внешнее не должно вмешиваться в ее индивидуальное существование<sup>1</sup>.*

Мнения рецензентов оказались разноречивыми и после премьеры оперы. Положительные отзывы дали издания, представляющие разные части социально-политического спектра: от социал-демократической “Wiener Zeitung” (К. Зингер) до консервативных крупнобуржуазных “Frankfurter Zeitung” (К. Холь) и берлинской “Börsencourier” (О. Би). Негативно оперу оценили правая “Deutsche Zeitung” (П. Чорлих), бюргерски-консервативная “Neue Freie Presse” (Ю. Корнгольд) и либеральный журнал “Die Musik” (А. Вайсман).

В отзывах о генеральной репетиции нашли отражение споры вокруг попыток ослабить позиции новой дирекции, назначенной после отставки

<sup>1</sup> Berg 1924a. Цит. по: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 155.

Шиллингса. Авторы многих рецензий пытались перевести обсуждение художественного произведения в ранг «скандальных новостей». Наиболее резко высказался П. Чорлих («Deutsche Zeitung»):

*Вчера был день большого сражения в Государственной опере. Фронтальная атака атоналистов против старинной музыкальной крепости Unter den Linden. U[niversal] E[dition] объявило священную войну и мобилизовалось вплоть до чердаков. «Генерал» Клайбер командовал битвой. <...> Музыка Альбана Берга действительно отвратительна. От возводившегося веками здания гармонии не оставлено камня на камне. Грязь и безответственность полифонии побивает даже шёнберговский мировой рекорд. Смешон, кто спрашивает о мелодии, выражении, форме и законах, <...> Оркестр визжит, гогочет, хрюкает и рыгает. Г-н Клайбер чувствует себя владельцем и защитником бестиария, который навязывается публике в качестве носителя гениальности. <...>*

*«Воццек» Альбана Берга — боевой пароль. Сочинение китаецца из Вены. Ибо с европейской музыкой и музыкальным развитием эти массовые атаки и сражения инструментов не имеют более ничего общего. И я спрашиваю себя лишь об одном: неужели вчера неистово аплодировали те же люди, которые слушают мессу Баха h-moll или оперу Моцарта?*

Несмотря на обилие негативной и непонимающей критики, положительные отклики преобладали. Стилиевые дефиниции оперы размещались в пространстве между импрессионизмом, экспрессионизмом и натурализмом. Многие подчеркивали взаимообусловленное единство музыки и драмы, абсолютных музыкальных форм и сценического действия. Несмотря на то, что родословная оперы возводилась к вагнеровскому «Тристану», Берг был объявлен вождем нового поколения, а успех оперы рассматривался как неопровержимое свидетельство его права на эту роль.

**Адольф Вайсман («Berliner Zeitung am Mittag»):**

*Самое примечательное, что музыкант Берг перетолковывает эти сцены в столь же многочисленные, выдержанные в т.н. строгом стиле музыкальные пьесы: сюита, рапсодия, пассакалия, фантазия и фуга, инвенция, — кажется, они желают изгнать театр. Но не пугайтесь: строгий стиль смягчается сценическим действием; интерлюдии соединяют отдельные*

сцены, и в партитуру вставлены такие пьесы как военный марш, колыбельная, полька. Можно сказать: требование Бузони, чтобы оперная партитура не отличалась от других музыкальных сочинений, здесь выполнено. <...>

Не будем обманываться: какой бы атональной ни казалась нам музыка «Воццека», она, как мне представляется, есть последнее излучение прошедшего через Шёнберга тристановского духа. <...>

Мне хотелось бы в какой-то мере определить место «Воццека» в музыке нашего времени. Здесь возникает такое генеалогическое древо: праотец «Тристан», романтический отпрыск «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, последний побег (через Дебюсси и Шёнберга) «Воцтек».

**Пауль Штефан (“Die Stunde”, Вена):**

...«Воцтек» — оперное сочинение венца Альбана Берга, который считался за границей вождем нового поколения. После этой оперы он стал им.

11 ноября 1926 года состоялась **пражская премьера «Воццека»**. Постановка оперы в Чехии планировалась еще с 1923 года, но была отложена из-за подготовки к празднествам по поводу 75-летия со дня рождения и 25-летия со дня смерти чешского композитора Зденека Фибиha. В мае 1925-го Цемлинский исполнил в Праге Отрывки из «Воццека». Однако, несмотря на все усилия, ему не удалось получить премьеру<sup>1</sup>. Наконец, 15 января 1926 года договор с UE заключил пражский Национальный театр. Партитура и голоса были подготовлены в Праге, либретто на чешский язык перевел Иржи Маржанек.

Берг присутствовал на генеральной репетиции 9 ноября. В письме Шёнбергу от 10.11.1926 он отмечает профессионализм и искреннюю заинтересованность всех исполнителей во главе с дирижером О.Острчилем и специально подчеркивает манеру исполнения вокальных партий:

Самое приятное из всего, однако, то, что там, где нужно петь, всегда поют и часто даже красиво и хорошими голосами. Со времени берлинской премьеры я смирился с мнением, будто я требовал в большинстве случаев для вокальной партии невозможного. Теперь я так не думаю<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См. с. 259.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 278-279.

Премьера оперы 11 ноября 1926 года имела большой успех. Скандал разразился позднее. Его инициировали чешские националисты на третьем спектакле 16 ноября, где присутствовали А. Малер и Ф. Верфель. После 4-й сцены 2-го действия спектакль был прерван, однако и после поднятия занавеса перед III актом шум в зале не прекратился, так что Острчил покинул оркестровую яму. Полиция потребовала от публики очистить театр<sup>1</sup>.

Земельные власти Богемии решили запретить дальнейшее исполнение оперы, что вызвало возмущение среди многих пражских музыкантов (в их числе Леош Яначек и Оскар Недбал). 29 ноября состоялось собрание представителей ведущих художественных организаций Праги (среди них Союз современной музыки, Союз чешских драматургов, Объединение скульпторов и Союз современной культуры), которые подписали протест и направили властям. Но запрет так и не был снят<sup>2</sup>.

Скандал на премьере «Воццека» в Праге в ноябре 1926 года создал серьезные препятствия на пути продвижения оперы. Будучи театром второго ранга (в сравнении с Берлинской оперой), Национальный театр в Праге должен был продемонстрировать, что оперу Берга можно подготовить в сравнительно краткие сроки и небольшими силами. Успех постановки развеял бы миф о «137 репетициях», потребовавшихся в свое время Клайберу в Берлине. Однако этого не произошло. Между тем и в Берлине судьба оперы складывалась не слишком благополучно. В начале 1926 года благодаря Клайберу «Воцтек» держался в репертуаре. Однако в мае Государственная опера была закрыта на реставрацию, вплоть до 1928 года спектакли были перенесены в Кроль-оперу<sup>3</sup>. Оперу возобновили только в сезоне 1928/29. Клайбер учел многие пожелания Берга, главное из которых касалось пения в опере: в партии заглавного героя автор требовал почти что бельканто<sup>4</sup>.

Ленинград стал следующей станцией на пути «Воццека»<sup>5</sup>. Решение о постановке оперы в Государственном оперном театре было принято после того, как 5 февраля 1927 года Клайбер с большим успехом продирижировал там «Отрывками» из оперы. Волна интереса к австро-германской музыке,

<sup>1</sup> См. об этом в письме Моргенштерну от 22.11.1926, Morgenstern 1995, 159-160.

<sup>2</sup> Об этом в письме Острчила Бергу от 17.12.26, Hilmar 1975, 54-55.

<sup>3</sup> На этой сцене «Воцтек» был исполнен 15 января 1927, но спектакли вскоре были прекращены.

<sup>4</sup> Берг — Клайберу. 7.03.28, Hilmar 1975, 56-57.

<sup>5</sup> Подробнее о ленинградской постановке см.: Барсова 1998.

охватившая в 20-е годы музыкантов Советской России, способствовала тому, что «Воцтек» оказался в непосредственном соседстве с на шумевшими операми Э.Кшенека «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень», а также с исполненным несколько ранее «Дальним звоном» Ф. Шрекера. К постановке были причастны Б. Асафьев, Н. Мясковский, М. Кузмин, В. Дранишников, С. Радлов. Планировавшаяся на май премьера была перенесена на 11 июня, в действительности премьерный спектакль состоялся лишь 13-го.

Поездка в Ленинград стала для Берга многодневным, утомительным и полным неожиданностей путешествием, блестяще описанным в письмах Хелене<sup>1</sup>.

Свидетельства о премьере в письмах Берга довольно скупы — он лишь сообщает о «большом, бурном успехе». Очевидно, будучи в Ленинграде, он не находил ни времени, ни желания для подробных отчетов.

По возвращении в Вену Берг дал интервью “Neues Wiener Journal” (23.07.1927):

*Премьера в Ленинграде — событие, о котором весь город говорит уже за несколько недель. Не так, как у нас. Когда я ехал с вокзала на свою квартиру, я просто испугался, когда на каждом углу дома, на каждом афишном щите или столбе видел написанное гигантскими буквами мое имя и название моего сочинения. Вскоре я узнал, что в Ленинграде премьера — событие, отнюдь не предназначенное для нескольких избранных, от мнения которых зависит, возникнет ли после премьеры интерес у широкой аудитории. Это заведомое внимание большого города поначалу угнетает с непривычки. Я приехал незадолго до генеральной репетиции, она была публичной, и мой план состоял в том, чтобы послушать исполнение из партера строго инкогнито. Но вскоре он провалился.*

*Прежде чем поднялся занавес, режиссер вышел к рампе и объявил о моем присутствии. За этими словами последовала такая овация, что мне не оставалось ничего другого, как подняться со своего места и поблагодарить, поскольку говорящий обернулся к тому месту в зале, где я находился. Об исполнении я могу сказать только хорошее. Сценически не экономили ни сил, ни средств, чтобы все в целом оказалось на высоком уровне. Мне не нужно*

---

<sup>1</sup> Berg 1965, 556-559.

*подчеркивать, что речь шла о постановке, решенной в [определенном] стиле, в России это само собой разумеется. Каждая оперетта, каждая пьеса там ставится таким образом, что значительно отличается от принятой в нашем театре манеры. Русская публика уже привыкла к тому, что традиционная постановка рассматривается как нечто из ряда вон выходящее. Музыкально всё было подготовлено образцово. Предварительные репетиции продолжались полгода. Опера имела полностью укомплектованный двойной состав, причем абсолютно равноценный. Во всяком случае примечательно, что второй состав в Ленинграде не рассматривается как состав второго ранга, но в правилах театра представлять каждую роль в каждой опере двумя равноценными певцами. Позволю себе с удовлетворением сообщить о том, что я имел успех и получил исключительно хорошие отзывы. Дни в Ленинграде стали для меня крайне интересным художественным событием, и оно было столь сильным, что заслонило собой другие, обычные в заграничном путешествии, интересы!*<sup>1</sup>

Спустя два месяца после премьеры Берг пишет дирижеру спектакля В. Дранишникову и режиссеру С. Радлову. Пожелания первому касаются чрезмерно громкого звучания оркестра, к тому же в ущерб слитности<sup>2</sup>. С точки зрения режиссуры не доставало точного следования авторским указаниям, касающимся перемены сцен<sup>3</sup>.

После ленинградской постановки возник интерес к опере в других городах России. В письме Веберну от 10.08.1927 упоминается, в частности, Одесса, Киев, Харьков и Москва<sup>4</sup>. Но планы эти не осуществились.

Весной 1928 начались переговоры об исполнении оперы в **Ольденбурге**, первом исполнении на «малой сцене». Поскольку Ольденбург не располагал необходимым для оперы оркестром, Берг решил аранжировать сочинение для редуцированного состава, поручив это Э. Штайну<sup>5</sup>. В Ольденбурге исполнялась версия с тройным деревом, возможно, и принадлежащая Штайну. Премьера была намечена на 5 марта 1929 года. Чтобы развеять миф о трудности оперы и предотвратить возможные недоразумения, Берг решил дать

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 120.

<sup>2</sup> Knaus 2005, 36-37.

<sup>3</sup> Knaus 2005, 154-156.

<sup>4</sup> WSLB MS.

<sup>5</sup> См. Hilmar 1975, 58.

разъяснения по поводу своего сочинения. В январе 1929 он завершил доклад о «Воццеке»<sup>1</sup>, где подробно описывается композиционная структура оперы, а также излагаются ее музыкально-драматургические принципы. Краткий вариант доклада был напечатан в программке. Предполагалось, что доклад будет проиллюстрирован как на фортепиано, так и при помощи оркестра под управлением ученика Берга Йоханнеса Шюлера.

Оркестровые репетиции начались в ноябре 1928 года, из Берлина приехал в качестве концертмейстера Винфрид Циллиг. Исполнитель заглавной партии, Йозеф Лекс, вспоминал:

*Незадолго до начала моего ангажемента в Ольденбурге (1927) новый интендант д-р Гётце послал мне партитуру «Воццека». Я еще не начал учить эту трудную партию, с которой мне предложили начать работу в новом для меня профессиональном кругу, но уже сломал над ней голову. Однако человек, сам известный ныне как композитор, помог мне вжиться в интересное сочинение и его задачи. Винфрид Циллиг, приглашенный из Берлина концертмейстер... любезно ввел меня в мир Альбана Берга, и после 32 репетиций... я овладел партией. Но я с понятным беспокойством ждал прибытия Альбана Берга из Вены. <...>*

*Опасения развеялись в тот миг, как интендант Гётце на сцене познакомил нас с композитором: мы увидели спокойного и доброго человека. Альбан Берг был высоким, худым, с изысканным одухотворенным лицом. Ходил он слегка согнувшись, немного устало. В нем соединялись успокаивающая любезность и скромная простота. Мы совсем иначе представляли себе автора «Воццека». <...>*

*В день представления (которое само по себе было рискованным, особенно для такого провинциального театра, как Ольденбург) он держался на заднем плане. В воздухе царил невыносимое напряжение, к тому же опасались вмешательства одной политической группы, которая рассредоточила своих приверженцев по театру. <...> Никогда больше я не играл мою роль с таким внутренним возбуждением, как на этом первом «Воццеке». Я и не надеялся на то, что исполнение принесет мне похвалу автора — «этот Воцтек просто феноменален!».*

<sup>1</sup> Опубликовано в: Redlich 1957, 311-327.

*<...> Тут неожиданно началось. Но это были не свистки, не беспорядочные крики и рев, не отвратительный шум трещоток — нет, это был неистовый шум аплодисментов, каких я еще никогда не слышал в театре. Ураган восхищения бушевал за закрытым занавесом, и тот дрожал от неистового натиска. Когда через некоторое время занавес поднялся вновь, мы, растерянные, оказались перед бушующим театром. И самое необычное — люди из «аварийной бригады»<sup>1</sup> находились в первом ряду вместе с восторженными. Это нас особенно обрадовало<sup>2</sup>.*

Постановка «Воццека» в Ольденбурге доказала, что опера может исполняться и в маленьких театрах. Миф о «непреодолимых трудностях „Воццека“»<sup>3</sup> был развеян.

После успешной премьеры в Ольденбурге оперой заинтересовались многие европейские театры. За полгода было заключено 7 договоров с Universal Edition: Эссен, Кельн, Любек, Дюссельдорф, Хаген, Веймар и Вена (позднее Хаген и Веймар расторгли договор). Началось «победное шествие» оперы по театрам Европы и Америки.

12 декабря 1929 года последовала премьера в Эссене<sup>4</sup>. В феврале 1930 года оперу — в редуцированной оркестровой версии Э. Штайна — поставил Городской театр Аахена<sup>5</sup>. Очевидно, аахенская постановка под руководством ученика Шёнберга Пауля Пеллы оказалась в музыкальном отношении одной из лучших. На гастролях она была показана и в Голландии.

**Венская государственная опера** стала следующей сценой, исполнившей «Воццека». Премьере в своем родном городе Берг придавал особое значение. Венское исполнение предоставляло автору гораздо больше возможностей влиять на состав и участвовать в репетициях.

*[Излишне говорить,] что означает для меня, вот уже четверть века живущего в Вене в качестве композитора, впервые в 45-летней жизни услышать свое сочинение — так хорошо отрепетированное, полномасштабное — в исполнении Филармонического оркестра. Когда венский композитор*

<sup>1</sup> Эвфемизм, обозначающий клаку.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 59-60, Hilmar 1985a, 121.

<sup>3</sup> Выражение из письма Шюлера в Universal Edition от 14.03.1929. Цит. по: Hilmar 1975, 59.

<sup>4</sup> Эссенская премьера «Воццека» Берга прошла под управлением Рудольфа Шульц-Дорнбурга; режиссер Вольф Фёлькер, Хайнрих Блазель в роли Воццека и Доди ван Рюн в роли Мари. См. о ней в письме Шёнбергу от 10.12.29, Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 374-375.

<sup>5</sup> Особенности редуцированной версии Берг разъясняет в интервью О.Янке (Hilmar 1975, 61).



*пишет для оркестра, ему представляется оркестр Филармонический оркестр, если венский композитор пишет оперу — он слышит акустику Венской оперы...*<sup>1</sup>

Речь о постановке в Вене зашла лишь после того, как 1 сентября 1929 года руководство Венской оперой принял Клеменс Краус. Дирекция Венской оперы пригласила в Вену Винфрида Циллига. 28 и 29 ноября состоялось проигрывание оперы для участников спектакля. Пресса злословила по поводу того, что пришлось «пригласить этого чудо-человека из Германии, единственного, кто был в состоянии сыграть оперу»<sup>2</sup>.

Репетиционный процесс между тем проходил с большими затруднениями. В прессе развернулась кампания против оперы, инициированная журналистом Хансом Либштёклем. Очевидно, в нее включились и члены оркестра, которые обнародовали подробности о ходе репетиций. Вновь пошли разговоры о неисполнимости оперы и о громадном количестве проведенных репетиций.

Премьера 30 марта 1930 года, вопреки опасениям, имела большой успех<sup>3</sup>.

Клеменс Краус в интервью “Neues Wiener Journal” от 2.04.1930.

*Я горд и счастлив, что мы смогли добиться такого успеха сочинения венского композитора. Хотя я с самого начала не сомневался в том, что «Воцек» для нас — дело чести, но в театре слишком часто получается иначе, чем ты думаешь. На этот раз мы испытали приятное удивление, и все, кто опасался, что венцам не понравится эта «опера без мелодии», оказались неправы. Напротив, венская оперная публика еще раз доказала, что обладает прекрасным вкусом к тому, что истинно и продиктовано честной художественной волей. Конечно, многое в этом сочинении слушателям показалось непривычным и чужим. Но они внутренне чувствовали: здесь никто не хочет выскочить вперед, чтобы заставить говорить о себе, чтобы эпатировать буржуазию; здесь серьезный и большой художник продолжает*

<sup>1</sup> Из благодарственного письма Берга. Ibid.

<sup>2</sup> Ю. Корнгольд. Цит. по: Hilmar 1975, 63.

<sup>3</sup> Дирижер Клеменс Краус, режиссер Лотар Валлерштайн, сценографист Оскар Стрнад. Главные роли исполнили Йозеф Мановарда (Воцек) и Роза Паули (Мари).

*созидать на основе наследия наших великих, он ищет новые пути, новые, сообразные времени, формы выражения в музыке*<sup>1</sup>.

От запланированного вступительного доклада Берга пришлось отказаться из-за завышенных финансовых требований оркестра. Доклад, адаптированный для венской публики, был прочитан 15 мая в Союзе культуры под названием «Атональная опера»<sup>2</sup>. Ему предшествовал прозвучавший 23 апреля радио-диалог «Что такое атональность?»<sup>3</sup>. Несмотря на венский успех, на пути оперы в родном городе Берга вскоре возникли препятствия. Берг был крайне обеспокоен тем, что отсутствие оперы в репетуаре сведет на нет успех премьеры, укрепив мнение о нежизнеспособности оперы: *подобная «атональная» музыка ничего не значит для нашей бюргерской публики*<sup>4</sup>. Зимой 1931 года опера появилась вновь, причем Берг, как следует из черновика письма К. Краусу, не вполне был доволен музыкальной стороной спектакля, направив дирижеру обширный список пожеланий ко всем трем актам<sup>5</sup>.

Перечень театров, заключивших договор с Universal Edition в 1930 и 1931 годах, внушителен: Дюссельдорф, Кёнигсберг, Любек, Кёльн, Гера, Брауншвайг, Дармштадт, Франкфурт-на-Майне, Вупперталь, Фрайбург, Лейпциг, Цюрих. Берг вынужден был много времени уделять своему детищу, которое он пока не мог оставить без присмотра.

Выдающимся событием стала премьера оперы в Филадельфии 19 октября 1931 года — впервые на американском континенте. Импульсом к ней послужило успешное исполнение Отрывков из «Воццека» Э. Клайбером 16 октября 1930 года. На премьере в Филадельфии (дирижировал Леопольд Стоковский) присутствовали пианист Иосиф Гофман, дирижер и пианист Осип Габрилович, Джорж Гершвин. На четырех специальных «Воццека»-поездах прибыли слушатели из Нью-Йорка и Вашингтона.

Адольф Вайс — Бергу. 19.03.1931

*Такого успеха мы здесь в Америке не знали в течение последних двадцати лет. Исполнение Стоковского было великолепным, оно мне понрави-*

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 63-64.

<sup>2</sup> Текст доклада "Die „atonale“ Oper" хранится в фонде Берга Австрийской национальной библиотеки (ÖNB MS F 21 Berg); рукопись не опубликована.

<sup>3</sup> "Was ist atonal?" Впервые опубликован: 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. № 26/27. 8.6.1936. Позднейшая публикация: Berg 1981, 297-306.

<sup>4</sup> Берг-Краусу 5.01.1931, Kende 1971, 50.

<sup>5</sup> Берг — Краусу. 7.02.1931. Hilmar 1985a, 124

лось даже больше, чем исполнения в Берлине или Вене. Вас бы оно очень порадовало — чудесная точность в оркестре; певцы, за исключением Мари, в Берлине и Вене были, наверное, лучше, но и здешние получили хорошую оценку. Постановка была весьма неплохой, но более всего мне импонировало прочтение Стоковского, который всегда давал очень ясный, с ходу понятный жест; так что во всякий момент я был захвачен волшебным звучанием вашего сочинения. В октябре будут еще 2 исполнения «Воццека» в Филадельфии и одно в Нью-Йорке. Рецензии получились непостижимо одобрительными; все критики разразились прекраснейшей похвалой, так что действительно можно говорить о сенсации. Между Нью-Йорком и Филадельфией, а также Вашингтоном и Филадельфией курсировало множество спецпоездов. Роскошный зал был переполнен, и современные композиторы, которые сидели вместе, ликовали, радуясь Вашей победе и победе современного искусства. Еще ни разу не приходилось чувствовать в оперном театре в Америке так много жизни<sup>1</sup>.

В ноябре Стоковский исполнил «Воццека» на гастролях в Нью-Йорке в Метрополитен опера.

В конце 1931 года количество запросов на «Воццека» стало сокращаться, перспективы на 1932 год были не очень удачными. Наибольшие надежды возлагались на премьеру в Брюсселе. «Воццек» был запланирован там еще в марте 1931-го, но премьера многократно переносилась. По сообщениям прессы, подготовка началась уже в мае 1931 года, но дирижер Корнель де Торан отважился на премьеру лишь после 229 сольных и 44 ансамблевых и оркестровых репетиций. Хотя битва была выиграна («победоносно, но не без сопротивления»)<sup>2</sup>, после брюссельской премьеры шансы «Воццека» в Европе, стоящей накануне прихода к власти национал-социалистов, стали стремительно падать.

Последующий сезон принес несколько отказов, сделанных под давлением политических сил. Однако Клайберу вновь удалось осуществить постановку оперы в Берлине в то время, когда понятие «культурбольшевизм» приобрело высший политический вес<sup>3</sup>. Новая постановка в Берлине 30 ноября

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1975, 67.

<sup>2</sup> См. об этом а письме Шёнбергу от 1.03.1932, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 475.

<sup>3</sup> Альфред Эйнштейн в рецензии, цит по: Hilmar 1975, 67.

1932 года стала последним исполнением «Воццека» на немецкой сцене при жизни Берга.

### 3. Адорно и Моргенштерн

Теодор Визенгрунд-Адорно (1903-1969) и Зоме Моргенштерн (1890–1976) появляются в жизни Берга приблизительно в одно время — около 1925 года — и становятся наиболее близкими друзьями композитора. Адорно — философ, социолог, музыкальный критик, автор монографии и многочисленных статей о музыке Берга — оказался в числе его учеников весной 1925 года. Совсем недолго, всего лишь несколько месяцев он занимался с Бергом композицией, но необычайно искренняя и преданная дружба ученика и учителя продолжалась все последующее десятилетие, оборвавшись лишь с безвременной кончиной Берга. Со всей энергией молодости Адорно выступает в печати как защитник и пропагандист музыки нововенской школы. Моргенштерн — талантливый литератор, одну из пьес которого Берг намеревался взять в качестве сюжета для своей оперы. Он не только литературный консультант Берга, но и человек, с которым Берг, очень избирательный в дружеских связях, мог чувствовать себя легко и непринужденно.

Сын состоятельного франкфуртского виноторговца Теодор Визенгрунд, как он в то время звался (Адорно — взятая им впоследствии фамилия матери), был не совсем обычным учеником. Раннее и весьма интенсивное развитие ставило его в ряд вундеркиндов: широчайшая эрудиция в музыке, литературе, философии сочеталась у него с феноменальной способностью к постижению музыкального сочинения, той тонкостью критической реакции, что, по мысли А. В. Михайлова, сформировала его как музыкального критика «необыкновенных, баснословных масштабов»<sup>1</sup>. Добавим к этому щедрость фантазии, бьющую ключом энергию, которой Адорно было отпущено в избытке, а также независимость и самостоятельность суждений и «рожденное умственным вундеркиндством высокомерие»<sup>2</sup> — уже в то время он знал себе цену.

Адорно действительно хотел объять все, стать и философом, и социологом, и музыкальным критиком, и композитором. Когда этот 21-летний

<sup>1</sup> Михайлов 1999, 282.

<sup>2</sup> Ibid, 283.

юноша пришел к Бергу, за его плечами была не только диссертация по философии Гуссерля, но и полный консерваторский курс композиции, пройденный им во Франкфурте с профессором Бернхардом Секлесом, он являлся автором сочинений для квартета и фортепиано, вокальных циклов, хоров и уже несколько лет публиковал музыкально-критические статьи в различных немецких газетах и журналах. Этот солидный багаж контрастировал с почти детской внешностью Адорно, который выглядел гораздо моложе своих лет. Умный и ироничный Моргенштерн с немалой долей юмора описал первую встречу Берга со своим будущим учеником. «Еврейский мальчик из Франкфурта» оказался таким страстным рассказчиком, что буквально заговорил Берга до изнеможения, так что потребовалась его, Моргенштерна, помощь, чтобы наконец-то освободить несчастного композитора. *К сожалению, — пишет Моргенштерн, — даже о музыке он говорил на гегельянско-марксистском языке, пронизанном феноменологической и фрейдистской терминологией*<sup>1</sup>.

Нарочитое глубокомыслие, не свободное от желания произвести впечатление солидной учености, основывалось на энциклопедической эрудированности Адорно и его исключительной восприимчивости. «Как музыкальный критик, — отмечает А. В. Михайлов, — Адорно превосходно усвоил культурный язык своей эпохи — этот неполный переплав всевозможных стилистических веяний и флюидов, этот полураствор всяких модных и полумодных терминов и понятий, всю эту скопившуюся в жизни, в культурном быту эклектику представлений из философии от Гегеля до Ницше, Г. Зиммеля, Шпенглера...»<sup>2</sup> Именно таким был язык, на котором Адорно привык дискутировать с друзьями-философами Вальтером Беньямином и Эрнстом Блохом. Но в том кругу, в котором он оказался в Вене, язык этот едва ли был понятен, что послужило немалым препятствием для сближения Адорно со школой Шёнберга. Ожидания, которые он лелеял, направляясь в Вену, не вполне оправдались. Школа Шёнберга, в представлении Адорно столь же сплоченная, как и кружок поэта-символиста Стефана Георге, неприятно удивила его своей разобщенностью. Сам Шёнберг, под влиянием новой супруги

<sup>1</sup> Morgenstern 1995, 119.

<sup>2</sup> Михайлов 1999, 284.

стремившийся к подчеркнутой элегантности и аристократизму<sup>1</sup>, ничуть не соответствовал тому героическому образу, что сложился в представлении Адорно ранее. Полемический азарт утих, даже Берг, который прежде не задумываясь вступал в спор с идеологическими противниками, обрел неожиданную осмотрительность.

Воодушевить «старую гвардию», отвоевать утраченные рубежи на музыкальном плацдарме — вот в чем видит свою задачу Адорно. Но выполнить эту задачу было непросто: Адорно предстояло взять неприступную крепость, имя которой — школа Шёнберга. О том, как происходило это постепенное сближение, свидетельствуют письма Адорно к его другу писателю Зигфриду Кракауэру<sup>2</sup>. Жесткая иерархичность отношений внутри школы и авторитарный склад личности ее главы видятся ему серьезным препятствием для полноценных человеческих отношений.

*Конечно, Берг — тот человек, что мне нужен. <...> Но многолетняя озлобленность (с 20 лет он существует вместе с Шёнбергом, пережил вместе с ним все нападки и, по-видимому, зависим от него в духовном плане) полемически сузила его горизонт. Все шёнберговское свято, в остальном из современников ценится лишь Малер, кто против, того уничтожают, короче, [это] изоляционистский «кружок» в духе Георга и из-за всего этого встречи не получается, поскольку он сам считает себя абсолют. Вместе с тем я рад, что Берг тотчас понял мои вещи, признал дарование и умение (я играл ему вещи разного времени) и констатировал исключительно серьезное и интенсивное развитие, и даже засомневался, сумею ли я развиваться в таком темпе и дальше, не свернув с прямого пути. Итак, моя музыка встречает резонанс и критику; вместе с тем Берг не оставил у меня никаких сомнений в том, что всему самому важному я должен сейчас учиться сам. Но он чересчур фиксирован, слишком крепко сидит между Малером, Кокошкой, Веберном и Шёнбергом, чтобы возможны были полноценные отношения — в первую очередь меня отталкивает его слепая человеческая подчиненность...<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> После смерти первой жены Матильды Шёнберг женился на Гертруде Колиш.

<sup>2</sup> Письма Теодора Адорно Зигфриду Кракауэру опубликованы в: Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. Band 7: Theodor W. Adorno / Siegfried Kracauer, Briefwechsel 1923-1966, hrsg. von Wolfgang Schopf, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008.

<sup>3</sup> Цит. по: Adorno 2003, 89.

Позже возникают контакты с Шёнбергом, которого Адорно вначале лишь «изучает», не желая быть представленным, поскольку «вооружился терпением и робеет перед ним». Знакомство состоялось через несколько недель на одном из закрытых вечеров камерной музыки, проводимых квartetом Рудольфа Колиша. Это событие подробно описано в письме Кракауэру от 10.04.1925.

*Берг взял меня с собой и представил в своей манере, любезно и тепло; Шёнберг при упоминании моего имени тотчас вспомнил, что я что-то посылал ему (маленькие пьесы для квартета), и затем говорил со мной так, как мог бы говорить Наполеон с юным адъютантом с отдаленного театра военных действий, по отношению к которому он должен демонстрировать интерес, но давно забыл связанные с ним обстоятельства: о музыкальной жизни Франкфурта. Затем он попросил меня показать ему сочинения. — Это факты, их немного. Но я так много и долго находился подле него, что у меня уже сложилось [определенное] впечатление. Его лицо — лицо мрачного, возможно, злого человека, с задатками всяческой низости и даже подлости, с подергивающимся, суевливым, жестким ртом и жутковатой подвижностью черт, которые реагируют на все происходящее... беспокойное неприятное лицо еврейского игрока, ничего «просветленного» (к тому же у него нет возраста), но одержимость снизу доверху. Два властных, почти неподвижных глаза и мощный лоб. От всего этого человека веет чем-то жутковатым и тягостным, и тем больше, чем обходительнее он себя ведет. <...> Он не выносит возражений, тем самым исключена главная действующая сила любой дискуссии. Кроме того, он одержим страстью к педагогике и дает советы всем людям и особенно композиторам<sup>1</sup>.*

Таким Адорно увидел Шёнберга как человека. Далеко не все удовлетворяло его и в эволюции Шёнберга как композитора, о чем он искренне, горячо и, может быть, даже несколько предвзято скажет позже и в переписке с Бергом.

Из нововенцев Адорно более всего ценил Берга, и как композитора, и как учителя, и как человека. Берг с самого начала виделся ему истинным воплощением новой музыки и без сомнения занимал самую верхнюю ступень-

<sup>1</sup> Schiller Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar. Adorno 2008, 20-22.

ку в воображаемой композиторской иерархии. В период ученичества Адорно он еще не был знаменитым композитором, хотя и стоял на пороге своей известности. Блестящая премьера Трех отрывков из оперы «Воццек» во Франкфурте в 1924 году, под впечатлением которой Адорно принял решение учиться у Берга, стали предвестниками мировой славы, которую принесла ему первая опера. Перелом в композиторской судьбе Берга совершился на глазах Адорно и при его деятельном участии.

Учитывая хорошую подготовку ученика, Берг решил не заниматься с ним никакими школьными дисциплинами, но лишь обсуждать его собственные сочинения. Уроки, проходившие в непринужденной атмосфере, были, по-видимому, не всегда регулярными. Дважды в неделю Адорно приходил к Бергу домой с внушительной папкой, набитой рукописями и нотной бумагой. Общение продолжалось затем в совместных прогулках, посещении концертов, театральных спектаклей и лекций Карла Крауса. Вскоре к занятиям композицией добавились уроки по фортепиано у замечательного пианиста, ученика Шёнберга Эдуарда Штойермана. За время обучения у Берга, продолжавшегося менее полугода, Адорно сочиняет песни, вариации для струнного квартета, вторую из Шести маленьких оркестровых пьес, а также струнное трио, которое осталось незавершенным. 19 августа 1925 года Адорно покидает Вену, получая вдогонку многозначительную открытку с цитатой из Вагнера: «Будь верен!». Это не только ловкий педагогический прием, побудивший ученика к подробному изучению вагнеровского оперного наследия, но и иронично-серьезное напутствие в духе школы Шёнберга, придававшего перво-степенное значение и верности идеям школы, и личной преданности, что для него, в сущности, было неотделимо друг от друга. И Адорно не раз представилась возможность продемонстрировать эту преданность и в большом и в малом: прежде всего в многочисленных музыкально-критических статьях и двух монографиях, посвященных музыке учителя<sup>1</sup>, а также в попытках облегчить существование композитора в последние годы, содействуя получению заказов на киномузыку и продаже автографов, — попытках, которые, к сожалению, не увенчались успехом.

<sup>1</sup> Reich 1937; Adorno 1968.



Зома (Соломон) Моргенштерн родился в Восточной Галиции (сейчас Львовская область), в ортодоксальной еврейской семье, исповедовавшей хасидизм. С детства он оказался в многонациональной, полиязычной и мультикультурной среде, каковой были тогда земли Западной Украины, входившие в состав Австро-Венгерской монархии. Первым его языком стал украинский — ему научила кормилица, вторым и родным — идиш, на котором говорили дома. Затем последовали иврит — его Моргенштерн выучил, чтобы читать религиозные тексты — и немецкий, язык европейской культуры и образования. Вопреки желанию отца, который видел в сыне сельского раввина, Моргенштерн поступает в тарнопольскую гимназию, по окончании которой в 1912 году отправляется в Вену, чтобы получить юридическое образование. Но не стезя нотариуса влечет его: уже в гимназические годы определились его интересы в области искусства, прежде всего литературы. Следуя воле покойного отца, в 1921 году он получает степень доктора права — первая мировая война заставляет его прервать обучение на четыре года — чтобы затем полностью отдаться литературной деятельности, о которой мечтал с детства.

Именно в это время, в начале 1920-х, Моргенштерн знакомится с Альбаном Бергом. При всей случайности их встречи, положившей начало знакомству, а затем и десятилетней дружбе, ныне кажется, что встреча эта не могла не состояться. Завсегдатай знаменитых венских кафе, в первую очередь, Café Museum, расположенного в эпицентре культурной жизни австрийской столицы, Моргенштерн обладал редким даром общения. Его друзьями были литераторы и музыканты, философы и архитекторы, среди них Роберт Музиль и Франц Верфель, Ханс Эйслер и Отто Клемперер, Эрнст Блох и Теодор Визенгрунд-Адорно. Однако дружбой с Бергом он гордился и дорожил, как никто иной. При всей своей светскости и дружелюбии Берг не был тем, кто легко заводит знакомства — Адорно называл его «министром иностранных дел своей воображаемой страны»<sup>1</sup>. Но для Моргенштерна он сделал исключение. Кажется, для Берга не существовало человека, с которым он чувствовал себя более свободно и непринужденно, общаться с которым ему было столь же легко и приятно. Непростые взаимоотношения с Шёнбергом на протяжении всей жизни оставались отношениями ученика и учителя; в

<sup>1</sup> Adorno 1971, 366.

искренние и близкие отношения с Веберном примешивался оттенок «партийности», и лишь с Моргенштерном Берг мог позволить себе «незаинтересованную» дружбу в полном смысле слова. А между тем в ней имелось немало оснований для трений. Сохранив веру предков, «литератор кафе» Моргенштерн как сокровище пронес через всю жизнь сознание своего восточно-еврейского происхождения. При этом он обладал невероятной чуткостью к чужой культуре — в данном случае австрийской. Не будучи венцем по рождению, он стал им по сути, проведя многие годы в этом городе. И все же иная идентичность давала повод для разногласий (чего стоят хотя бы споры о Вагнере, о которых Моргенштерн скромно умалчивает в книге воспоминаний). Однако дружба никогда не ставилась под удар. Ее крепили не профессиональные узы и даже не перспектива сотрудничества в работе над второй оперой Берга — из этого плана ничего не вышло, хотя Моргенштерн с готовностью помогал другу профессиональными советами. По-видимому, фундаментом ее было другое — истинно венский дар легкого и остроумного интеллектуального общения. Безусловно, цементировала эту дружбу и общность художественных вкусов, и исключительное литературное чутье, отличавшее Берга от многих коллег-композиторов. Дружба с Моргенштерном рождается в тот момент, когда несколько ослабевают узы, связывающие Берга с шёнберговским кружком. Примечательно, что Моргенштерн и Адорно появляются в жизни Берга почти одновременно, начиная негласное соперничество за дружбу и внимание композитора. Тонкий ценитель и восторженный пропагандист творчества своего учителя, Адорно, безусловно, проигрывал Моргенштерну в сфере личного общения. И все же «четырепалый клеверный лист», с которым Берг сравнивал их небольшую компанию, включавшую чету Бергов, Адорно и Моргенштерна, нередко собирался в полном составе, чтобы отдаться так называемой «глубокомысленной интеллектуальной болтовне» (для обозначения этого излюбленного богемой занятия в Вене было в ходу слово “daigetzen”).

## Глава IX. Эра додекафонии

Историческая ситуация середины 1920-х годов, когда 12-тоновая техника оформилась окончательно и получила распространение в сочинениях композиторов нововенской школы, оказалась крайне непростой для школы Шёнберга. Во-первых, напряженность придает ей спор о приоритетах в области додекафонии, развернувшийся как внутри школы (Шёнберг — Веберн), так и за ее пределами (Шёнберг — Хауэр). Он свидетельствует о том, что техника композиции, но не эстетика, как это было прежде, становится основным предметом притязаний на оригинальность. Как известно, во втором десятилетии прошлого века предпринимаются многочисленные независимые друг от друга попытки создания новой звуковысотной организации<sup>1</sup>. Однако именно Шёнберг остался в истории автором додекафонной системы. Вместе со своими учениками он создал художественно убедительные образцы додекафонных сочинений, что способствовало исторической легитимации 12-тоновой техники в гораздо большей степени, нежели ее теоретическое обоснование, которого Шёнберг поначалу не давал.

Переход к додекафонии был обусловлен в первую очередь эволюцией музыкального мышления, закономерностями внутреннего развития нововенской школы. «Логика экспрессии должна была уступить место логике высшей рациональности»<sup>2</sup>, выражение из причины становится следствием, функцией структуры. Додекафония рассматривается Шёнбергом не как одна из возможностей, но как историческая необходимость, закономерный результат многовекового развития музыкального искусства, что придает всему учению апологетический характер. Поэтому освоение и использование техники равнозначно исполнению исторической миссии (не случайно столь значительным смыслом наделяется легенда о том, что в 1923 году Шёнберг собрал учеников в Мёдлинге и сообщил им о своем открытии)<sup>3</sup>. Двенадцатитоновая техника возвращала часть функций отвергнутой тональности без реставрации тональности как таковой и, как следствие, давала возможность сочинять в крупных формах. Противоречие между атональной звуковысотной системой и свойственной тональной музыке системой ритма, синтаксиса, формы, кото-

<sup>1</sup> См. об этом: Курбатская 1996, 18-22.

<sup>2</sup> Danuser 1980, 136.

<sup>3</sup> См. Szmoljan 1971.

рое в дальнейшем стало предметом критики для авангарда после Второй мировой войны, осмысливалось позитивно: новизна звуковысотной организации отводила упрек в реставрации, в то время как возвращение к прежним формам гарантировало продолжение традиции, ведущей от Баха через Моцарта и Бетховена к Брамсу. Показательным примером такого осмысления стала статья Ханса Эйслера «Арнольд Шёнберг, музыкальный реакционер» (1924), направленная против общепринятого взгляда на Шёнберга как революционера и ниспровергателя традиции.

*Музыкальный мир должен переучиться и увидеть в Шёнберге не разрушителя и ниспровергателя, но мастера. Сегодня нам ясно: он создал для себя новый материал, чтобы музицировать с полнотой и законченностью классиков. Это настоящий консерватор: он даже создал для себя революцию, чтобы получить возможность быть реакционером<sup>1</sup>.*

Путь внутренней эволюции школы Шёнберга в определенной мере созвучен общехудожественным тенденциям: это наступление эпохи «стабилизации» с ее тяготением к организации, устойчивости, равновесию. Вместе с тем «реакционные устремления» в творчестве значительного числа современников, тщетно стремящихся «назад к...», оценивались в школе Шёнберга крайне негативно, отождествлялись с деградацией музыки, в то время как в представлении нововенцев историческое развитие последней прогрессивно и однонаправленно.

Изменение исторической ситуации, утверждение антиромантических по своей сути тенденций (неоклассицизм и неофольклоризм), не могло не сказаться на оценке музыки самих нововенцев. «Музыкальный экспрессионизм в одночасье оказался банкротом» (К. Дальхауз), эстетика выражения, субъективизм, психологизм и индивидуализм казались «агонией романтизма», которая должна быть окончательно преодолена. В то же время негативно оценивался и рационализм двенадцатитоновой техники, воспринимавшейся как нечто умозрительное, абстрактное и потому нежизнеспособное.

Двадцатые годы были отмечены противостоянием двух противоположных лагерей в музыкальном мире, возглавляемых Шёнбергом и Стравинским. Эти последние виделись непримиримыми антиподами, а их позиции,

<sup>1</sup> Eisler 1924, 312.

В начале 1920-х годов возникает целый ряд международных организаций, в том числе Международная гильдия композиторов в Нью-Йорке (1921, основатель Эдгар Варез и Карлос Сальседо) и Международное общество новой музыки (1922, президент Эдвард Дент), начинается проведение регулярных фестивалей. Ведущее значение приобретает ежегодный фестиваль камерной музыки в Донауэшингене, проходящий с 1921 года под патронатом принца Макса Эгона фон Фюрстенберга (в 1927 году перенесен в Баден-Баден, в 1930-м в Берлин) и ежегодный фестиваль Международного общества новой музыки, проводимый с 1922<sup>1</sup> года в различных европейских городах.

Фестивали новой музыки унаследовали некоторые установки шёнберговского Общества закрытых музыкальных исполнений; например, они предлагали срез современной музыкальной продукции, подбирая ее без оглядки на эстетические тенденции, государственную принадлежность, расу, религию или политические взгляды композиторов. Вместе с тем они не стремились к ограничению публичности; возможно, и уровень исполнения был зачастую ниже.

Композиторы нововенской школы были представлены на многих международных фестивалях. Некоторые фестивальные премьеры стали значительными вехами творческой биографии Берга: Струнный квартет, ор. 3, на фестивале в Зальцбурге в 1923 году и исполнение Отрывков из «Воццека» на фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза (Allgemeiner deutscher Musikverein) во Франкфурте в 1924 году — пролог к последующей мировой известности композитора. В то же время борьба и даже противостояние разнонаправленных эстетических тенденций, ситуация раскола на «новую музыку» (школа Шёнберга) и «современную музыку» (неоклассицизм) создавала существенные трудности для организаторов фестивалей, от которых требовалось учитывать интересы как той, так и другой стороны. Соответственно, и сами фестивали подчас становились ареной столкновения композиторов-антагонистов. В этом отношении показателен венецианский фестиваль

<sup>1</sup> 7-11 августа 1922 года состоялся т.н. «нулевой» фестиваль: Международный фестиваль камерной музыки в Зальцбурге (Internationale Kammermusikaufführungen in Salzburg). Там же год спустя (2-7 августа 1923) прошел и первый фестиваль МОНМ.

В начале 1920-х годов возникает целый ряд международных организаций, в том числе Международная гильдия композиторов в Нью-Йорке (1921, основатель Эдгар Варез и Карлос Сальседо) и Международное общество новой музыки (1922, президент Эдвард Дент), начинается проведение регулярных фестивалей. Ведущее значение приобретает ежегодный фестиваль камерной музыки в Донауэшингене, проходящий с 1921 года под патронатом принца Макса Эгона фон Фюрстенберга (в 1927 году перенесен в Баден-Баден, в 1930-м в Берлин) и ежегодный фестиваль Международного общества новой музыки, проводимый с 1922<sup>1</sup> года в различных европейских городах.

Фестивали новой музыки унаследовали некоторые установки шёнберговского Общества закрытых музыкальных исполнений; например, они предлагали срез современной музыкальной продукции, подбирая ее без оглядки на эстетические тенденции, государственную принадлежность, расу, религию или политические взгляды композиторов. Вместе с тем они не стремились к ограничению публичности; возможно, и уровень исполнения был зачастую ниже.

Композиторы нововенской школы были представлены на многих международных фестивалях. Некоторые фестивальные премьеры стали значительными вехами творческой биографии Берга: Струнный квартет, ор. 3, на фестивале в Зальцбурге в 1923 году и исполнение Отрывков из «Воццека» на фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза (Allgemeiner deutscher Musikverein) во Франкфурте в 1924 году — пролог к последующей мировой известности композитора. В то же время борьба и даже противостояние разнонаправленных эстетических тенденций, ситуация раскола на «новую музыку» (школа Шёнберга) и «современную музыку» (неоклассицизм) создавала существенные трудности для организаторов фестивалей, от которых требовалось учитывать интересы как той, так и другой стороны. Соответственно, и сами фестивали подчас становились ареной столкновения композиторов-антагонистов. В этом отношении показателен венецианский фестиваль

<sup>1</sup> 7-11 августа 1922 года состоялся т.н. «нулевой» фестиваль: Международный фестиваль камерной музыки в Зальцбурге (Internationale Kammermusikaufführungen in Salzburg). Там же год спустя (2-7 августа 1923) прошел и первый фестиваль МОНМ.

МОИМ 1925 года, который стал местом «встречи» Шёнберга и Стравинского, двенадцатититоновой техники и неоклассического бахьянства.

В программе фестиваля стояла шёнберговская Серенада, ор. 24, с которой композитор связывал большие надежды: одна из ее частей являла собой опыт сочинения 12-ю тонами. Ее исполнение по общему мнению было мастерским. И все же оно не удовлетворило Шёнберга — он полагал, что его не принимают всерьез. Сдержанное почтение, за которым маститые критики научились скрывать свою неприязнь, воспринималось как тревожный симптом. Шёнберг более не являлся возмутителем спокойствия: олицетворением новой музыки считались теперь другие — Стравинский и Хиндемит. (Стиль Шёнберга на фоне движения к новой вещественности (*Neue Sachlichkeit*) казался «отчаянно одряхлевшим»<sup>1</sup> — в нем слышали отзвуки декаданса, югендстиля; а новый метод композиции был просто не понят — о нем с недоумением писали как о крайне умозрительном, как о «решенном арифметическом примере»<sup>2</sup>, отнюдь не разделяя мессианского оптимизма Шёнберга, связывавшего с этим методом будущее немецкой музыки. «Фестиваль, где вопрос атональности более не играл решающей роли», — с удовлетворением констатировал Адольф Вайсман в своем фестивальном обзоре<sup>3</sup>.

В дни, проведенные Шёнбергом на фестивале, Альбан Берг завершает статью для ежегодника Universal Edition, давая ей симптоматичное название: «Необходимый ответ на необязательный вопрос»<sup>4</sup>. По просьбе редакции он делает свой прогноз развития музыки на ближайшие 25 лет в искренней и непоколебимой уверенности, что будущее принадлежит именно Шёнбергу. Но берговский благородный идеализм был довольно наивен. Стремительная — «с сегодня на завтра» — смена эстетических парадигм повлекла за собой переоценку временных координат: на смену дебатам о музыке прошлого и будущего пришло упоение настоящим, и по иронии судьбы то, что создавалось для потомков, стало казаться безнадежно устаревшим.

Шёнберг приехал из Венеции раздраженным и при первой же встрече с Веберном сообщил ему о «крахе современной музыки»<sup>5</sup>. Он сразу же взялся

<sup>1</sup> Э. Штайнхард, цит. по: Haefeli 1982, 129.

<sup>2</sup> Weißmann 1925, 137.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Berg 1926a.

<sup>5</sup> WSLB MS. Письмо Веберна Бергу от 23.09.1925.

за «Сатиры»<sup>1</sup>; и его ученики с восторгом обменивались ядовитыми репликами учителя по поводу Стравинского, который «отрастил косичку» и подражает Баху — «бахаает» («bachelt»)<sup>1</sup>. Наряду с «Сатирами», Шёнберг вынашивал и другой замысел реванша над своими противниками, образцом для которого послужил сатирический журнал “Abbruch”<sup>2</sup>.<sup>1</sup>

В своем противостоянии неоклассицистам Шёнберг был не одинок. Бескомпромиссную и жесткую позицию в идеологическом споре 20-х занял Т. Адорно, несмотря на то, что далеко не все сочинения Шёнберга последних лет встречали его одобрение.

Недолгое время, с 1929 по 1931 год, Адорно входил в редколлегию журнала новой музыки “Anbruch”; живя во Франкфурте-на-Майне, он общался с другими членами редакции по почте. Получив право голоса, он пытается существенно обновить журнал, ставший к тому времени известным, превратив его в плацдарм для продвижения музыки нововенской школы. В полемической редакционной статье Адорно формулирует задачи журнала: *Прежде всего “Anbruch” должен со всей энергией выступить против музыкальной реакции... Реакционная музыка отныне будет подвергаться нападкам всеми средствами полемики — и беспощадно. Борьба не утихнет и перед лицом именитых персон*<sup>3</sup>. Одной из именитых персон был итальянский композитор Альфредо Казелла, автор полемического манифеста “Скарлаттиана”<sup>4</sup>, опубликованного в “Anbruch” в 1929 году, где он жестко и недвусмысленно заявляет о своей позиции.

*Сегодняшняя музыкальная ситуация отмечена сильной реакцией против тенденций романтизма и полным восстановлением законов конструкции и порядка, которые последнее столетие, кажется, упразднило навсегда. Предвоенную утопию музыки, совершенно освободившейся от всяких догматических оков, несколько лет назад сменил внушительный ряд концерто-гроссо, партит, пассакалий, дивертисментов и симфоний, полностью отвечающих самым строгим академическим канонам. Было бы соблазнительно... это возрождение старых принципов музыкальной формы сопоставить с со-*

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Подробнее: Векслер 2001.

<sup>3</sup> Цит. по: Steinert 1989, 156.

<sup>4</sup> Название дивертисмента Казеллы для фортепиано и малого оркестра, op. 44 (1926).



временным политическим развитием, которое также ограничивает в пользу абстрактного авторитета государства многие индивидуальные свободы, которые, казалось бы, за последнее столетие человечество закрепило навечно.

Порядок необходим в любом искусстве. Искусство... это результат свободы, завоеванной в результате сопротивления какого-либо материала: камня, цвета, слова или музыкального звука. И хотя музыка — самое абстрактное, нематериальное искусство, но и здесь логическое, ясное формальное строение является *condicio sine qua non* [необходимым условием] существования произведения искусства и его значимости.<...>

Прошли те времена, когда искусство было своего рода ребусом или даже карой. Человечество нашего времени стремится к ясности и радостному оптимизму. И ему нужно дать искусство, в котором оно нуждается. К счастью, такое стремление облегчается посредством растущего братания и родства между так называемым «большим искусством» и тем, что до сегодняшнего дня рассматривалось как неполноценное: варьете, мюзик-холл, цирк, кино, джаз и т.д. В этом всеобщем движении к музыке, свободной от всяческого тяжелого и чрезмерного пафоса, Италия должна играть важную роль. Мне хотелось бы, чтобы «Скарлаттиана» была тем, чего я хотел: возвещением стиля, который должен показать новому поколению путь нашего искусства и напомнить ему, что лучшее средство быть интернациональным — точное знание языка и истории собственной родины...<sup>1</sup>

Несмотря на настоятельные просьбы Адорно, ни Берг, ни Шёнберг не пожелали публично дискутировать с Казеллой, проявив мудрую сдержанность. Статью против Казеллы под названием «Атональное интермеццо» написал сам Адорно. Он прозорливо обнажает связь «реакционной» идеологии неоклассицизма Казеллы с нарождающимся фашизмом и утверждает идеал музыки, свободной от оков организации (ведь для самого Адорно идеалом была отнюдь не додекафония, а свободная атональность).

Программа Казеллы — осознанная, декларированная реакция. Он ведет себя последовательнее, чем реакционные художники, которые не ведают, что творят; для него реакция — не предмет свободного эстетического вы-

<sup>1</sup> Casella 1929, 26–28.

бора, но он возводит ее к реальным общественным условиям. Он недвусмысленно обосновывает неоклассицизм через фашизм. Их связь обнаружена, конечно, не Казеллой. Уже в 1927-м, в сентябрьском выпуске “Musik”, в рецензии на франкфуртский фестиваль Международного общества новой музыки, я заявил о стабилизации в музыке, которая спешно следует за стабилизацией экономики. Я пытался тогда приписать неоклассицизм прогрессивным высокоиндустриальным странам, фольклоризм отсталым крестьянско-аграрным и, наконец, в отношении особой ситуации фашистских государств Италии и Испании предположил о костюмированном, наигранном фольклоризме, который вообще более не имеет ничего общего с народным искусством, но изготавливает его суррогат с идеологической целью. Такой возникшей постфактум традиции и планомерно возделываемому искусству служит статья Казеллы<sup>1</sup>.

Как и следовало ожидать, новая редакторская политика Адорно не имела успеха. Журнал терял подписчиков, статьи не вызывали желаемого отклика, более того, критика тех композиторов, музыка которых была наиболее востребована, грозила убытками самому издательству, которому принадлежал “Anbruch”. Нет никакого сомнения, уважаемый господин Визенгрунд, — писал Адорно представитель Universal Edition в журнале Ханс Хайнсхаймер, — что та «стабилизация» в музыке, против которой Вы, понятным образом, боретесь, осуществилась в той мере, в какой мы едва ли могли вообразить даже год назад. <...> Мы должны ценить явления времени как таковые, даже если они нам не слишком симпатичны или, по большому счету, кажутся ошибочными или нуждающимися в преодолении<sup>2</sup>. После нескольких безуспешных попыток реорганизации журнала Адорно вынужден был сдать свои полномочия редактора.

<sup>1</sup> Atonales Intermezzo. Adorno 1984, 89.

<sup>2</sup> Adorno 1997, 351-352.

## Глава X. От «Воццека» к «Лулу»

### 1. Неосуществленные оперные замыслы

Сразу же после завершения «Воццека» в 1922 году Берг приступает к поискам сюжета для своей второй оперы, но лишь через 5 лет, летом 1928 года, останавливает свой выбор на трагедиях Франка Ведекинда «Дух Земли» и «Ящик Пандоры». Период затянувшихся поисков приносит блестящие инструментальные сочинения — Камерный концерт и Лирическую сюиту — однако мысль о новой опере не оставляет Берга ни на минуту.

Один из самых ранних проектов — оперная трилогия «Три В» (*“Die drei W”*)<sup>1</sup>. Ее замысел возник, очевидно, в 1923 году, когда Берг уже начал работу над Камерным концертом.

Задуманная Бергом трилогия поражает не только тщательно выверенными пропорциями частей, но и соотнесенностью с другими сочинениями композитора: она как бы «вписана в ландшафт» его творчества. Первой частью трилогии должна была стать уже написанная опера «Воцтек», вторая носила название «Винсент», третья — «Вольфганг». Части трилогии составляют некое единство, скрепленное оркестровыми эпилогом, интерлюдией и прелюдией. Количество действий и картин находится в строгом соотношении и уменьшается от оперы к опере. Кроме того, объединяющим моментом служит зеркально-симметричная форма двухактной второй оперы. В центре ее — оркестровая интерлюдия, конструктивный стержень всей трилогии. Очевидно, это самый ранний набросок абсолютной зеркальной формы (второй акт представляет собой ракоход первого)<sup>2</sup>.

Всем трем операм предпосланы программные подзаголовки: «Воцтек» — «Слуга», «Винсент» — «Друг», «Вольфганг» — «Господин». Не исключено, что они автобиографичны, а трилогия должна была запечатлеть этапы личностного и творческого роста самого Берга.

Составляя план оперной трилогии, Берг одновременно рисует эскиз своего творчества в целом, словно бы давая ключ в руки будущих исследователей. В роли интерлюдий, разделяющих части трилогии, выступают Камер-

<sup>1</sup> План трилогии хранится в берговском архиве в Австрийской национальной библиотеке, F 21 Berg 70/I. См. приложение V.

<sup>2</sup> Впоследствии данная конструктивная идея была использована как в Adagio Камерного концерта, так и в опере «Лулу» с зеркально-симметричной Filmmusik в середине.

ный концерт, ор. 8, и хоры а caprella, ор. 10, на слова К. Крауса, а постлюдией служит «последнее сочинение, ор. 12»<sup>1</sup>. Этот план, составленный совсем еще не старым композитором (Бергу не было тогда и 40 лет), оказался во многом осуществленным, хотя и не буквально: жизнь внесла в него коррективы. Кроме уже завершенного «Воццека» был написан лишь Камерный концерт — приношение «другу и учителю». Бурный роман с Ханной Фукс вызвал к жизни «незапланированный опус» — Лирическую сюиту. Вместо хоров а caprella Берг создал другое вокальное сочинение — арию «Вино». Итогом многолетних поисков оперного сюжета явилась «Лулу», впрочем, незавершенная; «последним сочинением» стал Скрипичный концерт.

Грандиозный замысел трилогии не был осуществлен. Нотные эскизы ко второй и третьей частям отсутствуют, неясно, какой сюжет предполагался для оперы «Вольфганг». Однако несколько набросков сценария позволяют составить представление об опере «Винсент», главный герой которой — знаменитый голландский художник Винсент Ван Гог, творчество и личность которого вызывали у Берга немалый интерес. В его венской библиотеке хранится несколько книг о Ван Гогге, являющих следы весьма подробного изучения<sup>2</sup>. Очевидно, Берг ощущал духовное сродство с этим художником, предшественником экспрессионизма, еще более интересовался взаимоотношениями Ван Гога и Гогена, мечтая, как свидетельствует Моргеншетрн, написать «драму художнической дружбы». Его интерес к данной теме понятен: непростые отношения с Арнольдом Шёнбергом, другом и учителем, доставляли немало страданий. По-видимому, в опере «Винсент» Берг намеревался исследовать феномен художнической дружбы — закончившейся трагически дружбы Винсента Ван Гога и Поля Гогена — дабы распутать тем самым узел противоречий и в своих отношениях с учителем, которые были, по его словам, «проблемой всей его жизни».

В архиве Берга сохранилось два документа, относящихся к опере «Винсент» — набросок сценария (F 21 Berg 98, f. 14-15') и план оперы (F 21

<sup>1</sup> Как известно, начиная с Камерного концерта Берг отказался от обозначения опуса: он стыдился своей малой продуктивности (см. об этом. Scherliess 1975, 9).

<sup>2</sup> Назовем следующие книги, хранящиеся в венской квартире Берга (ABS): Elisabeth Du Quesne-Van Gogh. Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh. München: Piper, 1911; Vincent van Gogh. Briefe. Berlin: Verlag Bruno Cassirer, 1911; Julius Meier-Graefe. Vincent van Gogh. Mit fünfzig Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. München, 1912; а также о Гогене: Paul Gauguin. Noa Noa. Berlin: Verlag Bruno Cassirer, o.J.

Berg 98, f. 17). Первый из них выполнен на сложенном пополам листе, содержащем начальные строки письма (очевидно, к Шёнбергу) от 27.01.23: *Mein lieber Freund...*<sup>1</sup>. Между сценарием и планом оперы находится еще один лист конволюта<sup>2</sup> — приглашение на встречу участников музыкального фестиваля во Франкфурте в июне 1924 года (там состоялась премьера Отрывков из «Воццека»): *Die Teilnehmer des 54. Tonkünstlerfestes treffen sich Sonntag, 15. Juni nach dem letztem Konzert*. На основании этих двух дат можно предположить, что эскизы возникли в 1923 — первой половине 1924 года.

Лист f. 14-15' свидетельствует о том, что Берг хотел самостоятельно составить сценарий будущей оперы. Первая страница содержит записи, сделанные им в процессе чтения литературы о Ван Гогe, вторая же, озаглавленная “*Scenen*” («Сцены»), представляет собой беглый набросок нескольких сцен. На основании этих эскизов, которые, к сожалению, не поддаются полной расшифровке, а также снабженных пометками берговских экземпляров книг о Ван Гогe можно очертить круг сюжетных мотивов будущей оперы, в числе которых факты из биографии Винсента, его взаимоотношения с братом Тео, преуспевающим торговцем картинами, конфликт с Гогеном, наконец, вопросы изобразительного искусства.

Составленный на отдельном листе план оперы «Винсент» существенно отличается от набросков сценария. Он охватывает лишь краткий период жизни Ван Гога: от приезда Гогена в Арль до самоубийства. 4-актная опера задумана в форме сонатно-симфонического цикла<sup>3</sup>:

*Ankunft*

*Bordell (Ohr)*

*Auseinandersetzung (Adagio)*

*Selbstmord (Ro)*

*Приезд*

*Бордель (ухо)*

*Дискуссия (Adagio)*

*Самоубийство (Po)*

Вероятно, первая часть — сонатное аллегро вступительного характера (как в Лирической сюите), вторая, как указано, адажио, третья — скерцо, ко-

<sup>1</sup> Письмо Шёнбергу от 27.01.23 было написано и отправлено. См: Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 189-190.

<sup>2</sup> Все документы находятся в одной папке, переплет отсутствует.

<sup>3</sup> Об этом говорит и подзаголовок, который можно прочесть как “*Symphonische Sätze*”.

торое живописует трагический эпизод жизни Ван Гога, когда после ссоры с Гогеном он отрезает себе ухо и посылает его в бордель. В конце Берг фиксирует внезапно возникшую у него ассоциацию —

*Petrus, der das Ohr abschlägt!!*

*(Петр, который отсекает ухо!!)*

намек на евангельскую сцену пленения Иисуса в Гефсиманском саду, когда Петр вынимает меч и отсекает ухо рабу первосвященника.

План оперы довольно необычен: речь идет скорее о программной симфонии или сюите на материале оперы, как в случае с «Тремя фрагментами из оперы „Воццек“» и «Лулу-симфонией». Однако последние, предназначенные для «пропаганды» еще не исполненных опер, были составлены из готового материала, здесь же можно говорить о своего рода «модуляции» оперного замысла в сферу инструментальной музыки. Сравнивая оба эскиза, нельзя не заметить определенной эволюции композиторского замысла: отказавшись от колоритных деталей, Берг концентрируется на главном — «драме художнической дружбы». Причиной такого поворота, очевидно, стало событие из разряда «многозначительных совпадений», столь влиятельных в судьбе Берга. В 1924 году в его руки попадает один из номеров *Kunstblatt* с напечатанным в нем 4-м актом пьесы Германа Казака, которая называется точно так же, как и задуманная Бергом опера — «Винсент»<sup>1</sup>. Считая это «знамение судьбы», в большом возбуждении Берг пишет автору<sup>2</sup>. Казак сразу же высылает Бергу желаемый экземпляр пьесы, хотя и сомневается в его пригодности в качестве оперного сюжета. В ответном письме Казаку, которое нам неизвестно, Берг сообщает, что намерен писать либретто оперы самостоятельно, однако намерение свое не осуществляет. Берговский экземпляр «Винсента» почти лишен каких-либо пометок, которые могут свидетельствовать о его работе над сценарием, хотя не исключено, что приведенный выше план оперы был составлен по прочтении Казака — действие пьесы, как и оперы, представляет трагические события в Арле, начиная с приезда Гогена. Причи-

<sup>1</sup> Герман Казак (1896-1966) — немецкий писатель, впоследствии директор издательства “Gustav Kiepenheuer Verlag Potsdam”. Испытал влияние Ф. Кафки, сюрреализма, экзистенциализма и буддизма. Пьеса «Винсент» (1923) — первое сочинение, принесшее шумный успех еще достаточно молодому автору — была поставлена во многих городах Германии. Издана в 1924 году с посвящением Оскару Лерке.

<sup>2</sup> Переписка с Г.Казаксом хранится в: ÖNB MS, F 21 Berg 930. См. также письмо Берга от 25.04.1924 в: Hilmar 1985, 116.

ны внезапного охлаждения Берга к замыслу «Винсента» так и остаются загадкой.

Следующим сюжетом для ненаписанной «художнической драмы» стала пьеса Зомы Моргенштерна «В сфере искусства» («Im Kunstkreis»).

*В 1924 году я завершил драму. <...> Это была драма в трех актах, с предварительным названием «В кругу художников», и действие ее происходило в среде венской богемы<sup>1</sup>. Два акта я считал удачными, а над средним актом я еще хотел поработать. Альбан был очарован именно центральным актом и предложил еще одну сцену для третьего акта. <...> мне не хотелось получить клеймо либреттиста. И я сказал ему об этом открыто. Альбан это хорошо понимал, но сослался на медленный темп своего продуцирования, полагая, что драма получит известность как таковая, прежде чем он завершит свою оперу. <...> Наконец, мне удалось отговорить Альбана от этого плана, что он рассматривал, однако, лишь как отсрочку. В течение нескольких лет, как можно будет увидеть по его письмам, он вновь и вновь возвращался к этому. То, что его особенно привлекало в пьесе, как он мне постоянно признавался, — взаимоотношения ученика и мастера, главный мотив драмы<sup>2</sup>.*

Замысел оперы о «дружбе художников» так и не осуществился: Моргенштерн по понятным причинам не слишком торопился с либретто, Берг же был занят работой над Камерным концертом — приношением «другу и учителю», которое он планировал закончить к 50-летию мэтра, но завершил лишь почти год спустя — 23 июля 1925 года.

Новый этап поисков либретто начинается в 1926 году, когда после бурного успеха «Воццека» Берг, по словам Моргенштерна, «вошел во вкус». Теперь проблема оперного сюжета, волновавшая его и прежде<sup>3</sup>, выходит на первый план. В поиски вовлекаются Зомы Моргенштерн, Теодор Адорно и Арнольд Шёнберг.

<sup>1</sup> Этой второй пьесе, которая была начата в марте 1922 года, позднее Моргенштерн дал название «В атмосфере. Драма в трех актах» («Im Kunstkreis. Drama in drei Akten»). См. Morgenstern 2000.

<sup>2</sup> Morgenstern 1995, 129-130.

<sup>3</sup> В письме Адорно от 21.09.25 Берг сетует на то, что отсутствие подходящего либретто вынуждает его писать инструментальные сочинения — сюиту для струнного квартета, затем, возможно, симфонию (см. Adorno 1997, 28).

В начале января 1926 года Зоме Моргенштерн находит подходящий, по его мнению, сюжет: пьесу Герхарта Гауптмана «А Пиппа пляшет!»<sup>1</sup>. Берг воспринимает идею с восторгом, ведь «Пиппа» — одно из самых любимых его сочинений, причисляемых в юности к вершинным созданиям человеческого духа<sup>2</sup>. Он немедленно обращается к Адорно с просьбой высказать свое мнение. Ответ Адорно выдержан в типичном для него философском стиле:

Адорно — Бергу. 30.01.1926

*О «Пиппе». Дело обстоит очень непросто, и поскольку в связи со статьей о «Воццеке»<sup>3</sup> я сильно запутался в оперно-теоретических рефлексиях, то чувствую себя не вправе Вам советовать. Мой инстинкт, во всяком случае, против сочинения. Конечно, призрачное и легкое в этой пьесе кажется доступным музыке, а способ, каким в ней сплетаются натурализм и ирреальность, порой заставляет поверить, что речь идет о задаче, структурно родственной «Воццеку» или даже продолжающей его. Но мне кажется, что это иллюзия. Музыкальные потенции «Воццека» вырастают из его истории, которая выявила его скрытое метапсихологическое (в общепринятом обозначении «экспрессионистское») содержание. Это содержание неразрывно связано с внутренней природой сочинения. Напротив, сказочное содержание у Гауптмана, начиная с «Ганнеле»<sup>4</sup> — сентиментальное издание натурализма, искусственно выведенная разновидность — натурализм, который не верит сам себе. Гауптман поэтизирует застывший мир вещей. Ведущий поэтический принцип у Бюхнера — демон овеществления через буржуазное общество<sup>5</sup>. Но музыка способна идти навстречу лишь истинному, скрытому и собственному сказочному содержанию, не внешнему, очевидному и поэтически вторичному. Поэтому либретто «Воццека» было та-*

<sup>1</sup> Драма Гауптмана (1906) имеет подзаголовок «Сказка о стекольном заводе» и основана на шлезвигских народных сказаниях. К дочери итальянского стеклотехника Пиппе сватаются мудрый Ванн, «мифическая личность», и старый Хун, бывший стеклодув. Позднее появляется и юный подмастерье Хельригель, который мечтает вместе с Пиппой отправиться в далекий сказочный город Венецию. Пиппа не может противиться злым чарам Хуна и должна танцевать под окарину, пока не падает замертво.

<sup>2</sup> См. письмо Хелене от 23.08.1909.

<sup>3</sup> Имеется в виду статья «По поводу премьеры „Воццека“»: Berg 1925.

<sup>4</sup> «Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt», 1892).

<sup>5</sup> «Овеществление, реификация, — введенное К. Марксом философско-социологическое понятие, обозначающее исторически преходящую форму социальных отношений, при которой отношения между людьми принимают видимость отношений между вещами. О. порождает обезличение, деперсонификацию человека, происходит наделение вещей свойствами субъекта (персонификация)». (Философский энциклопедический словарь, 454).



кой гениальной удачей и радикально отличалось от всех «музыкальных» оперных либретто, чья беспредметность есть лишь коррелят застывшей и мертвой предметности (текст «Саломеи»!)<sup>1</sup>.

Неясно, возымели ли действие доводы апеллирующего к социофило-софским категориям Адорно. Решающим оказалось другое обстоятельство. Еще раньше — очевидно, в начале января — Берг обращается в издательство “S.Fischer” по поводу авторских прав<sup>2</sup>. Уже 11.01.1926 его извещают о том, что просьба его передана Гауптману, а в письме от 18.02.1926 говорится, что Гауптман готов предоставить право на сочинение оперы, *пусть даже и не исключительное*<sup>3</sup>. Принять эту оговорку Берг, по-видимому, не мог: ведь именно в 1926 году появился «двойник» «Воццека» — опера Манфреда Гурлитта под тем же названием<sup>4</sup>. Вероятно, из страха перед новыми «двойниками» он оставляет план «Пиппы» и возвращается к нему — благодаря стечению обстоятельств — лишь осенью 1927 года.

Однако работа над сочинением была уже начата. Как следует из записки Хелены Берг, находящейся в берговском экземпляре книги Гауптмана<sup>5</sup>, в 1926 году был составлен сценарий оперы. Прежде всего, Берг обращается к третьему и четвертому актам пьесы, которые он предполагает сократить и объединить, что и отражено в наброске сценария (F 21 Berg 125/43), выполненном на отдельном листе и вложенном в книгу<sup>6</sup>. На ее последней странице находятся вычисления, касающиеся задуманных сокращений — Берг тщательно высчитывает количество страниц и резюмирует: *also auf weniger als die Hälfte reduzieren [следовательно, сократить менее чем наполовину]*. В этом варианте драма приобретает устремленность к кульминации — последнему танцу Пиппы.

<sup>1</sup> Adorno 1997, 69-70.

<sup>2</sup> Т. Эртельт приводит другую дату — июнь 1926 года. См: Ertelt 1993, 30.

<sup>3</sup> Письма Бергу от издательства Фишер хранятся в: ÖNB MS, F 21 Berg 713.

<sup>4</sup> Манфред Гурлитт (1890-1973) — немецкий дирижер и композитор, ученик Э. Хумпердинка (композиция) и К. Мука (дирижирование), работал в различных немецких оперных театрах, с 1925 года — в Берлинской государственной опере.

<sup>5</sup> Gerhart Hauptmann. Und Pippa tanzt! Ein Glashüttenmärchen in 4 Akten. Berlin: Fischer, 1922. Книга вместе с вложенными в нее листами хранится в: ÖNB MS, F 21 Berg 125.

<sup>6</sup> Факсимиле сценария опубликовано в: Scherliess 1976.

Трагедия Гёте «Фауст», по мнению некоторых исследователей, также входила в число предполагаемых оперных первоисточников<sup>1</sup>. Принадлежащий композитору экземпляр с подробнейшими комментариями свидетельствует по меньшей мере о том, что он тщательно изучал книгу. Берговские пометки указывают на текст «Пра-Фауста»<sup>2</sup>, а также содержат толкование многих слов в тексте трагедии<sup>3</sup>. Датировать эти комментарии чрезвычайно трудно, однако известно, что «Фауст» как оперный сюжет заинтересовал Берга в сентябре 1926 года — как раз тогда, когда «повис в воздухе» замысел «Пиппы».

В начале сентября в Вену приезжает Пауль Медеров, приглашенный в качестве режиссера Немецкого фолькстеатра. Он сделал себе имя благодаря собственной версии «Фауста» Гете, предназначенной для исполнения в один вечер. Именно этот «Фауст» 10 сентября должен был открывать новый сезон<sup>4</sup>. Берг присутствовал на анонсированном спектакле и был в таком восторге от постановки, что непременно желал встретиться с Медеровом, режиссером и исполнителем заглавной роли в одном лице. В адресованном Медерову письме Берга говорится: *С тех пор, как я прочитал вашу книгу о «Фаусте»... меня постоянно занимает эта грандиозная проблема, которую вы так гениально разрешили...*<sup>5</sup> Экземпляр книги Медерова имеется в венской библиотеке<sup>6</sup> Берга, однако остается неизвестным, состоялась ли встреча. В любом случае, если Берг и собирался сочинять «Фауста», версия сочинения его «по Медерову» остается под большим вопросом<sup>7</sup>. С своими литературными консультантами, принимавшими самое активное участие в поисках либретто, Берг об этом не обмолвился ни словом.

<sup>1</sup> Утвердительно на этот вопрос отвечают С. Роде и Р. Хильмар (см: Rode 1988, 225; Hilmar 1980, 116. Однако позднее Р. Хильмар говорит лишь о возможности существования такого замысла (см: Hilmar 1985a, 89)

<sup>2</sup> «Пра-Фауст» («Urfaust») — ранняя версия «Фауста», опубликованная посмертно.

<sup>3</sup> Wolfgang von Goethe. Faust. Eine Tragödie. Leipzig: Reclam jun., o.J. (F 21 Berg 124). Р. Хильмар предполагает, что группировка по содержанию и зачеркнутые места могут указывать на попытки «сверстать» либретто.

<sup>4</sup> Информация об этом содержится в газетной статье (предположительно из «Neue Freie Presse»), вырезанной Бергом (F 21 Berg 480/276/2).

<sup>5</sup> Knaus 2005, 143.

<sup>6</sup> Paul Mederow. Das Spiel vom Doktor Faust von Goethe. Aus der Tragödie beiden Teilen für die Aufführung an einem Abend herausgehoben. Berlin: Otto Elsner, 1925 (ABS). (См. Hilmar 1980, 89.) К сожалению, нам не удалось познакомиться с этой книгой, содержащей пометки композитора.

<sup>7</sup> В монографии С. Роде (Rode 1988, 225) содержится упоминание «„Фауста“ по Медерову» в качестве оперного плана, однако автор никак не документирует это утверждение.

В отличие от сюжетов-однодневок, «Дибук» Ан-ского захватил Берга по-настоящему<sup>1</sup>. В основе легенды о Дибуке «лежит мистико-каббалистическое представление еврейской народной веры о том, что душа умершего из-за все еще свойственной ей земной незавершенности или греховности осуждена к вечному беспокойству и странствованию — пока не войдет в другого человека, чтобы очиститься и обрести, наконец, покой»<sup>2</sup>. Это мистико-религиозное поверие, отмеченное ярко выраженным национальным колоритом, наполняется в драме общечеловеческим содержанием<sup>3</sup>. Насколько можно судить по немецкому переводу, хасидская легенда переосмыслена в романтическом духе: с особой силой здесь звучит тристановский мотив единения в любви и смерти, который был особенно близок Бергу. Его, хорошо знакомого с учением о карме и реинкарнации, могла заинтересовать в драме и мистика «переселения душ».

Замысел «Дибук» возникает в августе-сентябре 1926 года, когда Берг, прервав свой отдых в Трахюттене, возвращается в Вену. Зом Моргенштерн так описывает развитие событий:

*...Сразу же после приветствия он [Берг] неожиданно сообщил мне, что наконец-то нашел подходящий материал. Он несколько раз слышал уже получивший тогда известность «Дибук» Ан-ского и принял решение. Он был так счастлив, что я поначалу не хотел высказывать своих опасений. Он заметил это и спросил: «В чем дело? Я думал, Вы первый будете за! Когда Вы видели «Дибук»?» Я еще не был на спектакле «Габимы» на иврите. Но в 1921 году я несколько раз видел абсолютно неизвестное тогда в Западной Европе сочинение на идиш, в исполнении «Труппы Вильно», когда впервые поехал во вновь образованную Польшу. <...> В первый же вечер по совету всех друзей,*

<sup>1</sup> «Драматическая легенда в четырех актах „Дибук“», автор которой Ан-ский (псевдоним Шломо С. Раппопорта) был родом из Витебска и писал на идиш, считалась поначалу совершенно непригодной для сцены. Режиссер Давид Герман переработал авторскую редакцию, многое изменив и сократив, прежде чем пьеса была исполнена «Труппой Вильно» в Варшаве. Это произошло в 1920-м году, через месяц после смерти Ан-ского. Прославленная инсценировка впоследствии обошла многие европейские сцены. Редакция Хаима Нахмана Бялика на иврите получила европейскую известность благодаря гастролям московского театра «Габима» под руководством Евгения Вахтангова (см. Morgenstern 1995, 131).

<sup>2</sup> Цит. по: Ertelt 1993, 28.

<sup>3</sup> «Дибук» — история любви Леи и Ханана, которые были предназначены друг другу их отцами еще до рождения. Но судьба распорядилась иначе. Отец Ханана умер, отец же Леи забыл о данном им обещании и суженому Леи Ханану, который пришел к нему в дом в облике бедного ученика ешивы, предпочел богатого жениха. От горя Ханан умирает, а его душа (дибук) накануне свадьбы вселяется в Лею. Разлученные на земле влюбленные соединяются навечно в высшем мире.

еврейских и нееврейских, мы пошли в театр, чтобы посмотреть «Дибук», уже имевший в Польше значительный успех. Это было представление на открытом воздухе... в одном не очень большом дворе между дешевыми доходными домами еврейского квартала. Мы сидели на грубо сколоченных досках, и июльский вечер был очень жарким. И все же он стал одним из самых прекрасных и незабываемых театральных вечеров в моей жизни. Увлекательно и экстатично сыгранный на идиш, «Дибук» был удачей театрального искусства высшей пробы, когда народная пьеса становится высоким искусством, так как здесь, в религиозной атмосфере, фольклорно-мистическое начало в сценическом действии приходит к полному единению с публикой.

Я описал Альбану это редкое переживание, которое тогда, как, впрочем, и сегодня, было живо в воспоминаниях. И чем отчетливее я это делал, тем мрачнее становился мой друг. Когда я закончил, Альбан сказал: «Вы думаете, пожалуй, что это сюжет для Густава Малера, но не для меня». Я ответил ему: «И для Густава Малера лишь в том случае, если бы он был оперным композитором, как Вы, и по крайней мере таким же евреем, как я». — «Почему по крайней мере?» — пожелал он знать. «Потому что здесь нужен тот, кто вырос в Вильно, в городе, который называют „литовским Иерусалимом“». <...> Однако я изменил свое мнение, когда через несколько дней увидел Дибук в вахтанговской постановке «Габимы». Я позвонил ему в тот же вечер<sup>1</sup>. Режиссура Вахтангова и актерский состав «Габимы» были так великолепны, что очарование «Труппы Вильно» исчезло. Это значило: очарование подлинности было не в сочинении, но в игре вильновцев. Я сказал Альбану по телефону: «Вы сможете это. Мы поедем в Варшаву и в Вильно. То, чего достиг Вахтангов в «Дибук», сможете и Вы с Вашей музыкой, Вы же не только хороший композитор, но и очень хороший режиссер. Вы не только положили «Воццека» на музыку, но и с помощью музыки поставили его на сцене. Оперный режиссер, который сможет прочесть Вашу партитуру, будет инсценировать оперу всегда так, как ему диктует не только текст, но и интерлюдии. Режиссер, который не может читать партитуру, но все же ставит оперу, что, по-видимому, случается, будет ставить не

<sup>1</sup> Это противоречит замечанию в письме Моргенштерна от 16 ноября 1926 года (см. ниже).

*Вашу оперу, но Бюхнера. Ваш «Дибук» может не быть еврейской оперой, но это будет хорошая опера<sup>1</sup>.*

Уезжая вновь в Трахюттен, Берг просит Моргенштерна достать немецкий перевод драмы, что тот делает незамедлительно<sup>2</sup>. Однако на пути Берга вновь возникает неожиданное препятствие. Моргенштерн сообщает о нем в том же письме: *Неприятная новость: я слышал, что Вилли Грос получил права на «Дибук», уже официально. Знаете ли Вы что-нибудь об этом?*<sup>3</sup>

Узнав о намерениях Гроса, Берг, по-видимому, сразу же оставил свой план, не желая затевать переговоры с издательством. Пометки в его экземпляре «Дибук» — они содержатся лишь во вступительной статье Якоба Хайнсдорфа и касаются метода каббалистических вычислений — не дают основания утверждать о том, что Берг работал над оперным либретто<sup>4</sup>.

Как вспоминал позднее Моргенштерн, Берг был очень опечален тем, что ему пришлось оставить этот сюжет. Моргенштерн подозревал, что издательство в Берлине незаконно претендовало на копирайт «Дибук», но ни он, ни Берг не хотели ввязываться в этот спор<sup>5</sup>. Об этом можно лишь сожалеть, поскольку оперы «Дибук» Вильгельм Грос так и не написал.

На исходе 1926 года к поискам либретто подключается и Шёнберг, озабоченный слишком долгой «паузой» в творчестве своего ученика. Он посылает ему к Рождеству две драмы экспрессиониста Арнольда Броннена: «Каталаунская битва» и «Рейнские мятежники»<sup>6</sup>.

Берг, встретивший Рождество не в самом лучшем настроении (19 декабря умерла его мать), тотчас принимается за чтение. Но желание положить Броннена на музыку<sup>7</sup> наталкивается на крайне эмоциональную реакцию Моргенштерна. *Эта инициатива Шёнберга привела меня в раздражение. <...> Меня прямо-таки возмутило, что Арнольд Шёнберг, всю жизнь бывший ревностным стриндбергианцем, обратил внимание на такое явление,*

<sup>1</sup> Письмо от 23.9.26, Morgenstern 1995, 130-132.

<sup>2</sup> Morgenstern 1995, 156-157.

<sup>3</sup> Цит по: Morgenstern 1995, 156. Вильгельм Грос (1894-1939) учился в Венской академии музыки по классу композиции у Ф. Шрекера. С 1921 года дирижировал в Мангеймском оперном театре и позднее в Вене. С 1934 года жил в Лондоне.

<sup>4</sup> См: Gratzner 1993, 219.

<sup>5</sup> Morgenstern 1995, 133.

<sup>6</sup> Берг — Моргенштерну. 3.01.1927, Ibid., 172. Речь о драмах «Rheinische Rebellen» (1925) и «Katalaunische Schlacht» (1924).

<sup>7</sup> См. письм Шёнбергу от 10.01.1927. Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 287.

как *Броннен*<sup>1</sup>. Понятно, что после этой отповеди Берг, при всем своем уважении к учителю, едва ли мог всерьез думать о предложенном им сюжете<sup>2</sup>. Идея оперы вновь откладывается на несколько месяцев.

Лето 1927 года было для Берга не самым продуктивным. Напряженная работа над Лирической сюитой осенью 1926 года, смерть матери, многочисленные поездки в связи с премьерами (дважды Берлин, Прага, Цюрих, Ленинград) — все это подорвало его здоровье и по<sup>у</sup>ве<sup>р</sup>гло в г<sup>л</sup>убо<sup>к</sup>ую депрес<sup>с</sup>ию. Конечно, о сочинении оперы в таком состоянии не может быть и речи. Но Берг все же не бездействует: он интенсивно занимается серийной техни<sup>к</sup>ой<sup>3</sup>, а также набрасывает план еще одного сочинения (оно останется неза<sup>в</sup>ер<sup>ш</sup>енным), которое имеет определенное отношение к его оперным замыслам.

Романтическая увертюра<sup>4</sup> была задумана в абсолютно классической сонатной форме и в додекафонной технике, о чем свидетельствует подробный план серийных форм в экспозиции<sup>5</sup>. Как и в случае с другими своими сочинениями, Берг не мог избежать программных комментариев. Каждому из трех разделов сонатного аллегро, обозначенных буквами ABC, предпосланы программные заголовки, как в эскизах Камерного концерта (F 21 Berg 80/V f. 26’):

A	B	C
<i>Erde</i>	<i>Hölle</i>	<i>Himmel</i>
[Земля]	[Ад]	[Небеса]

“Hölle” сопровождается более подробный комментарий:

B	<i>Hölle</i>	B	<i>Ad</i>
	<i>schwarze Durchführung</i>		<i>черная разработка</i>

<sup>1</sup> Morgenstern 1995, 172. Гневное письмо Моргенштерна Бергу не сохранилось, виной чему, как он предполагает, была «цензура» Хелены Берг.

<sup>2</sup> Трудно судить о том, вызвана ли столь резкая оценка Моргенштерна только лишь художественным уровнем пьес Броннена или же на мемуариста позже повлиял и тот факт, что писатель-экспрессионист и один из друзей Б. Брехта во времена Третьего рейха круто изменил свои взгляды.

<sup>3</sup> 17.07.1927 датированы серийные таблицы, впоследствии использованные в «Лулу», см. об этом с. 370.

<sup>4</sup> Т. Эртельт (Ertelt 1993) предполагает, что «Романтическая увертюра» — «рабочее» название, от которого Берг впоследствии мог бы отказаться. Но, называя себя «неисправимым романтиком» и сочинив Лирическую сюиту, Берг вряд ли стал бы его стесняться.

<sup>5</sup> F 21 Berg 80/V, f 27’-28. Факсимиле приведено в: Ertelt 1993, 40. Автор доказывает, что именно для Романтической увертюры была составлена таблица серийных форм, использованная затем в «Лулу».

*alle Schatten der*  
*Str col leg*  
*tiefe Trem*

*все тени [?]*  
*стр[унные] col leg[no]*  
*низкое трем[оло]*

И далее, на другом листе (f. 30):

II

*Gegenspiel [?] von der Schatten der Nacht*

*Ответная игра [?] ночных теней*

Программные обозначения Erde-Hölle-Himmel едва ли указывают на что-то «романтическое». По-видимому, они отсылают к «Фаусту» Гете, которого Берг, как уже говорилось, внимательно изучал. Они же встречаются и в берговских комментариях к «Прологу в театре», точнее, к его последним строкам:

So scheitert in dem engen Bretterhaus  
 Den ganzen Kreis der Schöpfung aus  
 Und wandelt mit bedächtiger Schnelle  
 Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Весь мир на сцену поместите,  
 Людей и тварей пышный ряд -  
 И через землю с неба в ад  
 Вы мерной поступью пройдите!  
 (Пер. Н.Холодковского)

Слова Himmel и Hölle подчеркнуты и поясняются следующим образом: *bezieht sich auf die Bühneneinrichtung (относится к организации сцены)*. Чуть ниже на полях пьесы Гёте Берг набросал схему, где слова Himmel, Erde, Hölle отмечают три яруса сценического пространства, расположенные друг под другом.

Не мог ли и замысел оперы «Фауст» трансформироваться в чисто инструментальное сочинение, как это, возможно, было в случае с «Винсентом»? Возможно, обозначения *Erde, Hölle, Himmel*, а также *Schatten der Nacht* (намек на Вальпургиеву ночь) позволяют выдвинуть такую гипотезу. Однако с большой долей уверенности ответить на этот вопрос нельзя.

План Романтической увертюры содержит еще одну любопытную деталь: в связующей партии (Überleitung) Берг предполагал использовать популярный шлягер — фокстрот “Tea for Two” из американской оперетты “No no

Nanette" Винсента Юменса (Vincent Yomans)<sup>1</sup>. Указание на фокстрот содержится в нескольких эскизах:

f. 26	<i>b tanzartig</i>	<i>В как танец</i>
f. 27	<i>übergehn zu tea for two</i>	<i>перейти к tea for two</i>
f. 30	<i>b) Andeutung von tea for two (fox-trottartig)</i>	<i>b) намек на tea for two (как фокстрот)</i>

Введение фокстрота предполагалось и в «черной разработке»:

*и. Radio tea for two wie aus der Ferne*      *и радио tea for two как будто издали*

Пожалуй, это первый случай обращения Берга к джазу, который выглядит еще более экзотично в сочетании с аллюзиями к «Фаусту».

«Инструментальное интермеццо» оказалось кратким. Так и не закончив Романтической увертюры, осенью 1927 года Берг вновь думает об опере. На этот раз предметом дискуссий становится «Лулу» Ф. Ведекинда, предложенная Моргенштерном. По воспоминаниям последнего, сюжет Ведекинда пришел ему в голову совершенно случайно: как-то в разговоре один из его собеседников обмолвился о том, что Лулу автору не удалась — *она только холодная разрушительница и лишь в суждениях других персонажей столь обольстительная фигура*<sup>2</sup>. Внезапно Моргенштерн понял, что именно Альбан в своей музыке сможет добавить Лулу страсти. Он опасался лишь того, что *могла получиться, Боже сохрани, музыкальная драма*. Поскольку Моргенштерн боялся единолично взять на себя ответственность за эту идею, он поставил Бергу условие: прежде чем принять окончательное решение, тот должен обратиться за советом к Шёнбергу и Адорно. Лишь после прозвучавшего обещания он раскрыл свою тайну: *Твоя новая опера будет современной «Кармен». Она будет называться «Лулу»*<sup>3</sup>. <...> *От Шёнберга пришла короткая телеграмма: «Поразительно хорошая идея»*<sup>4</sup>. *От д-ра Визенгрунда пришло письмо, «такое глубокомысленное», что Альбан попросил меня сначала перевести его «на немецкий»*<sup>5</sup>. Среди прочих было возражение, которое я сам выдвигал против своей идеи, а именно опасность музыкальной

<sup>1</sup> Печатный экземпляр фокстрота находится в этом же конволюте.

<sup>2</sup> Morgenstern 1995, 134.

<sup>3</sup> Ibid., 136.

<sup>4</sup> Очевидно, не сохранилась.

<sup>5</sup> Трудно сказать определенно, о каком конкретно письме Адорно идет речь — тема «Лулу» обсуждалась не один раз, см. ниже.



драмы. Конечно, оно не оказало никакого воздействия на решение Альбана, и он написал ему об этом также<sup>1</sup>.

Однако путь к окончательному решению не был гладким. Через неделю в игру вступает уже, казалось, забытая «Пиппа», и Берг вновь стоит перед выбором. Свои соображения и сомнения он излагает в обстоятельном письме Моргенштерну.

Берг — Моргенштерну. 27.11.1927

*Кроме того, я нахожусь в тяжёлом кризисе. Уже несколько недель я был занят обработкой «Лулу» (конечно, все еще с малюсенькой тенью сомнения), потом я увидел в Бургтеатре вновь поставленную «Пиппу» и в результате стал сильно колебаться. Одно из двух я буду сочинять совершенно определено. Но что именно? Что ты скажешь на это? Все за и против, как можешь себе представить, мне самому хорошо известны. За «Лулу»: рост, соответствующий мне и тому, что от меня ожидают; сила этой пьесы; то обстоятельство, что я уже много работал над книгой и нашел много хороших решений.*

*Против «Лулу»: смелость материала, которая настолько велика, что, может статься, после многолетней работы я положу в стол сочинение, которое можно исполнять лишь для приглашенной публики. Несмотря на наши удачные идеи относительно переработки, все еще сохраняется большая опасность перенесения на оперную сцену чего-то вроде диалектного текста, где не будет понятно ни единого слова.*

*За «Пиппу»: изначально заданная музыкальность этого сочинения (в истинном смысле слова), более легкая возможность сделать из него оперное либретто (нетрудно объединить III и IV действия); пригодность подобной оперы для постановки в европейских оперных театрах.*

*Против «Пиппы»: немного расплывчатая символика этой сказки, которая к концу как бы «идет на спад», и то обстоятельство, что чисто по-человечески и вообще художественно это может означать не рост по сравнению с «Воццеком», но, скорее, ослабление прежних критериев, отступление фронта! <...>*

---

<sup>1</sup> Ibid.

*Через неделю в Фолькстеатре дают «Дух Земли». Вероятно, это будет решающим для моего трудного выбора<sup>1</sup>.*

В ответном письме от 30.11.1927 Моргенштерн, не исключая возможности обратиться к «Лулу» позднее, из практических соображений советует выбрать «Пиппу», ибо *в случае Ведекинда ты подвергаешь себя опасности написать сочинение, которое встретит громадные трудности в отношении постановки, не только «практические» — тривиально материальные — но и художественные. Я думаю вовсе не о публике, успехе и т.д.; но лишь о том, кто в опере! сделает эти образы правдоподобными? <...> «Пиппа» — это мир игры, сказочный мир. Этот мир не уступает ни одной из сфер искусства, пусть даже и не превосходит все другие (как жанр). <...> По социальным причинам «Ткачи»<sup>2</sup> были бы, конечно, лучшим либретто, чем «Лулу» и «Пиппа» вместе взятые, но разве ты ищешь «социальный» текст?*<sup>3</sup>

Получив письмо Моргенштерна, Берг тотчас обращается с тем же вопросом — «Пиппа» или «Лулу» — к Адорно. Как говорит в своих воспоминаниях Адорно, в ответном письме он всеми силами аргументировал за «Лулу»<sup>4</sup>. Но согласно Моргенштерну, Адорно ошибается или даже лукавит. Он послал Бергу письмо, содержащее доводы против «Лулу», но когда увидел, что оно не возымело действия, попросил переслать ему письмо назад. Именно это письмо упоминает Берг, сообщая о принятом им решении<sup>5</sup>.

По-видимому, в декабре 1927 года начинается второй этап работы над «Пиппой». Берг заказывает сборник шлезвигских народных песен, о чем свидетельствует его письмо в Universal Edition от 21.12.1927, а также приобретает окарину — музыкальный инструмент, под звуки которого танцует Пиппа в пьесе Гауптмана<sup>6</sup>. Об основательном изучении драмы Гауптмана свидетельствует и тот факт, что Берг купил также книгу Роберта Браунинга, которая

<sup>1</sup> Morgenstern 1995, 194-195.

<sup>2</sup> «Ткачи» («Die Weber», 1892) — драма Г. Гауптмана.

<sup>3</sup> Morgenstern 1995, 201-202.

<sup>4</sup> См: Adorno 1971, 357.

<sup>5</sup> Письмо Моргенштерну от 8.12.1927, Morgenstern 1995, 203. В архиве Берга в Австрийской национальной библиотеке нет ни упомянутого письма Адорно, ни его копии.

<sup>6</sup> В архиве Берга в Австрийской национальной библиотеке хранится «Руководство для окарины» (Méthode spéciale pour l'ocarina, le nouvel instrument pour tout le monde par H. Fiehn), иллюстрированное изображением 17 позиций, позволяющих извлекать звуки от h до f<sup>2</sup> (F 21 Berg 125). Очевидно, он всерьез намеревался овладеть игрой на этом инструменте. Берговская окарина хранится в его венской квартире (Alban Berg Stiftung) до сих пор (см. также: Хильмар 1985a, 91).

легла в основу сочинения Гауптмана<sup>1</sup>. То, что Берг сочиняет «Пиппу», постепенно становится известным. В январе 1928-го Берг решается доверить свою тайну Веберну, который воспринимает это известие с восторгом:

Веберн — Бергу. 17.01.1928

*Какое решение, мой дорогой Альбан! Когда я думаю о том, что произойдет, должно произойти между вчерашним моментом, когда ты мне сообщил это и начиная с которого я знаю об этом, и моментом, когда я увижу готовую партитуру, у меня кружится голова.*

*В воображении я уже связываю драму с твоей музыкой, уже пробую представить действующих лиц!*

*«Пипа»! [sic] Хельригель! Заснеженные хижинки там вверху! Дорогой, из опасения, что мои мысли могут быть тебе неприятны, не скажу больше ни слова. И что я только написал: это не от человека, это был глас, который тебе откуда-то слышался — ничего реального, так понимай это. Ну, благослови тебя Бог!»<sup>2</sup>*

После того, как решение было принято, начинается второй акт переписки с издательством “Fischer”<sup>3</sup>. Однако переговоры вновь затягиваются. Не надеясь на то, что переписка с издательством будет успешной, Берг просит Альму Малер организовать ему встречу с писателем в его загородной резиденции в Санта Маргерита близ Рапалло (Италия), чтобы получить возможность изложить ему свой план сочинения «Пиппы»<sup>4</sup>.

Встреча состоялась 30 января 1928 года. Можно предположить, что Гауптман предложил Бергу более выгодные условия, чем издательство “Fischer”, и Берг полагал финансовый вопрос улаженным. Время показало, что он ошибался. Завышенные требования Гауптмана и издательства Fischer в результате все-таки заставили Берга отказаться от сочинения «Пиппы».

<sup>1</sup> Robert Browning. Pippa geht vorüber. Freie Übersetzung von Helene Schein-Riesz. Wien: Frisch & Co Verlag, 1921.

<sup>2</sup> WSLB MS. В письме от 3.03.1928 (Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 313) Шёнберг одобряет идею оперы, предупреждая о необходимости существенных сокращений первоисточника. Как известно, в 1906 году Шёнберг сам намеревался сочинять оперу «А Пиппа пляшет!», но вынужден был оставить свой замысел из-за высоких финансовых притязаний издательства и автора. См: Stuckenschmidt 1974, 80.

<sup>3</sup> ÖNB MS, F 21 Berg 717/5, 480/106.

<sup>4</sup> Черновик письма см. в: Knaus 2004, 290.

## 2. Камерный концерт

Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых — второе сочинение, посвященное Шёнбергу — был задуман как приношение к 50-летию учителя (юбилей приходился на 13 сентября 1924 года). Участие Шёнберга в его создании поначалу было настолько велико, что Бергу пришлось проявить немалую твердость, чтобы выдержать лавину его советов, упреков, предостережений и критических замечаний. Влиянием Шёнберга объясняется и необычный инструментальный состав концерта, поскольку здесь соединились два замысла: Берг мечтал о концерте для фортепиано и камерного оркестра, Шёнберг, который работал над духовым квинтетом, ор. 26, желал, чтобы Берг написал музыку для духовых. Симптоматично, что в то же самое время сочинения для духовых и с участием духовых пишет знаменитый современник Берга и Шёнберга И. Стравинский (Симфонии духовых (1922), Октет (1923), Концерт для фортепиано и духовых (1924)).

Берг — Хелене. 29.03. 1923

*...Шёнберг непрерывно давил на меня из-за моего камерного концерта. Он против фортепиано в этом сочетании. Но он же не знает, что это концерт, не обычный октет. При этом я уже должен рассказать, какой будет пьеса, какого характера, все это перемешивается постоянно с его советами, отговорками, предостережениями, короче говоря, брюзжанием. <...> Мою вещь для духовых он уже рекомендовал многим духовым ансамблям и даже требовал гонорар. <...> Это происходит постоянно с такой опекой, даже принуждением, что больше сердит, чем радует меня. И постоянно с привкусом — я бы сказал неестественным — особой идеи, вместо идеи самой естественной и действенной<sup>1</sup>. В марте план концерта еще не был определен в деталях, и Бергу, вероятно, было трудно отвечать на вопросы Шёнберга. В конце июня он в общих чертах фиксирует характер первой части (74/V f. 21 v.): это тема и пять вариаций с применением тех или иных полифонических форм (ракоход, инверсия, ракоход инверсии).*

В середине июля, как следует из письма Шёнбергу, Берг планирует использовать лишь 10 духовых в сопровождении, особое беспокойство доставляет ему фортепиано и его соотношение с инструментами ансамбля.

<sup>1</sup> Ibid., 494-495.

Берг — Шёнбергу. Трахюттен, 12/13.07.1923

Из многочисленных планов, рожденных намерением написать что-либо для копенгагенских духовых, и планов гораздо более старых вышло в конце концов следующее: концерт для фортепиано и скрипки в сопровождении 10 духовых (деревянных и медных). Конечно, тем самым я отчасти или даже полностью лишаю себя шансов устроить это у Хагемана, чего мне ужасно жаль<sup>1</sup>. Но многолетний замысел фортепианного концерта (впрочем, инспирированный в свое время тобой), затем двойного, тройного и даже четверного концерта [прости мою неизлечимую слоновость!], а именно: сначала с большим оркестром, далее в сопровождении камерного оркестра, не оставлял меня. Поэтому, когда возник замысел для духовых, я пытался приспособить его к замыслу фортепианного концерта, хотя бы добавив фортепиано к нескольким, позднее многим духовым. Но — как ты знаешь — все это оказалось неподходящим! Наконец, я нашел вышеупомянутое решение, на котором я надеюсь остановиться, поскольку оно само собой поможет устранить почти неразрешимые, на мой взгляд, проблемы, возникающие в случае камерно-оркестрового сопровождения. А именно:

1. Как соотносить фортепиано в камерном оркестре с концертирующим фортепиано?
2. А концертирующую скрипку с сольным квинтетом камерного оркестра (а именно, 1 и 2 скрипками)?
3. Фисгармония как оркестровый инструмент в этом конкретном случае — и вообще?!

Я согласен, что все это разрешимо. Но — как ты недавно справедливо заметил — зачем выбирать изначально неудобные составы? В теперешнем сопровождении из 10 духовых, не говоря о том, что оно очень меня привлекает, такие трудности отпадают сами собой. И хотя работа сейчас идет медленно [я написал лишь около 50 тактов, а это должно быть большое 3-частное сочинение симфонического характера, наверное, в 500 тактов], то не из-за состава, но — как уже говорилось — из-за тяжелой руки.

Надеюсь, лишь поначалу!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Датский банкир Пауль Хагеман был руководителем и флейтистом Копенгагенского духового квинтета. По предложению Шёнберга он написал Бергу с просьбой сочинить что-либо для своего ансамбля.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 202-203.

Спустя неделю в письме Веберну Берг уточняет форму концерта.

Берг — Веберн. 18.07.1923

*Трехчастная большая симфоническая форма: скерцозные вариации, Adagio и первое сонатное аллегро<sup>1</sup>.*

В наброске, помеченном 9.08.23 (74/V f. 26), окончательно определяется количество инструментов: к солирующим фортепиано и скрипке добавляется сопровождение из 9 деревянных и 4 медных духовых. Число 15 восходит к составу Камерной симфонии Шёнберга.

К началу сентября Берг завершает<sup>2</sup> лишь первую часть концерта. По возвращении в Вену в работе наступает долгий, многомесячный перерыв<sup>2</sup>. В течение зимнего сезона много времени отнимает забота о другом недавно завершённом детище — опере «Воцтек»: написание статьи «Музыкальные формы в моей опере „Воцтек“» в ответ на полемику Э. Печнига «Атональная опера», подготовка июньской премьеры Трёх отрывков из «Воцтека» во Франкфурте. Лето 1924 года пришлось посвятить подготовке юбилейного сборника для Шёнберга, в том числе, написанию статьи «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом?». Время для сочинения появилось лишь после отправки рукописи в Universal Edition. В результате концерт, завершение которого планировалось к 50-летию Шёнберга 13 сентября 1924 года, Бергу удалось закончить лишь к собственному 40-летнему юбилею — к 9 февраля 1925 года.

В феврале того же года в журнале «Pult und Taktstock» Берг публикует Открытое письмо А. Шёнбергу о Камерном концерте<sup>3</sup>. Блестящий литературный стиль его не лишен оттенка полемичности, свойственного жанру. Раскрывая смысл эпиграфа *Aller guten Dinge sind drei* — «речь же идет о твоём юбилее, и всех моих добрых пожеланий тебе должно быть три — Бог троицу любит», — Берг говорит о роли трояственности в сочинении,<sup>1</sup> подчиняющей себе абсолютно все параметры музыкальной ткани (это касается не только формы и соотношения количества тактов, но и ритма, гармонии, размера, инструментровки). Примечательно, что Берг не перегружает свой текст

<sup>1</sup> WSLB MS.

<sup>2</sup> 18.10.1923 умирает от рака почек Матильда Шёнберг. Ее имя появляется в набросках ко второй части концерта. См. об этом: Floros 1992.

<sup>3</sup> Alban Berg. Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern. — Offener Brief an Arnold Schönberg. См.: Berg 1981, 228-235. Русский пер. см.: Тараканова 1994.

деталью, давая лишь ключ к анализу, пользуясь которым можно проникнуть в структурные глубины концерта. В его виртуозной игре с троичностью есть известное преувеличение, вызванное, с одной стороны, желанием «ввести в заблуждение» сторонников новой музыки, «чтобы они, если захотят поискать, получили бы то, что им причитается», с другой — очарованностью самой структурой, магии которой он избежать не мог, да, очевидно, и не хотел. Однако в «Открытом письме» есть очень важная деталь, свидетельствующая о «сциентизме» мышления композитора — обзорная таблица, которая представляет собой «горизонтальный разрез» концерта и наглядно иллюстрирует формулу  $1+2=3$ , согласно которой третья часть образуется путем сложения двух первых, как в отношении материала, так и по количеству тактов.

Публикация открытого письма до завершения Концерта стала, по-видимому, вынужденным шагом (окончание сочинения задерживалось, и пришлось опубликовать хотя бы письмо, чтобы не пропустить «юбилейную» дату). Берг закончил партитуру лишь полгода спустя — она помечена 23.07.1925.

Во второй половине марта 1927 года Камерный концерт прозвучал трижды. «Крестным отцом» его стал Герман Шерхен, дирижировавший сочинением 19 марта в Берлине (солисты Штефи Гайер, скрипка, и Вальтер Фрай, фортепиано, духовые из Берлинского филармонического оркестра). Те же солисты сыграли и швейцарскую премьеру сочинения с музыкантами оркестра Винтертура в Цюрихе 25 марта. Венской же премьерой 31 марта дирижировал Веберн, в качестве солистов выступили Колиш и Штойерман. Исполнение сочинения повлекло множество организационных трудностей. Большой поклонник Берга, швейцарский меценат и музыкант-любитель Вернер Райнхарт еще в 1925 году выразил горячее желание организовать швейцарскую премьеру сочинения в Цюрихе. Однако Концерт, заявленный в МОНМ для исполнения на фестивале в июне 1926 года, по неизвестным причинам не прозвучал. Лишь год спустя Райнхарт, наконец, получил возможность осуществить идею швейцарского исполнения с участием швейцарских солистов. Несмотря на то, что финансовая поддержка Райнхарта была весьма кстати (он дал финансовую гарантию берлинской премьеры сочинения), художественные критерии не могли быть принесены в жертву. Поскольку Берг

придавал особое значение июньскому исполнению концерта на фестивале МОНМ во Франкфурте, он ответил категорическим отказом на просьбу Райнхарта об участии в нем тех же солистов, что и в Цюрихе: только Колиш и Штойерман могли гарантировать необходимый уровень исполнения. Не был уверен Берг и в Шерхене как дирижере: лишь Веберн или — как некогда предполагалось — Шёнберг, по его мнению, смогли бы достойно провести премьеру. Веберн неизменно рассматривал исполнение как полученную ему священную миссию и пытался добиться наивысшего совершенства.

Свидетельств о берлинской и цюрихской премьере немного, однако они дают представление о том, что их уровень был невысок и не соответствовал критериям Берга<sup>1</sup>.

Венская премьера Камерного концерта благодаря Веберну, а также прекрасным солистам, удалась намного лучше.

Веберн — Шёнбергу. 6.04.27

*...31 марта мы исполнили Камерный концерт Берга и, думаю, могу сообщить: удачно. Колиш и Штойерман были великолепны. Чтобы лучше всего охарактеризовать удачу, должен сказать, что в конце я должен был заботиться о том, чтобы солисты не задушили ансамбль духовых. Да, действительно, так нежно он звучал. И этого я добился без значительных ретушей; некоторые из них я должен был даже отменить. У меня было 17 репетиций. От репетиции к репетиции становилось все ближе к идеалу. Я смог репетировать, как ты с твоим ансамблем Серенады или «Пьеро». И это с 13 духовыми филармоников. От репетиции к репетиции они становились все заинтересованнее и усерднее. В конце они играли идеально; Это было удовольствием. Я вспоминаю твое пророчество: «Погоди, ты еще будешь дирижировать филармониками». Тогда я подумал, что это невозможно! И все же это случилось, и великолепно! Берг, думаю, был очень доволен, и я очень счастлив, что мне поддалась эта крайне трудная задача. Этот Концерт — великолепное сочинение и звучит чудесно: крайние части (вариации и рондо) — нежно, легко, живо и порывисто; Adagio глубоко трогательно<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> См. письмо Берга Адорно от 26.03.1927 (Adorno 1997, 145), Шёнбергу от 12.05. 1927 (Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 300).

<sup>2</sup> WSLB MS.



Франкфуртская премьера Концерта на фестивале МОНМ состоялась 2 июля<sup>1</sup>. Вопреки опасениям, премьера прошла успешно. Берг мог судить об исполнении лишь по отзывам коллег<sup>2</sup>.

### 3. Юбилейный сборник к 50-летию Шёнберга

Пятидесятилетие Шёнберга стало важным событием для всех членов его кружка. Наступило то время, когда учителя можно было чествовать не только как непризнанного гения и пророка-мученика, но и как крупнейшего композитора, педагога и теоретика современности. Ученики Шёнберга решили подготовить к юбилею учителя традиционный юбилейный сборник, а также альбом, содержащий фотографии с посвящением всех, кто у него учился.

Отбор и редактирование материалов для юбилейного сборника осуществляли Берг и Веберн. При этом они старались проявить максимум принципиальности, чтобы не допустить к публикации откровенно слабые и чуждые по духу статьи. В сборник были включены работы учеников Шёнберга (Берг, Веберн, Эйслер, Польнауэр, Колиш), его коллег-музыкантов (Ф. Шрекер, Г. Шерхен, М. Фройнд, М. Гутхайль-Шодер) и музыкальных критиков (А. Вайсман, М. Граф, П. Штефан), а также итальянских композиторов А. Казеллы и Дж. Ф. Малипьеро. Список имен показателен: он свидетельствует о том, что годы изоляции и герметизма остались в прошлом и школа Шёнберга все больше и больше выходит в мир.

Статья Берга «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом»<sup>3</sup> — один из главных документов апологетики нововенской школы. Несомненно, она представляет собой самое важное из всего, написанного Бергом об учителе, вобрав в себя идеи и материал незавершенной книги о нем. Название статьи отсылает не только к важнейшему топосу шёнберговской критики, а именно: «музыка Шёнберга непонятна», но напоминает о ранней и не слишком известной статье самого Шёнберга под сходным названием:

<sup>1</sup> 2 июля в рамках Пятого фестиваля МОНМ во Франкфурте (29 июня — 4 июля) был исполнен Камерный концерт Берга под управлением Германа Шерхена (солисты Рудольф Колиш и Эдуард Штойерман). В программе были также струнные квартеты Конрада Бека и Владимира Фогеля (квартет Амара-Хиндемита), а также Магнификат Каминьского.

<sup>2</sup> См. Письмо Веберну от 8.07.27, WSLB MS.

<sup>3</sup> Alban Berg. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. August-September Heft 1924. S. 329-341. См. также: Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik. Hrsg. von F. Schneider. Leipzig 1981. S. 205-220.

«Почему новые мелодии воспринимаются с таким трудом» (1913)<sup>1</sup>. Обосновывая отказ от повторений в процессе изложения и развития материала, Шёнберг выдвигает требование экономии, способствующей достижению необходимой краткости. Действуя «в интересах искусства», композитор неизбежно ущемляет интересы тех слушателей, кто «привык приятно наслаждаться». «Но почему должны быть правы те, кто думает слишком медленно?» — вопрошает он.

Отвечая на поставленный в заглавии вопрос, Берг объясняет, во-первых, почему музыка Шёнберга трудна для восприятия, во-вторых, ищет наиболее верный путь, ведущий к ее пониманию. Чтобы продемонстрировать это на конкретном примере, Берг берет первые 10 тактов Струнного квартета Шёнберга ор. 7, написанного два десятилетия назад. Безусловно, к началу 20-х годов это далеко не самое трудное сочинение Шёнберга, более того, оно относится еще к тональному периоду. Однако в свое время квартет был причиной наиболее громких скандалов, теперь же признать, что он непонятен, — значит, опозориться в глазах всего музыкального мира. Эта перемена служит неопровержимым доказательством того, что восприятие способно эволюционировать, трудности, с которыми сталкивается слух, воспитанный на музыке прошлого, не являются непреодолимыми.

Определение места Шёнберга в истории музыки венчает цепь рассуждений Берга. И место это оказывается совершенно исключительным. Шёнберг демонстрирует квинтэссенцию музыкального языка как в диахронии, ибо соединяет достижения всех предшествующих эпох, от Баха и до Брамса, так и в синхронии, поскольку концентрирует в своем творчестве все самое лучшее, что есть в современной музыке. Берг уверен в том, что ни один из современников не может сравниться с Шёнбергом, поскольку композиторы осознанно культивируют какую-либо одну сторону музыкального языка, оставляя без внимания либо намеренно упрощая другие<sup>2</sup>. Лишь Шёнбергу благодаря «добровольно избранной универсальности» суждено остаться «клас-

<sup>1</sup> Arnold Schönberg. Warum neue Melodien schwer verständlich sind // Die Konzertwoche Nr. 1 (3. Oktoberwoche 1913). Beilage zum Programmbuch des Wiener Konzerthauses, 1. Saison 1913/14. Статья приведена также в: Grünzweig 2000, S. 75-76.

<sup>2</sup> В черновике (см. приложение IV) он приводит множество примеров такой односторонности: у Дебюсси при всем богатстве гармонии распадается форма и страдает тематизм, Шрекер сопоставляется с киномузыкой, у Скрябина нет контрапункта, Барток в силу своей «народности» культивирует многократные повторения.

сиком на все времена», именно он, достигнув своего пятидесятилетия — и здесь не обошлось без излюбленной Бергом магии чисел — способен обеспечить превосходство немецкой музыки на следующие полвека.

#### 4. Лирическая сюита для струнного квартета

Преамбулой к сочинению первого строго додекафонного опуса стало очередное юбилейное приношение. В 1925 году свое 25-летие отмечало Universal Edition — главное издательство нововенской школы. 13 мая 1925 года Universal Edition обратилось к Бергу с просьбой написать статью для ежегодника, который смог бы дать «ретроспективу развития новой музыки за последние 25 лет» и одновременно «перспективу на ближайшие 25 лет». Берга попросили показать свою собственную эволюцию в «своего рода автобиографическом эскизе» и оценить критическим взглядом свои впечатления.

Два месяца спустя (13.07.1925) издательство информировало Берга о подготовке специальной папки к юбилею директора издательства Эмиля Херцки, где «наиболее значительные композиторы Universal Edition должны быть представлены каким-либо сочинением». Предполагалось, что каждый композитор даст один лист с каким-либо сочинением или просто словесным посвящением. Необходимость завершить юбилейные работы в срок, а также корректура клавира Камерного концерта отодвинула запланированную композицию квартета.

Просьбу о статье для ежегодника UE Берг воспринимает как очередной повод для апологии учителя, находившегося в довольно уязвимой ситуации перед лицом стремительного выдвижения второго поколения новой музыки и победного шествия неоклассицизма во главе со Стравинским.

Берг — Веберну. Трахюттен 18.09.1925

*Что касается меня: вчера я завершил и отослал маленькую статью для ежегодника UE. Это ответ на вопрос: «Взгляд на музыку ближайших 25 лет»<sup>1</sup>. Все в целом скорее непринужденно, нежели научно, при этом совершенно серьезно обнаруживается неопровержимая вера в единственно возможный ответ: «Шёнберг». А теперь мне предстоит труднейшее из всех начал — начало сочинения!*

<sup>1</sup> Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage // Jahrbuch Universal Edition 1926. Hrsg. von H. Heinsheimer und P. Stefan. Wien/Leipzig/New York. O.J. [1926].

Берговский вклад в папку для Херцки был особенно остроумен. Он преподнес два варианта озвучивания одного и того же текста Т. Шторма «Закрой мне глаза» (“Schließe mir die Augen beide”). Первая песня, тональная, была написана в 1907 году (Берг «округлил» год ее создания до 1900-го). Второй вариант, строго додекафонный, был специально сочинен для Херцки. В последнем Берг использовал “Mutterakkord” — одну из вертикальных форм изобретенного его учеником Ф. Х. Кляйном всеинтервального ряда.

В позднейшей публикации обеих песен в журнале “Die Musik” Берг предпослал им такие слова:

*Двадцать пять лет Universal Edition совпали с тем исполненным путем, что прошла музыка от тональной композиции к «композиции на основе 12 тонов, соотносенных лишь друг с другом», от до мажорного трезвучия до материнского аккорда, и непреходящей заслугой Эмиля Херцки служит то, что он был единственным издателем, который с самого начала прошел этот путь. Ему посвящены две нижеследующие песни на один и тот же текст Теодора Шторма, которые должны продемонстрировать этот путь и предстать здесь в своей первой публикации. Они сочинены — одна в начале, другая в конце 25-летия (1900–1925) — Альбаном Бергом<sup>1</sup>.*

Использованная во второй песне серия легла в основу Лирической сюиты для струнного квартета, работа над которой началась в сентябре. В письме Веберну от 12.10.1925 говорится о сюите для струнного квартета, включающей 6 кратких частей скорее лирического, нежели симфонического характера<sup>2</sup>

В переписке с Веберном не упомянут важнейший импульс, который повлиял на работу над сочинением. В мае 1925 года Берг совершил поездку в Прагу по случаю исполнения в рамках фестиваля Международного общества новой музыки Отрывков из «Воццека» под управлением Цемлинского. Альма Малер, вероятно, попросила свою золовку, сестру Франца Верфеля Ханну Фукс-Робетин, дать пристанище Бергу на время его пребывания на фестивале<sup>3</sup>. Поездка в Прагу стала началом стремительно развивавшегося тайного

<sup>1</sup> Цит. по: Floros 1992, 228.

<sup>2</sup> WSLB MS

<sup>3</sup> 9 мая 1925 года глава семьи Герберт Фукс-Робетин пригласил Берга провести фестивальные дни в их доме. Берг поехал в Прагу 14 мая и оставался там до 21 мая

романа. Годы спустя выяснилось, что этот роман запечатлен в аннотированном экземпляре Лирической сюиты.

Переписка с Ханной свидетельствует о становлении замысла сюиты, задуманной вначале как четырехчастный цикл — приношение возлюбленной.

Берг — Ханне Фукс. [07.1925]

*Дано ли мне будет обрести покой, выразить в звуках то, что я пережил в те дни в П.Б. [Праге-Бубенече] и после? <...> Охотнее всего я написал бы песни. Но как можно!: слова текста выдадут меня. Тогда это должны быть песни без слов, в которых лишь посвященный — лишь ты сможешь прочитать. Возможно, это будет струнный квартет. В рамках этих четырех частей должно происходить все, что я проделал с того момента, как вошел в ваш дом. От 1 — первых часов, дней и вечеров, проведенных с вами в невозмутимости, в ее матовом благородном блеске, — 2 — через тихо и все неодолимее зарождающуюся любовь к тебе — 3 — через величайшее блаженство получаса и целую вечность того утра — 4 — до глухой ледяной ночи разлуки, одиночества, полной безнадежности, отречения и скуки. — Вот каким будут четыре части! Если Бог даст мне силы написать их, то это будет не что иное, как средство соединиться с тобой. Тогда моя музыка имела бы смысл.*

*Сегодня я нашел у Бодлера стихотворение, которое так верно передает содержание последней части:*

*К Тебе, к Тебе одной взываю я из бездны,  
В которую душа низринута моя...  
Вокруг меня — тоски свинцовые края,  
Безжизненна земля и небеса беззвездны.*

*Шесть месяцев в году здесь стынет солнца свет,  
А шесть — кромешний мрак и ночи окаянство..  
Как нож, обнажены полярные пространства:  
— Хотя бы тень куста! Хотя бы волчий след!*

*Нет ничего страшней жестокости светила,  
Что излучает лед. А эта ночь — могила,*

*Где Хаос погребен! Забыться бы теперь*

*Тупым, тяжелым сном — как спит в берлоге зверь...*

*Забыться и забыть и сбросить это бремя,*

*Покуда свой клубок разматывает время...<sup>1</sup>*

*<...>*

Такую «связь», как наша, в которой нет ни грана легкомыслия или необдуманности, никакой игры или наигранности! Страсть, которую можно сравнить лишь со страстью Триста́на и Изольды, Пеллеаса и Мелизанды — — За исключением того, что мы не отдаемся ей, хотя и с несомненностью видим: судьба совершила лишь то, что нам было давно предназначено.<sup>2</sup>

Вторая встреча с Ханной Фукс состоялась в ноябре 1925 года. По пути в Берлин, куда он был вызван Клайбером для репетиций «Воццека», и на обратном пути в Вену Берг на сутки останавливался в Праге<sup>3</sup>.

Зимой, как и предполагал Берг, ему не удалось посвятить время композиции (премьера «Воццека», состоявшаяся, напомним, зимой 1925–1926 годов, потребовала много сил и времени). Работа над сюитой была продолжена лишь летом 1926 года в Трахюттене. Поскольку пребывание на даче могло закончиться преждевременно — Берги делили её с семьей сестры Хелены — Берг вынужден использовать крайне экономный способ работы.

Берг — Шёнбергу. 13.07.1926

*...я работаю в большой спешке, даже в нервозности, и не так, как обычно. Над несколькими частями сразу; многое лишь набрасывая, чтобы сделать здесь как можно больше эскизов целого, а завершение отложить до Вены, где собственно сочинение у меня не клеится. Как я тебе, кажется, уже говорил, это сюита для струнного квартета<sup>4</sup>, точнее 6 частей скорее лирического характера: Allegretto, Andante, Allegro, Adagio, Presto, Largo. Осенью я надеюсь непременно закончить ее. Кое-что из сделанных во время*

<sup>1</sup> Ш Бодлер De profundis [Из бездны взываю (лат)], перевод А. Эфрон

<sup>2</sup> Цит по Floros 1995, 33–40.

<sup>3</sup> См. письмо Хелене от 11 11 1925 Berg 1965, 540–541

<sup>4</sup> Имеется в виду Лирическая сюита для струнного квартета.

работы над ней (и даже раньше) наблюдений относительно «сочинения на основе 12 тонов» я позволил себе сообщить на прилагаемом нотном листе<sup>1</sup>.

8.10.1926 Берг сообщает Веберну об окончании работы. Подробное письмо, отправленное после завершения квартета Ханне Фукс, содержит множество программных намеков. Эта скрытая программа сюиты, официально посвященной А.Цемлинскому, получила известность благодаря обнаруженной Дж. Перлом «аннотированной партитуре» сочинения<sup>2</sup>.

Берг — Ханне Фукс. 23.10.1926

*Эта музыка задумана как исповедь (которая, однако, не касается более никого, кроме тебя!) о наших любовных переживаниях! С начала моего приезда в Прагу в мае 1925-го: это первая часть, Allegretto gioviale, почти необязательная, с приветливым вступительным характером. Конечно, эта часть, как и все сочинение (я называю его лирической сюитой, но поскольку обо всем этом не знает больше никто, то официально и ты, конечно, не можешь знать тоже. Ради бога, не «проговорись»! Неизвестно даже название!) наполнена тайными связями наших чисел 10 и 23 и наших монограмм H F A B (которые, слившись, образуют также начальные и конечные тоны темы «Тристана»).*

*Но уже II часть говорит на другом языке: Andante amoroso (думаю, лучшая из мной написанной музыки) показывает тебя и твоих милых детей в трех темах, которые постоянно возвращаются в рондо. Когда ближе к концу твоя, самая красивая, теплая и искренняя, в последний раз сияет над двумя другими, темой Мунцо со славянским оттенком и остигатной темой Додо, даже самый ни о чем не подозревающий слушатель должен ощутить хотя бы немного то очарование, которое всегда живет в моих мыслях о тебе, любимая.*

*III часть, Allegro misterioso, изображает поначалу неясность, таинственность, мимолетность нашего свидания, в Allegro вставлен как Trio extatico первый краткий порыв любви, который затем положен в основу IV части, Adagio affettuoso<sup>3</sup>. Лишь здесь осознание любви, поразившее как мол-*

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 267. В приложении к письму Берг разъясняет используемые в сюите 12-тоновые структуры. На русском языке приложение опубликовано в: Жисупова, Ценова 1998.

<sup>2</sup> См. Perle 1977. В русском переводе тайная программа Лирической сюиты опубликована в: Жисупова, Ценова 1998.

<sup>3</sup> В окончательном варианте Adagio appassionato.

ния, развивается до большой и бесконечной любовной страсти. Слова: «Ты моя, моя!», вначале восторженно произнесенные мной (дословная цитата из Лирической симфонии Цемлинского<sup>1</sup>), ты повторяешь затаенно, в сладкой грёзе.

Из этого краткого счастья вырывает *Presto delirando* следующей части (V) с его скачущим пульсом, его помрачением, вновь и вновь врывающимся в унылую глухоту ночи, чтобы, наконец, достичь кульминации в последней части, *Largo desolato* (VI).

Клянусь Богом:

«Нет ничего страшней жестокости светила,  
Что излучает лед. А эта ночь — могила,  
Где Хаос погребен!»<sup>2</sup>

Поймет ли кто-нибудь, кроме тебя, что должны сказать эти звуки, которые так непосредственно играют четыре простых инструмента? Почувствует ли кто-нибудь, когда они в конце один за другим перестают играть и совсем умолкают, бесконечную печаль, которая придет за тем кратким счастьем — «покуда свой клубок разматывает время»?<sup>3</sup>

Лишь бы ты, моя Ханна, почувствовала это! Тогда это написано не зря. Если бы ты, моя Ханна, только почувствовала, как я тебя люблю; тогда не напрасно любил твой Альбан<sup>4</sup>.

Новое свидание с Ханной Фукс стало возможным благодаря пражской премьере «Воццека» в ноябре того же года. Возможно, в эти дни, как свидетельствует письмо Цемлинского, состоялось домашнее исполнение Лирической сюиты на фортепиано, на котором присутствовали и официальный, и неофициальный адресат сочинения<sup>5</sup>.

Первое исполнение Лирической сюиты (впрочем, как и эксклюзивные права на исполнение сочинения) Берг предоставил Венскому струнному квартету под руководством Рудольфа Колиша<sup>6</sup>. Уникальный квартетный ан-

<sup>1</sup> В IV части Лирической сюиты Берг цитирует тему третьей части Лирической симфонии А. Цемлинского ("Du bist mein eigen, mein eigen").

<sup>2</sup> См. сноску 1 на с. 320.

<sup>3</sup> См. там же.

<sup>4</sup> Floros 1995, 46-51.

<sup>5</sup> См. письмо Цемлинского Бергу от 8.11.1926, Zemlinsky 1995, 318-319.

<sup>6</sup> Другие члены ансамбля: Феликс Кюннер — 2-я скрипка, Марсель Дик — альт и Йоахим Стучевский — виолончель.



самбль сыграл неоценимую роль в продвижении сочинений современников, он впервые исполнил 3-й и 4-й квартеты Шёнберга, 5-й и 6-й квартеты Бартока. Музыканты всегда репетировали по партитуре, однако на концертах играли наизусть — это облегчало контакт в ансамбле и производило впечатление спонтанного, ничем не скованного музицирования. Другой отличительной чертой ансамбля было интонирование в темперированном строе — неременное условие для исполнения атональной и додекафонной музыки. В этом и во многом другом (экономное использование вибрато и глиссандо, отсутствие «большого тона», ясное и выпуклое членение музыкальной мысли, что Колиш связывал с понятием «венского эспрессиво») скрипач следовал своему кредо: «за музыку и против инструмента»<sup>1</sup>. Подобная позиция не могла не вызвать негативной реакции консервативного «струнного сообщества», в глазах которого Колиш был своего рода *enfant terrible*.

Репетиционный процесс проходил под неусыпным наблюдением автора. Прослушать новое сочинение Берг настоятельно просил и Веберна<sup>2</sup>. Цемлинский получил приглашение на премьеру посвященного ему сочинения, однако, как следует из дальнейшей переписки, не смог приехать в Вену. Ему удалось послушать квартет лишь в приватном концерте 17 января 1927 года, организованном во время визита квартета в Прагу.

Цемлинский — Бергу. Прага 17.01.1927

*Дражайший друг, мы сейчас прослушали Ваш квартет. По моей просьбе сразу же и второй раз. Не потому, что он показался мне неясным, но потому, что я был в полном восхищении. Я считаю его необычайно вдохновенным и сказочно мастерским. Если сказать, что мне больше всего понравилось до сего момента, то я выберу III, IV и V части. Дорогой мне сюрприз — цитата в IV части. Я действительно горжусь тем, что это роскошное сочинение принадлежит мне. Итак, примите еще раз большую благодарность и сердечное пожелание широкого распространения и успеха сочинения (в этом успехе я, впрочем, полностью убежден).*

*Я восхищен и волшебной игрой квартета Колиша. Это был роскошный вечер и нам не хватало только Вас и Вашей дражайшей жены<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> О Колише см.: Карп 1991.

<sup>2</sup> Письмо Веберну от 31.12 1926, WSLB MS.

<sup>3</sup> Zemlinsky 1995, 320.

Спустя почти год квартет услышал и Моргенштерн, мнение которого Бергу всегда было важно знать.

Моргенштерн — Бергу. [Берлин] 13.12.1927

*Дорогой мой Альбан, я охотно написал бы тебе уже вчера, сразу же после концерта<sup>1</sup>, но, как всегда, что-нибудь мешает, поэтому лишь сегодня я поздравляю тебя с твоей Лирической сюитой. Несмотря на то, что я и читал, и слышал множество похвал, и знаю сам, чего от тебя можно ожидать, я был удивлен и потрясен. Я не хочу слишком легко говорить похвалы и любезности и, например, с энтузиазмом расхваливать третью, или пятую, или последнюю часть; думаю, я не преувеличу и не навлеку на себя подозрение, если сразу же констатирую, что эта сюита — самая удачная камерно-музыкальная пьеса, на какую способна современная музыка. На вчерашнем концерте были такие закоснелые музыканты, критики и прочие непрошибаемые индивидуумы, что их не так легко было увлечь. Несмотря на это, на всех лицах, на всех понемах<sup>2</sup>, даже на всех физиономиях я мог прочесть не только признание, уважение, почтение или успех, но благодарность и увлеченность.*

*Если это польстит твоему тщеславию — а мы знаем, что ты тщеславный малый! — узнай: Альберт Эйнштейн — философ [sic], не критик Альфред (который, впрочем, приличный человек), — аплодировал почти так же неистово, как я. Чего тебе нужно еще? Ты не должен опасаться успеха сочинения. Так и дальше, пожалуйста. Пьеса, впрочем, принадлежит к той же сфере, что и лучшее из «Воццека», и то, что она нравится не только знатокам, но и звучит красиво для неискушенного слуха, я считаю совершенно нормальным. Искусство должно, если может, приносить счастье и радость, а не только импонировать [слушателю] уровнем, материей и духом. Делай так, как велит тебе сердце — и ты останешься глубоко связанным с человеком и природой<sup>3</sup>.*

## 5. Дискуссия о додекафонии

<sup>1</sup> Вечер камерной музыки Международного общества новой музыки состоялся 12 декабря 1927 года. Колиш-квартет сыграл Лирическую сюиту Берга и Третий струнный квартет Шёнберга. Далее в этот вечер состоялась премьера «Газетных вырезок», ор. 11, Ханса Эйслера.

<sup>2</sup> Ронем (идиш) — лицо.

<sup>3</sup> Morgenstern 1995; 205.

Шёнберг официально посвятил своих ближайших учеников и друзей в идеи композиции на основе двенадцати тонов 17 февраля 1923 года. Записи, сделанные со слов Шёнберга Эрвином Штайном, позднее были опубликованы в статье «Новые принципы формы»<sup>1</sup>. Неизвестно, присутствовал ли Берг на этой встрече. Первой законченной композицией Шёнберга в новой системе была прелюдия из сюиты для фортепиано, ор. 25 (сочиненная в июле 1920-го); в 1923 году он работал преимущественно над Духовым квинтетом, ор. 26.

Берг — Шёнберг. 2.09.1923

*Да — твоя работа. Если бы я больше знал о ней! Все то, что ты нашел в области 12-тоновой музыки и теперь так независимо используешь, непрерывно занимает мою фантазию. Я не могу дожидаться появления твоего первого сочинения в этом роде!*<sup>2</sup>

Интуитивно Берг подходит к серийной технике уже в Пяти песнях на слова Альтенберга, ор. 5: в третьей части он использует 12-тоновое гармоническое поле, в пятой — 5-звучную серию. Элементы додекафонной техники присутствуют в Камерном концерте, работа над которым началась в том же 1923 году.

Первым декларированным опытом в строгой додекафонии стала посвященная Херцке песня «Закрой мне глаза», а крупным сочинением, написанным в 12-тоновой технике — Лирическая сюита. Время ее сочинения было наполнено интенсивными дискуссиями о новой технике композиции. Партнерами Берга были не столько Шёнберг и Веберн — с коллегами он довольно скупое делился подробностями своей работы — сколько юный Адорно. Последний проявил горячую заинтересованность и пытался освоить технику и практически, в своих сочинениях, и теоретически, в эстетико-философском эссе.

В письме Бергу от 15.06.1926<sup>3</sup> Адорно описывает казус со статьей о додекафонии<sup>4</sup>, заказанной ему журналом „Anbruch“, но впоследствии не при-

<sup>1</sup> Stein 1924.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 208.

<sup>3</sup> Adorno 1997, 80–81.

<sup>4</sup> Статья под таким названием в архиве Адорно не сохранилась. Возможно, речь идет об эссе «Почему [возникла] двенадцатитоновая музыка?» („Warum Zwölftonmusik?“), которое осталось неопубликованным при жизни Адорно. См. Adorno 1984, 114–117.

нятой — редакция поручила написание такой статьи Э.Штайну<sup>1</sup>. Показателен факт мнимого плагиата со стороны Штайна — многие шёнберговские идеи настолько проникли в плоть и кровь его учеников, что воспринимались ими как свои собственные. Об этом в ответном письме Берга:

Берг — Адорно. 23.06.1926

*Очень сожалею о Вашем несчастье со статьей о 12-тон[овой музыке]; но я не думаю, что Штайн совершил плагиат. Во всяком случае, его статью для "Pult und Taktstock" о 12-тоновой музыке в духовом квинтете я читал в рукописи несколько месяцев назад (статью в "Anbruch" мне только предстоит прочитать). Определение 12-тоновой техники как обозначения материала [Materialbestimmung], скорее всего, я впервые услышал от Шёнберга, от которого Штайн, видимо, и перенял это в точности, если он не придумал [его] сам в 3-й раз, что не исключено, когда речь о таких вещах, которые носятся в воздухе. К подобным вещам всегда приходят сразу многие. (В этом я вновь убедился, просмотрев анализ квинтета у Штайна: многое здесь полностью совпадает с моими собственными 12-тоновыми наблюдениями, сделанными совершенно самостоятельно. К слову, в моем теперешнем квартете<sup>2</sup> я пришел к совершенно сходным конструктивным результатам, даже не проанализировав квинтет. Мы поговорим об этом)<sup>3</sup>.*

Переписка с Шёнбергом по поводу сочинения в 12-тоновой технике в 1926 году проходила под знаком Трех сатир для хора, ор. 28, и прежде всего полемического предисловия к ним, где Шёнберг атакует не только своего главного оппонента Игоря Стравинского, но и всех «...истов» («мнимых тоналистов», «фольклористов» и т. д.).

Берг, который мыслил своей задачей соединить принципы шёнберговой техники с тональными элементами, был несколько обескуражен категоричностью его суждений. Прежде всего, его задел такой пассаж:

*Затем мнимые тоналисты, которые считают, что могут позволить себе все, что подрывает тональность, если лишь изредка, кстати или нет, они присягают тональности посредством тонального трезвучия.*

<sup>1</sup> Stein 1926

<sup>2</sup> Имеется в виду Лирическая сюита.

<sup>3</sup> Adorno 1997, 84-85.

Позже (в добавлении к предисловию, вошедшем в печатное издание Universal Edition 1926 года) Шёнберг снял излишнюю категоричность словами: *таким способом их стремление к „форме“ и „архитектуре“ не может быть удовлетворено, если они не заботятся об этом иначе и более искусно, — что, конечно, возможно.*

Освоение додекафонии Берг рассматривал не просто как вопрос личных композиторских амбиций, но, без преувеличения, как священный долг перед Шёнбергом и музыкой вообще.

Берг — Шёнбергу. 13.07.1926

*Постепенно и я начинаю осваиваться с этой манерой письма, что меня очень успокаивает. Ибо я ужасно огорчился бы, если б мне было отказано в возможности музыкально выразиться таким образом. Я же знаю, (оставляю в стороне личное честолюбие и идеализм), что только так и можно будет сочинять, когда вся прочая музыка М.О.п.м.(в.з.)<sup>1</sup> — прости банальную шутку! — давно уже будет забыта. Стоит лишь, — даже не привлекая для сравнения высших: тебя, или Малера, или классиков, — послушать подряд, например, знаменитый «Пасифик» и «Тилиа Уленгшпигеля»<sup>2</sup>, чтобы стало ясно, что представляет собой эта международная музыка<sup>3</sup>.*

Адорно же все больше и больше дистанцируется по отношению к додекафонии.

Адорно — Бергу. 19.08.1926

*Еще несколько слов о двенадцатитоновой технике<...>. Я сам немало поработал в ней, и теперь изнутри мне все это видится существенно иначе. Прежде всего, только сейчас мне открылось облегчение, которое приносит эта техника, а именно: возможность продолжения всякий раз гарантируется составом ряда. Этого нельзя уяснить путем простого анализа, который никогда не адекватен сочинению, но лишь «сочиненному». Между тем в*

<sup>1</sup> Обыгрывается название Internationale Gesellschaft für Neue Musik, I.G.f.N.M. (Международное общество новой музыки, МОНМ). Общество было основано летом 1922 года вслед за Фестивалем камерной музыки в Зальцбурге. Берг часто использовал уничижительную аббревиатуру I.G.f.I.M.(i.A.), означавшую Internationale Gesellschaft für leck mich im Arsch (Международное общество поцелуй меня в зад).

<sup>2</sup> «Пасифик 231» (1923) Артюра Онеггера и «Веселые проделки Тилиа Уленгшпигеля» (1895) Рихарда Штрауса. Неясно, почему названо последнее сочинение, написанное на 30 лет раньше и не представляющее ни неоклассицизм, ни новую вещественность. Предпочтение «международного» специфически «национальному» — предмет интенсивных дискуссий в 1920-х–1930-х годах.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 267.

таком облегчении мне видится опасность двенадцатитоновости. Процесс первичного слышания останавливается слишком рано; нет гарантии того, что отношение к материалу, который представляет собой «определенную множественность» <definite Mannigfaltigkeit>, подразумевает именно ту возможность продолжения, которой требует в данный момент наш слух!

<...> Как директива по устранению остаточных явлений тональной каденции двенадцатитоновая техника с ее очевидной рациональностью необходима и возникла своевременно. Но она не может, ей не дозволено быть позитивным каноном композиции. Сегодня я думаю примерно так: есть только «негативная» двенадцатитоновая техника как крайний пограничный случай освобождения от тональности (даже там, где тональное возникает в двенадцатитоновом; как тональное, с конструктивной точки зрения, оно случайно, поскольку его требует один только ряд!). Позитивной же двенадцатитоновой техники, гарантирующей возможность продолжения музыки в [эпоху] объективности, не существует<sup>1</sup>.

Если Адорно трактует додекафонию с позиции отрицания как важнейшей функции искусства, Берг в этой дискуссии высказывает идею синтеза, которую он не раз подтверждает в своих сочинениях.

Берг — Адорно. 21.08.1926

Что касается 12-тоновой техники: самое поразительное, на мой взгляд, то, что она отнюдь не исключает тональности<sup>2</sup> (осознанной, а вовсе не случайной, что было бы обманом). Поэтому многое из того, что Вы так хорошо говорите, для меня сомнительно<sup>2</sup>.

Новый этап дискуссии начинается после знакомства Адорно с классическими 12-тоновыми сочинениями Шёнберга: они становятся объектом суровой критики! Сочинения Берга (речь идет о Лирической сюите), напротив, воспринимаются им как «живые» и «сохранившие личностное начало»<sup>3</sup>.

Год спустя Адорно пишет о своем идеале строго детерминированной структуры, которая воспринималась бы как нечто абсолютно свободное.

Адорно — Бергу. 14.05.1928

<sup>1</sup> Adorno 1997, 104-105.

<sup>2</sup> Ibid., 108.

<sup>3</sup> См. письма Адорно Бергу от 16.03.1927 и 6.09.1927. Adorno 1997, 142-143; 158-159.

*Передо мной все очевиднее встает проблема нового технического метода, который вырабатывается в абсолютной мотивно-тематической строгости и детерминированности, но в то же время отодвигает как бы за кулисы конструктивные связи и на поверхностном уровне воспринимается как абсолютно свободный (в противоположность технике Камерной симфонии, где повсюду видно, как одно развивается из другого). Я по-прежнему уверен в том, что свобода фантазийной конструкции, что в поэтических целях возведена в «Ожидании», окажет решающее и плодотворное действие на абсолютную музыку, гораздо более плодотворное, чем любая реконструкция традиционных форм; и чем дальше, тем больше я вижу в двенадцатитоновой технике средство, с помощью которого организация материала перемещается за фасад, следовательно, за пределы явной, звучащей музыки, а последняя свободно предоставляет себя фантазии<sup>1</sup>.*

К проблеме «тональной додекафонии» Адорно возвращается и в своих воспоминаниях о Берге, задаваясь вопросом:

*...Какой смысл имело такое обращение с двенадцатитоновой техникой, что она становилась почти незаметной. Когда он ее принял, главную задачу он видел в том, чтобы слить ее воедино со своим тоном. Я похвалил это, и он сказал, обрадовавшись: «Именно в этом и был весь фокус». Вопрос о том, возможно ли такое слияние, не маскирует ли здесь интеграция скачок, или даже не придется ли заплатить его понятием «тона» за последовательное использование двенадцатитоновой техники, его не смущал. Один из отважнейших первооткрывателей музыки двадцатого столетия, Берг с преданной настойчивостью оберегал требования девятнадцатого, пытаясь после распада (Bruch) сохранить еще не распавшееся (Bruchlose)<sup>2</sup>.*

В этом пассаже вновь звучит одна из главных идей бергианы Адорно: Берг как «мастер тончайшего перехода» сохранил естественную эволюционную преемственность самых радикальных новаций.

## 6. Берг и современная музыка

Эпоха 20-х, когда на музыкальную сцену выдвинулось второе поколение новой музыки, стала в некотором роде испытанием на психологическую

<sup>1</sup> Adorno 1997, 171.

<sup>2</sup> Adorno 1971, 346.

прочность для композиторов нововенской школы. Ощущение своей несвоевременности, осознание того, что «героические годы» новой музыки остались в прошлом, является фоном размышлений Берга о музыке и музыкантах современности. Не без горечи, не без оттенка зависти к молодым Берг в середине 1920-х годов пишет о трудной судьбе «старой гвардии», обращаясь к Вернеру Райнхарту с призывом о помощи Веберну.

Берг — Райнхарту. 10.08.1925

*Как объяснить то, что композитору такой выдающейся гениальности, такого в своем роде недостижимого мастерства, обладающему исполнительским талантом совершенно исключительного масштаба (кто хоть раз видел его за дирижерским пультом, может судить, что это за музыкант: немногие дирижеры могут с ним сравниться!), — как объяснить то, что такому художнику отказано в той крохотной мере признания, которая дала бы ему по меньшей мере возможность скудно кормить себя и свою семью? Разве что привести для сравнения из истории аналогичные случаи непризнания великих художников. Возможно, в данном особом случае нужно учитывать и то, что в наши вышедшие из колеи времена (когда стало возможным наигрывать человечеству траурный марш Бетховена как джаз) наше поколение просто перепрыгнули те, кому на десять и двадцать лет меньше — родственные духу времени натуры, которым признание выпало в избытке<sup>1</sup>.*

Неудивительно, что печать герметичности, которой отмечено мировосприятие нововенской школы, лежит и на суждениях Берга о современниках.

Адорно. Воспоминание.

*Столь же избирательным, было его отношение к современным композиторам; он признавал очень немногих. Он стремился поднять музыкальные критерии настолько, чтобы они соответствовали литературным критериям Крауса; так влиял на окружающих Шёнберг. У Кшенека, с которым Берг дружил, его смущала известная непрактичность [Sperrichkeit] и, если можно так сказать, технологическая иррациональность: «Там, где ждешь секвенцию, ее нет, а где не ждешь — вот она», — сказал он однажды. Он определенно изменил свое мнение, после того как Кшенек принял двенадцатито-*

<sup>1</sup> Sulzer 1979, 139-140.



новую технику. Веберна он любил безоговорочно, но не без легкой иронии, словно бы негромко протестуя против ортодоксальности; фанатизм ему не был дан. Он иронизировал над веберновской краткостью, в первую очередь из-за того, что его двенадцатитоновые сочинения выходили едва ли протяженнее, чем прежние, в то время как одной из задач новой техники, согласно инспирированному Шёнбергом манифесту Штайна<sup>1</sup>, было дать вновь возможность сочинять в масштабных формах. Однажды мы изготовили вместе с ним пародию на пьесу Веберна, которая состояла из одной единственной, помеченной квинтолью и снабженной всеми мыслимыми обозначениями и исполнительскими указаниями четвертной паузы, которая к тому же завершалась на *diminuendo*. <...> Регера, который занимал большое место в программах «Общества закрытых музыкальных исполнений», он защищал, однако без особого сопротивления соглашался с мнением, что любой такт в любом из его зрелых сочинений можно было бы переместить в любое другое. О его отношении к Пфизнеру свидетельствует известная полемика <...> О Бартоке он был высокого мнения и нескрываясь гордился, когда обнаружил влияние Лирической сюиты в Четвертом квартете. Слегка обижало его лишь то, что Барток, временами бывавший в Вене, так никогда и не появился у него или у кого-либо из окружения Шёнберга. Но темпераменты их были несовместимы: светскость Берга и доходящая до упрямства нелюбезность венгра. Стравинский не занимал большого места в его духовном мире; лишь о Трех японских песнях, которые вплотную приблизились к Шёнбергу, он отзывался очень одобрительно.<sup>2</sup>

Начиная с 1928 года Берг периодически входил в состав жюри МОНМ, отбиравшего сочинения к очередному фестивалю. В марте 1928-го в Цюрихе утверждалась программа фестиваля в Сиене (сентябрь 1928 года). В жюри — помимо Берга — работали Фолькмар Андрес, Альфредо Казелла, Филипп Ярпах и Карел Болеслав Йирак. В программу фестиваля — в соответствии с идеей представления как можно большего числа национальных школ — вошли сочинения А.Веберна, А.Цемлинского, Ф.Бриджа, Э.Блоха, Ф.Альфано, В.Томмазини, Х.Тиссена, М.де Фальи, Р.Блюма, Б.Мартину. Жюри, заседав-

<sup>1</sup> Stein 1924.

<sup>2</sup> Концерт состоялся 3 мая 1936 года. Adorno 1971, 358-360.

шее в Кембридже в январе 1931 года, возглавлял президент МОНМ англичанин Эдвард Дент, наряду с Бергом его членами были француз Шарль Кёклен, итальянец Альфредо Казелла, бельгиец Дезире Дефо и поляк Гжегож Фиттельберг. Адриан Боулт выполнял роль консультанта. Программа последующего фестиваля в Оксфорде включала сочинения Веберна (Симфония, ор.21), Отто Йокля, Пауля Хиндемита и Эрвина Шульхофа.

Мы располагаем документом, который поможет более детально познаться с работой жюри. Это список представленных на суд жюри сочинений с оценкой Берга<sup>1</sup>. Члены жюри оценивали сочинения по следующей системе: да, нет, может быть (в левой колонке). Справа Берг дает комментарии к оцениваемым сочинениям либо отмечает расклад голосов. Хотя лоббирование интересов школы Шёнберга совершенно очевидно, стоит указать и на сочинения других композиторов, за которые голосовал Берг: Д. Мийо. Концерт для ударных с оркестром, ор. 109; Марио Пилати. Квинтет in Re для фортепиано и струнных; К. Шимановский. Шесть популярных песен а саррелла; Ю. Коффлер. Трио для скрипки, альта и виолончели; Л. Книппер. Маленькая лирическая сюита для малого оркестра. В числе сочинений, получивших отрицательную оценку, балет «Одержимый луной» Э. Шульхофа, Benedicite для сопрано соло и оркестра Р. Воана-Уильямса, Три симфонических фрагмента Дж. Ф. Малипьеро, Септет Г. Попова, Фортепианный концерт № 2 Н. Лопатникова.

Наряду с работой в жюри МОНМ Берг входил в комиссию по подготовке фестивалей Всеобщего немецкого музыкального союза (Allgemeiner Deutscher Musikverein). Основанный в 1860 году Францем Листом союз был главным форумом новой музыки в Германии. 59-й фестиваль ADMV состоялся в Дуйсбурге 2–7 июля 1929 года и был посвящен опере. Отобранные жюри произведения дают в известной мере современной немецкоязычной оперной продукции<sup>2</sup>. Из них безусловно выделялась опера «Машинист Хопкинс» ученика Шрекера Макса Бранда, которая имела огромный успех и после премьеры в Дуйсбурге 13 апреля 1929 года была поставлена во многих

<sup>1</sup> F 21 Berg 439/14-29. См. приложение VI.

<sup>2</sup> В программу фестиваля вошли следующие сочинения: П.Кик-Шмидт. «Тулна», А.Шёнберг. «Счастливая рука», Х.Гропп. «Жорж Данден», Х.Тиссен. «Саламбо», М.Бранд. «Машинист Хопкинс», К.Шимановский. «Король Рогер».

театрах<sup>1</sup>. Эта «опера на злобу дня» (Zeitoper), соединившая урбанистические и конструктивистские мотивы, привнесенные новой вещественностью, с прямым модерном Шрекера и шёнберговским экспрессионизмом, оказалась в то время серьезным конкурентом берговскому «Воццеку»<sup>2</sup>. Суждения Берга об опере Бранда отмечены примечательной двойственностью. С одной стороны, чувство долга заставляет его вступить за своего современника, представляющего прогрессивное искусство. В таком духе он пишет в Univesal Edition, а также неизвестному музыкальному критику<sup>3</sup>. С другой, он видит в Бранде своего более удачливого соперника, а успех «Машиниста Хопкинса» особенно болезненно воспринимается им перед лицом не вполне ясных тогда еще перспектив «Воццека»<sup>4</sup>, о чем свидетельствуют письма Моргенштерну<sup>5</sup>.

### 7. Начало работы над «Лулу»

После неудачи переговоров с издательством Fischer по поводу «Пиппы» Берг приступил к сочинению «Лулу». Он начал работу в июне 1928 года в Трахюттене, в середине августа смог продолжить ее в Каринтии, в бывшем фамильном имении Бергхоф, на территории которого новые владельцы предоставили в распоряжение Бергов маленький домик «Денисхубе».

Пожалуй, никогда прежде друзья и коллеги Берга не испытывали столь большого интереса к его работе. Это объяснялось не только тем, что Берг приобрел известность как автор «Воццека», но и чрезвычайной сложностью задачи: пока еще не было написано ни одной 12-тоновой оперы. Хотя Берг

<sup>1</sup> Следует отметить постановку оперы в Харькове в феврале 1931. См. Чепалов 2001.

<sup>2</sup> Либретто оперы написано самим Брандом. В его основе любовно-криминальная история, разворачивающаяся в фабричных цехах с гигантскими машинами. Билл посредством своей любовницы Нелли завладевает ключом, принадлежащим ее мужу Джиму. В руках Джима сосредоточено управление всеми машинами гигантского завода, и Билл надеется с помощью этого ключа разгадать некую тайну повиновения механизмов, чтобы приблизить их к счастливому будущему. В тот момент, когда Билл перекрывает доступ смазки к машинам, появляется Джим, он погибает в схватке с Биллом. В дальнейшем Билл, до неузнаваемости изменивший свой облик, уже фабрикант. Он увольняет машиниста (механика) Хопкинса, открыто заявившего о поддержке требований пролетариата. Однако Хопкинс при помощи шантажа выведывает тайну его прошлого у Нелли, угрожая разоблачением. В финале оперы Билл приходит на завод, чтобы вернуть энергию машин вспять, разрушить завод и тем самым похоронить прошлое. Хопкинс препятствует этому, и Билл, падая с лестницы, исчезает в пасти машин. Хопкинс провозглашает новую эру, когда машины заменят рабский труд.

<sup>3</sup> Берг — Хансу Хайнсхаймеру (Universal Edition). 30.07.1929, WSLB MS; Берг — неизвестному критику, [07.1929]. Knaus 2004, 148.

<sup>4</sup> Видимо, Берг знал и о том, что в Пяти балладах на стихотворения Эльзы Ласкер-Шюлер, ор. 10, для голоса и ансамбля Бранд, не будучи учеником Шёнберга, использовал 12-тоновую технику. Возможно, это также разжигало чувство ревности.

<sup>5</sup> Morgenstern 1995, 224-229.

сообщает о сочинении своим ближайшим друзьям, он просит держать его план в тайне.

Большое место в переписке занимают проблемы композиции, в частности, возможность написания целой оперы на основе одного единственного ряда или же выведения производных рядов. В этом отношении интересны письма Веберна, где он, не будучи автором 12-тоновой оперы, прозорливо намечает возможности решения.

Веберн — Бергу. 27.06.1928

*Какой сюжет ты выбрал? Ты не сказал об этом в своем письме: возможно, ты хочешь держать это в тайне. Тогда прости вопрос: я уже думал о таком длинном сочинении в дodeкафонной технике, как полномасштабная опера, и я полагаю, мне пришлось бы составить столько рядов, сколько нужно. Это не будет прегрешением против смысла техники. Если каждый отдельный ряд (вкуне с его различными формами) будет использоваться в соответствии с этим смыслом, все в порядке. Но какие перспективы! Монстр! Подумай, какие возможности! При этом, конечно, следовало бы продумать основную диспозицию рядов. Но не буду ничего больше говорить, чтобы не мешать тебе, и я уверен, что ты уже нашел решение. Я буду очень рад, если ты в ближайшее время сообщишь мне об этом<sup>1</sup>.*

Рассуждая о рядах, Веберн дает «натурфилософское» обоснование додекафонии:

Веберн — Бергу. Мёдлинг, 13.07.1928

*До какой степени мне было интересно узнать о том, как ты построил свои «ряды»! Теперь сок устремится в ствол и ветви! Наше бытие можно сравнить с бытием, например, дерева, это любимое мое сравнение. Разве мы не такая вот часть «природы»?!! Ибо дерево стоит всю жизнь на одном единственном месте (его мне хотелось бы тщательно выбрать, хотя я очень доволен Мёдлингом) и не делает ничего иного, кроме того, что цветет и дает плоды! Для этого мы на свете. И поэтому позволь мне поучаствовать в становлении твоих образов. Знание о таких событиях и предчувствие их дает мне неописуемое счастье<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> WSLB MS.

<sup>2</sup> WSLB MS.

Шёнберг тоже дает советы своему бывшему ученику, как следует из ответного письма Берга.

Берг — Шёнбергу. 1.09.1928

*Твой интерес к моей новой опере радует меня тоже, а твои советы занимают меня не меньше, чем те, что ты давал 20 лет назад. Думаю, что отдал им должное тем, что не ограничивался одним единственным рядом, но с самого начала вывел из него некоторое количество других форм (гаммы, хроматические, квартовые и терцовые формы, аккордовые последовательности из 3 и 4 звуков и т.д. и т.д. и т.д.), которые затем (каждую из них) рассматриваю как самостоятельную серию и соответственно работаю с ней (со всеми обращениями и ракоходными формами). Причем я постоянно оставляю за собой право — если будет недостаточно — образовать новый ряд, примерно как в моей Лирической сюите, где ряд в парах частей претерпевает небольшие изменения (путем перестановки нескольких тонов), что, по меньшей мере тогда, было большим стимулом для работы.*

*Но до таких решений еще далеко: хотя я сочинил более 300 тактов, это лишь начало оперы длиною в 3000 тактов и более. Какие же судьбы могут претерпеть мои планы, связанные с оперой, — несмотря на строгую диспозицию — в течение многих лет работы!<sup>1</sup>*

О начале работы узнает и Клайбер, хотя Берг остерегается сообщать ему подробности.

Берг — Клайберу. 1.08.1928

*Не сердись, что я не называю тебе сегодня моей новой оперы: суеверие («отвратительное суеверие») препятствует мне в этом. Разумеется, ты получишь премьеру, то есть если ты пожелаешь этого как оперный шеф «Метрополитен». Так много (для меня много, для тебя мало) времени пройдет до её завершения. <...> На подобную оперу мне требуются годы, поскольку я работаю лишь в летние месяцы<sup>2</sup>.*

Один из первых эскизов к опере датирован Бергом 23.06.1928 — спустя неделю после того, как он приехал в Трахюттен (он пометил начало столь важной для него работы символическим числом 23). Это клавирный эскиз

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 330.

<sup>2</sup> WSLB MS.

первой версии пролога<sup>1</sup>, который не был доведен до завершения. Очевидно, именно технические трудности додекафонии вынудили его оставить первоначальный план<sup>2</sup>. К прологу Берг вернулся лишь 6 лет спустя, когда была завершена композиция всех трех актов оперы. При этом он не использовал первоначальный набросок, но сочинил пролог заново.

Летом же 1928-го он обратился к сочинению 1-й сцены I акта, а также сделал многочисленные наброски идей для оперы в целом. Основой для сочинения ему служила таблица, составленная 17 июля 1927 года (очевидно, именно она обсуждается в цитированном выше письме Веберна). Пока Берг ограничился одним 12-тоновым рядом, хотя, по-видимому, ощущал, что в дальнейшем ему потребуется расширение предкомпозиционного материала. В письме Шёнбергу от 1 сентября говорится о возможности выведения производных серий из основного ряда, однако идею эту Берг осуществляет лишь год спустя.

Работа над либретто проходила параллельно сочинению музыки. Началась она осенью 1927 года, когда Берг обратился к вдове Ведекинда Тилли Ведекинд по поводу своей идеи написания оперы и просил прислать ему тексты драм о Лулу. Очевидно, ему было известно о существовании сокращенной версии двух драм для исполнения в один вечер. Спектакль по одновечерней версии в постановке автора был дан в Вене 27 мая 1913 года, во время гастролей Художественного театра Мюнхена.

Тилли Ведекинд — Бергу. 12.10.1927

*Ваш план сочинить «Лулу» меня очень заинтересовал! <...> Я спрошу в издательстве Georg Müller, есть ли сводный экземпляр «Лулу». Это соединение состоит в том, что мой муж выпустил 3-й акт «Духа земли» и 1-й акт «Ящика Пандоры». Большие ничего не изменилось.*

*Он сделал это для того, чтобы протащить «Пандору» через цензуру, она была запрещена при его жизни. В сущности, жаль, если оба акта будут выпущены<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> F 21 Berg 80/VII, f. 1v.

<sup>2</sup> См. об этом: Ertelt 1993, Green 1991, Hall 1996.

<sup>3</sup> Письма Тилли Ведекинд цит. по: Rode 1988, 230-232.

Спустя месяц Тилли Ведекинд посылает Бергу книги и еще раз подчеркивает, что ему следовало бы взять полную версию драмы. Берг разделяет её мнение по поводу сокращенной версии.

В распоряжении Берга имелось семь источников драм о Лулу<sup>1</sup>.

1. Frank Wedekind. *Erdgeist. Tragödie in 4 Aufzügen*. München : Georg Müller, 1920. (ÖNB MS, F 21 Berg 130)

2. Frank Wedekind. *Erdgeist. Tragödie in 4 Aufzügen*. München : Georg Müller, 1921. (ÖNB MS, F 21 Berg 28/IV)

3. Frank Wedekind. *Die Büchse der Pandora. Tragödie in 3 Aufzügen mit einem Prolog*. München : Georg Müller, 1921. (ÖNB MS, F 21 Berg 132/I)

4. Frank Wedekind. *Die Büchse der Pandora. Tragödie in 3 Aufzügen mit einem Prolog*. München : Georg Müller, 1921. (ÖNB MS, F 21 Berg 132/II)

5. Frank Wedekind. *Die Büchse der Pandora. Tragödie in 3 Aufzügen mit einem Prolog*. Berlin : Bruno Cassirer, 1913. (Личная библиотека Берга.)

6. Frank Wedekind. *Lulu. Tragödie in 5 Akten mit einem Prolog*. München, 1913. (В наследии Берга не обнаружена.)

7. Frank Wedekind. *Urfassung [Первоначальная версия]*. В собственности Карла Крауса.

Он начинает работу с издания «Духа земли» 1920 года, планирует сокращения, делает многочисленные пометки относительно формы и ансамблевых сцен. Но вопрос об авторском праве все еще не был решен. В октябре 1928 года вдова Ведекинда предложила Бергу встретиться в Берлине, куда он заехал по пути в Дуйсбург, где проходило заседание жюри ADMV. Бергу были предложены более выгодные условия, нежели с «Пиппой»<sup>2</sup>. Договор был заключен год спустя.

В зимние месяцы, как обычно, в сочинении наступил перерыв, но работа была отложена и весной из-за необходимости выполнить заказ Ружены Херлингер (см. раздел об арии «Вино»). В это время продолжались переговоры с Тилли Ведекинд: Берг просил уменьшить вдвое требуемую ей предоплату, и просьба была удовлетворена<sup>3</sup>. Договоренность была достигнута в нача-

<sup>1</sup> См. Rode 1988, 239.

<sup>22</sup> См. письмо Берга в UE от 10[?].1928 WLSB MS

<sup>3</sup> См. Берг — Тилли Ведекинд. 23.05.1929, Тилли Ведекинд — Бергу. 27.05.1929, *ibid*.

ле августа. Однако, не дожидаясь исхода переговоров, газеты сообщили|ра-  
боте Берга над оперой<sup>1</sup>.

В июле 1929 года Берг узнает от своего ученика Фрица Малера, что Карл Краус «может предоставить в его распоряжение первую версию „Лулу“»<sup>2</sup>. К восхищению Берга примешивается момент беспокойства: внезапно обнаружившаяся рукописная праверсия может поставить его в затруднительное положение, в котором он уже оказался в связи с «Воццеком» (он использовал для сочинения оперы не оригинальную версию, но редакцию К. Э. Францоса)<sup>3</sup>.

Лишь в начале сентября Берг смог возобновить работу над «Лулу». Вскоре он сообщает Веберну о своем новом открытии. Речь идет о способе пермутационного выведения производных серий в опере.

Берг — Веберну. 20.09.1929

*Моя нынешняя работа продвигается не очень хорошо. Бывают дни, когда я чувствую, что не справлюсь с этим колоссальным заданием. Пожалуй, и в отношении «серий» — способа композиции. Но я полагаю, что недавно нашел хорошее решение проблемы, как обойтись одной серией в таком многочасовом произведении (не говоря о различных формах, которые я уже давно для этого вывел).*

*На прилагаемом нотном листе<sup>4</sup> ты увидишь, что я нашел. С математической точки зрения это что-то само собой разумеющееся. Но в музыкальной практике серийной композиции этого, наверное, еще никто не нашел; как уже говорилось, это можно использовать для каждой 12-тоновой серии<sup>5</sup>.*

Веберн — Бергу. 28.09.1929

*Твои открытия в области конструкции серий, по-моему, имеют большое значение: возможность из «первосерии» путем пермутации (мне кажется, в математике тот способ образования, который ты используешь, называется именно так) получать серии, которые, хотя и новы, но все же находятся в причинном отношении к первосерии; вытекающая отсюда воз-*

<sup>1</sup> См. об этом: Берг — Universal Edition. 17.06.29, WSLB MS.

<sup>2</sup> Цит. по: Rode 1988, 232.

<sup>3</sup> Подробнее см. Petersen 1985.

<sup>4</sup> Лист не сохранился.

<sup>5</sup> WSLB MS.



*возможность, на тот случай (он, очевидно, сейчас наступил у тебя), если нельзя обойтись четырьмя основными формами и их транспозициями, вместо того, чтобы придумывать новые серии, получать их путем выведения, кажется, очень перспективна для «взаимосвязи»; возможно, это вообще наилучшее решение проблемы»<sup>1</sup>.*

Описанный Бергом метод циклической пермутации значительно изменил композиционно-технические принципы сочинения. Выведенные производные серии Берг соотносит с персонажами драмы<sup>2</sup>. За оставшийся для работы месяц (Берг возвращается в Вену в конце сентября) он, как можно предположить, продвинулся до сонаты во 2-й сцене I действия).

После зимнего перерыва Берг возобновил работу над оперой летом 1930. Этому предшествовало важное для его творческой карьеры событие. Весной Берг получил известие о принятии его в члены Прусской академии искусств (он был номинирован Шёнбергом и Шреккером). Вскоре последовало приглашение Шреккера занять должность преподавателя композиции в берлинской Высшей школе музыки (Шреккер обратился к Бергу через Шёнберга)<sup>3</sup>.

Берг отнесся к этому почетному предложению с осторожностью. Не желая принимать необдуманного решения, он приводит главный довод: необходимость завершения «Лулу», чему определенно будет мешать преподавательская работа<sup>4</sup>. В отличие от Шёнберга Берг не был склонен к переездам, поэтому к рациональным доводам наверняка примешивалась боязнь нарушить устоявшийся венский жизненный уклад. Прозвучавший здесь довод выдвигается как решающий и в ответном письме Шреккеру с отказом от его предложения<sup>5</sup>.

Сочинение оперы было продолжено в июле. По оценке Берга, «Лулу» за лето «хорошо продвинулась». Он завершил 2-ю сцену I акта и начал работу над 3-й. Однако и на этот раз не было недостатка в отвлекающих момен-

<sup>1</sup> WSLB MS.

<sup>2</sup> П. Холл усматривает в подобном приеме влияние только что законченной арии «Вино» (Hall 1996). К ней восходят и джазовые включения в опере.

<sup>3</sup> См. письмо Шёнберга от 10.04.1930, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 391–392.

<sup>4</sup> Берг Шёнбергу 21/24.04.1930,

<sup>5</sup> Берг — Шреккеру. 8.05.30, Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 400–401.

тах: лето прошло под знаком автомобиля «Форд», приобретенного на тантьемы от «Воццека».

Шёнберг, работавший в это время над либретто «Моисея и Аарона», заинтересовался текстом «Лулу». В ответ на его просьбу послать либретто в письме от 7.08.1930 Берг сообщает подробности сценария и описывает ход работы над либретто.

*О своей новой опере я могу сказать лишь то, что все еще сижу в первом акте. Наряду с композицией, 12-тоновый стиль которой не позволяет работать быстро, меня также очень задерживает и либретто. Его составление идет рука об руку с сочинением. Поскольку я должен вычеркнуть 4/5 оригинала Ведекинда, выбор оставшейся пятой части уже доставляет мне порядочно мучений. Но с чем сравнятся мои мучения, когда я пытаюсь найти подходящие для нее музыкальные формы (большие или малые), чтобы не разрушить своеобразный язык Ведекинда! Поэтому из уже сочиненного я также мог бы послать тебе лишь «либретто»; но лучше я подожду, пока не будет завершено целое.*

*Несмотря на это застревание на деталях, я уже давно совершенно ясно представляю себе либретто и оперу в целом. Это касается как музыкальных, так и драматургических пропорций. В особенности сценарий, который в общих чертах выглядит так:*

Две драмы		Опера	
Дух Земли	I акт	Мастерская художника, в котором д-р Голль, муж Лулу, умирает от апоплексического удара.	I акт 3 картины
	II акт	Квартира Лулу и ее 2-го супруга, Художника, который кончает жизнь самоубийством.	
	III акт	Артистическая уборная танцовщицы Лулу, с которой обручается Шён.	
	IV акт	Квартира Шёна, которого убивает Лулу. Она сама арестована.	II акт 1 картина отделена большой интерлюдией
Ящик Пандоры		После 10-летнего тюремного заключения, освобожденная из тюрьмы Альвой (сыном Шёна) и Гешвиц, Лулу возвращается	
	I акт	вновь в квартиру Шена (декорации как прежде). Она становится любовницей Альвы.	
	II акт	Игорный дом в Париже. Лулу должна бежать.	III акт 2 картины
	III акт	Мансарда в Лондоне.	

Скобки (справа и слева) показывают, как то, что разделено у Ведекинда — это же две пьесы — у меня специально объединяется (посредством

моего II акта). Интерлюдия, которая у меня заполняет разрыв между последним актом «Духа земли» и первым «Ящика Пандоры», является также центральной точкой всей трагедии, в которой — после подъема предыдущих актов (и картин) — начинается спад последующих картин, то есть обращение. (Попутно замечу: партии 4<sup>1</sup> мужчин, которые посещают Лулу в ее мансарде, должны исполняться в опере теми же самыми певцами, что представляют мужчин, которые в первой половине становятся жертвами Лулу. Конечно, в обратной последовательности)<sup>2</sup>.

Думаю, драматургически это самое интересное, что я могу сообщить<sup>3</sup>.

Сочинение оперы было продолжено лишь следующим летом, хотя не без затруднений. Они были вызваны одновременной работой над текстом и музыкой.

Берг — Веберну. 23.07.1931

*Трудность (одна из 1000 трудностей) состоит теперь в том, чтобы включить в эту музыку, предопределенную музыкальными законами, текст, предписанный и обусловленный (Ведекиндом и) законами словесного высказывания [dialektische Gesetze], лучше сказать: соединить то и другое. И над всем натянуть мощную тетиву сценического действия!*<sup>4</sup>

Объективные трудности сочинения совпали с необходимостью скорейшего завершения оперы.

Берг — Шёнбергу. 6.08.31

<sup>1</sup> В окончательной версии осталось только три двойника.

<sup>2</sup> Сюжетная канва оперы, — восхождение и падение главной героини, типичной *femme fatale*, роковой женщины. В первой половине оперы (до центральной интерлюдии) Лулу властно подчиняет себе мир мужчин, который не в силах сопротивляться ее чарам. Жертвами Лулу друг за другом становятся три ее мужа: Доктор медицины (у Ведекинда доктор Голль), умирающий от апоплексического удара, Художник, вскрывающий себе вены после того, как доктор Шён открывает ему глаза на прошлое его супруги, и сам Шён — его расстреливает Лулу, обороняясь от безумного ревнивца. Центр композиции — сопровождаемая кинофильмом интерлюдия. Лента кратко представляет события, происходящие с Лулу во время ее отсутствия на сцене: она арестована и осуждена, но при помощи влюбленной в нее лесбиянки графини Гешвиц ей удается бежать из заключения. Во второй половине оперы Лулу — возлюбленная сына Шёна композитора Альвы (его любовным Гимном оканчивается второй акт). С Альвой она бежит за границу. В Париже мы видим Лулу в казино, в обществе богачей и финансовых аферистов (сцена паники из-за обвального падения котировок). Ее шантажируют, Маркиз (у Ведекинда торговец проститутками и тайный полицейский агент Касти-Пиани) выдает ее полиции, но она ускользает. В последней картине Лулу зарабатывает на жизнь проституцией в лондонских трущобах. Три ее клиента, двойники умерших мужей, олицетворяют возмездие мужского мира: второй клиент, Негр, убивает Альву; жертвами третьего и последнего посетителя, Джека Потрошителя, становятся Лулу и Гешвиц. Гешвиц оплакивает Лулу.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 408-409.

<sup>4</sup> WSLB MS.

Наконец, я продвинулся настолько, что, не считая других разрозненных фрагментов, почти совсем завершил один акт (конечно, без инструментовки, которую я делаю только по окончании всего сочинения). По-прежнему главная трудность — в составлении либретто, которое я пишу рука об руку с музыкой, а часто даже должен встраивать в музыку. Так, например, я надолго застрял на окончании I акта: с музыкальной точки зрения создавалась необходимость закончить его разработкой и последней репризой большой сонатной формы, экспозиция и первая реприза которой были много раньше; к их материалу я должен был возвратиться не только с точки зрения музыкального развития, но и текстового и драматургического<sup>1</sup>. Но я думаю, мне удалось; это должно меня утешить в том, что я продвигаюсь так медленно. В конце концов, я же не могу выполнять это как спешную работу для Филадельфии, чего очень хочется У.Е. и Стоковскому!<sup>2</sup> Пока я обнадеживаю оба места<sup>3</sup>, называя предположительный срок «мировой премьеры» в сезоне 1932/33. И я хочу попытаться соблюсти его, для этого я постараюсь уехать из Вены, где меня действительно более ничего не держит, также осенью и зимой<sup>4</sup>.

За лето 1931-го Берг продвинулся до начала 1-й картины II акта<sup>5</sup>. Для продолжения работы зимой он поначалу планирует поехать на французскую Ривьеру<sup>6</sup>. Вскоре возникает план совместного пребывания с Шёнбергом в Испании<sup>7</sup>. Однако столь желанный отъезд в Испанию постоянно откладывался, внешне — из-за текущих творческих и бытовых забот, по сути — из-за того, что Берг внутренне опасался пребывания вблизи Шёнберга и каждодневного общения. Поездка в Барселону не состоялась. По приглашению знакомых в феврале 1932 Берг едет в курортное место Хофгастайн, где находит несколько недель для сочинения.

<sup>1</sup> Берг ссылается на так называемую «сонату Шёна», составленную из частей 2-й (т. 553–668) и 3-й (т. 1209–1361) сцены. Первая реприза в терминологии Берга — повторение экспозиции.

<sup>2</sup> После того, как Леопольд Стоковский дирижировал премьерой «Воццека» в США 19 марта 1931 года, он начал вести переговоры по поводу премьеры «Лулу».

<sup>3</sup> Берг обещал премьеру оперы Э. Клайберу.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 434–435.

<sup>5</sup> В письме своему ученику Ю. Шлоссу от 28 августа 1931 года он просил завершить выведение серийных рядов для графини Гешвиц.

<sup>6</sup> Берг — Шёнбергу 27.08.1931. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 442.

<sup>7</sup> Шёнберг — Бергу <17.09.1931>. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 447.

В июне сочинение оперы продвигалось успешно — Бергу пришлось сделать лишь небольшой перерыв для поездки в Вену на фестиваль МОНМ, где исполнялась ария «Вино». В дальнейшем темп работы замедлился: вновь возникли многочисленные помехи<sup>1</sup>.

Затянувшееся окончание оперы вынуждало Берга вновь и вновь оправдываться перед Эрихом Клайбером.

Берг — Клайберу. 5.10.1932

*Мой дорогой друг, я хорошо понимаю, почему ты — вновь и вновь — спрашиваешь о «Лулу». По-прежнему я считаю тебя, как и обещал тебе 7 лет назад, единственным, кто сыграет премьеру. Я подчеркиваю «единственным», потому что уже не раз высказывалось пожелание (поскольку все знают, что ты сыграешь премьеру) об «одновременном» исполнении. И со стороны Стоковского, который хочет сделать его через 6 часов после тебя!!*

*Итак, где бы ты ни был, когда я, наконец, закончу: премьера принадлежит тебе, мой дорогой!*

*Я уверен, что оперу можно будет исполнить в сезоне 1933/4. Раньше, к сожалению, нет, поскольку в это лето у меня вновь не было возможности работать, как я надеялся... Теперь я собираюсь провести здесь еще весь октябрь, чтобы закончить по меньшей мере II акт (их будет три)<sup>2</sup>.*

Летом 1932 Берг продвинулся в сочинении «Лулу» до 2-й сцены II действия. Необходимость скорейшего окончания сочинения вынудила его форсировать работу, резервируя для нее и зимние месяцы. Приобретение загородного дома «Вальдхауз» в Каринтии, где он мог полностью сосредоточиться на работе, должно было стать подспорьем.

### 8. Ария «Вино»

Берг начал работать над сочинением в конце мая 1929. Заказанная чешской певицей Руженой Херлингер «большая ария или кантата в современном стиле» стала импульсом для повторного обращения Берга к поэзии Бодлера. Он выбирает три стихотворения из цикла «Вино», вошедшего в скандально знаменитый сборник «Цветы зла»: «Душа вина», «Вино любовников», «Вино

<sup>1</sup> Об этом в письме Адорно от 11.09.1932. Adorno 1997, 272.

<sup>2</sup> WSLB HS.

одинокого». Поскольку первоисточником для Берга служил немецкий перевод Стефана Георге, который довольно свободно обращался с орфографическими, грамматическими и синтаксическими нормами немецкого языка, композитор вынужден был просить о помощи. Тем более, он находился в Бергхофе, вдали от библиотек и книжных магазинов.

Машинописную копию стихотворений с собственными вопросами на полях он направил своему ученику Отто Йоклю<sup>1</sup>. Помощь Зомы Моргенштерна с его литературным опытом была для Берга очень желательной.

Берг — Моргенштерну. Бергхоф, 12.06.29

*Дорогой мой Зом, обращаюсь к тебе с большой просьбой: сейчас я сочиняю на стихотворения из «Вина» Бодлера-Георге. И некоторые места мне кажутся абсолютно загадочными по языку. Я перепечатал стихотворения и все, что мне, в особенности касающееся синтаксиса, кажется непривычным, пометил красным карандашом. Я прошу тебя рядом написать толкования, — может быть, так, как ты бы перевел отмеченные места прозой, — или по меньшей мере обозначить посредством знаков препинания и скобок, понимать ли это как главное предложение, или придаточное, или лишь как восклицание?!<sup>2</sup>*

Моргенштерн, который по пути в Тирольские Альпы остановился проездом во Франкфурте, показал тексты Адорно. Однако к просьбе Берга Моргенштерн, по-видимому, отнесся недостаточно серьезно: он не ответил на его вопросы. В написанных позднее мемуарах он оправдывает свое легкомыслие. Но в его объяснении есть малая толика лукавства и большая доля забывчивости.

Моргенштерн:

*Тем временем я уже поехал через Мюнхен в Тироль и начал в Циллертале мои ежегодные горные походы. Письмо я получил лишь через три недели, когда я вернулся на свою базу Майрхофен. Лишь страстный альпинист сможет понять, каким неважным кажется темное место в стихотворении Бодлера, если ты находишься в Майрхофене. И откуда мне взять в Майрхофене оригинальное издание «Fleurs du Mal»?<...> Стояла чудесная погода,*

<sup>1</sup> Ответные письма Йокля см.: F 21 Berg 901. История создания арии и ее эскизы описаны в: Knaus 1982.

<sup>2</sup> Morgenstern 1995, 219-220.

*когда я в третий раз шел от Грайцер Хютте через глетчер Шварценштайн к Берлинер Хютте, не подозревая, какое огорчение я доставил Альбану*<sup>1</sup>.

Работа над Арией проходила под знаком увлечения Берга джазом. Несмотря на высокомерно-пуританское отношение к развлекательной музыке как «искусству для всех» в нововенской школе, на практике ни Берг, ни Шёнберг не смогли избежать ее влияния в эпоху «новой вещественности»<sup>2</sup>. В случае Берга личные пристрастия перевесили идеологические соображения, и он с огромным интересом окунулся в мир незнакомого ему искусства. Он внимательно изучает «Джазовую книгу» А. Барезеля («Руководство к игре, импровизации и сочинению современных танцевальных пьес»)<sup>3</sup>, статью Х. Елинека «О технике джазовых инструментов»<sup>4</sup>, знакомится с сочинениями В. Гроса (танцспиль “Baby in Bar”, 1927), Э. Шульхофа (Пять джазовых этюдов, 1926; Джазовые эскизы, 1928)<sup>5</sup>. Интерес Берга, как и многих европейских композиторов, был направлен прежде всего на особенности джазового инструментария и возможности обогащения традиционного симфонического оркестра новыми инструментами; в меньшей степени на использование идиом развлекательной музыки. Идея импровизации осталась не востребовавшей.

В курсе своей работы над Арией Берг, по-видимому, держал и Веберна. Как следует из сохранившегося ответного письма<sup>6</sup>, он послал ему также серию сочинения.

Веберн — Бергу. 8.08.1929

*...Итак, она закончена, твоя Ария! Я очень рад и, разумеется, не могу дожидаться, чтобы познакомиться с ней и исполнить ее. (Я воображаю себе, как было бы хорошо, если бы у меня вскоре появилась такая возможность)*<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Morgenstern 1995, 23-24.

<sup>2</sup> Об этом, в частности, пишет Morgenstern: Morgenstern 1995, 293-294, 313-314.

<sup>3</sup> Baresel, Alfred. Das Jazzbuch. Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke... Berlin-Leipzig-Riga, 1926.

<sup>4</sup> Jelinek, Hans. Über die Technik der Jazzblasinstrumente // Pult und Taktstock. Fachzeitschrift für Dirigenten. Hrsg. Von Erwin Stein. 4 Jg., Heft 3. Wien, 1929. S. 68-69.

<sup>5</sup> См. Rode-Breymann 1995.

<sup>6</sup> Веберн — Бергу. 9.07.1929. WSLB MS.

<sup>7</sup> WSLB MS.



Веберн не стал первым исполнителем Арии, ему удалось продирижировать ею лишь три года спустя<sup>1</sup>. Шёнберг узнал о сочинении только после его завершения.

Премьера арии «Вино» состоялась 5 июня 1930 года в рамках Музыкального фестиваля ADMV в Кёнигсберге под управлением Г. Шерхена<sup>2</sup>. Однако больший резонанс имело исполнение в Берлине 28 ноября 1930 года под управлением Э. Клайбера, которое услышал Шёнберг. Некорректно составленная программка, где сообщалось о том, что Берг был автодидактом, стала причиной возмущения Шёнберга, которое бросило тень даже на очень одобрителный отзыв о сочинении.

Шёнберг — Бергу. Берлин, 28.11.1930

*Дорогой друг, мне очень понравилась твоя ария. Замечательное сочинение; отлично выстроенное, очень красивое в вокальном отношении, великолепно звучит — я очень доволен и не говорю о том, что я горжусь тобой, только потому, что первая строчка биографии на соседней странице лишает меня на это права<sup>3</sup>. — Я совершенно точно знаю, что это не твоих рук дело, что ты не намерен отречься от меня; я и сам знаю, что сегодня могу учить лучше, чем тогда, когда ты был моим учеником. Тем не менее: кто это написал? Это просто возмутительно, здесь не может быть и речи о том, что тебе якобы опасались навредить. Ибо сегодня, когда ты сам стал мастером, никто более не посмеет упрекнуть тебя в том, что когда-то ты был учеником.*

*Конечно, тут впору смеяться, а не сердиться. Но почему мне, никогда не приписывающему себе чужих заслуг, не позволено увенчать себя двумя учениками?*

*Итак, еще раз и тем не менее: я горжусь тобой<sup>4</sup>.*

В письме Шёнбергу от 4.12.1930<sup>5</sup> Берг всеми силами пытался загладить недоразумение, отмечая многочисленные ошибки и неточности в про-

<sup>1</sup> Ария была исполнена в рамках Рабочих симфонических концертов, в специальной программе, посвященной юбилею МОНМ, наряду с «Миром на земле» и «Музыкальным сопровождением к киносцене» Шёнберга, а также Второй симфонией Малера. См. Веберн — Бергу. 12.06.1932 WSLB MS

<sup>2</sup> Берг благодарит Ружену Херлингер уже как исполнительницу вокальной партии в письме, написанном в июне 1930 года (F 21 Berg 480/145). См. Кнаус 2005, 60.

<sup>3</sup> В программке не было упомянуто, что Берг учился у Шёнберга.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 420.

<sup>5</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 421–422.

граммке. На Рождество 1931 года Берг дарит Шёнбергу только что изданную Universal Edition партитуру Арии, но что Шёнберг отвечает еще одним, очень благожелательным отзывом<sup>1</sup>.

### 9. Журнал “23 — Eine Wiener Musikzeitschrift”

Идея основать в Вене журнал, который бы выступил против коррупции в музыкальной жизни, возникла у Вилли Райха, ученика и биографа Берга в 1931 году. Берг принял ее с воодушевлением.

Берг — Райху. 12.09.1931

*Такой музыкальный «Факел» был бы очень нужен: я мечтаю о нем уже 25 лет. Охотнее всего я написал бы его сам; но тогда я должен оставить сочинение.<sup>2</sup>*

В. Райх о журнале:

*После долгих колебаний мы сошлись на названии “23 Eine Wiener Musikzeitschrift”; официально мы вывели его из номера параграфа австрийского закона о прессе, на который должно ссылаться, если желаешь опубликовать опровержение газетной статьи, содержащей неверные данные, но тайно в его основе лежало «роковое число» Берга 23. До самой смерти Берг принимал живейшее участие в «23». Он не только давал бесчисленные побуждения к созданию текстов и читал все статьи в рукописи и в корректурных оттисках, но набросал и титульный лист.*

*<...>Берг участвовал и в редактировании стиля программного «Опровержения», которое открывает первую тетрадь. И присягу нашему великому прообразу, венскому поэту и сатирику Карлу Краусу, что стоит сразу же после «Опровержения», я составил под его руководством.*

*Редакция «23» состояла из Эрнста Кшенека, который в каждом выпуске был представлен собственными статьями, адвоката Рудольфа Пloedерера, близкого друга Альбана Берга и Антона Веберна, и меня. Я подписывался как владелец, издатель, автор-составитель и ответственный редактор.*

*Первые шаги журнала Берг сопровождал резкой критикой и многочисленными предложениями по его улучшению; он с радостью приветствовал*

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 467-468.

<sup>2</sup> Reich 1971, 1.

восхождение журнала в более высокие духовные сферы и привлечение новых важных сотрудников<sup>1</sup>.

Цели и задачи журнала формулируются в редакционной статье первого номера:

*Мы хотим опровергать! Опровергать все то неправильное, половинчатое, фальшивое, злобное, враждебное [истинным] ценностям, что происходит в широких художественных и музыкальных кругах — рамки не должны чрезмерно сужаться. <...>*

*Мы утверждаем, что успешная, плодотворная, полезная критика, борьба с недостатками и недугами венской художественной жизни может, в виде исключения, вестись и с независимой точки зрения, причем прежде всего средствами сатиры и полемики.*

*В наше разорванное, лишенное критериев время художник несет ответственность вдвойне, ибо он должен давать отчет современности о доверенном ему культурном наследии прошлого и быть проводником в будущее<sup>2</sup>.*

Авторами журнала, помимо членов редколлегии, были А. Берг (радиодialog «Что такое атональность?»), Теодор Адорно, Альфред Эйнштейн, Ханс Ф. Редлих, Рудольф Рети, Герман Шерхен, Артур Шнабель, Арнольд Шёнберг, Эрвин Штайн, Антон Веберн, Людвиг Ценк.

Наряду с борьбой против недобросовестной музыкальной журналистики одной из главных тем журнала вскоре — после прихода к власти в Германии национал-социалистов — стала музыкальная политика Третьего Рейха (см. главу XI). Специальные выпуски журнала были посвящены Антону Веберну (к 50-летию, 1934) и — посмертно — Альбану Бергу (Alban Berg zum Gedenken. 1936. № 25/26. См. илл 42). В последнем были собраны ценные материалы, в том числе «Воспоминания о живущем» и «О Лулу-симфонии» Адорно<sup>3</sup> (он писал под псевдонимом Гектор Ротвейлер), «В доме траура» З. Моргенштерна<sup>4</sup>. Журнал просуществовал несколько лет. После аншлюса,

<sup>1</sup> Reich 1971, 2.

<sup>2</sup> Rechtfertigung. 23. № 1 Januar 1932. S. 1.

<sup>3</sup> [Hektor Rottweiler]. Erinnerung an den Lebenden // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. № 24-25. S. 19-29 (См. Adorno 1984); [Hektor Rottweiler]. Zur Lulu-Symphonie // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. № 24-25. S. 5-11.

<sup>4</sup> Im Trauerhaus. (Morgenstern 1936). См. с. 402.

когда в марте 1938 года Австрия была насильственно присоединена к нацистской Германии, издание журнала было запрещено, а все его экземпляры, находящиеся в типографии и книготорговле, уничтожены.

## Глава XI. Музыка в годы национал-социализма

Национал-социалистическая политика в области музыки не представляла собой единой, тщательно разработанной системы. В своей противоречивости, порой непоследовательности она служила отражением борьбы авторитетов и личных вкусовых пристрастий, демонстрируя странный синтез реакционных устремлений в одном и новаторства в другом.

Идеологическая доктрина национал-социализма в сфере культуры и искусства не смогла бы функционировать в течение многих лет, если бы формулировалась на пустом месте и насаждалась исключительно насильственным путем. Напротив, в качестве орудия национал-социалисты использовали многолетнюю борьбу направлений в музыкальном искусстве — борьбу нового и старого, прогрессистов и консерваторов — и сделали ее предметом идеологических манипуляций и злоупотреблений. Объявленная национал-социалистической партией эстетическая программа подразумевала борьбу не против нового искусства как такового, но «за высший художественный идеал, за Бетховена (и вообще гения, как у Генриха Шенкера<sup>1</sup>), за Вагнера, за Брукнера, за чистоту и достоинство искусства»<sup>2</sup>. В новом искусстве, под которым понимались и радикальные новации, разрушающие веками формировавшиеся устои, и развлекательная музыка, видели симптом упадка, выхолащивания, коммерциализации. НСДАП<sup>3</sup> вмешалась в эту борьбу и попыталась обратить ее в собственную пользу.

Общая направленность национал-социалистической политики в области искусства — антимодернизм и антиинтернационализм. Антиавангардные тенденции уже многие годы присутствовали на музыкальной сцене. Во-первых, это «музыкальная реакция» внутри новой музыки, движение реставрации в лице неоклассицизма (высказывания отдельных его представителей, к примеру, А. Казеллы, уже в конце 20-х годов воспринимались представителями нововенской школы как неприкрытое выражение идеологии фашизма, см. об этом главу X), во-вторых, национализм романтического толка, пред-

<sup>1</sup> Образ гения, противопоставленного посредственной массе, занимает центральное место в системе эстетических взглядов Генриха Шенкера. Австрийский музыкальный теоретик говорит и о неравенстве наций, противопоставляя Германию, родину многочисленных гениев, романским и славянским странам, не давшим якобы в этом отношении почти ничего. См. Холопов 2006, 17.

<sup>2</sup> Stephan 1990, 40.

<sup>3</sup> Национал-социалистическая немецкая рабочая партия. В оригинальном написании NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei).

ставленный, среди прочих, Хансом Пфицнером, автором знаменитых памфлетов «Футуристическая опасность» (1917) и «Новая эстетика музыкальной импотенции» (1919). Выступая против стремления к непрерывному обновлению средств в новой музыке, чреватому, по его мнению, вырождением чувства (составляющего главное содержание музыки), Пфицнер выделяет два направления: *международное атональное движение* и *джазово-фокстротный поток*. Все это он в равной степени воспринимает как чуждое духу немецкой музыки (то есть музыки немецкого романтизма), как грозящее вырождением души в музыке, что для Пфицнера равнозначно вырождению души нации. «Антинемецкое, в какой бы форме оно ни выступало, будь то атональность, интернационализм, американизм, немецкий пацифизм, штурмует наше существование со всех сторон — и вместе с ним европейское»<sup>1</sup>.

Высказывания Пфицнера были подхвачены теоретиками нацистского искусства, пытавшимися сформулировать критерии арийскости. Они заявляли о том, что восприимчивость к музыке является определяющей чертой немцев. В соответствии с эстетикой вдохновения музыка рассматривалась как особое выражение эмоционального мира, души немецкого народа. Йозеф Геббельс обозначил музыку как искусство, (самое близкое из всех к сфере) переживаний: «Она более обращена к сердцу и чувствам, нежели к рассудку»<sup>2</sup>. Верхушка наци принадлежала к знатокам музыки, постоянным посетителям оперы и концертов. Ведущие политики постоянно демонстрировали обществу свое страстное увлечение искусством.

Неотъемлемой чертой арийского восприятия музыки считалась опора на данные природой законы: обертоновый ряд, трезвучие, тональность. Исходя из этого атональность объявлялась чуждой немецкому менталитету.

### **Рудольф Бауэр. О природе немецкого понимания музыки<sup>3</sup>**

*Невозможность следовать «атональной музыке» даже внешне, не говоря о том, чтобы понимать ее изнутри, имеет свои глубинные причины в душевном отношении немецкого человека к музыке, в его привязанности к естественно воспринимаемому явлению тональности. Отказавшись от далеко идущих объяснений относительно развития звуковых связей (полифо-*

<sup>1</sup> Цит. по: Ermen 1986, 86.

<sup>2</sup> Цит. по: Dümmling 1993, 39.

<sup>3</sup> Bauer, Rudolf. Vom Wesen deutscher Musikauffassung // Die Musikwoche. 2.12.1939.

ния) в немецкой музыке, в этом месте мы должны довольствоваться фактом, что уже на ранних стадиях многоголосия в немецком искусстве композиции идея мажора стала преобладающей. Так же мы должны считать доказанным на основе повседневных наблюдений, что человек нашего народа даже при непроявленных музыкальных способностях в состоянии при прослушивании звукоряда почувствовать или решить с непосредственной уверенностью, является ли он музыкальным образованием, или его невозможно воспринять как музыкальный. Такое суждение невозможно составить на основе вычислений или умозаключений, посредством обдумывания или размышления, но оно следует без участия аппарата рассудка, это «чувствуется» инстинктивно, это процесс душевный. То, что происходит при описанном явлении в душе, музыковедение называет чувством тональности.<sup>1</sup>

Атональная и четвертитоновая музыка рассматривалась как порождение иной расы, иного, чуждого нордическому, слышания. Более того, с точки зрения нордической расы она объявлялась приметой варварства.

#### **Рихард Айхенауэр. Музыка и раса<sup>2</sup>**

Одно лишь преимущество имеют атоналисты, новаторы, четвертитонцы и т.д., если они евреи: они послушны закону своей расы, поскольку они последовательно пытаются разрушить гармоническое многоголосие, которое им изначально чуждо. Ибо «абсолютно новое», что якобы приносит атональность, в действительности абсолютно старое: та ступень многоголосия, которую мы находим повсюду на земле за пределами района нордической расы. Точно так же изобретение четвертитонов или других делений для ближневосточных людей означает возвращение к их автохтонной музыке; для нордических это было бы лишь падением в давно преодоленное варварство<sup>3</sup>.

Устремления национал-социализма были созвучны и общехудожественным тенденциям 1930-х годов, связанным с отказом от радикализма в области эстетики и языка (что означало смягчение как экспрессионистского, так и неоклассицистского лагеря) в пользу традиционализма и академизма, историзации концертного репертуара. Ослабление антиромантического па-

<sup>1</sup> Цит. по: Wulf 1963, 332-333.

<sup>2</sup> Eichenauer, Richard. Musik und Rasse. München 1937.

<sup>3</sup> Цит. по: Wulf 1963, 332.

фоса, ориентация на традиционный жанровый спектр (включая отвергнутую ранее симфонию и симфонизированный концерт) и на тональность в расширенном ее виде, акцентирование национального в противовес интернациональным устремлениям 1920-х, — все это свидетельствует о том, что период радикальных экспериментов в стане новой музыки сменился «умеренным модернизмом»<sup>1</sup>.

Мишенью национал-социалистической политики в области музыки стал так называемый «музыкальный большевизм»<sup>2</sup>. Понятие это, утвердившееся в музыкальной критике после ноябрьской революции 1918 года в Германии, имело ярко выраженную политическую окраску и в дальнейшем претерпело ряд метаморфоз, приобретая значения «авангардистское», «ненемецкое», «выродившееся» и т.д. В целом оно распространялось на три группы музыкальных явлений: а) музыка композиторов-неарийцев, в первую очередь евреев; б) новая музыка (критерий — новый музыкальный язык); в) развлекательная музыка афро-американского происхождения.

Первая группа имела наиболее четкий критерий дифференциации, отношение к ней также было однозначным. Применительно к двум другим группам допускались вольности. С одной стороны, атональность и додекафония объявлялись чуждыми немецкому национальному духу, с другой — 12-тоновые произведения могли быть реабилитированы благодаря актуальному и политически ангажированному сюжету (пример тому — сочинения немецкого композитора датского происхождения Пауля фон Кленау). Джаз осуждался, но не был запрещен, более того, пользовался большой популярностью среди партийной верхушки. Клеймо культурбольшевизма, таким образом, часто являлось предметом манипуляций, вдобавок использовалось в конкурентной борьбе за должность, для сведения счетов с более талантливыми коллегами и т.д.

Поскольку сущность «музыкального большевизма» связывалась в первую очередь с неарийским происхождением, в нацистской Германии было издано немало справочников, словарей и энциклопедий, посвященных этой

<sup>1</sup> См. Danuser 1980, 195.

<sup>2</sup> См. John 1994.



насушной проблеме. Один из наиболее известных — «Словарь евреев в музыке» (*Lexikon der Juden in der Musik*, 1940)<sup>1</sup>.

Предисловие Херберта Герика.

*Очищение нашей культурной и тем самым музыкальной жизни от всех еврейских элементов свершилось. Ясное законодательство обеспечило в великой Германии то, что евреи в сфере искусства не могут работать публично ни в качестве исполнителей, ни в качестве авторов произведений, писателей, издателей или предпринимателей. Имена «великих» эпохи от конца мировой войны до преобразования Рейха исчезли. Они даже так основательно забыты, что при внезапном появлении такого имени не каждый вспомнит, что речь идет о знаменитом прежде и часто называемом еврее. <...>*

*Из этого положения возникла задача создания справочника, который, несмотря на трудность материи, передает состояние нашего знания в безупречной форме. Нужно разыскать надежные источники, чтобы сообщить необходимую в еврейском вопросе уверенность музыкантам, музыкальным воспитателям, политикам, а также любителям музыки.*

*Такой словарь сохранит свое значение и в будущем, когда еврейский вопрос в немецком искусстве будет далеким историческим эпизодом<sup>2</sup>.*

Выставка «Выродившаяся музыка. Расплата» («*Entartete Musik. Eine Abrechnung*») стала наиболее громким событием в сфере национал-социалистической музыкальной пропаганды. Она была показана в 1938 году в Дюссельдорфе (в рамках Дюссельдорфских имперских дней музыки 22–29 мая 1938-го), затем в Мюнхене, Вене и Веймаре. Выставка была организована по образцу мюнхенской выставки «Выродившееся искусство» («*Entartete Kunst*», 1937), но была «скорее сымпровизирована, нежели разработана» (Р. Штефан). Инициатором ее стал генерал-интендант Национального театра в Веймаре Ханс Зеверус Циглер, один из ранних сторонников Гитлера. Сын банкира и член группы «*Altwandervogel*»<sup>3</sup>, в юности он изучал германистику и брал уроки музыки. В 1924 году он основал первую национал-социалистическую еженедельную газету «*Der Völkische*». С приходом к вла-

<sup>1</sup> См. Weissweiler 1999.

<sup>2</sup> Цит. по: Dumling 1993, 139-140.

<sup>3</sup> Wandervogel – букв. «перелетная птица», юношеское туристическое движение (1904-1926), часть молодежного движения (Jugendbewegung) первой трети 20 века)

сти нацистов в Германии Циглер успешно продвигался по карьерной лестнице. Он стал заместителем гауляйтера тюрингской НСДАП, советником тюрингского министерства народного образования и руководителем тюрингского Союза борьбы за немецкую культуру. К выставке была выпущена брошюра Циглера.

### **Циглер. Выродившаяся музыка**

*Каждый сколько-нибудь ясно думающий должен сегодня знать, что еврейство уже со времени Генриха Гейне и Людвига Бёрне действовало как фермент разрушения, как насмешник над всеми немецкими добродетелями и основными свойствами характера, что рафинированная работа разрушения политической жизни была осуществлена посредством литературы, псевдонауки, искусства и прессы.*

*<...> Часто охватывает ужас, когда думаешь о том, что мы позволили управлять поэзией, музыкой и живописью чуждому народу, о котором мы совершенно точно знаем, что он всегда питал адскую ненависть ко всему германскому.*

*<...> Наряду с целым рядом ведущих музыкальных специалистов и культур-политиков я придерживаюсь мнения, что атональность как результат разрушения тональности означает вырождение и художественный большевизм. Поскольку атональность к тому же имеет свою основу в учении о гармонии еврея Арнольда Шёнберга, я признаю ее продуктом еврейского духа. <...> Еще отчетливее становится вырождение после вторжения брутальных джазовых ритмов и джазовых звуков в германский музыкальный мир. <...>*

*Я думаю, что ни об одном из представленных на выставке композиторов последнего столетия мы не можем говорить как о высокообразованной и духовной личности. Кто навсегда хочет отодвинуть границы возможных звуковых комбинаций, разрушает наш арийский звуковой порядок... кто хочет стереть эти границы, музицирует не трезвучно-европейски, но исходит из господства мелодии в неверном смысле. Неевропейские народы музицируют тоже мелодически, но не многоголосно. Музицировать многоголосно для европейца означает: признавать свободу мелодической линии, связанной с высшим порядком данного нам природой трезвучия. Редко принадлежность*

*нашей расе была столь ясной и отчетливой, как в природном откровении музыки.*<sup>1</sup>

Главным экспонатом выставки было музыкальное и литературное творчество пяти композиторов: Шёнберга, Вайля, Кшенека, Хиндемита, Стравинского. В стане «выродившихся» оказались идейные противники и непримиримые антиподы: представители додекафонии и неоклассицизма, — и это свидетельствует о том, что выбор имен был обусловлен отнюдь не логикой развития художественного процесса. Список из пяти главных представителей «выродившейся музыки» дополнили еще несколько имен (в том числе композиторы «второго эшелона»): Ф.Шрекер, Х.Эйслер, А.Берг, К.Ратхауз, Й.М.Хауэр, Э.Тох, Б.Зеклес, А.Веберн, В.Грос, Дж.Антейл, Д.Мийо.

Помимо откровенной тенденциозности и политической ангажированности этой выставки, стоит отметить и фактические ошибки, ложные сведения, логические подмены, коими изобиловали и текстовые материалы, и сама структура экспозиции, а также отчеты о выставке в прессе. Впрочем, организаторы выставки преследовали идеологические цели и вряд ли руководствовались критериями музыкального профессионализма и точности.

### **Вольфганг Штайнеке. Что показывает выставка «Дегенеративная музыка»<sup>2</sup>**

*...Тем не менее, это собрание комплексов явлений и отдельных документов дает ясную картину изменившейся тем временем ситуации. Как «комплекс», например, здесь представлена джазовая музыка: джазовая книга Альфреда Барезеля, пропагандирующие негритянский джаз высказывания Бернхарда Зеклеса и Пауля Штефана, серия картин «Еврейский театр прошлого в джазовых ритмах» (братья Роттер<sup>3</sup>, Макс Райнхардт, Виктор Холлендер, Лео Ашер, Корнгольд...).*

*Другое фойе показывает «Музыкальную жизнь, воспитание, театр, науку и прессу в эру Кестенберга»<sup>4</sup>, который до 1933 года отвечал за музы-*

<sup>1</sup> Цит. по: Dümmling 1993, 175-190.

<sup>2</sup> Steinecke, Wolfgang. Was die Ausstellung „Entartete Musik“ zeigt. Düsseldorf 25.5.1938.

<sup>3</sup> Фриц и Альфред Роттер.

<sup>4</sup> В 1918–32 годы Лео Кестенберг был советником по делам искусств Министерства народного просвещения Пруссии. Он получил известность как реформатор музыкального образования в Германии в социал-демократическом духе.

кальное воспитание. Красноречивые газетные вырезки (Пауль Беккер, Визен-груд-Адорно, Эрнст Блох<sup>1</sup>, Адольф Вайсман, Альфред Эйништейн, Герман Шерхен), цитаты из журнала "Die Musik", особенно журналов "Melos" и "Anbruch", а также документы времени, например, список из 61 имени еврейских музыкантов, составленный по данным еврейского концертного агентства Вольфа, или включающий 75 имен список еврейских композиторов, сочинения которых исполнялись на музыкальных фестивалях Всеобщего немецкого музыкального союза, в Баден-Бадене и Донауэшингене и которые сегодня считаются неприемлемыми. Музыкальное воспитание, находившееся под влиянием окружения Кестенберга, из которого особо должен быть назван Фриц Йоде, охарактеризовано дидактическими произведениями [Schulwerk] «Новое сочинение» ["Das neue Werk"] (издано Йоде, Хиндемита и Мерсманом<sup>2</sup>), школьными операми [Schuloper] Вайля, «Новой хоровой книгой» Эриха Каца. В каком упадке находилось театральное дело, показывают многочисленные эскизы декораций и фотографии спектаклей.

Еще одна группа представлена в разделе «Теоретики атональности»: здесь показаны и охарактеризованы сочинения Арнольда Шёнберга («Учение о гармонии»)<sup>3</sup>, Германа Эрпфа («Исследования звуковой техники современной музыки»)<sup>4</sup>, Хиндемита («Учение о композиции», 1937)<sup>5</sup>, А. Вайсмана («Музыка чувства»)<sup>6</sup>, Мерсмана («Музыка современности»)<sup>7</sup>, Герхарда Фроммеля («Новый классицизм в музыке»)<sup>8</sup>, Йозефа [Маттиаса] Хауэра, Альбана Берга и Пауля Беккера<sup>9</sup>.

Следующие музыкальные сочинения подтверждают упадок музыкального творчества в послевоенный период: Арнольд Шёнберг, «отец атонализма»: песни, Камерная симфония, Оркестровые вариации, ор. 31, опера «Счастливая рука», фортепианные пьесы, ор. 11. Стравинский: «История солдата» и автобиография «Хроника моей жизни». Хиндемита: три одно-

<sup>1</sup> Возможно, имеется в виду Эрнст Блох, немецкий социолог, философ и публицист.

<sup>2</sup> "Das neue Werk", Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus, hrsg. von Paul Hindemith, Fritz Jöde, Hans Mersmann. Mainz, 1927.

<sup>3</sup> "Harmonielehre" (Wien, 1911).

<sup>4</sup> "Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik" (Leipzig, 1927).

<sup>5</sup> "Unterweisung im Tonsatz" (Bd. 1). Theoretischer Teil. Mainz, 1937.

<sup>6</sup> "Die Musik der Sinne" (Stuttgart, 1925).

<sup>7</sup> "Musik der Gegenwart" (Berlin, 1924).

<sup>8</sup> "Neue Klassik in der Musik" (Darmstadt, 1937).

<sup>9</sup> За исключением Шёнберга, Хауэра и Берга, названные авторы не являются «теоретиками атональности». Кроме того, в «Учении о гармонии» Шёнберга не содержится обоснования этого явления.

актных оперы, затем «Кардильяк», «Новости дня», Поучительная пьеса по Брехту, оратория «Бесконечное», «Полет Линдберга»<sup>1</sup>, вокальный цикл «Житие Марии», сюита для фортепиано «1922», альтовый концерт 1930 года. Курт Вайль<sup>2</sup>: «Трехгрошовая опера», «Человек, который всегда говорил да», «Махагони», «Джонни», «Новый Орфей», «Прыжок через тень», «Цитадель», II и III симфонии, песни. Франц Шрекер: «Отмеченные», «Ирре-лоэ», «Дальний звон». Ханс Эйслер: баллада из звукового фильма «Куле Вампе»<sup>3</sup>. Альбан Берг: «Воццек», «Лулу», Скрипичный концерт, Три оркестровые пьесы. Кароль Ратхауз: II симфония, Четыре оркестровые танцевальные пьесы. Йозеф Матиас Хауэр, 12-тоновый композитор: оркестровые сюиты VI и VII. Эрнст Тох: опера «Принцесса на горошине», кантата по Дёблину «Вода», Симфония для фортепиано с оркестром, фортепианные пьесы. Бернхард Зеклес: опера «Свадьба Ксауна». Герман Ройтер: «Новый Иов». Наконец, Курт Гольдман, который под 31 псевдонимом писал музыкальную халтуру самого отвратительного свойства — на манер массового изготовления предметов потребления<sup>4</sup>.

Как мы видим, устроители выставки имели весьма приблизительное представление об эстетических взглядах и творчестве упоминаемых композиторов, иначе бы в лагере «атоналистов» рядом с нововенцами не оказались чуждые этому направлению представители неоклассицизма, а довоенные сочинения Шёнберга (включая Камерную симфонию, ор. 9) не послужили бы примером упадка музыкального искусства после войны.

По свидетельствам современников, выставка успеха не имела, более того, она была преждевременно закрыта из-за отсутствия посетителей. Возможно, причиной тому было обострение политической обстановки в мае 1938 года (угроза оккупации Чехословакии); возможно, и сама музыка оставалась чрезмерной абстракцией для обывателя, несмотря на представленные звуковые иллюстрации. Более чем странно это сведение счетов выглядело в

<sup>1</sup> «Полет Линдберга», радиопьеса (совместно с К. Вайлем), текст Б. Брехта (1929).

<sup>2</sup> Вайлю ошибочно приписывается несколько сочинений Э. Кшенека.

<sup>3</sup> «Куле Вампе, или Кому принадлежит мир?» (Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?) — немецкий художественный фильм (1932) режиссёра Златана Дудова по сценарию Бертольда Брехта (совместно с Эрнстом Оттвальтом).

<sup>4</sup> Цит. по: Dümmling 1993, 194.

тот момент, когда, по мнению нацистской верхушки, культурная жизнь была очищена от неарийских элементов и ситуация упадка осталась в прошлом.

Такая оценка дается в речи Й. Геббельса, прозвучавшей во время дюссельдорфских дней музыки 29 мая 1938 года.

Геббельс:

*Деградация немецкой духовной и художественной жизни с 1918 по 1933 годы затронула и музыку. И здесь проявились величайшие преступления времени и произошли ужасные опустошения в области искусства, которое до сих пор во всем мире рассматривалось как самое немецкое. Поэтому необходимо было использовать некий переходный период для исправления укоренившихся здесь ошибок, недостатков и признаков упадка посредством систематической реформы, устранения причин и симптомов болезни и поддержки истинных художественных сил нашей немецкой музыки. В течение пяти лет реформ мы попытались преодолеть тяжелейший кризис и постепенно обрести твердую почву.*

*В 1933 году немецкая музыкальная жизнь находилась просто в безнадёжном положении. Нам непосредственно грозил духовный и художественный распад. Обесценение всех внутренних ценностей, которые в прошлом помогли немецкой музыке завоевать ведущее положение во всем мире, казалось почти неизбежным. Немецкие мастера, которые в истинной художнической скромности создали бессмертные творения немецкой музыки, уступили место крикливым элементам международного еврейства. Созданная и разрекламированная ими так называемая музыка должна была естественно в дальнейшем привести к полному свертыванию публичной музыкальной жизни.*

*Казалось почти неразрешимой задачей изменить ситуацию и вновь вернуть творческие силы эпохи к их собственным корням, на плодотворную почву немецкого народа. <...>*

*Национал-социализм совершил этот поворот. Большим натиском он смёл патологические явления музыкального еврейского интеллектуализма. Сила еврейства теперь сломлена и в области немецкой музыки, немецкая музыкальная жизнь очищена от последних следов еврейской узурпации и господства. Наши классические мастера вновь предстали перед общественно-*

стью в своей чистой и неискаженной форме. Со своими великолепными концертами они обращаются к широким народным массам. На место чистой конструкции и унылого атонального экспрессионизма вновь приходит художественная интуиция как источник творчества и в музыке. Возможно, это значит больше, чем одна лишь национальная реформа. Возможно, здесь начинается вообще спасение европейской музыки от угрозы упадка<sup>1</sup>.

Сразу же после того, как 13 марта 1933 года Геббельс занимает пост министра народного просвещения и пропаганды, его оппонентом становится Э. Кшенек. Он находит аргументы для того, чтобы поспорить с утверждением о существовании арийской и неарийской музыки. Статья его опубликована в журнале «23». Журнал вообще живо откликается на современную политическую ситуацию — так, например, в журнале публикуются рецензии Р. Плодерера на книгу Р. Айхенауэра «Музыка и раса», комментарии к фестивалям МОНМ в Венеции (1934) и Праге (1935).

#### **Эрнст Кшенек. О некоторых тезисах д-ра Геббельса**

...Здесь возникает риторический вопрос, на каком основании, собственно, можно идентифицировать исконно немецкую музыку. Мыслительная ошибка интегрального национализма состоит в том, что он путает формальное, чисто статистическое определение с содержательным предписанием. Историческое понятие «немецкое искусство» может быть выведено лишь из суммы тех художественных достижений, которые осуществились в немецком культурном кругу. Но культура есть духовный факт; она не возникает спонтанно из климата и структуры почвы, но лишь посредством добровольных духовных действий человека<sup>2</sup>.

Политическая ситуация в Австрии стала критической задолго до аншлюса 1938 года. Национал-социалисты, которые формировали свои политические структуры по немецкому образцу, все активнее поднимали голову. На парламентских выборах в федеральных землях Австрии в 1932 году они уже имели заметный успех. Несмотря на то, что с 19 июня 1933 года в Австрии НСДАП, после учиненного ею покушения на полицейского, была запрещена, она пыталась вести нелегальную деятельность с целью дестабилизиро-

<sup>1</sup> Цит. по: Wulf 1963, 416-417.

<sup>2</sup> Krenck 1933, 3-4.

вать обстановку. Жесткие меры Энгельберта Дольфуса, избранного бундесканцлером в 1932 году, были направлены на запрет политических партий и создание авторитарного государства. Возникло противостояние между Социал-демократической партией и правительством, вылившееся в гражданскую войну в феврале 1934 года. В Вене наиболее сильное сопротивление правительственным войскам было оказано в рабочих кварталах. Восстание потерпело поражение, в мае в Австрии было провозглашено сословное государство.

Неудавшаяся попытка нацистского путча 25 июля 1934 года, во время которой был убит бундесканцлер Э. Дольфус, стала причиной беспорядков и саботажа. В 1934 году между Австрией, Италией и Венгрией были подписаны так называемые «Римские протоколы», нацеленные на сохранение независимости Австрии. Им предшествовала гарантия независимости Австрии со стороны трех держав (Великобритании, Италии, Франции). Но уже согласно июльским австро-немецким соглашениям 1936 года Австрия была обязана вести внешнюю политику как второе немецкое государство. Хотя Германия пока еще гарантировала невмешательство, национал-социалистическая партия приобретала все больше сторонников среди безработной молодежи, студентов, федеральной армии и чиновничества.

В ночь с 11 на 12 марта 1938 года в Австрию вошли немецкие войска. 13 марта Гитлер в Линце объявил «воссоединение Австрии с немецким Рейхом» (аншлюс).

Единое культурное пространство, связывающее Австрию и Германию, обусловило пагубное влияние национал-социалистической идеологии и на австрийскую музыкальную жизнь. Отсутствие исполнений, расторжение договоров с издательствами и концертными организациями означало для приверженцев новой музыки почти полную потерю средств к существованию. Единственный выход, остававшийся в этой ситуации для значительной части композиторов и исполнителей — отъезд из страны либо внутренняя эмиграция, равнозначная самоизоляции.

Тем не менее, было бы ошибочным напрямую отождествлять художественные и политические воззрения деятелей искусства. Приверженность новой музыке не означала антифашистских убеждений. Для одних возможность



заниматься творчеством была важнее, чем политическая стойкость, и они пытались найти компромисс, предоставлявший им такую возможность, другие же просто были наивны либо идеалистичны, предпочитая видеть во всем происходящем лишь позитивное и закрывая глаза на серьезность реальной ситуации. Неоднозначной, как известно, была картина и в окружении Шёнберга, которое, в значительной степени сохраняя верность своим художественным идеалам, отнюдь не исповедовало единых политических взглядов.

Шёнберг первый из всех выбрал эмиграцию: покинув Европу и счастливо избежав опасности профессионального и физического уничтожения, он оказался в чуждой ему среде, лишенный «гражданства и языка», однако смог адаптироваться к ней и извлечь пользу для собственного художественного развития. Веберн искренне был уверен в том, что новый режим принесет благо его стране. По свидетельству Штойермана, Веберн полагал, что Гитлер, продемонстрировав силу, прибегнет затем к более умеренной политике. Согласно Луису Краснеру, Веберн был убежден, что сообщения о зверствах нацистов — преувеличение леворадикальной оппозиции. Он говорил, что нацистский режим, если он когда-нибудь победит в Австрии, приведет к торжеству культурных целей, за которые все они так долго боролись, и настаивал на том, что «надо убедить гитлеровский режим в правильности 12-тоновой музыки»<sup>1</sup>. Однако в своем творчестве Веберн остался верен идеалам нововенской школы, он продолжал сочинять, невзирая на все политические катаклизмы. Берг еще в до-аншлюсной Австрии предпочел внутреннюю эмиграцию, уединившись от мира в каринтийской вилле «Вальдхауз», которую он с мрачной иронией называл своим концентрационным лагерем<sup>2</sup>. Он не чувствовал в себе ни сил, ни внутренней убежденности для открытого сопротивления, в то же время не мог решиться и на эмиграцию, будучи привязанным к миру своей юности и к своему окружению. Окружение это, однако, придерживалось разных политических убеждений. Так, Вилли Райх, ученик и биограф, сделал себе имя как переводчик Муссолини на немецкий язык. Восторженное отношение к этому политику разделяла и Альма Малер. Хелена Берг стремилась сберечь свою безупречную репутацию в глазах гитлеровско-

<sup>1</sup> Moldenhauer, 430.

<sup>2</sup> См. Берг — Веберну. Начало декабря 1933. WSLB MS.

го режима<sup>1</sup>, и в то же время после кончины Альбана хранила верность художественному наследию супруга. Во время выставки «Выродившееся искусство» в Австрии, в качестве одного из персонажей которой фигурировал Альбан Берг как ученик Шёнберга, она тайком положила к его портрету букетик цветов.

---

<sup>1</sup> Как вспоминает Моргенштерн, она отказалась от услуг еврейского адвоката в тот день, когда немецкие войска вошли в Вену.

## Глава XII. Последние годы жизни

### 1. Цикл лекций о сочинениях Шёнберга (1932/33)

В цикле лекций о Шёнберге Берг в очередной и, как оказалось, последний раз обращается к творчеству учителя. На этот раз побудительным мотивом стала не полемика с идейными противниками, не попытка самоутверждения на музыкально-теоретическом поприще и не стремление обрести уверенность в качестве композитора, но желание отдать ученический долг, познакомив с музыкой Шёнберга заинтересованную аудиторию. Лекции проходили в то время, когда в гитлеровской Германии начались гонения на лиц неарийского происхождения и вступил в силу «Закон о восстановлении профессионального чиновничества» (“Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums”)<sup>1</sup>. Поэтому лекции стали также актом солидарности и жестом поддержки учителя, профессиональное и материальное положение которого в Германии уже сделалось весьма неопределенным. В венских докладах Берг более не поднимает вопросы этики и эстетики, они свободны от прежней апологетики. В центре — аналитическое рассмотрение сочинений, которое позволяет подвести итог многолетнему изучению творчества учителя. Берг читал эти лекции приватно у себя дома.

Сохранившиеся записи Берга, сделанные им для курса лекций, а также многочисленные экземпляры сочинений Шёнберга с пометами<sup>2</sup> позволяют судить о его содержании и планировке<sup>3</sup>.

Творчество Шёнберга Берг делит на три стилевых периода: 1897–1907, 1907–1917, 1917–1927. В рассмотрении сочинений он придерживается хронологического принципа, нередко наблюдения о музыке Шёнберга сопровождаются общетеоретическими экскурсами. Судя по записям, Берг пользовался в лекциях музыкальными иллюстрациями: он планировал, например, продемонстрировать несколько частей из «Лунного Пьеро».

В лекциях Берг впервые касается 12-тоновой техники — прежде он писал лишь о сочинениях Шёнберга тонального и атонального периодов. Он

<sup>1</sup> Принятый 7 апреля 1933 года закон разрешал увольнение политически неблагонадежных служащих и лиц неарийского происхождения.

<sup>2</sup> См. F 21 Berg 101/VII.

<sup>3</sup> См. подробнее: Grünzweig 2000.

подчеркивает, что именно додекафония предоставила Шёнбергу утраченную прежде возможность писать в крупных формах (соната, вариации, адажио, скерцо).

Лекции Берга почти совпали по времени со знаменитыми циклами докладов о новой музыке А.Веберна<sup>1</sup>. Второй из них, прочитанный в начале 1933 года, имеет точки пересечения с берговскими. Возможно, Берг присутствовал на части докладов 1932 года. Если Веберн избирает в своих лекциях музыкально-исторический ракурс, призванный легитимировать метод сочинения 12-ю тонами (Веберн подает этот метод как логический результат развития музыки), Берг, напротив, придерживается аналитического подхода, хотя тема эта тема исторической неизбежности 12-тонового метода также звучит в его рассуждениях.

## 2. Эмиграция Шёнберга

В начале 1933 года состоялись две последние встречи Берга с учителем. В конце января он два дня проводит у Шёнберга в Берлине, о чем затем пишет с наивысшим воодушевлением в благодарственном письме.

Берг — Шёнбергу. Вена, 25.01.1933

*Я знал всегда, но теперь знаю лучше, чем когда-либо: мне нужно это, чтобы жить! Я должен снова и снова вдыхать воздух твоей комнаты, которая кажется мне заполненной до отказа внутренностью гигантского мозга, стоять у твоего письменного стола и наслаждаться прочими радостями твоего милого дома: сердечным, само собой разумеющимся гостеприимством твоей дорогой жены, созерцанием очаровательнейшего ребенка в мире<sup>2</sup>, чье присутствие в нем я рассматриваю как большое обогащение — моей жизни<sup>3</sup>.*

Следующая встреча произошла в середине февраля. Культурный союз Вены (Kulturbund) пригласил Шёнберга прочитать доклад в его родном городе. Поездка в Вену была запланирована на 13–15 февраля, на следующий день после чтения знаменитого доклада о Брамсе на радио Франкфурта (впо-

<sup>1</sup> «Путь к композиции посредством двенадцати тонов» (1932) и «Путь к новой музыке» (1933).

<sup>2</sup> 7 мая 1932 года родилась дочь Арнольда и Гертруды Шёнберг Доротея Нурия.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 497.

следствии опубликованного под названием «Брамс-прогрессист»)<sup>1</sup>. 15 февраля в венском Концертхаузе, на мероприятии, организованном Союзом культуры, Шёнберг прочитал доклад «О музыке новой и устаревшей, или стиль и мысль»<sup>2</sup>. Накануне планировался банкет с узким кругом приглашенных, заботу о котором взяли на себя ученики. 17 февраля Герман Шерхен дирижировал концертом Венского симфонического оркестра, где были исполнены «Пеллеас и Мелизанда» Шёнберга, «Свадебка» Стравинского и «Превращения» Хауэра. Наверное, никто из венских учеников Шёнберга не предполагал, что это последний визит мастера в Вену и многие из них его больше не увидят. Для Берга, во всяком случае, эта встреча с учителем оказалась последней.

1 марта 1933 года на заседании сената Берлинской академии ее президент Макс фон Шиллингс объявил, что новое правительство рейхсканцлера Гитлера хотело бы избавить это учреждение от еврейского влияния. Шёнберг сразу же покинул зал, заявив, что он не останется там, где его присутствие нежелательно. 20 марта Шёнберг сообщил о своем выходе из академии. Он требовал выплаты установленного договором гонорара до сентября 1935 года включительно и возмещения расходов на переезд. В ожидании официального решения он искал способ покинуть Германию. 16 мая Рудольф Колиш послал телеграмму из Флоренции, где советовал Шёнбергу поменять климат» из-за его астмы — это был замаскированный призыв к эмиграции. На следующий день Шёнберги покинули Берлин. В письме от 18 мая 1933 года в Прусскую академию Шёнберг обосновал свой внезапный отъезд срочными делами в издательстве.

Несмотря на то, что договор Шёнберга с Академией в 1930 году был продлен на следующие пять лет, 23 мая 1933-го он был официально «отстранен» от должности.

Шёнберг — Веберну. 18.06.1933

<sup>1</sup> Brahms, der Fortschrittliche // Schönberg 1976. Русский перевод: Шёнберг 2006, 75-124.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg. Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke // Ibid. Русский перевод: Шёнберг 2006, 58-74.

*Дражайший друг, ты, видимо, не понял моей открытки<sup>1</sup>: лично я никогда всерьез не верил в то, что меня оставят на моей должности. Но даже если бы меня оставили: как бы это было? Меня нельзя исполнять, нельзя издавать, нельзя упоминать! Разве это возможность существования для композитора. Но кроме того: можно ли терпеть такие оскорбления?<sup>2</sup>*

Письмо Веберн, конечно же, показал и Бергу. Потрясенный ситуацией, в которой оказался учитель, последний все же признает свою неспособность — да и принципиальную невозможность — повлиять на события.

Берг — Веберну. 6.07.33

*Посылаю письмо Шёнберга, мой дорогой, которое я жадно проглотил. Да, это ужасно. Какая судьба! Теперь, почти в 60 лет, изгнан из страны, где он мог говорить на родном языке; без дома, в неопределенности: где и на что жить, в гостиничном номере...<sup>3</sup>*

Политические события последних месяцев способствовали и решающему повороту в духовных воззрениях Шёнберга. Оказавшись представителем расы, которая официально была объявлена враждебной германскому Рейху, Шёнберг решает отказаться от христианской веры и вернуться к религии отцов. В парижской синагоге 24 июля 1933 года он вновь вошел в еврейскую религиозную общину.

Положение Шёнберга все еще оставалось неясным, хотя он надеялся на благополучное разрешение ситуации. Чуда не случилось, но минимальные приличия Академией были соблюдены. 20 сентября Шёнберг был окончательно уволен из Берлинской академии с выплатой гонорара до конца октября. 1 октября он, наконец, принял рискованное решение.

Шёнберг — Бергу. Париж, 16.10.1933

*Дражайший друг, то, что я еду в Америку, лишь 1 октября стало настолько определенным, чтобы я сам смог в это поверить. Все, что писали в газетах до и после этого, основывается на фантазиях, так же, как и якобы состоявшиеся церемонии и присутствие «tout Paris» при моем так называе-*

<sup>1</sup> Открытка от 19 мая 1933 года с зашифрованным сообщением об эмиграции (о необходимости смены климата из-за астмы, см. упомянутую телеграмму Колиша).

<sup>2</sup> Цит. по: Schönberg 1974, 52.

<sup>3</sup> WSLB MS.

мом возвращении в иудейскую религию. (Tout Paris были, кроме раввина и меня: моя жена и д-р Марьянов, от которого, предположительно, и исходят все эти небылицы.)<sup>1</sup> Как ты, конечно, заметил, мое возвращение в иудейскую религию последовало уже давно и в моем творчестве заметно даже в опубликованных пьесах («Ты не должен... ты обязан...»)<sup>2</sup> и в «Моисее и Аароне», о котором ты знаешь с 1928 года, но ему по меньшей мере на 5 лет больше; в особенности, однако, в моей драме «Библейский путь», которая задумана самое позднее в 1922 или 1923, но была закончена лишь в 1926–1927<sup>3</sup>.

Через 9 дней Шёнберг, его жена и маленькая дочь отправились в Америку на судне “Ile de France”. Судно прибыло в порт Нью-Йорка 31 октября 1933 года.

Годы эмиграции Шёнберга, когда он оказывается в Америке, «лишенный гражданства и языка», вписывают последнюю главу в отношения ученика и учителя. С горечью осознавая, что круг друзей в силу политических причин сужается, Шёнберг начинает опасаться, что его могут покинуть и самые близкие.

Шёнберг — Веберну. 1.01.1934

...По меньшей мере 5-6 недель я очень взволнован из-за тебя и Берга — (скажу прямо) не только удручен, но просто в отчаянии!.. В течение почти двух месяцев вы оба не написали мне ни слова. И поскольку мы, евреи, в это время стократно становились свидетелями того, как происходило немислимое: люди, которые еще вчера были друзьями, внезапно становились нацистами, — то ваше молчание (в особенности Берга) я мог объяснить только тем, что вы примкнули к ним. Мне казалось это неправдоподобным, но вы оба постоянно баловали меня письмами. Как же я мог объяснить это именно сейчас, когда я больше чем когда-либо нуждаюсь в известиях от тех, кто остался верен мне!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Шёнберг, который от рождения был в лоне иудаизма, перешел 21 марта 1898 года в протестантизм. В Париже он вернулся в свою первоначальную веру. Обряд состоялся 24.7.1933, свидетелями перед раввином Луи-Жермен Леви были Дмитрий Марьянов, зять Альберта Эйнштейна, и Марк Шагал.

<sup>2</sup> Цитируется название второй из Четырех пьес для смешанного хора, оп. 27.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 514–515.

<sup>4</sup> Цит. по: Moldenhauer 1980, 372.

Берг спешит оправдаться в письме, посланном 6.12.1933<sup>1</sup>, и в том же письме высказывает свою просьбу к Шёнбергу. Он считает, что продажа рукописей могла бы хоть как-то обеспечить его существование до завершения «Лулу» и просит Шёнберга содействовать этому.

Шёнберг незамедлительно откликнулся на берговскую просьбу. От имени Берга он обратился к Элизабет Спрейг Кулидж и Карлу Энгелю, руководителю музыкального отдела Библиотеки Конгресса, чтобы предложить библиотеке купить автограф партитуры «Воццека». Партитура, которая по договору принадлежала Universal Edition, была в итоге продана в июне 1934 года; Берг и UE разделили доход в 1140 долларов, в то время 6000 австрийских шиллингов, между собой. Энгель предложил Бергу 1000 долларов за струнный квартет для запланированного на апрель 1935 года фестиваля камерной музыки в Библиотеке Конгресса, но Берг отказался от заказа из-за недостатка времени.

### 3. Берг и Италия

Италия, страна паломничества юного Берга, на протяжении долгого времени оставалась закрытой для него как для композитора — и для его музыки. Несмотря на общеевропейский успех «Воццека», в Италии сочинения Берга не звучали вплоть до 1934 года. Он был знаком с итальянскими композиторами А. Казеллой и Ф. Малипьеро. Отношения с первым из них складывались непросто по причине различия художественных позиций, — хотя Берг, как уже говорилось, и уклонялся от публичной критики взглядов Казеллы, основанных на позициях неоклассицизма. Малипьеро, напротив, видел в Берге своего друга, невзирая на все художественные и идеологические разногласия. В целом установки шёнберговской школы оказались не близки итальянцам, а безоговорочная приверженность Берга идеалам учителя — при всем различии художественных индивидуальностей Шёнберга и Берга — мало способствовала сближению<sup>2</sup>.

**Флорентийский музыкальный конгресс**, проходивший в конце апреля — начале мая 1933 года, стал первым художественным мероприятием, по-

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 517–519.

<sup>2</sup> Подробнее об отношениях Берга с итальянскими музыкантами см. Morazzoni 1985.



знакомившим Берга с итальянской музыкальной культурой изнутри. Кроме Берга, на нем присутствовали многие из окружения Шёнберга, в том числе Кшенек, Райх, Веллес, Верфель. О событиях фестиваля мы узнаем из писем Хелене<sup>1</sup>. Видимо, не художественная составляющая конгресса интересовала Берга, но возможность общения с итальянскими коллегами и, не в последнюю очередь, перспективы продвижения своих сочинений.

**Третий международный музыкальный фестиваль в Венеции (8–16.09.1934)** стал одним из наиболее драматических событий последних лет жизни Берга. Будучи лишенным возможности слышать свою музыку в странах немецкого языка, он надеялся на прорыв в Италии, что могло бы облегчить в том числе и его материальное положение. Однако бюрократические интриги не без политической подоплеки превратили процесс подготовки к фестивалю в мучительную борьбу с итальянским руководством. Берг вышел победителем — в Венеции прозвучала его музыка, ария «Вино».

Кандидатуру Берга в качестве предполагаемого австрийского участника фестиваля рассматривал исполнительный комитет во главе с Адриано Луальди, включавший также Альфредо Казеллу, Джана Ф. Малипьеро, Отторино Респиги. 23 августа 1933 года Берг получает официальное приглашение на фестиваль, в программе которого стояла Лирическая сюита. Но в январе 1934-го переписка возобновляется: Луальди просит Берга предоставить более краткое сочинение, чтобы не нарушить пропорции в 80-минутном концерте из произведений пяти композиторов. Берг предлагает три средних части Лирической сюиты, которые исполняются отдельно, и получает на это официальное согласие.

Венские события февраля 1934 года, вылившиеся в гражданскую войну социал-демократов и правительственных войск, натолкнули Берга на мысль о временном отъезде из Австрии. Прибежищем своим он видел в первую очередь Италию. В письме жене от 23 февраля 1934 года речь идет о разговоре с

---

<sup>1</sup> См. Berg 1965, 622-623.

Альмой Малер по поводу возможности пребывания в Casa Mahler<sup>1</sup> в Венеции. С просьбой предоставить приглашение в Италию, которое можно было бы использовать для перехода границы, Берг обращается и к Луальди<sup>2</sup>.

Желаемое письмо от Луальди было получено. Однако в отношении фестиваля начались сложности. В Италии были намечены исполнения других сочинений Берга. В апреле на XII фестивале МОНМ во Флоренции планировалось исполнить отрывки из «Воццека». Из переписки с Веберном известно, что он хотел дирижировать этим исполнением, но жюри МОНМ этому воспротивилось, и Казелла предложил Г. Шерхена. Отрывки из «Воццека», в конце концов, были заменены Тремя частями из Лирической сюиты, сыгранными квартетом Колиша 4 апреля (Берга даже не поставили в известность об этом). И Берг, и Веберн восприняли это как недружелюбные интриги итальянского руководства МОНМ. Веберн даже намеревался направить протест в связи со снятием сочинения Берга и заявить о своем выходе из МОНМ<sup>3</sup>.

Исполнение частей Лирической сюиты в Милане и Флоренции принесло неожиданное осложнение в отношении Венецианского фестиваля. Это сочинение уже не было новым для итальянской публики, и его нельзя было исполнять в Венеции. Берг пишет Малипьеро о «венецианской афере» и просит его вмешаться<sup>4</sup>.

31 мая Луальди послал членам исполнительного комитета Венецианского фестиваля циркуляр, где, среди прочего, говорилось, что участие Берга отпадает, поскольку его сочинение уже было исполнено в другом месте. Многие видели за ним не борьбу за соблюдение регламента, но политическую подоплеку. Однако под давлением Малипьеро и Казеллы Луальди вынужден был изменить свое решение. Берг сразу же предложил исполнить арию «Вино».

<sup>1</sup> Casa (ит.) — дом. Casa Mahler — дом Альмы Малер в Венеции, купленный ею в 1922 году.

<sup>2</sup> Morazzoni 1985, 26.

<sup>3</sup> Веберн — Бергу. 17.04.1934. WSLB MS.

<sup>4</sup> Берг — Малипьеро 10.04.1934. Morazzoni 1985, 26.

Неожиданно возникла новая проблема — выбор дирижера. Он осложнялся тем, что сочинение Берга было поставлено в концерте, где композиторы сами дирижируют своими сочинениями. Берг, никогда не державший в руках дирижерской палочки, не мог взять на себя руководство оркестром. Он обращается к Веберну и Штайну. Но Веберн, который мечтал исполнить «Арию», все же не дает согласия: обида на организаторов фестиваля, которые проигнорировали его как композитора, оказалась сильнее. Ситуация с дирижером все-таки разрешилась: за пульт встал Г. Шерхен.

Берг приезжает на фестиваль вместе с супругой и живет в доме Альмы Малер. Ария была исполнена 11 сентября в театре Ла Фениче в концерте композиторов-дирижеров. В программе стояли, кроме того, сочинения К. Ламберта, Д. Мийо, И. Пиццетти, И. Стравинского.

Впечатление Берга от исполнения было неоднозначным (хотя в адресованном Веберну письме трудно ожидать объективности — ведь именно своего друга Берг желал видеть за пультом на этом концерте<sup>1</sup>). Близкие Бергу итальянские музыканты восприняли его сочинение с воодушевлением. Из рецензии Малипьеро:

*Альбан Берг со своей арией «Вино» не опустился с той высокой ступени, которой он достиг много лет назад, как метеор никогда не упадет на землю, хотя бодлеровское вино может вскружить голову<sup>2</sup>.*

Л. Даллапиккола — жене Лауре<sup>3</sup>:

*Шерхен вышел на сцену вслед за Ханной Шварц, все в белом... Музыка звучала 12 минут. Затем началась последняя часть «Вино одиночества». Драматическая сцена в русской корчме на литовской границе — пьеса для школьников по сравнению с этим. Сцена из «Бориса» внушает людям оптимизм<sup>4</sup>. Я никогда не слышал в музыкальном сочинении такой пронзительной*

<sup>1</sup> Берг — Веберну, 14.09.1934. WSLB MS.

<sup>2</sup> Цит. по: Morazzoni 1985, 18.

<sup>3</sup> Лаура Луццатто (Laura Luzzatto).

<sup>4</sup> По-видимому, тема вина как источника жизненной силы для Л. Даллапикколы послужила точкой соприкосновения таких далеких и на первый взгляд не имеющих ничего общего сочинений.

*и долгой печали, как у Берга. Но в самом конце, на словах «Ты дашь ему надежду, любовь, юношескую силу» я желал, чтобы ты была здесь со мной<sup>1</sup>.*

По возвращении в Австрию Берг и Малипьеро обмениваются письмами.

Берг — Малипьеро. 19.09.1934

*Мой дорогой друг, фестиваль закончен, и я вновь в своем «Вальдхаузе» — хотя еще переполнен чудесными впечатлениями и переживаниями, которые фестиваль принес с собой. Но когда годы спустя все поблекнет и где-то всплывет имя «Бьеннале», оно пронзит меня, как внезапный луч света: это был фестиваль, который принес мне друза. И правда, все радости, почет, счастье этих венецианских дней (и ночей) отступает перед этим высоким человеческим итогом, перед этим приобретением дружбы. Ибо если в последние годы я был убежден в нашем глубоком обоюдном уважении, человеческом и художническом, в эти последние месяцы я получил от тебя множество таких доказательств человеческой и художнической дружбы, какие я в моей жизни получал редко; и меня печалит лишь забота о том, как мне достойно ответить на них, достойно не только посредством чувств, но и посредством действий!<sup>2</sup>*

Малипьеро — Бергу. 26.09.1934

*Для меня дружба — это религия. В моем случае дружба основана и на художественном восхищении. Скажу тебе совершенно откровенно, что я глубоко уважаю Арнольда Шёнберга, но его сочинения не действуют на меня так, как должны действовать, чтобы называться искусством. «Лунный Пьеро» очень заинтересовал меня, но ранние сочинения оставляют меня равнодушным, а прочие чужды мне. Любые разговоры на эту тему невозможны: я сделал все (ибо я знаю, что означает Арнольд Шёнберг), чтобы выносить его сочинения («Лунный Пьеро» остается, конечно, большим исключением для меня, я всегда говорю о себе), ибо выносить — это первый*

<sup>1</sup> Цит. по: Morazzoni 1985, 18.

<sup>2</sup> Цит. по: Morazzoni 1985, 30.

*шаг к тому, чтобы понимать и любить. Все напрасно. Напротив, ты единственный «наследник» Шёнберга, который остается самостоятельным и лишь теоретически происходит от него, не духовно. Я слушаю «Воццека», твою Лирическую сюиту, «Вино», — и я забываю, откуда они родом. Ты остаешься собой, и теоретическое исчезает.*

*Твое имя останется, а твое родство забудется. Это тайна искусства: материя исчезает, произведение искусства остается<sup>1</sup>.*

Примечательна та оценка, которую дает Бергу Малипьеро. Очевидно, он был наиболее близким ему композитором нововенской школы, которая, в сущности, осталась чуждой.

#### 4. Битва за «Лулу»

В 1933 году работа Берга над «Лулу» активизируется: необходимо как можно скорее закончить сочинение, чтобы гарантировать средства к существованию. Летний рабочий сезон начинается, как обычно, в мае. Приобретение «Вальдхауза» означает возможность работы в течение всего года.

Берг — Клайберу. 10.04.1933

*В мае на Вертерзее я вновь собираюсь работать над «Лулу». За эту оперу в Германии начинается неслыханная драка!<sup>2</sup>*

Веберн наиболее часто получает отчеты о продвижении сочинения. В конце августа Берг еще не завершил второй акт<sup>3</sup> и лишь в середине сентября приступает к сочинению третьего.

Берг — Веберну. 15.09.1933

*Вот уже несколько дней у меня ничего не двигается с места. Прежде, однако, продвигалось очень хорошо — я, наконец, закончил II акт. Теперь будет самое трудное: III — «Блеск и нищета...»*

Тем временем вновь возник вопрос о премьере. Берг очень рассчитывал на то, что ее осуществит Эрих Клайбер. Однако политические события по-

<sup>1</sup> Цит. по: Morazzoni 1985, 30.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar, 15.

<sup>3</sup> Берг — Веберну. 26.08.1933. WSLB MS.

следних месяцев ставили под сомнение возможность постановки оперы в Германии.

Берг — Адорно. 18.11.1933

*«Лулу» (следую по хронологии Ваших писем) будет закончена лишь через несколько месяцев. Теперь я работаю над сценой возле игорной комнаты<sup>1</sup>. Кастипиани<sup>2</sup>, думаю, удался мне в особенности. <...>*

*Наконец, обо мне: надеюсь, что мне удастся продержаться до завершения «Лулу». Я слышал, что Титъен и Клайбер должны играть премьеру. (В противном случае Клеменс Краус). Но допустит ли это Рих[ард] Штраус<sup>3</sup>? А Гренер<sup>4</sup>? Вообще, мое положение при новом режиме довольно своеобразно. В Германии, конечно, не сыграют ни одной моей ноты. Но ко всем моим несчастьям добавляется и то, что я — не еврей! В то время, как весь мир за пределами Германии стремится как-то исправить несправедливость в отношении еврейских художников, он ни слова не произносит о том, что нас (кроме меня, также Веберна, Хиндемита, Кшенека, у которых в Германии не звучит ни одной ноты!) постигло такое же несчастье, и не пошевелит даже пальцем (тех рук, которые в Вене, например, без усталости аплодировали, чтобы приветствовать «мучеников» Бруно Вальтера, Губермана<sup>5</sup> etc. etc.)<sup>6</sup>.*

Подобные сетования не раз встречаются в письмах Берга, который при новом режиме оказался в зоне молчания: он не входил ни в число преуспевающих и благонадежных, ни в категорию гонимых и вызывающих сочувствие.

3 декабря 1933 года отмечал свой 50-летний юбилей Антон Веберн. Среди официальных почестей и частных знаков дружбы и внимания особое место занял берговский подарок: посвящение только что завершённой

<sup>1</sup> 1-я сцена III акта, салон в Париже.

<sup>2</sup> В пьесе Ведекинда Граф Касти-Пиани, в опере — Маркиз.

<sup>3</sup> Рихард Штраус 15 ноября 1933 года был назначен президентом Имперской музыкальной палаты (Reichsmusikkammer).

<sup>4</sup> Композитор Пауль Гренер, с 1933 года вице-президент Имперской музыкальной палаты.

<sup>5</sup> Польский скрипач Бронислав Губерман преподавал с 1934 по 1936 год в Высшей школе музыки в Вене.

<sup>6</sup> Adorno 1997, 284.

«Песни Лулу» из второго акта, которую сам Берг назвал «сердцевинной оперы».

Берг — Веберну. [Начало декабря]1933

*Второе огорчение оттого, что посвященная тебе песня не является сочиненным к твоему 50-летию опусом, но лишь малой частью большого, еще незаконченного сочинения. Но эти 50 тактов, наверное, важнейшие во всей опере — и не только занимают там центральное место, но и должны рассматриваться как законченное целое, о принадлежности которого тебе, разумеется, будет указано в рукописи и в печатных изданиях «Лулу», как маленький внешний знак нашей внутренней взаимосвязи<sup>1</sup>.*

Надежда на скорое завершение оперы побудила Берга вплотную заняться вопросами исполнения, в первую очередь, исполнительским составом.

Берг — Клайберу. 1.01.1934

*Итак: теперь я здесь, чтобы завершить «Лулу». Композицию я закончу весной, инструментовку до осени: сочинение, следовательно, можно будет впервые исполнить в сезоне 1934/5. Разумеется, при этом я по-прежнему думаю о тебе. Возможно ли это на деле? <...> Что я могу уже сегодня, это ответить на вопрос о составе.*

*Да, мой дорогой, придется преодолевать большие трудности, а именно в вопросе главной партии: во-первых, Лулу должна хорошо выглядеть, даже очень хорошо выглядеть. Во-вторых, у нее должен быть легкий (не слишком большой) подвижный голос, который не имеет ни малейших трудностей с верхней квинтой f2 — c3. Колоссальной способности к колоратурам (трелям, стаккато и т.д.) от нее не требуется!<...> Не так трудны, но столь же важны остальные партии! «Не так трудны», поскольку в каждом из первых театров мира в каждой специализации есть наилучший представитель. «Но так же важны», поскольку вся эта опера рассчитана на красивое пение (наряду с высочайшим даром актерской игры, которого, конечно, требует эта пьеса...)<...> Состав оркестра: конечно, струнные, тройное*

<sup>1</sup> WSLB MS.

дерево и медь, но и 1-2 саксофона (есть ли у вас приглашенные?), концертный рояль и вибрафон, хора нет, но многочисленные 4-12-голосные ансамбли.  
<...>

Наряду с исполнительницей Лулу главное (ибо самое главное, настоящий дирижер, у меня уже есть) — вопрос о режиссере. Тот, кто уже был однажды моим режиссером в Берлине ([Франц Людвиг] Хёрт), не подходит для этой очень трудной задачи — сделать из сонма красивых голосов настоящих актеров, чтобы получились фигуры подлинные, чтобы они соответствовали персонажам Ведекинда и не казались смешными, не были актерски несостоятельными<sup>1</sup>.

В середине января Берг приступает к сочинению последней сцены.

Берг — Шёнбергу. «Вальдхауз», 17.01.1934

...сейчас я нахожусь как раз на важном рубеже. После большой светской сцены (670 тактов) сейчас перехожу к сцене в мансарде<sup>2</sup>. Окончательное падение от фальшивой роскоши первой к жалкому упадку второй обрисовывает интерлюдия, которая варьирует мелодию уличной песенки Ведекинда<sup>3</sup>: от фальшивой роскоши ее переодевания в одежды инструментовки «оркестриона» через политональные, так называемые атональные, и через вариации на основе 12-тоновых рядов к истинному жалкому звучанию мелодии, напоследок исполняемой шарманкой (за сценой).

Затем мне нужно сочинить еще всю последнюю сцену (по моим оценкам 400-600 тактов) — и после всего этого сочиненный Ведекиндом в стихах пролог как увертюру ко всей опере. На ближайшие месяцы, следовательно, я обеспечен, а также (поскольку я вновь и вновь чувствую усталость) обеспокоен, «выдержу» ли я. — Но я ведь должен!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar, 15-16.

<sup>2</sup> Соответственно, 1-я и 2-я картины III акта.

<sup>3</sup> Третий акт, интерлюдия между 1-й и 2-й сценами. В основу вариаций Берг положил сочиненную Ведекиндом уличную песню «Исповедь» (Konfession), изданную в сборнике его лютневых песен в 1920 году.

<sup>4</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 525-526.



Получив в подарок «Песню Лулу», Веберн рассчитывал на то, что ему удастся стать первым исполнителем этого отрывка из новой оперы Берга. Однако Берг надеялся на то, что вскоре опера будет исполнена целиком<sup>1</sup>.

Форсирование темпа работы сопровождалось все большим осложнением культурно-политической ситуации в Германии. Хотя многие ведущие деятели искусства были заинтересованы в скорейшем исполнении оперы, сочинение ученика Шёнберга (несмотря на все предоставляемые этим учеником доказательства безупречного арийского происхождения<sup>2</sup>), написанное в додекафонной технике на сюжет запрещенной некогда драмы Ведекинда практически не имело шансов быть поставленным в немецкоязычных странах.

Адорно — Бергу. 6.02.1934

*Что касается берлинского исполнения «Лулу», я в данный момент довольно пессимистичен; причина: чем больше нацисты сдают свои позиции во внешней политике и экономике, тем больше они вгрызаются в сферу культуры как единственную, где могут свирепствовать без ощутимых последствий. И от Клеменса Крауса<sup>3</sup> я не жду ничего, и Клайберу будет очень трудно идти против нового курса. Как обстоит дело в Вене — действительно ли там должен командовать Вайнгартнер<sup>4</sup>? Лучшие перспективы в настоящий момент, очевидно, в Америке (Стоковский)<sup>5</sup>.*

Тем не менее, именно в Европе началась «битва за „Лулу“». Инициатором ее выступил Эрих Клайбер. Он надеялся на то, что, имея в руках либретто оперы, он сумеет убедить власти предрасположенные в ее неоспоримых достоинствах.

Берг — Хелене. 11.03.1934

*Сегодняшняя почта принесла мне дурную дилемму. Открытка: «Дорогой друг. В наших интересах срочно требуется, чтобы ты прислал мне как*

<sup>1</sup> См. Берг — Веберну. 28.01.1934. WSLB MS.

<sup>2</sup> Подробнее см. Векслер 2009, 769-774.

<sup>3</sup> Клеменс Краус в 1935 году был назначен музык-директором Берлинской оперы.

<sup>4</sup> Швейцарский дирижер и композитор Феликс фон Вайнгартнер в 1935 году во второй раз возглавил Венскую оперу.

<sup>5</sup> Adorno 1997, 296.

*можно скорее аутентичное либретто «Лулу». Сердечный привет! Твой Эрих Клайбер».*

*Итак, я не могу отложить это до окончания сочинения, а сразу же должен сесть и написать, наверное, 50-100 машинописных страниц. Для многих из них найти правильный вариант и затем все же не получить окончательного варианта для печатного либретто (которое я могу и хотел бы пройти лишь в спокойной обстановке, когда композиция будет завершена; возможно, изменить кое-что и т.д.). Следовательно, двойная работа!<sup>1</sup>*

Не оставляя надежды на берлинскую премьеру оперы, Клайбер просчитывал и другие варианты.

Берг — Universal Edition. 10.04.1934

*На случай, если с Берлином (и Германией) ничего не получится, он (Клайбер) хочет исполнить оперу где-нибудь в другом месте: он спросил меня в своем последнем письме (приблизительно 4-5 недель назад), согласен ли я в таком случае на Будапешт, или Прагу, или Рим, или Вену, или Брюссель — на этот вопрос я не ответил вообще<sup>2</sup>.*

20 апреля Берг делает решительный шаг, обращаясь к генерал-интенданту Прусских государственных театров Хансу Титьену<sup>3</sup>. Цель его письма — доказать, что он имеет право считаться немецким композитором.

Берг — генерал-интенданту Прусских государственных театров Хайнцу Титьену. 20.04.1934

*Полное исключение моих сочинений из немецких театральных и концертных программ я воспринимаю как тяжкое оскорбление. На протяжении всей жизни я чувствовал себя немецким композитором, и меня всегда считали именно таким. Здесь не место для музыкально-теоретических изысканий, подтверждающих это. Пусть сомневающиеся поверят мне, что я в состоянии сделать такое подтверждение и сделаю его на основании истории музыки и музыкознания, как только представится возможность. <...>*

<sup>1</sup> Berg 1965, 643.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Копия письма была отправлена В.Фуртвенглеру.

*После всего этого никто не будет удивляться, что я по-прежнему ощущаю себя немецким композитором, что я чувствую себя вправе и сегодня считаться таковым в Германии; все это можно было бы дополнить соображением, что опала, которой моя музыка подвергается в настоящее время в Германии (хотя и негласно), могла бы быть преодолена премьерой моей новой оперы в немецком Рейхе.<sup>1</sup>*

Тем временем Клайбер познакомился с либретто и прислал свой отзыв. Он не единственный высказывал сомнение в том, что подобный сюжет достоин быть положенным на музыку, — но вера в музыкальный гений Берга и убежденность в праве композитора на выбор побуждала его к тому, чтобы высказывать свои опасения крайне сдержанно.

Клайбер — Бергу. 30.04.1934

*По прочтении либретто я должен сказать, что, возможно, возникнут серьезные препятствия, и я надеюсь на то, что ты не обидишься, если я признаюсь, что во время чтения этой окончательной версии местами у меня «волосы вставали дыбом» и я поначалу никак не мог понять, как ты мог это сочинять. Но поскольку, в конце концов, ты — композитор, ты знаешь, почему ты это выбрал, я сгораю от нетерпения увидеть или услышать что-то из музыки. Если в Берлине путь для этого сочинения — из-за либретто — поначалу осложнится, я буду всеми силами за него бороться; если он будет закрыт, то я обещаю тебе разучить сочинение и продиржизировать им там, где ты хочешь.*

*<...> Я представлял себе либретто намного мягче, для этого была возможность при соединении обеих пьес. Но это тайные пути, которые не касаются нас, исполнителей, и ты сам знаешь лучше, почему ты должен был озвучить это либретто именно так. Мы знаем, что ты можешь сказать нам многое, и колоссальное, — и ждем этого с нетерпением<sup>2</sup>.*

23 апреля (!) 1934 года Берг ставит точку в сочинении оперы.

<sup>1</sup> Цит. по: Scherliess 1976, 110-111.

<sup>2</sup> Hilmar 1985a, 140.

Берг — Universal Edition 23.04.1934

*...Мне хотелось, наконец, позволить Лулу умереть. Сегодня это случилось, и теперь мне остается сочинить пролог<sup>1</sup>.*

Спустя две недели он завершает вторую версию пролога.

Берг — Веберну. 6.05.1934

*То, что я поставил точку в композиции «Лулу», не обрадовало меня так безоговорочно, как можно было бы предположить. В предпоследних частях я кое-что лишь бегло набросал, отложив разработку на более позднее время. Кроме того, я должен теперь еще раз «перебрать» всю композицию (как говорят о машинах)! Растянувшаяся на годы работа и не вполне обозримое с самого начала музыкальное развитие вынуждает меня к ретроспективному взгляду, при котором возникнет необходимость сделать маленькие ретуши. Все это потребует еще 2-3 недели, так что инструментовку я смогу начать лишь в июне... и времени для этого (до осени!) становится все меньше, а моя нервозность — все растет<sup>2</sup>.*

Письмо от 6 мая 1934 года стало неотъемлемой частью истории оперы «Лулу». Противники трехактной оперы обычно приводят его в качестве аргумента в пользу незавершенности композиции оперы, где сам Берг мог бы еще многое изменить. Однако ему не довелось сделать это: главной задачей стало составление сюиты из оперы — этот крайний шаг давал шанс на исполнение хотя бы части музыки оперы.

### 5.«Лулу-симфония»

В письме от 13 мая 1934 года Отто Клемперер предложил Бергу выбрать фрагменты из его оперы для исполнения их в течение следующего сезона в Нью-Йорке, на что Берг ответил согласием. Он надеялся, что исполнение фрагментов повысит шансы на исполнение и оперы в целом<sup>3</sup>. Вместе с

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar, 17.

<sup>3</sup> Берг — Universal Edition. 16.05.1934. WSLB MS.

тем Берг не желал отдавать премьеру «Лулу-сюиты» Клемпереру — в первую очередь он думал о Клайбере<sup>1</sup>.

Берг — Клайберу. 29.05.1934

*Мой дорогой друг, жребий брошен. Только что я получил пересланное сюда письмо Фуртвенглера (впрочем, очень милое), из чего следует, что ввиду «серьезности момента» о постановке в Германии нечего и думать. Хотя он (и все) знает, что я немецкий композитор и ариец, и Ведекинд также немец и ариец. Теперь я сразу же хочу сообщить тебе следующее: сейчас я делаю из «Лулу» сюиту продолжительностью приблизительно 25 минут. U.E. желает издать ее как можно скорее, чтобы осенью ее смогли сыграть все оркестровые коллективы (мира!). Разумеется, они [Universal Edition] в первую очередь думают о тебе. Есть ли у тебя желание, возможность и мужество для премьеры? Письмо Фуртвенглера дает основание заключить, что рискнуть на такое исполнение, думаю, можно было бы и в Германии, — тем более (добавлю между нами), музыка этой сюиты выбрана так, что в вышеупомянутых кругах она вызовет не сопротивление — но, напротив, удовольствие. В определенном смысле даже больше, чем пьесы из «Воццека». Кроме того, я твердо убежден в том, что эта сюита проложит путь для возможности театральных исполнений, которые состоятся — даже в Берлине<sup>2</sup>.*

Спустя некоторое время замысел сюиты претерпевает изменения: Берг отказывается от соответствующего жанрового наименования в пользу «симфонии», затем — «симфонических пьес»<sup>3</sup>. В июне становится известной дата предстоящей премьеры — 30-е ноября.

Несмотря на полученное от Марии Чеботари согласие на исполнение вокальной партии, было решено тайно подготовить для этой цели еще одну

<sup>1</sup> Как следует из переписки с Веберном, последний надеялся продирижировать венской премьерой. См. Берг — Веберну. 24.06.1934, Веберн — Бергу. 7.07.1934. WSLB MS. Но желание оказалось невыполнимым.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Берг — Хансу Хайнсхаймеру. 8.06.1934. WSLB MS.

исполнительницу — венку Лилли Клаус. Подобная предусмотрительность не позволила сорвать премьеру, несмотря на отказ Чеботари.

В августе Берг возобновляет работу над инструментовкой оперы. Он начинает ее (не считая частей, вошедших в Симфонические пьесы) с Пролога, завершенного последним. Пролог к опере стал первой ее частью, с которой познакомился Шёнберг: рукопись Пролога Берг посылает учителю к его 60-летию в Америку.

Берг — Шёнбергу. 28.08.1934

*Мой дражайший друг, я знаю, что на мой вопрос (— на вопрос Альвы): «Можно войти?» (первые слова в опере «Лулу», когда поднимается занавес), — ты бы ответил вместе с Шёном: «Входи же, не стесняйся», — а затем я вложил бы в свои объятия все те чувства, которые наполняют меня в день 13 сентября. Однако я делаю это лишь мысленно — первое из моих огорчений в этот день! Второе то, что я — опять же вследствие этого ужасного времени — не могу преподнести тебе настоящий подарок, но лишь посвящение. Прими его, пожалуйста, не только как результат многолетней, в глубине души посвященной тебе работы, но и как подтверждение извне: весь мир — и немецкий тоже — должен признать в посвящении этой немецкой оперы, что она — как все мое творчество — родом из той области истинно немецкой музыки, которая навечно будет носить твое имя.*

*Третье огорчение: я преподношу тебе не партитуру всей оперы, но лишь рукопись начала<sup>1</sup>. Подписанный еще в 1930 году параграф договора: «Моя рукопись оперы находится во владении издательства как его собственность», — к большому сожалению, связывает меня<sup>2</sup>.*

Коллективным подарком от учеников и друзей стал фestschrift, юбилейный сборник, к 60-летию Шёнберга. Веберн не только был ответственным за содержание, он приложил все усилия для того, чтобы обеспечить в Universal Edition необходимые для этого средства.

<sup>1</sup> Берговский экземпляр Пролога «Лулу» с посвящением находится в Британской библиотеке.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 531-532.

Берговским вкладом в сборник стал акростих «Вера, надежда, любовь» (Glaube, Hoffnung und Liebe)<sup>1</sup>. Круг участников фештшрифта<sup>2</sup>, помимо учеников и ближайшего окружения Шёнберга, включал и иностранных авторов. Среди последних Виллем Менгельберг (Амстердам), Алоиз Хаба (Прага), Дариус Мийо (Экс). Примечательно и участие известного писателя Германа Броха, автора исследования «Гофмансталь и его время».

В октябре благодаря личному разговору супруги Клайбера Рут Клайбер с рейхсмаршалом Герингом Клайберу удалось окончательно установить срок премьеры Симфонических пьес, о чем он сообщил Бергу в краткой открытке. Но вскоре Клайбер написал подробное письмо, из которого следовало, что решение было не окончательным. Более того, обсуждая в переписке эту тему, он вынужден был опасаться цензуры.

Клайбер — Бергу. 24.10.1934

*Я пишу тебе подробно отсюда<sup>3</sup>, поскольку почта из Берлина, возможно, просматривается и у нас обоих могут быть неприятности.*

*Дело с твоей «Лулу-сюитой» обстоит так. Фуртвенглер дал мне согласие на дату и исполнение, даже добавил: «если Вы не исполните, это сделаю я». Теперь он неожиданно испугался: может, «вверху» он на плохом счету, может, он чувствует угрозу для своей «акции» в защиту Хиндемита, может (и это будет главной причиной), он завидует мне (и тебе), что мы первые в такой акции (что совершенно не так, поскольку через неделю я исполняю «Весну» Стравинского, задуманную как форпост для тебя)...*

*Затем может случиться, что мне запретят на самом верху — и на это, естественно, я смогу ответить и отвечу лишь моим немедленным уходом. — В воскресенье 18 ноября я вновь здесь, до этого (с воскресенья 4-го) могу получать письма лишь общего содержания, поэтому не пиши имен и говори вместо Фуртвенглер — Лангер, правительства —, правление и сюиты — соната.*

<sup>1</sup> См. Berg 1981.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. 13 September 1934. Wien, 1934.

<sup>3</sup> Место точно не известно.

*Сообщи мне поскорей еще в Берлин, думаешь ли ты, что следует форсировать исполнение в Вене, если в Берлине произойдет крах (и я стану, так сказать, «свободным» человеком)... Я показал тебя в Берлине свету, я сообщил о тебе новому миру, и там, где для тебя нет места, мне тоже делать нечего<sup>1</sup>.*

Опасения Клайбера не оправдались — по решению министра-президента сочинение было оставлено в программе<sup>2</sup>. Однако неожиданный отказ исполнительницы вокальной партии поставил бы под угрозу премьеру сочинения, если бы Клайбер заранее не позаботился о второй певице, которая также выучила партию.

Берг — Клайберу. 24.11.1934

*Колоссальное число репетиций замечательно. Господи, это будет звучать! Был бы я там. Или если бы только это «транслировалось»! Но «предсмертный крик», уверен, настолько громок, что я услышу его и без трансляции. <....> Итак, дело с Лилли Клаус, наконец, улажено.. <...> Во всяком случае, она знает свою партию, Песню и заключительное ариозо, уверенно и остается только привыкнуть к оркестровому звучанию. <...> Конечно, она колоратурная певица высокого уровня и большой музыкальности, и я думаю, тебе доставит удовольствие музицировать с ней и публике она очень понравится. Какой триумф, что нам удалось отразить этот удар с Чеботари. Противник не ожидал, что за 1-2 недели до концерта найдется замена на берговскую премьеру<sup>3</sup>.*

Берг решил не присутствовать на премьере. Его представителем в Берлине был ученик Вилли Райх.

Премьера «Лулу-сюиты» под руководством Клайбера породила злобную кампанию в прессе против дирижера и сочинения. Во многих источниках приводится следующий эпизод.

<sup>1</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 141.

<sup>2</sup> См. письмо Берга Клайберу от 15.11.1934. Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.



*[«Хайль Моцарт»:]<sup>1</sup>*

Много больше, нежели «дело Фуртвенглера», нуждается в урегулировании «дело Клайбера». Зарубежные газеты уже хотят знать, что Эрих Клайбер объявил о своем уходе. В любом случае, художническое поведение Клайбера просто неслыханно. После того, как он исполнил в филармонии «Весну священную» шумового комика Стравинского, он отважился в концертах государственной оперы стать крестным отцом симфонической сюиты из оперы «Лулу» Альбана Берга. Неприятная, отчасти атонально-отвратительная музыка с саксофоном и вибрафоном, с «киномузыкой» и другими отжившими формами. Возмущенный слушатель громко закричал: «Хайль Моцарт!» Протест был задушен одобрительным улюлюканьем клики Клайбера, в которой преобладает еврейский элемент<sup>2</sup>.

Спустя несколько дней Клайбер оставил пост генерал-музикдиректора Берлинской государственной оперы; в январе 1935 года он покинул Германию.

К новому году приходит долгожданное письмо от Шёнберга с его откликом на присылку Пролога к «Лулу».

Шёнберг — Бергу. Голливуд, 2.01.1935

*Хотя я уже неоднократно просматривал пролог, сейчас я вновь был захвачен оригинальностью и богатством этой пьесы. Я совершенно уверен, что твоя вторая опера будет достойна уровня, не только обещанного, но и достигнутого первой. И я надеюсь, что вскоре наступит время, когда все это вновь можно будет исполнять!<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Заголовок дан в: Wulf.

<sup>2</sup> Fritz Stege. Berliner Musik // Zeitschrift für Musik. 1935. Januar. Цит. по: Wulf, 331.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 551–552. После прихода к власти национал-социалистов сочинения Хиндемита постепенно исчезли из концертных программ, хотя его симфония «Художник Матис» 12 марта 1934 года с успехом была исполнена Берлинским филармоническим оркестром под управлением Фуртвенглера. 25 ноября 1934 года Фуртвенглер выступил в защиту Хиндемита в “Deutsche Allgemeine Zeitung” со статьей “Der Fall Hindemith”. Йозеф Геббельс в речи 7 декабря возразил против нее. Лишь в марте 1937 года Хиндемит оставил свой пост в Высшей школе музыки и покинул Германию.

После драматической премьеры в Берлине Симфонические пьесы были исполнены во многих европейских городах. Музыка оперы стала известна миру еще до завершения самой оперы.

Берг — Шёнбергу. 30.01.1935

*В остальном я по-прежнему мучаюсь с моей оперной партитурой и должен буду еще долго мучиться. Между тем, Симфонические пьесы из нее «идут» довольно неплохо: Прага (Талих) и Женева (Ансерме) их уже исполнили; последнее я слушал (плохо) по радио. Скоро их будут транслировать из Италии (Турин). Затем Роттердам, Брюссель (Клайбер), Лондон (Боулт) и... Кусевицкий<sup>1</sup>. Что касается этого бостонского исполнения, можешь представить себе, как оно страшит меня после твоей «газеты»<sup>2</sup>. Тем временем ты уже получил партитуру и найдешь мои опасения обоснованными<sup>3</sup>.*

Особенно значимым для Берга было лондонское исполнение на радио 20 марта (Адриан Боулт). Адорно, который находился в Лондоне, принял горячее участие в судьбе нового сочинения Берга. Он придирчиво оценивал аналитические очерки своих коллег и сам взялся за написание большой статьи.

Адорно — Бергу. 23.03.1935

*Я собираюсь написать большую статью<sup>4</sup> (в ближайшие дни, начиная с сегодняшнего), чтобы послать ее затем в "Anbruch" и одновременно Вам, и был бы рад, если бы Вы немного поторопили их с публикацией; надеюсь написать в ней по меньшей мере об одном обстоятельстве, поразившем меня с самого начала, — хочу сосредоточиться на принципиально новом в музыке «Лулу» (и по сравнению с Вашими прежними сочинениями также), то есть на том «характеристическом», что, на мой взгляд, исходит из момента не-*

<sup>1</sup> Симфонические пьесы из «Лулу» Берга были исполнены 9 января 1935 года в Праге (под управлением Вацлава Талиха) и 16 января в Женеве (под управлением Эрнеста Ансерме). Дальнейшие исполнения: 22 февраля в Брюсселе (Эрих Клайбер), 20 марта в Лондоне (Адриан Боулт) и 22 марта в Бостоне (Сергей Кусевицкий); об исполнениях в Турине и Роттердаме ничего не известно.

<sup>2</sup> В своем «генеральном письме» (Rundbrief) от [25] ноября 1934 года, размноженном и разосланном близким друзьям, Шёнберг дал крайне негативный отзыв о даровании и достижениях русско-американского дирижера Сергея Кусевицкого, который руководил Бостонским симфоническим оркестром в 1924–1949 годы.

<sup>3</sup> Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 557.

<sup>4</sup> Zur Lulu-Symphonie [О «Лулу-симфонии»] // 23. Alban Berg zum Gedenken. См. также Adorno 1971, 472–477.

коего единства, достигаемого гармоническим развитием [Fortschreiten], а не тембровыми превращениями; с этим связано все остальное, и инструментовка в том числе (например, группный континуо в сопровождении, включающая арфу, фортепиано и вибрафон — вибрафон звучит сказочно). Думаю, Вы согласитесь с этим. Сегодня я собираюсь сказать Вам лишь две вещи: во-первых, благодаря искусству инструментовки, чувственное звучание достигает такой красоты, какой я еще никогда не слышал, красоты поистине обезоруживающей; «Дафнис и Хлоя» Равеля в сравнении с этим звучит просто жалко и банально. Далее об одной субъективной реакции: величайшее впечатление на меня произвели самые первые такты. Возможно, секрет в том, что они первые, поскольку именно в них я впервые погрузился в атмосферу сочинения; возможна, однако, более глубокая причина: мне кажется, они скрывают в себе сокровенную тайну Лулу, тайну ее нежности и красоты, но не «природного инстинкта», как пишут глупцы, — я сказал бы даже тайну красоты как таковой: в этих неопишуемых аккордах струнных с [парящей] над ними флейтой звучит все то, что обещает нам красота, все то блаженство, никогда не пережитое, не достигнутое и все же вне всякого сомнения реальное, блаженство, что мы испытываем при созерцании красивого человека — а именно: женщины — и в то же время печаль из-за недостижимости этой красоты; здесь звучит боль, которую мы чувствуем с неопишуемой достоверностью и в то же время никогда не способны выразить словами, боль, доступная лишь музыке, боль, которую причиняет нам истинно прекрасное, когда мы видим его впервые; лишь Прусту удалось чуть-чуть приблизиться к этой тайне, увиденной Вами сквозь пустоту ведекиндовских масок и оберегаемой музыкой так же надежно, как и одиночество больших праздников у Шумана<sup>1</sup>.

В процессе работы над статьей возник принципиальный вопрос о 12-тоновой технике.

Адорно — Бергу. 5.03.1935

<sup>1</sup> Adorno 1997, 313-316.

*...в свое время Вы говорили, что вся «Лулу» должна быть выведена из одного двенадцатитонового ряда. Но из анализа Райха<sup>1</sup>, как мне кажется, можно понять, что по меньшей мере сцена в Париже не является полностью 12-тоновой пьесой. Это означает, что Вы отошли от двенадцатитонового принципа в главном пункте, — раз не потребовалось пояснять это обстоятельство как особо значимое. Не могли бы Вы мне сказать, как обстоит с этим дело?<sup>2</sup>*

Вопрос о допустимых отступлениях от строгой двенадцатитоновой техники волновал Адорно и по другой причине: в письме от 11.03.1935 он признается, что в процессе сочинения сам стоит перед выбором: *...двенадцатитоновому недостает конструктивной строгости и принуждения; но двенадцатитоновость чрезмерно ограничивает конструктивную фантазию и грозит неподвижностью<sup>3</sup>*. К сожалению, мы не знаем, что ответил Берг — схема интерлюдии между 1 и 2 картинами III акта, посланная им Адорно в письме от 8.03.1935, не сохранилась. Можно предположить, что Берг обосновывал возможность разрешения обозначенной Адорно дилеммы. Заданный Адорно вопрос о том, выведена ли вся опера из единого ряда, оказался одним из ключевых в последующей дискуссии об опере (см., в частности, Reich 1966). Сам Берг, как следует из письма Колишу, смог услышать лондонское исполнение по радио<sup>4</sup>.

## 6. Скрипичный концерт

В феврале 1935 года возникает новая веская причина для того, чтобы прервать работу над «Лулу»: сочинение скрипичного концерта, заказанного американским скрипачом Луисом Краснером<sup>5</sup>. Краснер, на которого большое впечатление произвели опера «Воцтек» и Лирическая сюита, через своих венских друзей обратился к Бергу, пытаясь уговорить его написать скрипич-

<sup>1</sup> В. Райх послал Адорно текст, написанный к берлинской премьере «Лулу-симфонии» (см. Reich 1934). Серийный эскиз к «Лулу», подаренный Райху Бергом, опубликован в: Reich 1960.

<sup>2</sup> Adorno 1997, 305.

<sup>3</sup> Adorno 1997, 309-310.

<sup>4</sup> Берг — Колишу. 26.03.1935. Hilmar, 22.

<sup>5</sup> История создания концерта описана в: Stephan 1988.

ный концерт. Поначалу Берг не решался принять заказ, считая, что он уже отдал должное скрипке в своих квартетах и Камерном концерте. Но стесненное материальное положение побудило его дать согласие: за сочинение и единоличное право его исполнения в течение нескольких лет Краснер обещал заплатить 1500 долларов. Был заключен договор, однако без фиксированных сроков. 12 марта Берг начинает предварительные работы для концерта. В частности, он интенсивно изучает возможности скрипки как солирующего инструмента — по виртуозным сочинениям. В его черновиках этого периода сохранились многочисленные выписки из концертов Глазунова, Шимановского и Лало, в том числе каденции, гаммы, терцовые и секстовые пассажи, двойные ноты, флажолеты и трели<sup>1</sup>.

Луис Краснер рассказывал в интервью Буркхарду Лаугвицу (“Neue Zeitschrift für Musik”) в 1990 году:

*Идея пришла ко мне в Нью-Йорке, когда я там услышал исполнение «Воццека» в Мет [Метрополитен Опера] под управлением Стоковского. Когда я в следующий раз приехал в Вену, я настоял на том, чтобы встретиться с Бергом и попросить его о Скрипичном концерте.*

*<...> Так, через [Риту] Курцман, [Давида Йозефа] Баха и [Ханса] Хайнсхаймера, который, в свою очередь, был заинтересован в этом, состоялась встреча. И Берг сказал мне: «Вы молоды, вы должны играть Паганини, Венявского и тому подобное. Тогда вы сделаете карьеру». Я ему ответил: «Я играю это, но Моцарт и Бетховен тоже написали концерты». Он посмотрел на меня. Ему это понравилось. И я начал спорить с ним и сказал: «Везде, куда я приезжаю, я говорю с интересующимися о музыке и о том, как обстоят дела с Новой музыкой в Вене, но они отмахиваются и говорят, что все это „сделанная музыка“, „головная музыка“ и что в ней нет музыкальной выразительности».*

*Я продолжил: «Если Вы напишете концерт для скрипки — Вы знаете, что это за инструмент, — я уверен, Вы напишете для этого инструмента*

<sup>1</sup> F 21 Berg 85 /I. См. Hilmar 1985, 57.

стоящим образом. Кроме того, Ваш стиль. Это действительно будет прорывом, [аргументом] за атональную музыку и против негативного к ней отношения». Одновременно я имел в виду: напишите мелодичное сочинение. И я увидел по его выражению лица, что ему это понравилось<sup>1</sup>.

Письмо Краснеру от 28.03.1935<sup>2</sup> противоречит фактам, сообщенным им же в воспоминаниях. Очевидно, Берг принял заказ заочно и лишь затем познакомился с Краснером лично.

Видимо, поначалу Берг рассматривал сочинение концерта как досадную помеху. Однако вскоре произошло событие, в корне изменившее отношение к «заказному» опусу. 22 апреля 1935 года умирает Манон Гропиус, дочь Альмы Малер от брака с архитектором Вальтером Гропиусом. Смерть восемнадцатилетней девушки от полиомиелита последовала после долгих и мучительных страданий. Она послужила решающим импульсом в работе над концертом. Берг решает его посвятить «памяти ангела».

В мае, когда Берг вернулся в Вальдхауз, работа над концертом была продолжена. Переписка с Веберном свидетельствует о том, что поначалу работа шла необычайно быстро. Однако в начале июня Берг столкнулся с трудностями: ему необходимо было подобрать хоральную мелодию для второй части. Он просит Райха послать ему «Страсти по Матфею» и сборник хоралов Баха<sup>3</sup>.

Райх свидетельствует:

*Когда я через неделю приехал к нему в «Вальдхауз», он показал мне в посланном ему мною сборнике «Шестьдесят хоральных мелодий»<sup>4</sup> хорал “Es ist genug!”<sup>5</sup> и сказал о нем: «Разве не удивительно: первые четыре тона хо-*

<sup>1</sup> Приводится по: Laugwitz.

<sup>2</sup> См: Violinkonzert.

<sup>3</sup> Берг — Райху. 8.06.1935. Reich 1985, 93.

<sup>4</sup> Sechzig Choralgesänge von Johann Sebastian Bach. Ausgewählt und eingeleitet von Hermann Roth. München, 1920.

<sup>5</sup> Избранный Бергом хорал находился под № 55.

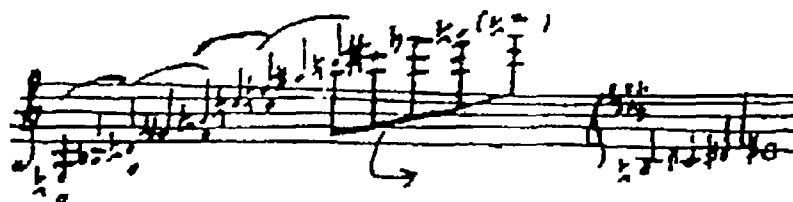
рала (целотонная гамма) полностью соответствуют четырем последним тонам 12-тонового ряда, на основе которого я строю весь концерт?»<sup>1</sup>

Концерт был завершен 15 июля 1935-го<sup>2</sup>. Берг сразу же сообщает об этом Краснеру, чтобы договориться о встрече: нужно отредактировать партию скрипки<sup>3</sup>. Очевидно, встреча с Краснером до завершения партитуры концерта не состоялась. Позже Берг послал ему на время партитуру для ознакомления со скрипичной партией<sup>4</sup>.

В конце августа гостем Берга был Веберн — он всего на один день приехал в «Вальдхауз», чтобы навестить друга и познакомиться с его новым сочинением<sup>5</sup>. Шёнберг также получил известие о концерте.

Берг — Шёнбергу. Вальдхауз, 28.08.1935

О себе могу тебе сообщить, что «Скрипичный концерт» полностью закончен две недели назад. Он стал двухчастным, каждая часть из двух разделов: I а) *Andante* (Прелюдия), б) *Allegretto* (Скерцо); II а) *Allegro* (Каденция), б) *Adagio* (Хоральная обработка). Для всего в целом я выбрал очень удачный ряд (поскольку о *D-dur* и прочих «скрипичных» тональностях не может быть и речи), а именно:



который волею случая обнаруживает  
сходство с началом хорала Баха

“*Es ist genug*”<sup>6</sup>

10 августа 1935 года В. Райх посетил Берга в «Вальдхаузе», и тот, проиграв с ним на фортепиано в четыре руки весь концерт, показал почти завершенный чистовик партитуры. Ко дню рождения Альмы Малер (31 августа)

<sup>1</sup> Reich 1985, 93.

<sup>2</sup> См. Берг — Веберну. 15.07.1935, WSLB MS.

<sup>3</sup> Берг — Краснер. 16.07.1935, Violinkonzert.

<sup>4</sup> Берг — Краснеру 13.08.1935, Violinkonzert.

<sup>5</sup> См. письмо Веберна Шёнбергу от 23.01.1936.

<sup>6</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 571.

композитор намеревался опубликовать в “Wiener Tageszeitung” анализ концерта, составить который он поручил своему ученику. План был осуществлен.

Первый опубликованный комментарий к Скрипичному концерту (В. Райх со слов композитора) гласит:

*«Памяти ангела...»*

*При взгляде на эти слова — на большом 24-строчном нотном листе — мы вначале думаем о сочинении давно увядшего романтизма и удивлены, обнаружив его в качестве эпиграфа к новой партитуре. Даже новейшей, ибо Альбан Берг озаглавил так свой только что завершённый Скрипичный концерт и тем самым продемонстрировал свою сердечную привязанность, которая получает выражение и символическую силу в его музыке. Глубоко потрясшее переживание: внезапная смерть юной девушки, чьи мучительные страдания, переносимые с удивительным терпением, вот-вот, казалось, сменились слабым улучшением, — стало для художника духовным содержанием сочинения, которое, будучи далеким от любой рабски привязанной к биографии программности, рисует трагическую судьбу этого ангельского существа — Манон Гропиус, дочери Альмы Марии Малер — как чисто музыкальное видение. Вот духовные предпосылки той «концертной музыки», из которых композитор выводит архитектуру сочинения, в равной степени принадлежащего к сферам «абсолютной музыки» и «симфонической поэмы». Полет фантазии при величайшей строгости формы — главные отличительные качества искусства Альбана Берга и существенные черты нового двухчастного скрипичного концерта, части которого каждая, в свою очередь, разделены на две.*

*Из волнообразного прелюдирования Andante-интродукции выделяются нежные мелодии, которые постепенно вновь опускаются к начальным волнам. Как будто высвечиваясь из подсознания, в начальном разделе Allegretto-скерцо возникает видение милой девушки как прелестный хоровод, который в быстро пробегающих эпизодах Трио принимает то нежно-мечтательный,*



то простоватый характер каринтийской народной мелодии. Краткая пауза — и бурный взлет оркестра вводит во вторую часть, которая начинается как свободная взволнованная каденция скрипки. Неистовый бег, прерванный лишь кратким моментом успокоения, неудержимо влечет к катастрофе. В оркестре звучат стоны и пронзительные крики о помощи, затем — на долгом органном пункте — постепенный спад. И в самый страшный миг серьезно и торжественно у скрипки соло вступает чудесный хорал “Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist” из кантаты “O Ewigkeit, du Donnerswort” И. С. Баха. Регистрованные подобно органу деревянные отвечают каждой строфе [скрипки] гармониями из классического оригинала. Затем следуют искусные вариации, в основе которых, однако, как кантус фирмус всегда лежит первоначальная мелодия, «таинственно» поднимающаяся из басов, в то время как скрипка соло произносит трогательную ламентацию. Все громче звучит траурное песнопение, солист явственно становится ведущим всего корпуса альтов и скрипок, который в мощном нарастании мало-помалу вливается в его мелодию и затем вновь покидает ее. Мимолетное напоминание о чарующем облике девушки — и хорал, терпко гармонизованный и оплетенный сверху нежной мелодией скрипки соло, — подобно коде завершает глубоко траурное сочинение<sup>1</sup>.

Новая встреча с Краснером состоялась уже в сентябре. На краткое время он приехал к Бергу в «Вальдхауз».

Ни Берг, ни Краснер не могли предположить, что премьера концерта состоится так скоро: Краснер должен был сыграть его лишь через два года. Коррективы в этот план внесла внезапная кончина композитора: он написал свой собственный реквием.

## 7. Последняя болезнь

<sup>1</sup> Цит. по: Stephan 1988, 44-45. Расширенный вариант статьи был опубликован затем в журнале “Anbruch”. 1935. № 9-10.

После завершения Скрипичного концерта Берг возобновляет работу над инструментовкой «Лулу». Но укусы насекомого<sup>1</sup> и развившийся впоследствии фурункулез стали серьезным препятствием.

Берг планировал поехать на очередной фестиваль МОИМ в качестве делегата венской секции (из-за угроз со стороны праворадикальных политических группировок фестиваль был перенесен из Карлсбада в Прагу). По состоянию здоровья Бергу пришлось отказаться от поездки, несмотря на то, что исполнялась его «Лулу-симфония»<sup>2</sup>. Веберн, недовольный заменами и умолчаниями, также предпочел на фестивале не появляться. Нововенскую школу представляли сочинения Шёнберга и двух его известнейших учеников<sup>3</sup>; опысы Берга и Веберна критика назвала кульминацией фестиваля.

Новые перспективы возникли и в отношении премьеры «Лулу». Еще весной 1935 года пришло предложение от директора Немецкой оперы в Праге Джорджа Селла<sup>4</sup>. Однако Прага рассматривалась все же как компромиссный вариант, на который можно решиться лишь в крайнем случае — Берг опасался, что исполнение не будет достойно премьеры.

Берг — Колишу. 22.09.1935

*Между нами: желать я этого не желаю и, если доживу, то охотно подождет бы до следующего сезона (1936/1937). <...> Селл — последний, кому я дал бы премьеру, даже премьеру Пьес в Праге<sup>5</sup>.*

Переговоры по поводу премьеры в Праге окончились ничем, что, однако не слишком разочаровало Берга:

Берг — Universal Edition

*Это было бы второклассное исполнение и третьеклассная оплата, а этого нельзя допускать в случае премьеры «Лулу». Лучшие мы подождем еще сезон: непременно найдется человек, который обеспечит духовные и материальные условия для первоклассного исполнения сочинения... если об опере*

<sup>1</sup> Очевидно, осы — одного из видов, живущих в Каринтии; укусы некоторых из этих ос могут вызвать воспаление.

<sup>2</sup> Берг — Шёнбергу. 28.08.1935 Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 II, 572.

<sup>3</sup> Вариации Шёнберга, ор. 31, были исполнены и транслировались симфоническим оркестром Пражского радио под управлением Яловца 2 сентября. 6 сентября Яловец дирижировал исполнением концерта Веберна, ор. 24, а 7-го Джорж Селл с Чешским филармоническим оркестром исполнил «Лулу-сюиту» Берга (солистка Юлия Несси).

<sup>4</sup> Берг — Universal Edition. 11.05.1935, WSLB MS.

<sup>5</sup> Цит. по: Hilmar, 22.

*будет достаточно известно. А для этого необходимо выпустить клави́р. Тогда возникнет возможность того, что кто-то — из художественных убеждений — добьется премьеры и исполнения всех условий. До сего времени все претенденты блуждают в темноте<sup>1</sup>.*

Последние письма, отправленные Бергом из «Вальдхауза», проникнуты пессимизмом и резиньяцией.

Берг — Адорно. 2.11.1935

*Я никак не могу решиться продать «Вальдхауз»; он по-прежнему остается для меня единственно возможным местом работы. <...>*

*А сейчас я в III акте партитуры «Лулу» (примерно на 500-й странице 24-строчной партитуры!). Но на это прожить нельзя (премьера оперы в 1935/1936 опять не состоится!), нельзя прожить и на отчисления от концертных исполнений (при том, что число исполнений пьес из «Лулу», которые всегда имели успех, скоро достигнет дюжины). К 100%-ной бесперспективности в Германии теперь добавляется и 100%-ная бесперспективность в Австрии, где для католиков я недостаточно католик, а для евреев — недостаточно еврей (а все прочее в настоящее время в расчет не принимается)<sup>2</sup>.*

Берг — Райху. 4.11.1935

*Ибо кто-то же должен нам помочь! И этот призыв — главная причина моего приезда в Вену. Один-два месяца я еще проживу — но что дальше? Я не думаю ни о чем другом и не комбинирую ничего кроме этого — то есть глубоко подавлен. И в отношении здоровья я немного *parterre*, но это пройдет в более умеренном климате<sup>3</sup>.*

12 ноября Берги возвращаются в Вену. Болезнь прогрессирует, и письма последних недель свидетельствуют о тяжелом физическом и психическом состоянии Берга. Тем не менее, он находит силы на то, чтобы посетить исполнения «Песен Гурре» Шёнберга, о чем посылает ему подробный отчет<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Adorno 1997, 323-324.

<sup>3</sup> Цит. по: Reich 1985, 94-95.

<sup>4</sup> 28 и 29 ноября в Большом зале Концертхауза состоялось исполнение «Песен Гурре» Шёнберга под управлением Бруно Вальтера при участии Венского симфонического оркестра, Венского шубертовского союза, Певческой академии и Брукнеровского хора. В числе солистов были Хильде Конетцни (Тове), Керстин Тор-

11 декабря 1935 года состоялась венская премьера «Лулу-симфонии» (дирижер О. Кабаста). Берг присутствовал на ней, несмотря на постоянный жар, нейтрализовать который помогали лишь большие дозы аспирина. Он впервые услышал музыку «Лулу», и этот концерт оказался последним в его жизни. 14 декабря он просмотрел вместе с пианисткой Ритой Курцман составленный ею клавир Скрипичного концерта. 17 декабря 1935 года Берг был помещен в Госпиталь Рудольфа.

Альбан и Хелена Берг — Арнольду и Гертруде Шёнбергу. Вена, 19.12.1935

*Вы были, наверное, удивлены, что не получили от нас поздравления с Рождеством, и даже наши новогодние пожелания пришли с опозданием. Но в последнее время нам пришлось очень тяжело: фурункул, от которого Альбан страдал много месяцев (он писал тебе об этом), вскоре после нашего возвращения сюда развился в ужасный фурункулез, который вынудил его, после 3-4-недельного домашнего лечения, когда температура почти постоянно держалась на уровне 40°, лечь в больницу. Там Альбана несколько раз оперировали. Сегодня ему сделали переливание крови, и мы надеемся, что со временем наступит улучшение — но когда, конечно, еще большой вопрос! Вы сами понимаете, что в это время он не может писать письма; привыкнув за последние 3 года заполнять все свое время работой — корреспонденцией и чтением, — он лежит в полной апатии, мучимый жаром и невыносимыми болями<sup>1</sup>.*

Сохранилось немало свидетельств о последних днях и часах Альбана Берга. Они запечатлены в воспоминаниях Моргенштерна<sup>2</sup>, В. Райха<sup>3</sup> и Э. А. Берга<sup>4</sup>, описаны в подробных посланиях Шёнбергу Веберна<sup>5</sup> и Штайна, в письмах Хелены Берг Альме Малер<sup>6</sup>.

---

борг (Лесная голубка), Андреас фон Реслер (Вальдемар), Вильям Верник (Шут Клаус), Пауль Лоренци (Крестьянин) и Вильгельм Клич (чтец). См. Берг — Шёнбергу 30.11.1935, Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 573-575.

<sup>1</sup> Подробности лечения Берга у различных врачей содержатся и в письме Хелены Альме Малер от 22.12.1935, Perle 1980, 8.

<sup>2</sup> Morgenstern 1995, 367-371.

<sup>3</sup> Reich 1985, 96.

<sup>4</sup> Berg E.A. 1985, 116.

<sup>5</sup> Веберн — Шёнбергу. 23.01.1936, ASC. ID: 18177.

<sup>6</sup> В частности, Mahler-Werfel 2008, 516.

Штайн — Шёнбергу. 17.01.1936

Хелена Берг, насколько я знаю, была не в силах написать Вам подробности о конце нашего друга: причиной смерти было заражение крови вследствие фурункулеза, сама смерть последовала от сердечной недостаточности. Как Вы, наверное, знаете, он при жизни часто страдал от фурункулеза. Этим летом у него дважды были карбункулы, которые якобы полностью были вылечены. Здесь, в Вене, куда он приехал в середине ноября, у него возник третий карбункул. К тому же он не берегся, присутствовал на репетициях и исполнении «Лулу-сюиты». Через три дня у него внезапно возник сильный жар; его врач посчитал это за грипп и отрицал связь с фурункулом. В тот понедельник (16-го) был допущен просчет. Врач тогда и позже вел себя скверно. Он сказал, что может вскрыть фурункул амбулаторно, в больнице, но спешить не нужно. Когда во вторник утром Берг поступил в госпиталь Рудольфа с ужасной болью и температурой 40°, его сразу же прооперировали (проф. Демель). Но очаг не был найден. Затем сделали переливание крови (врачи посчитали это необходимым из-за большой кровопотери) и вторую операцию, которая также осталась безрезультатной. В воскресенье Демель сказал Хелене, что надежды почти нет, поскольку начало отказывать сердце. Ему давали всяческие сердечные средства, делали процедуры, которые были для больного ужасным мучением. Но удалось лишь на несколько часов отодвинуть конец. Его смерть была ужасна. С ним находилась Хелена и ее сестра. Он был страшно беспокоен. Хелена говорит, что он сорвал с себя повязку, приподнялся, затем раскинул руки и постоянно повторял: «Es ist genug». Бедная Хелена, видеть это! «Это было последним убийством Лулу», — говорит она.

Можно ли было ему помочь? В последние недели, думаю, уже нет. В середине ноября, когда он вернулся из Каринтии, первыми его словами при нашей встрече были: работа идет хорошо как никогда, но организм не слушается. И потом он пожаловался на то, что все его мучает: чешутся все ноги до поясницы, парадонтоз, так что половина зубов грозит выпасть. Он утверждал тогда, что у него прекрасный врач — это был тот, кто затем так оскандалился. Я упрекаю себя, что тогда не уговорил его взять другого

врача; но раз он был им доволен... Другой врач, возможно, оказался бы лучше. Я навестил его в последний раз в воскресенье, за полтора дня до его смерти. Он был невероятно бодр духом и интересовался всем. Его постоянно нужно было просить молчать. Он жаловался на то, как его мучают врачи. <...> Хелена утверждает, что он знал о своем состоянии и скрывал это лишь от нее. Но в воскресенье он не мог еще этого знать. Ибо когда я попытался успокоить его в отношении одного из последствий операции (этим летом я 6 недель пролежал в госпитале по поводу гнойного аппендицита), он сказал, что у меня все было гораздо тяжелее. Это сразило меня, ведь я не мог ему возразить. Но мы уже знали, что он в большой опасности. Веберн минутку поговорил с ним и в понедельник<sup>1</sup>.

Официальный диагноз гласил: фурункулез, сепсис, выделения из альвеол, сердечная недостаточность. Диагноз патологоанатома: "Septorpyohaemia staphylococcica"<sup>2</sup>.

Вопросы о том, можно ли было спасти Берга, а также в какой мере Хелена Берг виновна в его смерти, остаются открытыми. В середине 1930-х еще не существовало сильнодействующих антибиотиков, и нет уверенности в том, что своевременно начатое лечение привело бы к положительному результату.

---

<sup>1</sup> ASC. ID: 16832.

<sup>2</sup> См. об этом: Kerner.

## Заключение: о посмертной судьбе наследия

### 1. Post mortem

Похороны Берга состоялись 28 декабря. Он был погребен на Хитцинском кладбище в могиле, пожертвованной общиной Вены. Простой деревянный крест на могиле сделан из лиственницы, специально привезенной из Каринтии.

1 февраля 1936 года вышел специальный выпуск журнала «23», посвященный памяти Берга<sup>1</sup>. Здесь были опубликованы некрологи и воспоминания о Берге. Среди них выделяется непревзойденный по лаконизму и законченности некролог З.Моргенштерна. Ему потребовалось всего лишь несколько емких фраз, чтобы вписать фигуру Берга в пространство австрийской культуры начала XX столетия, начертить созвездие имен из окружения композитора, до конца его дней остававшихся для него духовными маяками.

#### **Зом Моргенштерн. В доме траура:**

*Он был благороден, унаследовав аристократизм нового времени, о котором возвестил его великий пророк Петер Альтенберг: аристократизм естественности.*

*Его глубоко трогала природа. Лишь изредка она казалась ему приветливой. Заглядывая в ее бездны, прислушиваясь к ее демонам, он не озарял ее светом своего разума: он объяснял ее светом своих звуков. Его ландшафт находится в близком и строгом родстве с ландшафтом Густава Малера.*

*Он был верным стражем и хранителем великой музыкальной традиции, традиции строгих форм и великих создателей, так же, как его учитель и друг Арнольд Шёнберг. Оба они, и мастер, и его ученик, — нововенцы, ре-форматоры, коим было уготовано лишь непонимание, то злобное, то просто угрюмое. Их встречали анафемой: «Атональность!»*

*У него были нежные, изящные, нервные руки, руки творца, способные делать тончайшие вещи абсолютно безошибочно и чисто, без всякой вычурности. Адольф Лоос любил его.*

<sup>1</sup> См. с. 384.

*Добродушный и обходительный в жизни, в искусстве он любил воинственное, строгое, бескомпромиссное, неумолимое. Высочайшее духовное наслаждение доставляло ему слово — непринужденно-остроумное, меткое, очищающее, казнящее, бьющее. Карл Краус был тем, кому он поклонялся почти с фанатизмом.*

*В хорошо продуманной, исполненной пиетета последовательности здесь названы пять великих имен. Это целиком и полностью в духе умершего друга: они перед нами, словно его завещание. Пять имен, которые стали звездами, путеводными звездами его вселенной. Но он не возносил их на небо, они были хранителями его очага, и он жил подле них — настолько скромно, чтобы никто не заметил, что среди этих звезд он был звездой равной величины<sup>1</sup>.*

Вдова Берга Хелена, пережившая супруга на 40 лет, осталась стражем и хранительницей его наследия и его духовного мира. Ей же пришлось взять на себя бремя человеческих отношений с близкими друзьями Берга.

Наибольшие изменения претерпело отношение к Хелене Зомы Моргенштерна. В юности увлечение супругой Берга едва не перерастает для него в опасную любовную аферу. Но очарование влюбленности спустя годы сменяется горечью отчуждения: именно Хелену Моргенштерн винит в безвременной смерти друга. Возможно, сыграло свою роль и лояльное отношение Хелены к национал-социалистам.

В переписке Хелены с Адорно всплывает тема Лирической сюиты и связи этого сочинения с увлечением Берга Ханной Фукс: после ухода композитора Адорно посчитал возможным говорить об этом с его женой.

Адорно — Хелене Берг. 16.04.1936

*Я с первого дня знал об обстоятельствах Х.Ф. и был, хотя и не слишком удачно, его доверенным и, если Вам угодно, пособником. Я твердо обещал ему никому не говорить об этом, и твердо держал свое слово, пока не узнал от Райха, что Вам это известно. Теперь дальнейшее молчание не име-*

<sup>1</sup> Morgenstern 1936. См. также Morgenstern 1995, 9.



ет смысла — и по отношению к нему тоже. Первая мысль, которая у меня возникла после известия о смерти: что произойдет, если Хелена найдет письма. <...>

Но уже тогда, в 22 года, мне было ясно одно: дело с Х.Ф. не было для него главным; оно не могло затронуть его отношение к Вам; он любил Х.Ф. скорее, чтобы написать Лирическую сюиту, чем написал Лирическую сюиту ради любви<sup>1</sup>.

Адорно — Хелене Берг. 21.11.1936

Об анализе Лирической сюиты: мне не хотелось бы что-то менять — по очень простой причине, которая, определенно, убедит и Вас. Анализ Лирической сюиты — единственный, который он знал (первоначально он был написан для Лондонского радио). И он не только полностью одобрил его, но особенно отметил как раз указание на «поэтическое» содержание. Это следует из письма мне, которое в настоящее время у Райха. Кроме того, в анализе нет ничего «личного». Напротив: я думаю, введя понятие «латентной оперы» я настолько объективировал те моменты, что никто не будет искать частных мотивов<sup>2</sup>.

**Премьера Скрипичного концерта** 19 апреля 1936 года стала кульминацией фестиваля МОНМ в Барселоне. Дирижировать концертом должен был Антон Веберн, но отказался в последний момент. Его место занял Герман Шерхен.

Луис Краснер:

Да, мы пришли на репетицию, и Веберн репетировал; ноту за нотой, такт за тактом. Но оркестровые музыканты не имели представления о том, что хотел Веберн. <...> И поэтому Веберн медленно продвигался вперед. У нас было три репетиции и мы сыграли, наверное, шесть страниц партитуры. После первой репетиции ко мне пришли музыканты и сказали,

<sup>1</sup> Adorno 1997, 329-334.

<sup>2</sup> Ibid., 337-338. Речь о письме Берга от 2.11.1935 с отзывом об аналитическом очерке, посвященном трем частям Лирической сюиты. Очерк предназначался для программки концерта BBC 23 октября 1935 года, но был опубликован в сильно сокращенной версии. Немецкий оригинал текста см. Adorno 1986, 797-801.

что хотят сперва проиграть сочинение, поскольку не имеют о нем никакого представления. Трудность была и в том, что музыканты оркестра — это был Оркестр Казальса<sup>1</sup> — никогда не играли ничего подобного. Думаю, дня них был бы проблематичен уже Брамс. Это был не национальный оркестр, как в Лондоне, Амстердаме или Париже. К тому же язык. Наверное, были те, кто понимал по-французски. Но Веберн не знал французского, и английского тоже, и его немецкий был венским диалектом, который с трудом понимали даже в Германии. Поэтому с музыкантами не было контакта.

На третий день он выбежал из-за пульты и исчез. Конечно, это стало огромным препятствием, никто не знал, что делать, пока Шерхен не согласился взять Концерт. Но тогда не оставалось времени для репетиций. В тот же вечер у Шерхена была репетиция его собственного концерта, который должен был состояться на следующий день. Поэтому он выразил готовность пожертвовать полчаса этой репетиции на концерт Берга. <...>

Конечно, Шерхен был чудесным дирижером. К тому же музыканты были смущены, поскольку чувствовали свою вину во всей этой ситуации. И затем еще обстоятельство, что Берг только что умер. Внутренне слушатели находились еще под впечатлением этого события. Исполнение напоминало богослужение. И когда мы закончили — оно заканчивается очень тихо — никто не пошевелился, и лишь спустя некоторое время разразились бурные овации и Шерхен поднял партитуру<sup>2</sup>.

Исполнение имело убедительный успех, на концерте присутствовала вдова Берга. Вскоре Краснер исполнил концерт во многих городах за пределами Германии: в Лондоне (А. Веберн), Вене (Отто Клемперер), Париже (Шарль Мюнш) и в Америке.

## 2. История завершения и исполнения «Лулу»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Orquerstra Pau Casals был основан Пабло Казальсом в 1919, прекратил свою деятельность с началом гражданской войны в Испании в июле 1936.

<sup>2</sup> Приведено по: Laugwitz.

<sup>3</sup> См. об этом также: Воробьев 2006.

Внезапная смерть не позволила Бергу завершить оперу. Полностью закончены в партитуре были лишь первые два акта. Из третьего акта Берг успел оркестровать 268 начальных тактов, а также те фрагменты, которые вошли в «Лулу-симфонию».

Вопрос о завершении и исполнении оставленной Бергом оперы возник сразу же. Ни одна из газет, сообщивших о его смерти, не могла обойти эту тему<sup>1</sup>. Судьба оперы оказалась в руках ближайшего окружения Берга — композиторов нововенской школы и духовно близких ей музыкантов. Скорейшее исполнение оперы они рассматривали как долг перед умершим, кроме того, оно облегчило бы материальное положение вдовы.

Первым экспертом по делу «Лулу» стал Эрнст Кшенек. В 1930-е годы, переехав в Вену, он сблизился с нововенцами. Не в последнюю очередь этому способствовал его интерес к додекафонной технике.

Кшенек:

*Вначале меня спросили о возможности завершения сочинения умершего композитора. Я просмотрел фотокопии его эскизов и пришел к заключению, что вполне возможно заполнить пустые места, которые он оставил. Мне показалось, что практически нигде не нужно было изобретать совершенно новых музыкальных элементов, поскольку даже во фрагментарных пассажах постоянно можно было видеть ведущую линию, из которой путем тщательного сравнения с завершенными разделами в полной мере можно вывести контекст соответствующего места. Разумеется, в сочинении Берга ничего не отдано на откуп сиюминутному, бессвязному вдохновению, но все находится в связи с другим, особенно в последних разделах третьего акта, о котором шла речь. Я предложил, чтобы кто-нибудь взял на себя эту работу, кто хорошо знаком со стилем Берга и не обладает при этом собственным заметным стилем, другими словами, преданный, совестливый и способный ученик. В Вене им был Ханс Эрх Апостель, который, кажется, подходил для этого великолепно. Ему могло бы помочь другое, менее значитель-*

<sup>1</sup> См. Materialien zur Biographie Watznauer. WSLB HS, IN 204.585/1,2; Schoenberg-Nono 1998.

ное лицо, Юлиус Шлосс, а работой могли бы руководить Веберн и я вместе, чтобы придать ей больший авторитет, если это желательно. К сожалению, Хелена Берг велела послать эскизы Шёнбергу, поскольку она была убеждена, что никто другой, кроме самого верховного судьи, не был достаточно хорош, чтобы приложить руку к этим страницам<sup>1</sup>.

Сам Кшенек отнюдь не рассматривал себя в качестве подходящей кандидатуры; опера, по-видимому, была не близка ему. Впоследствии Кшенек настаивал на том, что к нему по этому поводу не обращались.

Спустя многие годы (автограф датирован 15 июля 1970 года, Вена) в о ситуации с завершением «Лулу» высказывается Х. Э. Апостель.

*Лулу:*

*Беседы с Эгоном Веллесом о его предложении и поручении: завершить «Лулу», поскольку я способен в отношении стиля вжиться в сочинение Берга и завершить его (что и сегодня еще справедливо). Год работы! Кто будет это финансировать? UE? Вряд ли. Предложения были обнародованы (супругой Берга?). Веберн или Кшенек должны взять на себя своего рода руководство. Невозможно! Я работаю, а другим достанется слава? Я отказался. И из-за деталей текста, с которыми невозможно было согласовать этику Хелены<sup>2</sup>.*

Имя Кшенека как претендента на завершение «Лулу» появилось в прессе. Возможно, это задело Шёнберга, который узнал о смерти Берга из «Нью-Йорк Таймс» от 25 декабря. В этом случае реакция его объяснима: оперу «Лулу» Берг посвятил ему, к 60-летнему юбилею в 1934 году Шёнберг получил в подарок рукопись пролога. В эмиграции он чувствует себя оторванным от круга венских друзей и очень опасается того, что его авторитет утратил прежнюю силу. Смерть Берга воспринимается им не только как огромная человеческая и художественная потеря, но и как урон, нанесенный

<sup>1</sup> Křenek 1999, 1088

<sup>2</sup> Вена, 15.07.1970 WSLB HS IN 215 717

школе в частности и новой музыке вообще — тому, за что он боролся на протяжении всей жизни.

Шёнберг — Веберну. 15.01.1936

*Это ужасно. Уходит еще один из нас, — а ведь нас, по большому счету, всего трое, и теперь мы должны поддерживать это художническое объединение вдвоем. И самое печальное: тот, кто имел успех, кто по меньшей мере смог бы им наслаждаться, кому по меньшей мере, если бы он продолжал жить, эта горечь, которая могла бы испортить ему всю радость от исполнений его сочинений и от его деятельности, была бы отпущена не в той мере, что нам двоим! Конечно, он также должен был страдать под тем бременем, которое тяготело над нами троими, страдать от ненависти, с которой нас преследовали. Но все же, благодаря некоторым благоприятным свойствам его дарования, ему верили, и он мог бы этим пользоваться<sup>1</sup>.*

Принося соболезнования Хелене, он выражает готовность взять на себя работу по завершению оперы.

Шёнберг — Хелене Берг. Голливуд, 1.01.1936

*Когда я прочитал в вырезке из нью-йоркской газеты, что «Лулу» не инструментована до конца и что Кшенек или кто-то другой должен сделать это, у меня возникла спонтанная идея спросить тебя, не должен ли сделать это я. Но моя жена обратила мое внимание на то, что при нынешней ситуации в Германии это определенно повредило бы сочинению. В любом случае, если Альбан выразил пожелание, чтобы я инструментовал остаток, если ты считаешь это правильным, я в твоём распоряжении.<sup>2</sup>*

Хелена откликнулась на предложение Шёнберга с благодарностью.

Хелена Берг — Шёнбергу. Вена, 14.01.1936

*То, что ты, уважаемый друг, пришел ко мне в момент моего глубокого отчаяния со своим великолепным предложением взять на себя оставшуюся*

<sup>1</sup> WSLB MS.

<sup>2</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 581-582.

ся инструментовку последнего акта «Лулу», был первый луч света в моей тьме! Как мне тебя благодарить! Я знаю, что Альбан был бы счастлив, если бы из «Лулу» вышло что-то законченное, и если бы можно было вообще не думать ни о выгодах, ни о политике, когда речь идет о произведении искусства<sup>1</sup>.

Пресса немедленно публикует сообщение: Шёнберг совершенно безвозмездно завершит «Лулу»<sup>2</sup>. В венском окружении Шёнберга его согласие вызвало воодушевление<sup>3</sup>. Штайн немедленно приступает к практической стороне вопроса.

Штайн — Шёнбергу. 17.01.1936

Издательство сейчас отдаст фотографировать всю партитуру в целом, которая имеется (помимо напечатанных симфонических пьес), и партителлу 3-го акта, чтобы послать Вам все это. То есть, вначале будут готовы партителла и партитура 3-го акта, что Вам потребуется в первую очередь. Эта посылка отправится к Вам раньше. Конечно, Вы захотите просмотреть и первые два акта; они последуют вскоре. Вместе с первой посылкой Вы получите от меня список, который облегчит Вам ориентацию. Я очень хорошо знаю партитуру, поскольку работаю над клавиром; я сейчас примерно в середине второго акта. Сравнение с партитурой показывает, что Берг в этих первых актах при инструментовке изменил не многое, но все же кое-что. Указания на инструменты отсутствуют в партителле почти полностью. По моим расчетам потребуется написать еще около 100 партитурных страниц.

Пожалуйста, напишите мне или Хелене, нуждается ли Вы для Вашей работы в каких-либо технических опорах. Например, у Райха есть различные письменные пояснения Берга относительно серии, которая положена в основу композиции и в отношении определенных персонажей принимает различные формы. Кроме того, имеются транспозиционные таблицы серии. Не

<sup>1</sup> Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 II, 581-582.

<sup>2</sup> "Echo", 15.01.1936

<sup>3</sup> Штайн — Шёнбергу. 17.01.1936. ASC. ID: 16832.

знаю, потребуются ли Вам эти ряды, если Вы будете делать фактуру как в партичелле, предпочтете ли Вы вывести их из композиции или для Вас будет приятным облегчением воспользоваться подспорьем Берга. Если я не получу ответа по этому поводу, я попрошу послать Вам эти пояснения в отдельном закрытом конверте, чтобы Вы могли открыть его, когда пожелаете, не рискуя быть сбитым с толку<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что срок премьеры предварительно был уже назначен на ноябрь 1936 года, отправление материалов затянулось, и у Шёнберга появились скрытые опасения.

Шёнберг — Кальмусу (Universal Edition). 2.03.1936

*...я подтверждаю получение Вашего письма о завершении партитуры, письма Штайна, а также Вашей телеграммы [18.2.] с датой премьеры.*

*Эта последняя, меня крайне и неприятно удивила. До сих пор (вероятно, благодаря Вашему здешнему представителю) у меня нет ни листа материала. Если партитура до 1 августа должна попасть в Ваши руки, мне следует завершить ее самое позднее в конце июня, ибо затем у меня начинаются летние курсы в университете и больше не будет времени для работы. Сегодня я не могу сказать, уложусь ли в эти сроки. Разумеется, я постараюсь сделать все возможное, чтобы обеспечить премьеру. Во-первых, я думаю, будет очень полезно, если я постоянно буду посылать готовые части, примерно 10-20 партитурных страниц, чтобы в последний раз мне пришлось послать лишь небольшой остаток. Во-вторых, если время будет поджимать, и я не успею закончить, я прибегну к выходу, который я сейчас опишу подробно, поскольку впоследствии у меня, вероятно, не будет времени. Я очень точно внесу инструментровку в партичеллу, чтобы мой сын<sup>2</sup>, который в таких работах поднаторел, мог затем расписать партитуру с правильной транспозицией. Если затем г-н Штайн сравнит мои записи с партитурой и*

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Георг Шёнберг.

в сомнительном случае сам примет решение вместе с Веберном (я все же смогу перепроверить это позднее), выйдет то, что надо.

<...> О самом деле мне хотелось бы заметить: я прошу отвечать в случае вопросов, что я решил не имитировать оперный стиль Берга, но действовать так, как действовал, инструментуя спустя 10 лет после начала работы свое сочинение, «Песни Гурре», стиль которого мне уже не был близок. Это означает: я сделал это так, как писал в то время для оркестра, — и я хочу поступить так же и здесь. Разумеется, я попытаюсь выяснить, какой эффект задумывал Берг, и постараюсь соответствовать его звуковым замыслам. Но средства для этого я с чистой совестью и полным применением своей фантазии могу использовать такие, какие выбираю в своих сочинениях. И насколько я уверен в правильности своих действий, настолько я убежден, что лишь таким образом может получиться что-то путное.<sup>1</sup>

В нервном письме Штайну спустя неделю опасения звучат еще более настойчиво. Получив посылку, Шёнберг завершает письмо решительным отказом, сообщая об истинной его причине.

Шёнберг — Штайну. 9.03.1936

После Вашего письма я все нервнее ждал Вашей посылки, которую я мог ожидать самое позднее через неделю после Вашего письма, и не могу понять, почему это длилось так долго, поскольку знаю, что фотокопии можно сделать за несколько дней, и не понимаю, почему все нужно было посылать одновременно и нельзя было пока предоставить в мое распоряжение хотя бы части. Я не имею никакого представления о степени трудности этого задания и еще не знаю, могу ли я выполнить его достойно, достойно Берга и меня самого.<...>

11 марта.

Когда я здесь остановился, как раз пришла посылка с материалами. Я тотчас набросился на них и прежде всего установил, что  $\frac{3}{4}$  третьего акта не инструментовано. Потом я увидел, что партитура или лучшие клавираус-

<sup>1</sup> ASC ID: 2808



цуг прежних актов не присланы, так что я не смог бы выяснить, какие мотивы или места уже встречались раньше и могли бы быть использованы при повторении точно или варьированно. Далее я увидел, что [некоторые] части партитуры почти не поддаются расшифровке, что, по меньшей мере, меня очень задержало бы. Затем я увидел, что в использовании рядов Берг поступает существенно иначе, чем я: оркестровые [правильно: октавные] удвоения и т.д., так что прояснение неразборчивых нот бесконечно усложняется. Из этого я понял, что о соблюдении заданного срока невозможно и думать, даже если бы я мог посвятить этому делу все мое рабочее время. Но, как Вы понимаете, даже если я готов отказаться от любой [собственной] работы в течение этого времени, то я не могу использовать то время, что требуется для зарабатывания на хлеб насущный и для многих, многих неприятных, но неизбежных дел.

Но все это не является причиной, по которой я не могу сделать эту работу. Ибо с самого начала я был готов на любую жертву и сделал бы все возможное, чтобы завершить ее в сроки, очевидно, лишь незначительно сдвинутые.

Но, после того, как я сначала немного сориентировался в нотах, я начал читать либретто и нашел в 3-м акте, страница 46, строка 13: ...еврейская свинья [Saujud], — и строка 15: ...все больше переходя на идиш [immer mehr ins Jüdelnd verfallend (mauschelnd)]<sup>1</sup>. В партителле берговской рукой вместо второго замечания: (скороговорка на идиш [mauschelnd]). Музыка визгливо-высокими звуками выражает срывающийся голос и низкими 16-ми невнятное бормотание на идиш [Getauschel] (символически). Я приобрел оба оригинала Ведекинда, в которых генерал-директор носит имя Пунчу и также употребляет еврейские выражения. Но обеих ремарок, тре-

<sup>1</sup> Jüdelnd (нем., пренебр.) — говорить с еврейским акцентом. Mauscheln (нем., пренебр. - говорить на еврейском жаргоне [с еврейским акцентом]) (сопровождая речь энергичной жестикуляцией). Реплика находится в т. 597 партитуры III акта и относится к Банкиру (после того, как Журналист адресует ему ругательство "Saujud", «еврейская свинья»): "immer mehr ins Jüdelnd verfallend (mauschelnd)" («говорит со все более заметным еврейским акцентом (жестикулируя)»). В партителле и, соответственно, клавише оперы в этом месте: "mauschelnd").

бующих “jüdeln” и, соответственно, “mauscheln” здесь нет, следовательно, они добавлены Бергом, и, к сожалению, не помогли ему при нацистах. Надеялся ли он на это? Возможно, в донацистские времена мне показалось бы это неприятным, но, поскольку этот Пунчу у Ведекинда не более несимпатичен, чем другие его герои, я не сделал бы из этого выводов. Но сегодня, все равно, симпатичен Пунчу или нет: *right or wrong, it's my country*<sup>1</sup>. И от меня действительно нельзя ожидать, что я буду вдохновлен этим местом, — настолько, чтобы поднять до высшей характеристичности это глумление над «негодяем, поскольку он еврей» посредством моей инструментовки. При этом не следует забывать, что в театре этого негодяя, как и других негодяев, можно было сделать гораздо более характеристичным посредством его особой подлости, нежели через его идиш, — так же, как я не склонен был бы характеризовать лживого типа при помощи польского акцента или самохвала при помощи прусского.

Думаю, Вам не следует указывать госпоже Берг никакой иной причины, кроме той, что я привожу в прилагаемом письме в Universal Edition. Я также считаю излишним, чтобы общественность узнала что-либо об этом, хотя я лично спокойно готов взять это на себя. Но я не хочу навредить Бергу ни в каком окружении, даже в моем собственном, и прежде всего: я хочу иметь возможность сам простить ему все это. Ибо мне жаль, что сегодня я более не способен оплатить за ненависть к евреям дружеской услугой, которую я ему охотно оказал бы<sup>2</sup>.

Обращаясь в Universal Edition, Шёнберг не раскрывает причины отказа и приводит совсем другие, личные соображения<sup>3</sup>. Доводы Шёнберга убеждают Штайна, который встречает их с пониманием.

Штайн — Шёнберг. Вена, 30.04.1936

При подобных обстоятельствах «Лулу» останется незавершенной. Мы спросили Веберна и Цемлинского, хотят ли они сделать инструментов-

<sup>1</sup> Хороша или плоха, но это моя родина (англ.).

<sup>2</sup> Цит. по: Szmolayan 1977, 398-400.

<sup>3</sup> Шёнберг — Кальмус (Universal Edition). 13.03.1936, ASC ID: 2813.

ку. Веберн еще не отказался. Он будет еще заниматься партителлой. Но я не могу представить, чтобы из этого что-то получилось. Цемлинский, видимо, с позиции театрального практика поначалу выказал большое желание. После двух дней изучения он отказал и посоветовал исполнять лишь то, что завершено Бергом. Так, очевидно, и произойдет. Мы предложили цюрихской дирекции исполнить лишь два завершенных акта и в качестве эпилога чисто симфоническое *Adagio* из «Симфонических пьес»<sup>1</sup>.

Долгое время истинная причина шёнберговского отказа была неизвестна: Штайн, как и обещал, сохранил ее втайне. И хотя названная им причина была далеко не единственной — имело место и различие оркестрового стиля, и иное, нежели у Шёнберга, использование додекафонной техники, и, наконец, негласное соперничество двух композиторов — именно этот, не имеющий отношения к музыке, момент оказался решающим. В той ситуации Шёнберг, вероятно, не мог поступить иначе: принятие веры предков в 1933 году стало актом солидарности с гонимым и уничтожаемым народом и своеобразной формой протеста против нацистской политики национального превосходства. Если раньше добавленные ремарки показались бы ему лишь неприятными, теперь он посчитал их оскорбительными. Отказ Шёнберга сыграл роковую роль. Поскольку об истинных его причинах никто не знал, он долгое время интерпретировался как приговор сочинению, как авторитетнейшее свидетельство того, что сочинение не может быть завершено. Отказ ближайших друзей Берга завершить оперу заставил изменить свое мнение и Хелену<sup>2</sup>.

Аморальность сюжета стала вторым доводом против завершения оперы. Драма о Лулу отпугнула многих: Леопольд Стоковский, который после филладельфийской постановки «Воццека» (март 1931 года) делал все возможное для организации мировой премьеры «Лулу» в Америке, оставил этот план, прочитав либретто. Позднее, в 1934 году, сославшись на либретто, от-

<sup>1</sup> Цит. по: Szmolyan 1977, 400-401.

<sup>2</sup> См. черновик письма Х. Ф. Редлиху, автору монографии о Берге (1957), Berg E.A. 1980a, 150-152.

казались от «Лулу» Вильгельм Фуртвенглер и Отто Клемперер. Вызывающе аморальный сюжет развенчивал сформировавшееся в школе Шёнберга идеализированное представление о художнике-мессии, о непреклонности его идеалов и чистоте нравственных убеждений. Пятно на репутации Берга неизбежно бросало тень на репутацию всей школы Шёнберга.

Невозможность завершения оперы не повлекла отмены ее исполнения. Цюрихская премьера 2 июня 1937 года<sup>1</sup> предложила единственно возможное тогда компромиссное решение. Два акта прозвучали целиком, затем были исполнены фрагменты третьего акта с пантомимой, предваряемые словесными комментариями. Хотя такое решение нарушало не только композиционную целостность сочинения, но и целостность оперы как жанра, в тех обстоятельствах неизмеримо важнее был сам факт исполнения: как и премьера Скрипичного концерта в 1936 году, оно стало данью памяти ушедшему композитору.

В анонсе к фестивалю Цюрихского городского театра сообщается:

*Опера исполняется незавершенной. Закончены лишь I и II акты, которые представляют восхождение и кульминацию в жизни Лулу. Согласно указанию в партитуре, интерлюдия во II акте будет сопровождаться фильмом. Затем чтец рассказывает о дальнейшей судьбе Лулу, которая должна быть представлена в III акте, и переходит к завершающему разделу сочинения, в свое время предназначенному Альбаном Бергом для концертного исполнения, который вновь представлен сценически<sup>2</sup>.*

На премьере в Цюрихе присутствовала Хелена Берг. Удача спектакля еще более укрепила ее мнение о том, что «Лулу» не следует завершать: она жизнеспособна и в качестве фрагмента.

Хелена Берг — Альме Малер. 24.06.1937

*В Цюрихе, вопреки ожиданиям, было на удивление хорошо (это еще раз доказало, что оперы Альбана, когда они исполняются, не может испортить*

<sup>1</sup> Режиссер Карл Шмид-Блосс, дирижер Роберт Денцлер, вступительные доклады были сделаны Францем Верфелем и Эрнстом Кшенеком. См. Graf 2003.

<sup>2</sup> Цит. по: Hilmar 1985a, 142.

ничто). Но это исполнение действительно было на уровне и местами даже великолепно! <...> О музыке говорить невозможно. Ее нужно слышать! Она обладает такой красотой и правдивостью, что в ней растворяется все уродливое и отталкивающее в тексте — и остается лишь убедительное и великое произведение искусства. Когда я услышала ее впервые, она была мне так знакома, будто ее сочинила я, будто она была моим языком. В иные моменты кажется, что находишься уже не в этом мире. Альбан знал и умел передать глубину двух вещей: тайну любви и смерти. Начало и конец нашего земного бытия. — Примечательно и другое: я всегда с предубеждением относилась к этому Ведекинду, но когда я услышала музыку к нему, такую музыку, все изменилось. Я теперь так же приняла сердцем «Лулу», как и «Воццека». Я люблю их и дрожу за них, как за детей. Это ужасная вещь, и людям не нравится, когда заглядывают в их душевные глубины, но если Альва в нежном экстазе поет Лулу: «Душа, которая пробуждается ото сна в ином мире», — я знаю, что эта иллюзия также должна быть написана, поскольку имеет глубокий смысл. То, что опера может жить на сцене как фрагмент, меня не удивляет; я научилась доверять высшему, все развивается согласно плану. Как же Бог мог позвать Альбана, который так многое должен был сказать и дать нам, если бы его последнее сочинение — его не должен касаться никто иной — осталось бы «не завершенным» каким-либо способом!.<sup>1</sup>

В 1937 году выходит в свет монография Вилли Райха со статьями Э. Кшенека и Т. Адорно.

Райх пишет по поводу «Лулу»:

«Лулу» завершена в партителле; вокальные голоса записаны полностью, оркестровая партия на 2-х или 3-х системах вместе со скудными указаниями инструментов; партитура III акта обрывается в т. 268; в конце второго ансамбля в массовой сцене; далее для *Adagio* «Лулу»-симфонии оркестрованы еще такты 1120-1161 и 1268-1300. Завершение инструментовки должно быть выполнено музыкантом, знакомым с композиционной манерой

<sup>1</sup> Цит. по: Perle 1980, 13-14.

*Берга, в полном соответствии с его намерениями. Конечно, работа потребует большого времени, поскольку для этого необходимо хорошее знание инструментованных Бергом частей и их отношения к партителле<sup>1</sup>.*

В том же 1937 году издается клавир первых двух актов «Лулу» (Э. Штайн) с указанием на то, что 3-й акт будет издан позднее.

В довоенный период нововенская школа не смогла выполнить задачу завершения «Лулу». И виной тому были не только личные амбиции и непредвиденные обстоятельства, но в первую очередь изменившаяся политическая и историко-культурная ситуация, которая поставила под вопрос само существование школы. Коллективное подвижничество, столь естественное в «героические годы новой музыки» (каким была, к примеру, премьера «Песен Гурре» в 1913 году или деятельность Общества закрытых музыкальных исполнений), осталось в прошлом. Школа Шёнберга утратила былое единство, оказавшись рассеянной по миру, а ее глава, эмигрировавший в Америку, «избавился от груза, который довлел над ним как главой двенадцатитоновой школы — груза музыкально-исторической необходимости»<sup>2</sup>, вынуждавшего его непреклонно следовать намеченному пути.

По окончании Второй мировой войны опера «Лулу» возвращается на сценические подмостки. Концертное исполнение на австрийском радио 16 февраля 1949 года и исполнение на музыкальном фестивале в Венеции 5 сентября 1949-го возродили дискуссию о возможности и необходимости завершения. Главными действующими лицами в ней оказывается новое поколение — младшие ученики Шёнберга, а также ученики учеников — музыкальные внуки мастера.

В послевоенный период в дискуссию о «Лулу» вступает Теодор Адорно. В 1935-м, находясь в эмиграции в Англии, он дает один из первых и наиболее проницательных откликов на премьеру «Лулу»-симфонии. Теперь же он становится горячим приверженцем идеи завершения оперы. В 1949 он об-

<sup>1</sup> Reich 1937, 124.

<sup>2</sup> Шмидт 2002, 13.

ращается к Хелене Берг и горячо аргументирует в пользу трехактной оперы, настаивая на том, что исполнение фрагмента искажает замысел автора. Опера нуждается в скорейшем завершении, пока еще не утрачены традиции шенберговской школы, пока живы те, кто способен выполнить эту задачу. Наилучшим образом, по мнению Адорно, это сделает Рене Лейбовиц – знаток музыки нововенцев, автор теоретических работ о додекафонии. Он должен возглавить композиторский коллектив, ибо одиночке такая работа не под силу<sup>1</sup>.

С оперой «Лулу» по венским концертным исполнениям 1949 года знакомится и австрийский композитор Фридрих Церха – именно он в будущем завершит ее инструментовку<sup>2</sup>.

В 1953 году выходит из печати второе издание 2-актного клавира «Лулу». Прежнее замечание относительно третьего акта заменено ремаркой о том, что опера должна исполняться в двух актах.

7 марта 1953 года состоялась немецкая премьера «Лулу» в Эссене<sup>3</sup>.

Ханс Хайнц Штуккеншмидт:

*Для третьего акта эссенское исполнение нашло новое решение, которое должно считаться действительным, пока не найдется музыкант, который переработает берговские эскизы. Здесь был сыгран драматический конденсат по драмам Ведекинда, в сцены которого включены инструментованные Бергом части<sup>4</sup>.*

Хелена Берг решает запретить просмотр композиционных эскизов к третьему акту. Фотокопия партитуры все еще хранится в Universal Edition.

Английский музыковед Х. Ф. Редлих пока что единственный получает возможность просмотреть материалы к третьему акту, поскольку работает

<sup>1</sup> Письмо Хелене Берг от 23.11.49 (Adorno Theodor W. – Berg Alban. Briefwechsel 1925-1935. Herausgegeben von Henri Lonitz. F/M 1997. S. 340-343)

<sup>2</sup> О Церхе см. Лосева 1998. Там же опубликован сокращенный вариант отчета Церхи о работе над реконструкцией III акта «Лулу».

<sup>3</sup> Режиссер Ханс Хартлеб, дирижер Густав Кениг.

<sup>4</sup> Цит. по: Csampai, Holland 1985, 304-305.

над монографией о Берге. Она выходит в свет в 1957 году. Автор отвечает вопрос: исполним ли третий акт?

*Я не устаю повторять: то, что имеется в наличии из III акта «Лулу», гораздо полнее и может быть завершено в большем соответствии с духом сочинения, чем, например, «Сказки Гофмана»<sup>1</sup>, композиция которых была оставлена автором в более хаотическом состоянии. <...> Завершение второго драматического сочинения Берга и его человеческого и художнического завещания потомкам — почетная обязанность эпохи, которая отвечает за эту значительнейшую фигуру) перед вечностью<sup>2</sup>.*

В 1962 году венский дирижер и композитор Фридрих Церха без ведома Хелены Берг начинает изучение материалов к третьему акту.

Церха:

*Сценическое исполнение в Театре-ан-дер-Вин 9 июня 1962 года под управлением Карла Бёма дало моим занятиям новые импульсы: если поначалу меня прежде всего интересовала музыкально-языковая сторона сочинения и его звуковой мир (Klanglichkeit), то теперь на первый план вышли аспекты структуры и формы, сложная система связей, пронизывающая все пласты сочинения и делающая его единым живым организмом, из которого нельзя ничего изъять, не нанеся ему глубокой раны и не создав тем самым угрозы для целого. <...> На следующий день после премьеры я запросил в Universal Edition оставшиеся от Берга материалы и клавираусцуг Эрвина Штайна<sup>3</sup>. Хотя мне, разумеется, были известны рассуждения Ханса Фердинанда Редлиха в его книге о Берге, где он, ссылаясь на доступные ему источники, ратовал за завершение оперы, я был поражен; моему взору — теперь действительно во всей ее полноте — предстала гигантская арка, которую я изучил и проанализировал в первых ее двух частях и резкий обрыв которой я так*

<sup>1</sup> Написанная в 1880 году опера Ж. Оффенбаха по мотивам сочинений Э. Т. А. Гофмана. Завершена лишь в клавире, после смерти композитора инструментована Э. Гиро.

<sup>2</sup> Redlich 1957, 265.

<sup>3</sup> Церха получил фотокопию 38 страниц чистовика партитуры — начало III акта, копию чистовика партителлы и оттиск полного клавираусцуга Эрвина Штайна (см. Cercha 1979, 2).



*драматично воспринял на спектакле. Итак, от проблемы реконструкции III акта мне теперь было уже не уклониться<sup>1</sup>.*

Во втором издании монографии о Берге (1963) Вилли Райх корректирует текст о «Лулу» — в соответствии со своей новой позицией по поводу возможности и необходимости завершения «Лулу» (прежде он отвечал на этот вопрос положительно). Он ссылается на письмо Берга Веберну от 6 мая 1934 года, где говорится о том, что композицию оперы нельзя считать полностью завершённой<sup>2</sup>. В том же 1963 году Universal Edition публикует уточнённый текст авторской партитуры «Лулу» (с Вариациями и Adagio из III акта), подготовленный Х. Э. Апостелем.

В начале 1960-х предпринимаются многочисленные попытки преодолеть стену отчуждения Хелены Берг и переубедить ее в отношении третьего акта. Их инициируют как музыковеды-исследователи, так и дирижеры и театральные режиссеры. Переговоры осуществляются конфиденциально, поэтому многие из претендентов не знают о намерениях соперников.

Ф. Церха представляет Universal Edition результат своих изысканий по поводу III акта и получает заказ оркестровать недостающие части. Это вновь происходит без ведома Хелены Берг. Кроме того, о работе Церхи по заказу Universal Edition не знают прочие претенденты на завершение оперы.

Постепенно движение за завершение «Лулу» приобретает международный характер. Хотя все причастные к нему преследуют одну и ту же цель, «Лулу» становится яблоком раздора в борьбе за национальные приоритеты, в соперничестве немецкоязычного и англоязычного музыковедения.

В 1963 году доступ к фотокопии оригинала получает известный американский музыковед Джордж Перл, автор авторитетного исследования об атональной и додекафонной музыке. Будучи одним из наиболее последовательных сторонников завершения, он посвящает опере и в особенности ее III акту не один десяток научных статей, доказывая, что современная версия не толь-

<sup>1</sup> Цит. по: Лосева 1998, 72.

<sup>2</sup> См. с. 417.

ко не отражает, но и искажает авторские намерения. Он просит информировать его о решении завершить оперу и предлагает свои услуги<sup>1</sup>.

Адорно начинает переговоры по поводу «венского проекта» исполнения «Лулу». Для этого он привлекает Лотту Тобиш, актрису Венского бургтеатра, вдову Эрхарда Бушбека<sup>2</sup>.

16 июня 1964 года Редлих пригласил Адорно присоединиться к Стравинскому и создать учредительный комитет Alban Berg Society. В письме говорится о беспокойстве за судьбу рукописей. Адорно выразил симпатию с целями общества. Тем не менее, он не счел возможным последовать приглашению, поскольку, как полагает Дж. Перл, избегал тех действий, которые могли бы огорчить Хелену Берг. Международное общество Альбана Берга (Alban Berg Society) было учреждено в 1966 году в Нью-Йорке, его президентом становится И. Стравинский. Общество ставит своей целью изучение наследия композитора. Ситуация эта отражает реалии послевоенных десятилетий: значительная часть школы Шёнберга эмигрировала в Америку, там находятся многочисленные композиторские архивы, там создалась и более благоприятная, чем в послевоенной Европе, ситуация для исследовательской работы, — все это способствует тому, что приоритет в изучении нововенцев переходит к англоязычному музыковедению.

В 1968 году на средства, поступающие от сочинений Берга, Хелена Берг учреждает Фонд Альбана Берга в Вене (Alban Berg Stiftung Wien), цель которого — поощрение современной музыки и забота о берговском наследии<sup>3</sup>.

В том же 1968 году выходит в свет монография Т. Адорно «Берг. Мастер тончайшего перехода»<sup>4</sup>. В ней собраны эссе о различных сочинениях Берга, написанные в довоенные годы, а также опубликованы воспоминания Адорно о композиторе. В процессе подготовки книги Адорно неоднократно обращается к вдове Берга с просьбой разрешить просмотр рукописей к III акту и публикацию нескольких страниц рукописной партитуры «Лулу». Хелена

<sup>1</sup> См Szmolyan 1977, 397.

<sup>2</sup> Переписку Адорно и Тобиш см. в: Adorno 2003a.

<sup>3</sup> Информация взята на сайте Alban Berg Stiftung: [www.albanbergstiftung.at](http://www.albanbergstiftung.at). См. также Hilmar 1985a, 204-205).

<sup>4</sup> Adorno 1968, также Adorno 1971.

Берг отвечает отказом. Она отказывается и от посвящения ей книги. Кроме того, Хелена демонстративно отсутствует на ее презентации, сославшись на неотложные дела<sup>1</sup>.

Монография о Берге в очередной раз предоставляет Адорно возможность высказаться на тему завершения «Лулу», что он делает аргументированно и обстоятельно. Отметая все возражения против завершения, в числе которых и *загрязнение идеи чистого художника*, и фатализм (божественный промысел), и неактуальность традиционной оперы, он вновь выступает за завершение.

*Завершение инструментовки потребовало бы исключительного напряжения: полной точности и верности — и фантазии, которой, которой требует сама верность. Это возможно лишь в коллективе; инструментаторы должны многосторонне критиковать и исправлять то, что они делают; лучше всего, если они скооперируются в одном месте, в «композиционном ателье». Это нужно сделать скорее: пока еще жива берговская традиция и живы несколько человек, которые благодаря школе и собственному опыту знают, как должна выглядеть и звучать завершенная «Лулу». Если это удастся, музыка получит величайшее произведение Альбана Берга<sup>2</sup>.*

Если в первые годы после смерти Берга Хелена выступала сторонницей скорейшего завершения оперы, то после успешной премьеры двух актов в Цюрихе она уверилась в том, что опера жизнеспособна в виде фрагмента. В 1960-е годы, осаждаемая претендентами на завершение «Лулу», она занимала все более и более категоричную позицию, которая вылилась в абсолютный запрет, сформулированный в завещании.

23 июля 1969 года

*3-й акт «Лулу» нельзя просматривать никому! Также никому нельзя просматривать фотокопию в Universal Edition. Причины, по которым я не могу решиться на то, чтобы позволить инструментовать и завершить недостающие места в III акте другому композитору, следующие: после того,*

<sup>1</sup> Об этом речь идет в переписке Хелены с редактором серии книг о современных австрийских композиторах Элизабет Лафите. С 1951 по 1980 год Э. Лафите возглавляла «Австрийский музыкальный журнал» («Österreichische Musikzeitschrift»). ÖNB MS. F 21 Berg 1907/4.

<sup>2</sup> Adorno 1971, 486-490.

как Арнольд Шёнберг, Антон Веберн и Александр Цемлинский, просмотрев рукопись, объявили, что они не могут завершить [сочинение и инструментовку], мнение этих трех ближайших друзей Альбана определило мое решение не снимать запрет на рукопись. Кроме того, я очень опасаясь согрешить против принципов Альбана, если я — да еще в качестве завершения его сочинения, всегда писавшегося с глубочайшей ответственностью, — должна буду открыть то, что он (как он уверял меня и друга Веберна) собирался еще, прежде чем с чистой совестью передать общественности, «основательно перебрать. Я нахожусь в ужасном положении: на протяжении всей своей жизни Альбан отстаивал для себя возможность делать все как можно лучше и отвечать на сто процентов за каждую написанную им ноту, — а теперь его работу я должна передать общественности в незаконченном виде и для завершения чужой рукой.<sup>1</sup>

В 1974 году Церха завершает «реконструкцию» 3 акта. Спустя 4 года в отчете о выполненной работе он рассказывает о своих контактах со многими музыкантами из окружения венской школы и приводит их мнение по поводу завершения оперы<sup>2</sup>.

30 августа 1976 года умирает Хелена Берг. В год смерти (23.01.1976) она делает добавления к завещанию.

Все оригинальные партитуры Альбана Берга, которые после его смерти были моей собственностью и с 2.07.1959 хранятся в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки, 14.08.1975 я передала нотариально заверенным актом дарения в Музыкальное собрание в неограниченное владение. После моей кончины Музыкальное собрание получит оставшиеся оригинальные рукописи Альбана Берга, письма и записи, а также оба дневника моей матери, Анны Наховской; лишь спустя три года после моей смерти с них должна быть снята опечатанная защитная обложка<sup>3</sup>.

После смерти Хелены Берг дискуссия о завершении «Лулу» вспыхивает с новой силой. В качестве противоборствующих сторон в ней участвуют Universal Edition, заинтересованное в продвижении уже законченного

<sup>1</sup> Цит. по: Szmolyan 1977a, 170.

<sup>2</sup> Cercha 1979.

<sup>3</sup> Цит. по: Smolyan 1977a, 175.

Ф. Церхой III акта, и Фонд Альбана Берга, призванный выполнять волю своей учредительницы<sup>1</sup>. В 1979 году ввиду предстоящего исполнения трехактной версии «Лулу» начинается судебный процесс между Фондом Альбана Берга (истец) и Universal Edition (ответчик)<sup>2</sup>.

В результате процесса стороны пришли к обоюдному соглашению. Воспрепятствовать исполнению трехактной версии оперы Фонд оказался не в силах. Однако его оппонентами были приняты на себя дополнительные обязательства.

*Важнейшим в усилиях Фонда, направленных на обеспечение личных прав автора, было стремление оставить (незавершенную) оригинальную версию «Лулу» исполняемой в театрах мира и тем самым отдать должное принципам учредительницы. <...> В этом отношении Universal Edition предоставляет Фонду возможность влиять на выбор театрами оригинальной версии «Лулу». Кроме того, стороны пришли к соглашению, что Universal Edition всякий раз имеет возможность заключать определенное число договоров на исполнение завершенной версии «Лулу», а Фонд, в свою очередь, в случае превышения этого числа вправе наложить вето на дальнейшие исполнения завершенной версии, если при этом не будет достигнута договоренность о дополнительном исполнении оригинальной версии<sup>3</sup>.*

24 февраля 1979 года состоялась премьера завершенной «Лулу» в Парижской государственной опере под управлением Пьера Булеза<sup>4</sup>. Оценка премьеры была далеко не единодушной: скудное и недостаточно объемное звучание первой картины III акта, а также вызывающая режиссура Патриса Шеро, который перенес действие оперы в обстановку преднацистской Германии, поставили вопрос об аутентичности, о степени соответствия авторским намерениям.

В комментарии к новой постановке Пьер Булез излагает свои взгляды на проблему интерпретации.

<sup>1</sup> См. высказывание Готфрида фон Айнема в: Csampa und Holland 1985, 248-249.

<sup>2</sup> Bartosch 1979, 143.

<sup>3</sup> Bartosch 1980, 300-301.

<sup>4</sup> Постановка Патриса Шеро, в роли Лулу — Тереза Стратас.

Бессмысленно сегодня пытаться вернуться к первоисточнику и концентрировать внимание на 1900-х годах. Берг разрушил первоисточники своей собственной композиторской эволюцией, и они остаются его собственной тайной, которая никогда не будет раскрыта, хотя мы можем прояснить окружающий ландшафт. Мы должны быть настороже, когда речь идет о ностальгии по прошлому: сочинение со временем становится богаче, ибо в его вливаются другие притоки. Интересно рассматривать лабораторию композитора как отправную точку для другого приключения, — приключения, предпринятого теми, кто делает сочинение своим собственным. Самое ценное в сочинении открывает не композитор, а мы сами — при его помощи. <...>

...Лично у меня нет ностальгии по историческому источнику сочинения, под которым я подразумеваю композитора и автора [текста]. Я действительно считаю, что для любого творческого человека, который намерен создать законченное сочинение, самое существенное — сжечь оригинал. Он сковывает его первые попытки и ломает его намерения. Разве правильно спрашивать, что имел в виду композитор? Это тайна, которая никогда не будет открыта, хотя можно получить ясное представление об обстоятельствах и, может быть, пейзаже, окружающем сочинение. Нет тайны — нет сочинения. Самое важное — воссоздание другой тайны, основанной на существовании сочинения — не открытие автора, но открытие себя. Владеть сочинением и сделать предварительный перевод на свой собственный язык — порой это и унижает и возносит одновременно, освобождает в отношении автора и прошлого и создает ответственность лишь перед своим собственным хорошо обдуманым выбором<sup>1</sup>.

Сразу же после того, как «Лулу» была исполнена целиком, началось движение за аутентичность. Некоторые театры предпочли ставить прежнюю, неполную версию лишь потому, что она принадлежит самому композитору<sup>2</sup>.

Подобный плюрализм оказался вполне соответствующим духу времени. Представление о сочинении как завершенном, существующем в единст-

<sup>1</sup> Boulez 1986, 393-394, 401-402.

<sup>2</sup> Stenzl 2000

венном варианте опусе сменила идея равноценности всех этапов композиционного процесса, породив волну интереса к ранним версиям и авторским редакциям. Именно тогда, когда «Лулу», наконец, обрела завершение, была реабилитирована фрагментарность: фактом музыкальной жизни сейчас становится все, когда-либо созданное или даже только задуманное композитором, претендуя если не на равную с «узаконенными» опусами художественную ценность, то на одинаковую значимость в творческой биографии: Опубликованы и записаны на диски не только ученические работы Берга, но и его многочисленные сонатные эскизы, исполняется в концертах новая версия Лирической сюиты с реконструированной вокальной партией. Утратив пространственно-временную фиксированность, уникальность и единичность воплощения, сочинение предстает как процесс, а не результат этого процесса. В отношении «Лулу» выражение “work in progress”<sup>1</sup> может быть истолковано не только в филологическом, но и в историческом смысле. Плоть от плоти fin-de-siècle, опера стала итогом творческого пути Берга, соединив в себе взрывную силу экспрессионистского выражения, неоклассицистскую тягу к устойчивости и искушения урбанизма. Незавершенность «Лулу» продлила историю ее создания еще на 40 лет. Найденный Бергом „общий знаменатель экспрессии и конструкции“ (Адорно) перебросил мост от авангардистского культа технологии к паломничеству в глубины культурной памяти в эпоху поставангарда. Получив формальное завершение как нотный текст, она осталась потенциально незавершенной как постоянно пополняемый резервуар смыслов и стала воплощением знаменитой метафоры К. Дальхауза: «история в сочинении»<sup>2</sup>.

Настоящее исследование, выполненное на основе доступных на сегодняшний день источников, отнюдь (не исчерпывает) проблему берговской биографии и представляет лишь определенный этап ее освоения. Несмотря на прорыв в берговедении последней четверти века, многие документы к изучению нововенской школы в силу объективных причин остаются неиз-

<sup>1</sup> «Work in progress» (вещь в работе) – рабочее название последнего романа Дж.Джойса «Поминки по Финнегану» (1939), писавшегося на протяжении 17 лет. Впоследствии термин стали относить и к музыкальным сочинениям, «находящимся в процессе постоянного становления» (П.Булес), даже принципиально не завершаемым.

<sup>2</sup> См., в частности: Dahlhaus 1977, 49.

вестными и не введены в научный обиход. Далеко от завершения издание Полного собрания сочинений композитора, а также многотомной переписки нововенской школы. С развитием источниковедения и текстологии, с возникновением иных парадигм биографического исследования и изучения композиторского наследия Берга неизбежно возникнет потребность дополнения, расширения или пересмотра положений данной работы (по утверждению Г.Аберта биографии деятелей искусства должны переписываться раз в полвека – сейчас этот временной отрезок должен быть сокращен по меньшей мере вдвое). Темой самостоятельного исследования должны стать особенности творческого процесса, включая внутреннюю и внешнюю мотивацию к сочинению. Перспективным видится рассмотрение творчества Берга в контексте венского модерна, что позволит вписать его в круг возрождаемых сейчас композиторов рубежа веков Цемлинского, Шрекера, Корнгольда. Заслуживает внимания изучение творчества Берга в контексте художественных тенденций 20-х гг.: неоклассицизма и «новой вещественности». Особая тема – рецепция музыки Берга в XX и XXI веке как непосредственными продолжателями (Апостель), так и представителями других поколений и национальных школ (Церха, Б.А.Циммерман, В.Рим, П.М.Девис, Д.Шостакович, А.Шнитке).



### Архивные источники

ABS – Библиотека Альбана Берга в венской квартире композитора, Траутмансдорфгассе 27 (Фонд Альбана Берга): Bergs Privatbibliothek, Trauttmansdorffgasse 27, Wien XIII (Alban Bergs Stiftung)

SIM – Библиотека Государственного института музыкознания, Берлин: Bibliothek des Staatliches Instituts für Musikforschung Berlin

WSLB MS – Музыкальное собрание Венской городской и земельной библиотеки: Wiener Stadt-und Landesbibliothek, Musiksammlung.

WSLB HS – Собрание рукописей Венской городской и земельной библиотеки: Wiener Stadt-und Landesbibliothek, Handschriftensammlung

F 21 Berg ÖNB MS – Фонд Альбана Берга в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки, Вена: Fond 21 Berg, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung

ASC – Центр Арнольда Шёнберга в Вене: Arnold Schönberg Center Wien.

## Литература

1. Авангард 2003: Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. М.: Наука, 2003. 574 с.
2. Австрия 2003: Муравлева Н.В., Муравлева Е.Н. Австрия. Лингвострановедческий словарь. М.: Русский язык-Медиа, 2003. 656 с.
3. Адорно 1999: Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М.-СПб: Университетская книга, 1999. 445 с.
4. Адорно 2001: Адорно, Теодор В. Эстетическая теория/ пер. А.В.Дранова. М.: Республика, 2001. 526 с.
5. Адорно 2001a: Адорно, Теодор В. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 343 с.
6. Акопян 1995: Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
7. Акопян 2004: Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
8. Алексенко 1985: Алексенко Н.В. Роль тембра в оркестровых произведениях композиторов Новой венской школы. Автореферат дисс... канд. иск-я. М., 1985.
9. Альтенберг 1908: Альтенберг П. Продромос (Prodromos). М.: Сатурн, 1908. 52 с.
10. Альтенберг 1999: От города W. до города D. (Петер Альтенберг: Венские этюды, Джеймс Джойс. Дублинцы) / Сост., вступ. ст., послесл. Козубова А.И. М.: Рандеву-АМ, 1999. 304 с.
11. Асафьев 1926: Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Кшенек и Берг как оперные композиторы//Современная музыка. 1926. № 17-18. С. 182-188.
12. Асафьев 1967: Асафьев Б.В. «Воцтек» Альбана Берга // Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. М.-Л.: Музыка, 1967. С. 72-81.
13. Асафьев 1976: Асафьев Б.В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. 336 с.
14. Асафьев 1977: Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
15. Бальзак 1996: Бальзак, Оноре де. Серафита. Пер. с франц. Л.Гуревича. М.: Энигма, 1996. 283 с.

16. Барсова 1975: Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
17. Барсова 1988: Барсова И.А. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. 1988. № 9. С. 66–73.
18. Барсова 1998: Барсова И.А. «...Нигде лучше не приняли моего «Воццека», чем в Ленинграде» // Музыкальная академия. 1998. № 3–4, кн. 1. С. 141–144.
19. Барсова 1999: Барсова И.А. «Детективная» история о ленинградской премьере оперы Альбана Берга «Воцcek» (к вопросу о рецепции австрийского авангарда в России 20–х годов) // Искусство XX века. Диалог эпох и поколений: сб. ст. Н. Новгород, 1999. Т. 1. С. 197–215.
20. Белорусова 2006: Белорусова М.В. Бузони и Берг - корреспонденты Малипьеро// Сергей Николаевич Богоявленский. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания: к 100-летию со дня рождения. СПб. : С.-Петербург. гос. консерватория, 2006. С. 127-149.
21. Берг 1927: Берг А. О своей опере «Воцcek»// Жизнь искусства. 1927. № 24. С.7.
22. Берг 1927а: «Воцcek» Альбана Берга//Новая музыка: Сборник Ленинградской Ассоциации современной музыки. Вып. 4. Л., 1927.
23. Берг 1970: Берг А. Проблема оперы// Музыка и время: Мысли о современной музыке / Составление и общ. ред. Г. М. Шнеерсона. М.: Советский композитор, 1970. С. 95-99.
24. Берденникова 2007: Берденникова Е.М. «Es ist genug»: три взгляда на один хорал // Екатерина Берденникова. Избранные статьи. Воспоминания. Киев 2007. С. 174-184.
25. Богоявленский 1986: Богоявленский С.Н. Итальянская музыка первой половины XX века. Очерки. Л.: Музыка, 1986. 141 с.
26. Бодлер 1993: Бодлер, Шарль. Цветы зла. Стихотворения в прозе. М.: Высш. шк., 1993. 510 с.
27. Борог 1999: Борог О.В. Музыкальный театр Рихарда Штрауса и новые формы городской демократической культуры второй половины XIX - начала XX века. Автореферат дисс... канд. иск-я. М., 1999.
28. Варунц 1988: Варунц В.П. Музыкальный неоклассицизм: Ист. очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.

29. Варунц 1988а: И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 502 с.
30. Веберн 1975: Веберн А. Лекции о музыке. Письма / Пер. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
31. Вейнингер: Вейнингер О. Пол и характер / пер. с нем. В. Лихтенштадта. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 606 с.
32. Векслер 2001: Векслер Ю. В. Новая музыка и карнавал. По страницам журнала «Аббрух» (Вена 1924–1925) // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. Сб. статей. Н. Новгород, 2001. С. 99–109.
33. Векслер 2009: Векслер Ю. В. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. 1136 с.
34. Власова 2001: Власова Н. О. Последний из могикан. Шёнберг — педагог и теоретик // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 210–228.
35. Власова 2007: Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
36. Воробьев 1976: Воробьев Д. Д. О некоторых противоречиях идейно-эстетической концепции оперы А. Берга «Лулу» // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М.: Музыка, 1976. С. 163–207.
37. Воробьев 1980: Воробьев Д. Д. Идейная эволюция и творческий метод А. Берга. Автореферат дисс... канд. иск.-я. Л., 1980.
38. Воробьев 2006: Воробьев Д. Д. "Лулу" Альбана Берга: к проблеме завершения и исполнения // Сергей Николаевич Богоявленский. Статьи. Материалы и документы. Воспоминания: к 100-летию со дня рождения. СПб.: С.-Петербург. гос. консерватория, 2006. С. 127–149.
39. Воробьева 2002: Воробьева Е. Б. Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х гг. Автореферат дисс... канд. иск.-я. Нижний Новгород, 2002.
40. Гайль 1926: Гайль Г. Альбан Берг // Современная музыка. 1926. № 17–18. С. 199–204.
41. Гвоздев, Малков 1927: Гвоздев А., Малков Н. «Воццеке» Берга и проблема музыкального театра // Жизнь искусства. 1927. № 25. С. 4–5.
42. Гвоздев, Малков 1927а: Гвоздев А., Малков Н. Еще раз о «Воццеке» // Жизнь искусства. 1927. № 42. С. 10–11.

43. Гершкович 1991: Гершкович Ф. О музыке: статьи, заметки, письма, воспоминания. М.: Сов. Композитор, 1991. 361 с.
44. Голомшток 1994: Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 294 с.
45. Гринберг 1927: Гринберг М.И. «Воццек» А.Берга. Постановка Ленинградского театра оперы и балета // Музыка и революция. 1927. № 7-8. С. 25.
46. Девуцкая 2009: Девуцкая Н.В. Серийный феномен: истоки и эволюция : на примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза. Автореферат дисс...канд. иск-я. Воронеж, 2009.
47. Дегтярева 2010: Дегтярева Н.И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: СПбГК. 2010. 368 с.
48. Джонстон 2004: Джонстон У.М. Австрийский ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848-1938 гг. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.
49. Доброхотов 1993: Доброхотов А.Л. Собеседник ангелов и духов // Эмануэль Сведенборг. О небесах, о мире духов и об аде. М.: Arbor Mundi, 1993. С. 529–544.
50. Доленко 2003: Доленко Е.А. Молодой Шёнберг. Автореферат... дисс. канд. иск-я. М., 2003.
51. Друскин 1973: Друскин М.С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. 271 с.
52. Друскин 1977: Друскин М.С. Исследования. Воспоминания. Л.: Советский композитор, 1977. 267 с.
53. Друскин 1987: Друскин М.С. Очерки, статьи, заметки. Л.: Советский композитор, 1987. 302 с.
54. Друскин 1994: Друскин М.С. Зарубежная музыкальная историография. М.: Музыка, 1994. 64 с.
55. Еременко 1987: Еременко Г.А. Экспрессионизм и творчество композиторов новой венской школы 1910-х гг. Автореферат дисс...канд. иск-я. Л., 1987.
56. Жисупова, Ценова 1998: Жисупова Ж.С., Ценова В.С. Драма сердца и 12 звуков: о Лирической сюите Альбана Берга. М.: Московская консерватория, 1998. 192 с.
57. Зарубежная музыка: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред., сост. и комментарии И. В. Нестьева. М.: Музыка, 1975. 255 с.

58. Золотое сечение 1988: Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. М.: Радуга, 1988. 816 с.
59. Ибсен 1972: Генрик Ибсен. Драммы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1972. 816 с.
60. Иванова 2003: Иванова Е. Шёнберг-Берг: загадка одного канона // Процессы музыкального творчества /Труды РАМ им. Гнесиных. Вып 6. М., 2003. С. 109-122.
61. Иванова 2004: Иванова Е. Традиция эмблематических канонов в музыке XX века //Музыкальное искусство в контексте современной культуры. Сб. статей. Воронеж, 2004. С.83-89.
62. Ивашкин 1994: Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
63. История зарубежной музыки: История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н.А.Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 576 с.
64. Калужский 2007: Калужский М.В. Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. 56 с.
65. Кац 1995: Кац Б.А. Слово, спрятанное в музыке // Музыкальная академия 1995 №4-5. С. 49-56.
66. Келдыш 1965: Келдыш Ю.В. «Воцтек» и музыкальный экспрессионизм//Советская музыка. 1965. № 3. С. 103-112.
67. Клусон 1980: Клусон Ю. К проблеме синтеза инструментальной драматургии в камерных ансамблях А.Берга // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки: Сб. трудов. М.: Московская консерватория, 1980. С. 167-191.
68. Клусон 1985: Клусон Ю. Карл Краус и композиторы нововенской школы// Советская музыка. 1985. № 12. С. 114-118.
69. Кокорева 1995: Кокорева Л.М. Пять оркестровых песен ор. 4 А. Берга и музыкальный символизм // Музыкальное искусство XX века. Научные труды МГК. Сб. 9. Вып. 2. М.: Московская консерватория, 1995.
70. Кон 1995: Кон Ю.Г. Скрябин и Берг: Совпадение или влияние? // Нижегородский скрябинский альманах. №1. Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 207-227.
71. Кон 1994: Кон Ю.Г. Шёнберг и критика языка // Музыкальная академия. 1994. № 1. С.113-117.

72. Косиков 1993: Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общ. ред., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.
73. Краус 1995: Краус В. Зигмунд Фрейд и литература // Вопросы философии. 1995. №2. С. 122–133.
74. Кремлев 1969: Кремлев Ю.А. Этика и эстетика оперы «Воццек»// Кремлев Ю.А. Очерки творчества и эстетики новой венской школы. Л.: Музыка, 1969. С. 48-85.
75. Кришталюк 2004: Кришталюк О.А. Художественные функции культурных парадигм в "Лунном Пьеро" А. Шенберга : Автореферат дисс. ... канд. иск-я. М., 2004.
76. Кудряшов А. 2006: Кудряшов А. Модернизм и неоклассика. Неоклассицистский этос стилевых моделей в музыке первой половины XX века (И.Стравинский, А.Берг, Д.Шостакович)// Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. СПб., М., Краснодар: Лань, 2006. С. 284-376.
77. Кудряшов 1973: Кудряшов Ю.В. Некоторые черты художественного мировоззрения А. Веберна // Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 2. М.: Музыка, 1973.
78. Кузмин 1999-2000: Кузмин М. Проза и эссеистика. В трех томах. Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак; вступ. ст. Е. А. Певак. М.: Аграф, 1999-2000
79. Кузмин 1999-2000: Кузмин М. Стихотворения. Из переписки. Составление, подготовка текста, примечания: Н.А. Богомоллов. М., 2006. Том 1. 624 с.; том 2. 656 с.; том 3. 768 с.
80. Курбатская 1996: Курбатская С.А. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. М.: Сфера, 1996. 345 с.
81. Лаул 2001: Лаул Р.Х. Альбан Берг // История зарубежной музыки. Вып. 6 / Ред. В.В.Смирнов. СПб.: Композитор, 2001. С. 336-357.
82. Левая 1991: Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 164 с.
83. Левая, Леонтьева 1974: Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. М.: Музыка, 1974. 448 с.

84. Леонтьева 2010: Леонтьева О.Т. Книга о Карле Орфе. СПб., 2010. 512 с.
85. Ле Ридер, Жак. Венский модерн и кризис идентичности. СПб.: изд-во им. Н.И.Новикова, 2009. 718 с.
86. Лобанов 1985: Лобанов А. Социально-психологическая драма А.Берга// Лобанов А.В. Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма. Киев: Музична Украина, 1985. С. 100-123. 135 с.
87. Лосева 1998: Современная музыка Австрии: очерки и документы/ сост., пер. и комментарии О.В. Лосевой. М.: ГИИ, 1998. 107 с.
88. Лосева 2002: Лосева О.В. К предыстории Пражской речи Арнольда Шёнберга // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 184—188.
89. Малер 1964: Густав Малер. Письма. Воспоминания / Пер. с нем. С. А. Ошерова. М.: Музыка. 1964. 635 с.
90. Малер 2006: Густав Малер. Письма / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и Д. Р. Петрова. СПб.: изд-во им. Н.И.Новикова, 2006. 896 с.
91. Манн 1985: Томас Манн. Будденброки/ пер. с нем. Н.Ман. М.: Правда, 1985. 704 с.
92. Медведева 2002: Медведева Ю.П. Оркестровые жанры в западноевропейской опере XX века. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2002.
93. Миловидова 1996: Миловидова Н.С. Э. Кшенек: оперы 20-х годов — вариации на тему свободы // Музыкальная академия. 1996. № 3-4. С. 268—277.
94. Миловидова Н.С. Оперное творчество Э. Кшенека 20-х годов.: Автореферат дисс.... канд. иск-я. М., 1996.
95. Михайлов 1985: Михайлов А.В. Возвращение к естественности // Советская музыка. 1985. №7. С. 106—113.
96. Михайлов 1998: Михайлов А.В. Бетховен: преемственность и переосмысления // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.: Московская гос. Консерватория, 1998. С. 7-73.
97. Михайлов 1999: А.В. Михайлов. Выдающийся музыкальный критик // Теодор В. Адорно. Избранное: социология музыки. М.—СПб.: Университетская книга, 1999. С. 281-289.
98. Мифологический словарь: Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская Энциклопедия, 1991. 736 с.



99. Музыкальная критика: Музыкальная критика (теория и методика). Сб. научн. трудов. Л.: ЛГК, 1984. 106 с.
100. Павлишин 2001: Павлишин С.С. Арнольд Шёнберг. М.: Композитор, 2001. 477 с.
101. Петров 1999а: Петров Д. «Девятнадцатый век» как понятие истории культуры: Опыт музыкознания 1960–1990–х годов. М.: МГК, 1999. 60 с.
102. Петров 1999: Петров Д. Густав Малер и «девятнадцатый век». Становление художника. Дисс... канд. иск-я. М., 1999.
103. Пленков 2005: Пленков О.Ю. Третий рейх. Арийская культура. СПб.: Издательский Дом Нева, 2005. 480 с.
104. Пославская 1988: Пославская Н.П. Скрипичные концерты И.Стравинского и А.Берга. К проблеме скрипичного инструментализма как фактора стиля. Автореферат дисс... канд. иск-я. Л., 1988.
105. Проблемы музыкальной текстологии: Проблемы музыкальной текстологии. Сб. ст./Ред. Д.Петров. М.: Московская консерватория, 2003. 183 с.
106. Радлов 1929: Радлов С.Э. «Воцтек» (Г.Бюхнер) //Радлов С.Э. Десять лет в театре. Л.: Прибой, 1929. С. 207-214.
107. Рыжинский 2008: Рыжинский А.С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга. Автореферат дисс...канд. иск-я. М., 2008.
108. Савенко 1977: Савенко С.И. О неоклассицизме Стравинского // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. С. 179-210.
109. Савенко 1997: Савенко С.И. Миры Стравинского // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С.151-180.
110. Савенко 2001: Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор. 2001. 328 с.
111. Сарабьянов 1989: Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.
112. Сведенборг 1993: Сведенборг, Эммануэль. О небесах, о мире духов и об аде. М.: Arbor Mundi, 1993. 553 с.
113. Стравинский 1971: Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
114. Стравинский 2003: Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Том III: 1923-1939 / Сост., текстол. редакция и комм. В.П.Варунца. М.: Композитор, 2003. 944 с.

115. Стрекаловская 1999: Стрекаловская Х.А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфифцер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером. Автореферат дисс... канд. иск-я. СПб., 1999.
116. Суханова 2007: Суханова Е.А. Опера Арнольда Шёнберга «Моисей и Аарон» в контексте эпохи. Вологда: Русь, 2007. 186 с.
117. Тараканов 1976: Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Советский композитор, 1976. 559 с.
118. Тараканов 1984: Тараканов М.Е. Берг// Музыка XX века. Очерки. Ч. II. Кн. 4. Л.: Музыка, 1984. С. 425-445.
119. Тараканов 2003: М.Е.Тараканов. Человек и фоносфера /Ред.-сост. Е.Тараканова. М.-СПб.: Алетейя, 2003. 299 с.
120. Тараканова 1990: Тараканова Е.М. Инструментальное творчество А.Берга и эволюция принципа программности в музыке XX века. Автореферат дисс... канд. иск-я. М., 1990.
121. Тараканова 1994: Другу и учителю: открытое письмо А.Берга А.Шёнбергу / вст. ст., пер., публ. и прим. Е.М. Таракановой // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 117–119.
122. Тараканова 2010: Тараканова Е.М. Картина мира в музыке XX века: Историко-теоретическая преамбула. М.: Музиздат, 2010. 182 с.
123. Театр 1975: Русский советский театр: 1921-1926. Л.: Искусство, 1975. 472 с.
124. Теория современной композиции: Теория современной композиции/ Отв. ред. В.С.Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
125. Телкова 2010: Телкова Н.С. Хоровое творчество Веберна. Автореферат дисс... канд. иск-я. М., 2010.
126. Философский словарь: Философский энциклопедический словарь / Гл. ред. Ильичев Л.Ф., Федосеев П.Н. и др. М.: Советская энциклопедия, 1983. 836 с.
127. Холопов 2006: Холопов Ю.Н. Музыкально–теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006. 160 с.
128. Холопов, Холопова 1984: Холопов Ю.Н., Холопова В.Н. Антон Веберн: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.

129. Холопова 1969: Холопова В.Н. О композиционных принципах скрипичного концерта Альбана Берга// Музыка и современность. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 343-371.
130. Царенко И.Н. Семантика лирической интонации в музыке А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна. Автореферат дисс... канд. иск-я. Ростов-на-Дону, 2002.
131. Цвейг 1987: Цвейг С. Статьи, эссе. «Вчерашний мир. Воспоминания европейца». М.: Радуга, 1987. 478 с.
132. Ценова 2008: Ценова В.С. Драма жизни и святые двенадцать: Фриц Хайнрих Кляйн, непризнанный гений. М.: Музиздат, 2008. 344 с.
133. Чаки 2001: Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: культурно-исторический очерк. СПб.: изд-во им. Н.И.Новикова, 2001. 348 с.
134. Чепалов 2001: Чепалов А.И. Судьба пересмешника или новые странствия капитана Фракасса. Театральный роман-исследование. Харьков, 2001. 188 с.
135. Чередниченко 1984: Чередниченко Т.В. Герменевтика и музыкознание. Обзор // РС Общие проблемы искусства. М.: Информкультура, 1984. Вып. 1. 29 с.
136. Чередниченко 1989: Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. Монография. М.: Музыка, 1989. 222 с.
137. Черкашина 1977: Черкашина М.Р. «Воцтек» А.Берга // Музыкальный современник. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1977. С. 206-243.
138. Шахназарова 1975: Шахназарова Н.Г. Проблемы музыкальной эстетики. Шёнберг, Стравинский, Хиндемит. М.: Сов. композитор, 1975. 237 с.
139. Шёнберг 2000: Арнольд Шёнберг. Основы музыкальной композиции / Пер., коммент., вступ. ст. Е. А. Доленко. М.: ПРЕСТ, 2000. 232 с.
140. Шёнберг 2002: Арнольд Шёнберг. Вчера. Сегодня. Завтра. Сб. ст. М.: МГК, 2002. 238 с.
141. Шёнберг 2006: Арнольд Шёнберг. Стилъ и мысль: статьи и материалы/ сост., пер., коммент. Н.О.Власовой и О.В.Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
142. Шёнберг 2006а: Арнольд Шёнберг. Лестница Иакова. Ч. I / пер. А. Ровнера и В. Андреевой; Ч. II / пер. Ю. Векслер // Гнозис/Gnosis. № 12. М., 2006. С. 42–66.
143. Шёнберг 2008: Шёнберг А. Письма. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. 461 с.

144. Шмидт 2002: Шмидт Кристиан–Мартин. Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке? // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. М.: МГК, 2002. С. 8–16.
145. Шорске 2001: Шорске, Карл Эмиль. Вена на рубеже веков. Политика и культура. СПб.: изд. Им. Н.И.Новикова, 2001. 520 с.
146. Эволюционные процессы: Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1986. 157 с.
147. Экспрессионизм 1966: Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство / под ред. Г. Недошивина. М.: Наука, 1966. 152 с.
148. Элик 1971: Элик М.А. Sprechgesang в “Лунном Пьеро” А.Шенберга. // Музыка и современность. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 164-210.
149. Юдина 1999: Юдина М.В. Лучи Божественной Любви: Литературное наследие. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 816 с.
150. Ярустовский Б.М. Опера. О проблеме конфликта в опере Берга «Воцтек»// Музыка XX века. Очерки. Ч. 2. Кн. 3. М.: Музыка, 1980. С. 208-209.
151. Abbruch 1925: Abbruch. Faschingsblätter für neue Musik. Wien, 1925.
152. Abert 1927: Abert, Hermann (Hrsg.). Illustriertes Musik–Lexikon. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachfolger, 1927. 541 S.
153. Adensamer 1981: Adensamer, Eva. Bergs geistige Umgebung: Briefe aus seinem Nachlaß// Alban Berg Symposion Wien 1980: Tagungsbericht /Red. R.Klein. Wien: Universal Edition, 1981. S.181–188 (Alban Berg Studien. Bd. 2).
154. Adorno 1925: Adorno, Theodor W. Alban Berg. Zur Uraufführung des „Wozzeck“ // Musikblätter des Anbruch. 1925. Jg.7. S. 531-537.
155. Adorno 1929: Adorno, Theodor W. Alban Berg. Die Oper „Wozzeck“ // Der Scheinwerfer. Blätter der städtischen Bühnen [Essen]. 1929. Jg. 3/4. S. 5-11.
156. Adorno 1929a: Adorno, Theodor W. Alban Bergs frühe Lieder // Musikblätter des Anbruch. 1929. Jg. 11. S. 90-92.
157. Adorno 1932: Adorno, Theodor W. Zur Instrumentation von Bergs Frühen Liedern // Schweizerische Musikzeitung. 1932. Jg. 72. S. 158-162, 196-200.
158. Adorno 1936: Adorno, Theodor W. Zur Lulu-Symphonie // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 24/25. 1. Februar 1936 (Alban Berg zum Gedenken). S. 5-11
159. Adorno 1968: Adorno, Theodor W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968. 144 S. (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bd. 15).

160. Adorno 1971: Adorno, Theodor W. Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971. 521 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann)
161. Adorno 1973: Adorno, Theodor W. Dissonanzen: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. 447 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 14. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann)
162. Adorno 1984: Adorno, Theodor W. Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. 841 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 18. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Klaus Schultz)
163. Adorno 1986: Adorno Theodor W. Vermischte Schriften II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. 881 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 20. Hrsg. von Rolf Tiedemann)
164. Adorno 1997: Adorno Theodor W. – Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. 384 S.
165. Adorno 2000: Adorno, Theodor W. Kritik der Pseudo-Aktivität. Adornos Verhältnis zur Studentenbewegung im Spiegel seiner Korrespondenz: eine Dokumentation // Frankfurter Adorno Blätter. Heft VI. München, 2000. S. 42–116.
166. Adorno 2003: Adorno: eine Bildmonographie / hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. 312 S.
167. Adorno 2003a: Adorno, Theodor W. – Tobisch, Lotte. Der private Briefwechsel / hrsg. von Bernhard Kraller und Heinz Steinert. Graz–Wien: Droschl, 2003. 352 S.
168. Adorno 2008: Theodor W. Adorno / Siegfried Kracauer: Briefwechsel 1923–1966 / hrsg. von Wolfgang Schopf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008. 772 S.
169. Altenberg 1911: Altenberg, Peter. Neues Altes. Berlin: S. Fischer, 1911. 214 S.
170. Altmann/Frank 1926: Altmann, Wilhelm. Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon: Für Musiker und Freunde der Tonkunst begründet von Paul Frank neu bearb. Leipzig: Merseburger, 1926. 482 S.
171. Artrud-Journal 1991: Allgemeines Artrud-Journal / hrsg. von Ch. Baier // Österreichische Musikzeitschrift. 1991. № 6. S. 229–302.
172. Babbit 1946: Babbit, Milton. The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System. PhD dissertation, Princeton University [1946].
173. Baier 1989: Baier, Christian. Fritz Heinrich Klein. Der „Mutterakkord“ im Werk Alban Bergs // Österreichische Musikzeitschrift. 1989. № 12. S. 585–600.

174. Bañuelos 2008: Bañuelos, Diego. *Beyond the Spectrum of Music. An Exploration through Spectral Analysis of Sound Color in the Alban Berg Violin Concerto*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. 104 p.
175. Baragwanath 2001: Baragwanath, Nicholas. *Alban Berg, Richard Wagner und Leitmotive der Symmetrie* // *Archiv für Musikwissenschaft*, 58(1). 2001. S. 23-50.
176. Barker 1988: Barker, Andrew. *Telegrammstil der Seele: Peter Altenberg, eine Biographie*. Wien: Böhlau, 1988. 415 S.
177. Barker 1995: Barker, Andrew, Lensing, Leo A. *Peter Altenberg: Rezept die Welt zu sehen*. Wien: Braumüller, 1995. 440 S.
178. Bartosch 1979: Bartosch, Alex Hans. *Durfte der dritte Akt von „Lulu“ ergänzt werden? Erwägungen aus rechtlicher Sicht* // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1979. № 1. S. 142–144.
179. Bartosch 1980: Bartosch, Alex Hans. *Prozessbeendigung in Sachen Lulu: Einigung über Beachtung der Interessensphären* // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1980. S. 300—301.
180. Bekker 1920: Bekker, Paul. *„Impotenz“ – oder Potenz? Eine Antwort an Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner* // *Anbruch*. 1920. № 2. S. 133–141.
181. Bekker 1924: Bekker, Paul. *Bergs „Wozzeck“ in Frankfurt* // *Musikblätter des Anbruch*. 1924. Nr. 6. Juni/Juli. S. 255–256.
182. Berg 1920: Berg, Alban. *Die musikalische Impotenz der «neuen Ästhetik» Hans Pfitzners* // *Anbruch*. 1920. № 11–12. S. 399–408.
183. Berg 1924: Berg, Alban. *Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?* // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*. 1924. № 7–8. S. 329–341.
184. Berg 1924a: Berg, Alban. *Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“* // *Die Musik*. 1924. Jg. XVI. № 8. S. 587–189.
185. Berg 1925: Adorno, Theodor W. *Alban Berg. Zur Aufführung des „Wozzeck“* // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. Jg. VII. № 10. S. 531–537.
186. Berg 1926: *Alban Bergs «Wozzeck» und die Musikkritik*. Wien: Universal Edition, 1926. 31 S.
187. Berg 1926a: Berg, Alban. *Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage* // *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal Edition* / hrsg. von H.Heinsheimer und P.Stefan, Wien, 1926. S. 220–225.

188. Berg 1965: Berg, Alban. Briefe an seine Frau. München–Wien: Langen/Müller, 1965. 666 S.
189. Berg 1981: Berg, Alban. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. 383 S.
190. Berg 1984: Berg, Alban. Symphonie–Fragmente (Passacaglia–Fragment und –Entwürfe, 1911, Symphonie 1913): Ausgabe und Faksimile mit Übertragung, vorgelegt und eingeleitet von R. Stephan. Wien: Universal Edition, 1984.
191. Berg 1994: Alban Berg. Analysen musikalischer Werke von Arnold Schönberg / hrsg. von Rudolf Stephan und Regina Busch. Wien: Universal Edition, 1994.
192. Berg–Schoenberg Correspondence 1987: The Berg–Schoenberg Correspondence: Selected Letters/ ed. By Juliane Brand, Christopher Hailey and Donald Harris. New York, W.W.Norton; Basingstoke: Macmillan, 1987. 497 p.
193. Berg E.A. 1976: Berg, Erich Alban. Alban Berg: Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a.M.: Insel, 1976. 257 S.
194. Berg E.A. 1980: Berg, Erich Alban. Als der Adler noch zwei Köpfe hatte: Ein Florilegium. 1858-1918. Graz: Verlag Styria, 1980. 211 S.
195. Berg E.A. 1980a: Berg, Erich Maria. Bergiana //SMZ 120. 1980. S. 147–155.
196. Berg E.A. 1985: Berg, Erich Alban (Hrsg.). Der unverbesserlicher Romantiker: Alban Berg, 1885–1935. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985. 200 S.
197. Bienenfeld 1924: Bienenfeld, Elsa. Arnold Schönbergs fünfziger Geburtstag // Neues Wiener Journal. 1924. 14.09.
198. Borchard 2004: Borchard, Beatrix. Mit Schere und Klebstoff Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik // Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach/hg. von Cordula Heymann-Wentzel, Johannes Laas, Rainer Cadenbach. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2004. S. 30-45.
199. Borries 1996: Borries, Melchior von. Alban Bergs „Drei Orchesterstücke op. 6“ als ein Meisterwerk atonaler Symphonik. Weimar: VDG, 1996. 533 S.
200. Bösch, Vojtech: Bösch, Katrin / Vojtech, Ivan. Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg //Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1993. № 4. S. 27–78.
201. Boulez 1948: Boulez, Pierre. Incidences actuelles de Berg // Polyphonie 2. 1948. P. 104-108.
202. Boulez 1986: Boulez, Pierre. Orientations. Collected writings/ Ed. by Jean–Jacques Nattiez. Transl. by Martin Cooper. Cambridge: Faber&Faber, 1986. 541 p.

203. Brauneiss 2003: Brauneiss, Leopold. Form, Proportionen und Zahlen in Alban Bergs Violinkonzert // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung 2003. Kassel 2003. S. 224-248.
204. Briefwechsel Schönberg–Berg 2007 I–II: Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a. : Schott, 2007. Bd. I. 657 S.; Bd. II. 655 S.
205. Broch 1964: Broch, Hermann. Hofmannsthal und seine Zeit: Eine Studie. München: Piper, 1964. 196 S.
206. Bruhn 1998: Bruhn S. (Ed.) Encrypted Messages in Alban Berg's Music. New York: Garland Publishing, 1998. 323 p.
207. Busch, Schäfer, Kapp 2000: Busch, Regina; Schäfer, Thomas; Kapp, Reinhard. Der „Verein für musikalische Privataufführungen“ // Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Bericht zum Symposium, 12.-15. September 1999 / hrsg. von Christian Meyer. Wien: Arnold Schönberg Center, 2000. S. 77-83.
208. Carner 1975: Carner, Mosco. Alban Berg: The Man and the Work. London: Duckworth, 1975. 255 p.
209. Casella 1929: Casella, Alfredo. Scarlattiana // Anbruch. 1929. № 1. S. 26–28.
210. Cerha 1979: Cerha, Friedrich. Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Akts der Oper „Lulu“ von Alban Berg. Wien: Universal Edition, 1979. 51 S.
211. Cerha 1981: Cerha, Friedrich. Zum III. Akt der Oper „Lulu“ // Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 36. 1981. S. 541–550.
212. Cerha 1995: Cerha, Friedrich. Ergänzende Anmerkungen zum „Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Aktes der Oper „Lulu“ von Alban Berg“. Wien: Universal Edition, 1995. 26 S.
213. Chadwick 1971: Chadwick, Nick. Berg's Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek // Music&Letters 52, 1971. P. 123-140.
214. Chadwick 1998: Chadwick, Nick. From „Freund Hein“ to Hermann Hesse: Hermann Watznauer and his friendship with Alban Berg // Music&Letters 79. 1998. P. 396–418.
215. Chłopecky 1981: Chłopecky, A. Helenie i Hannie (o piosenkach Albana Berga) // Ruch muzyczny 1981 № 1. S. 3.
216. Csampai, Holland 1985: Csampai, Attila, und Holland, Dietmar (Hrsg.). Alban Berg. „Lulu“: Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek b.H.: Rowohlt, 1985. 312 S.



217. Dahlhaus 1975: Dahlhaus, Carl. Wozu noch Biographien? // Melos/Neue Zeitschrift für Musik. 1975. № 2. S. 82.
218. Dahlhaus 1975a: Dahlhaus, Carl (Hrsg.) Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: G.Bosse, 1975. 292 S.
219. Dahlhaus 1977: Dahlhaus, Carl. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln: Hans Gerig, 1977. 263 S.
220. Dahlhaus 1980: Dahlhaus, Carl. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Athenaion, 1980. 360 S.
221. Dalen 1989: Dalen, Brenda. "Freundschaft, Liebe, und Welt": The Secret Programme of the Chamber Concerto // The Berg Companion. Ed. by D. Jarman. Basingstoke-London: Macmillan Press, 1989. P. 141–180.
222. Danuser 1975: Danuser, Hermann. Kann Poetik die Biographik retten? // Melos/Neue Zeitschrift für Musik. 1975. № 4.
223. Danuser 1980: Danuser, Hermann. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 1984. 465 S.
224. Danuser 1990: Danuser Hermann. Biographik und musikalische Hermeneutik: Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft // Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag/ hrsg. von Josef Kuckertz usw. Laaber: Laaber, 1990. S.571–601.
225. Danuser 1996: Danuser, Hermann. Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber: Laaber, 1996. 380 S.
226. De Voto 1966: De Voto, Mark. Some Notes on the Unknown "Altenberg-Lieder" // Perspectives of New Music 5, 1966. P. 37-74.
227. Degener 1928: Degener, Herrmann A. L. (Hrsg.). Wer ist's? Unsere Zeitgenossen: Biographien von rund 15 000 lebenden Zeitgenossen. Leipzig: Degener, 1928.
228. Deutsch 1913-1919: Deutsch, Otto Erich. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: Georg Müller, 1913-1919. Bd.1-3.
229. Dümling 1981: Dümling, Albrecht. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. München: Kindler, 1981. 303 S.
230. Dümling 1993: Dümling, Albrecht, Girth, Peter (Hrsg.). Entartete Musik: Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Düsseldorf: Landeshauptstadt Düsseldorf, 1993. 200 S.

231. Eggebrecht 1970: Eggebrecht Hans Heinrich. Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Mainz-Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1972. 86 S.
232. Einstein 1926: Einstein, Alfred. Das neue Musiklexikon: Nach dem Dictionary of modern music and musicians / hrsg. von Arthur Eaglefield Hull. Berlin: Hesse, 1926. 729 S.
233. Eisler 1924: Eisler, Hans. Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 312–313.
234. Ermen 1986: Ermen, Reinhard. Musik als Einfall: Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner. Aachen: Rimbaud Presse, 1986. 204 S.
235. Ertelt 1993: Ertelt, Thomas F. Alban Bergs „Lulu“: Quellenstudien und Beiträge zur Analyse. Wien: Universal Edition, 1993. 220 S. (Alban Berg Studien 3).
236. Ertelt 1999: Ertelt, Thomas. Berg. // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ausgabe. Personenteil. Bd. 2. Kassel, London, Stuttgart, 1999. Sp. 1198-1238.
237. Fischer 1978: Fischer, Jens Malte. Fin de siècle: Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler, 1978. 298 S.
238. Fliess 1914: Fliess, Wilhelm. Vom Leben und vom Tod: Biologische Vorträge. Jena: Diederichs, 1914. 133 S.
239. Floros 1974: Floros, Constantin. Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine Semantische Analyse // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1. 1974. S. 101-145.
240. Perle/Floros 1979: Perle, George; Floros, Constantin. Kontroverse über das Programm der Lyrischen Suite. // Alban Berg. Kammermusik II. Hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München: Text + Kritik, 1979. S. 3-7 (=Musik-Konzepte 9)
241. Floros 1987: Floros, Constantin. Das verschwiegene Programm des Kammerkonzerts von Alban Berg: Eine semantische Analyse.” //Neue Zeitschrift für Musik 148/11. 1987. S. 11–22.
242. Floros 1987a: Floros, Constantin. Musik als Botschaft. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989.
243. Floros 1992: Floros, Constantin. Alban Berg: Musik als Autobiographie. Wiesbaden, 1992. 187 S.

244. Floros 1995: Floros, Constantin. Alban Berg und Hanna Fuchs: Briefe und Studien. Erstveröffentlichungen. Wien, 1995. (Österreichische Musikzeitschrift spezial).
245. Floros 1999: Floros, Constantin. Entwurf einer integralen Musikwissenschaft //50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Frankfurt a.M.: Lang, 1999. S.15-22. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 16)
246. Forneberg 1963: Forneberg, Erich. «Wozzeck» von Alban Berg. Berlin: Lienau 1963. 87 S.
247. Forte 1973: Forte, Alan. The Structure of Atonal Music. New Haven: Yale Univ. Press, 1973. 224 S.
248. Forte 1985: Forte A. Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's "Wozzeck". // The Musical Quarterly 71.1985. P. 474-499.
249. Fuchs 1982: Fuchs, Anton. Auf ihren Spuren in Kärnten: Alban Berg, Gustav Mahler, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Anton Webern. Klagenfurt: Kärntner Druck- u. Verlagsges., 1982. 83 S.
250. Gable, Morgan 1991: Gable D. and Morgan R., editors. Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives. Oxford-New York: Clarendon Pr., 1991. 296-S.
251. Gerigk 1934: Gerigk, Herbert. Musikfestdämmerung. // Die Musik. 1934. № 10. S. 45–51.
252. Graf 2003: Graf, Norbert. «Generöse Weltliebe» oder «schwüle Erotik»? Kunstpatriotismus auf einer neutralen Bühne: Zur Uraufführung von Alban Bergs Lulu 1937 in Zürich //Archiv für Musikwissenschaft 60(3). 2003. S. 236-261.
253. Grassl/Kapp 2002: Grassl M., Kapp R. (Hg.) Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995. Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2002. 823 S.
254. Gratzner 1993: Gratzner, Wolfgang. Zur "wunderlichen Mystik" Alban Bergs: Eine Studie. Wien: Böhlau, 1993. 290 S.
255. Green 1977: Green, Douglas. The Allegro misterioso of Berg's Lyric Suite: Iso- and Retro-rhythm // Journal of the American Musicological Society 30. 1977. P. 507—516.
256. Green 1981: Green, Douglas. Cantus Firmus Techniques in the Concertos and Operas of Alban Berg // Alban Berg Symposium Wien 1980: Tagungsbericht /Red. R.Klein. Wien: Universal Edition, 1981. S. 56-68 (Alban Berg Studien 2).

257. Green 1991: Green, Douglas. A False Start for Lulu: An Early Version of the Prologue // *Alban Berg: Analytical and Historical Perspectives* /ed. David Gable and Robert P.Morgan. Oxford-New York: Clarendon Pr., 1991. P. 203–213.
258. Grünzweig 1996: Grünzweig, Werner. Ein Buch über Schönberg//Arnold Schönberg – Neuerer der Musik: Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993/ hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien: Lafite, 1996. S. 186–194.
259. Grünzweig 2000: Grünzweig, Werner. Ahnung und Wissen, Geist und Form: Alban Berg als Musikschriftsteller und Analytiker der Musik Arnold Schönbergs. Wien: Universal Edition, 2000. 320 S. (Alban Berg Studien 5)
260. Gülke 1996: Gülke, Peter. Soma Morgenstern: Alban Berg und seine Idole // *Musica*. 1996. № 6. S. 447–450.
261. Haefeli 1982: Haefeli, Anton. Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich: Atlantis, 1982. S. 767.
262. Hahl-Koch 1980: Hahl-Koch, Jelena. Kandinsky und Schönberg: Zu den Dokumenten einer Künstlerfreundschaft //Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlicher Begegnung. Salzburg–Wien: Presidenz, 1980. S. 177-221.
263. Hailey 2000: Hailey, Christopher. Wo Berg zu Hause war: Sein Leben an der Peripherie // Antony Pople (Hg.). *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 2000. S. 31–52.
264. Hailey I: Hailey Christopher. Vorwort // *Alban Berg. Jugendlieder. Band I (1901–1904)*. Hrsg. von Ch. Hailey. Wien: Universal Edition 18143.
265. Hailey II: Hailey Christopher. Vorwort // *Alban Berg. Jugendlieder. Band II (1904–1908)*. Hrsg. von Ch. Hailey. Wien: Universal Edition 18143.
266. Hailey 2010: Hailey, Christopher, ed. *Alban Berg and his world*. Princeton: Princeton University Press 2010. 392 p.
267. Hall 1996: Hall, Patricia. A View of Berg's Lulu Through the Autograph Sources. Berkeley: Univ. of California Press, 1996. 184 p.
268. Harris 1979: Harris, Donald. Berg and Frida Semler // *Alban Berg Society Newsletter*. 1979. Vol. 8. P. 8–12.
269. Harris 1981: Harris, Donald. Berg and Miss Frida: Further Recollection of His Friendship with an American College Girl // *Alban Berg Symposion Wien 1980: Tagungsbericht* /Red. R.Klein. Wien, 1981. S.198–208 (Alban Berg Studien 2).

270. Hauptmann: Hauptmann, Gerhart. Und Pippa Tanzt! Ein Glashüttenmärchen. Stuttgart: Reclam, 1986. 67 S.
271. Häusler 1996: Häusler, Josef. Spiegel der Neuen Musik – Donaueschingen: Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen. Kassel: Bärenreiter, 1996. 494 S.
272. Headlam 1996: Headlam Dave. The Music of Alban Berg. New Haven: Yale Univ. Press 1996. 460 S.
273. Heinsheimer 1953: Heinsheimer, Hans. Menagerie in Fis–dur/ übertr. von W.Reich. Zürich-Stuttgart: Pan, 1953. 331 S.
274. Heinsheimer 1969: Heinsheimer, Hans. Begegnung mit einem Riesen Alban Berg // Melos. 1969. № 11.
275. Hilmar 1975: Hilmar, Ernst. Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repressionen (1914–1935). Wien: Universal Edition, 1975. 106 S.
276. Hilmar 1976: Hilmar, Ernst. Arnold Schönbergs Briefe an den Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. № 6. S. 273–292.
277. Hilmar 1978: Hilmar, Rosemary. Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1978. 196 S.
278. Hilmar 1980: Hilmar, Rosemary. Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs im Fonds Alban Berg und der weiteren handschriftlichen Quellen im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien: Universal Edition, 1980. 212 S. (Alban Berg Studien 1/1).
279. Hilmar 1985: Hilmar, Rosemary. Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der freundschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk. Wien: Universal Edition, 1985. 161 S. (Alban Berg Studien 1/2).
280. Hilmar 1985a: Hilmar, Rosemary; Brosche, Günter. Alban Berg, 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek Prunksaal, 23. Mai bis 20. Oktober 1985. Wien: Österreichische Nationalbibliothek/ Universal Edition, 1985. 240 S.
281. Hilmar 1987: Hilmar, Rosemary. Dr. Adorno war nur ein Schüler von Alban Berg // Adorno in seinen musikalischen Schriften: Beiträge zum Symposium / hrsg. von Brunhilde Sonntag. Regensburg: Bosse, 1987. S. 107–137. (Musik im Diskurs, Bd. 2).

282. Hilmar 1987–1988: Hilmar, Rosemary. Das Edelweiß und der Schmetterling: Alban Bergs Briefe an seine Frau im neuen Licht. Versuch eines Psychogramms. // *Musikerziehung*. 1987–1988. Jg. 41. S. 108–122.
283. Hilmar: Hilmar, Ernst. Alban Bergs Selbstzeugnisse zu Entstehung und Auführbarkeit der Oper “Lulu” // Alban Berg. Lied der Lulu. Faksimile–Ausgabe der Anton v. Webern gewidmeten autographen Partitur / hrsg. von der Wiener Stadt– und Landesbibliothek. Wien, 1985. S. 12–23.
284. Hirsbrunner 1997: Hirsbrunner, Theo. Bergs Lulu: Damentext und Libretto—Die Bearbeitung von Frank Wedekinds Erdgeist und Die Büchse der Pandora durch Alban Berg // *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays*. Anif-Salzburg: Müller-Speiser, 1997. S.153-158.
285. Hirsbrunner 2005: Hirsbrunner, Theo. Alban Bergs Oper Lulu: Unvollendet vollendet? // *Das Fragment im (Musik-)Theater: Zufall und/oder Notwendigkeit? : Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2002* / hrsg. von Peter Csobádi. Anif-Salzburg: Müller-Speiser, 2005. S.369-378.
286. Holland 1997: Holland, Dietmar. Musik als Autobiographie? Zur Entschlüsselungsmethode von Constantin Floros bei Werken von Gustav Mahler und Alban Berg // *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* / hrsg. von G. Schubert. Mainz usw.: Schott, 1997. S. 110-127.
287. Jalowetz 1935: Jalowetz, Heinrich. Alban Berg // *Auftakt*. 1935. № 15. S. 117–121.
288. Jalowetz 1936: Jalowetz, Heinrich. Abschied von Alban Berg // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. Nr. 24/25 (Alban Berg zum Gedenken). 1.Februar. S. 12–15.
289. Janik/Toulmin 1984: Janik, Allan; Toulmin, Stephan. Wittgensteins Wien. München-Wien: Hanser, 1984. 384 S.
290. Janik/Toulmin 1998: Janik, Allan; Toulmin, Stephan. Wittgensteins Wien. Wien: Döcker, 1998. 333 S.
291. Jarman 1970: Jarman, Douglas. Berg’s Surrealist Opera // *Music Review* 31, 1970. P. 232-240
292. Jarman 1970a: Jarman, Douglas. Dr. Schon’s Five-Strophe Aria: Some Notes on Tonality and Pitch Association in Berg’s Lulu. // *Perspectives of New Music* 8. 1970. P. 23-48.

293. Jarman 1970b: Jarman, Douglas. Some Rhythmic and Metric Techniques in Alban Berg's "Lulu". //Musical Quarterly 56. 1970. P. 349-366.
294. Jarman 1979: Jarman, Douglas. The Music of Alban Berg. London: Faber & Faber, 1979. 266 p.
295. Jarman 1982: Jarman, Douglas. Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto// Alban Berg Society Newsletter 12. 1982. P. 5-11.
296. Jarman 1989: Jarman, D., ed. The Berg Companion. Basingstoke: Macmillan, Music Division, 1989. 301 p.
297. Jarman 1991: Jarman, Douglas. "Man hat auch nur Fleisch und Blut": Towards a Berg Biography.// Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives/ ed. by David Gable and Robert P. Morgan. Oxford, 1991.
298. Jarman 2000: Jarman, Douglas. Geheime Programme // Pople A. (Hrsg.) Alban Berg und seine Zeit. Laaber: Laaber, 2000. S. 216-230.
299. John 1994: John, Eckhard. Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart–Weimar: Metzler, 1994. 437 S.
300. Jouve/ Fano 1953 : Jouve Pierre Jean/Fano Michel. «Wozzeck » ou le Nouvel Opéra. Paris: Plon, 1953. 243 p.
301. Kammerer 1919: Kammerer, Paul. Das Gesetz der Serie: Eine Lehre von den Wiederholungen im Lebens– und Weltgeschehen. Stuttgart–Berlin: Deutsche Verl. Anst., 1919. 486 S.
302. Kapp 1991: Kapp, Reinhard. Rudolf Kolisch – die Konstruktion des Wiener Espressivo // Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1991. S. 103-110.
303. Kapp 1999: Kapp, Reinhard. Schönbergs „Verein“ und die Krise der musikalischen Öffentlichkeit // Fremdheit in der Moderne / hrsg. von R. Flotzinger. Wien: Passagen-Verl., 1999. S. 23–67.
304. Kassowitz 1968: Kassowitz, Gottfried. Lehrzeit bei Alban Berg // Österreichische Musikzeitschrift. 1968. S. 323–330.
305. Kaufmann 1957: Kaufmann, Harald. Neue Musik in Steiermark: Ein kritisch–chronischer Versuch. Graz: Kaufmann, 1957. 118 S.
306. Kende 1971: Kende, Götz, Klaus. Höchste Leistung aus begeistertem Herzen: Clemens Krauss als Direktor der Wiener Staatsoper. Salzburg: Residenz, 1971. 160 S.

307. Kerner: Kerner, Dieter. Alban Bergs Ende//Melos. 1962. Vol. 29. S. 112–113.
308. Kleiber 1957: Russel, John. Erich Kleiber. A memoir. London: Deutsch, 1957. 256 S.
309. Klein 1923: Klein, Fritz Heinrich. Alban Bergs „Wozzeck“ // Musikblätter des Anbruch 5. 1923. S. 216-219.
310. Klein 1924: Klein, Walter. Das theosophische Element in Schönbergs Weltanschauung//Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S.273–274.
311. Knaus 1975: Knaus, Herwig. Studien zu Alban Bergs Violinkonzert// De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk zum 5. Mai 1972 / hrsg. von Th. Antonicek, R. Flotzinger, O.Wessely. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1975. S. 255—274.
312. Knaus 1982: Knaus, Herwig. Alban Bergs Skizzen und Vorarbeiten zur Konzertarie „Der Wein“//Festschrift Othmar Wessely zum 60.Geburtstag. Tutzing: H.Schneider, 1982. S. 355–379.
313. Knaus 2004: Knaus, Herwig (Hrsg.). Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2004. 339 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 29).
314. Knaus 2005: Knaus, Herwig, Leibnitz, Tomas (Hrsg.). Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2005. 326 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 34).
315. Knaus 2006: Knaus, H. Leibnitz, Th. (Hrsg.). Alban Berg. Briefentwürfe, Notizen und „Das Bergwerk“. Wilhelmshaven: Noetzel, 2006. 285 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 35).
316. Knaus 2009: Knaus, Herwig; Leibnitz, Thomas (Ed.). Altenberg bis Zuckermandl: Briefe an Alban Berg—Liebesbriefe von Alban Berg. Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien: Löcker, 2009. 239 S.
317. Knaus K. 2004: Knaus, Kordula. Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“. Freiburg: Rombach, 2004. 257 S.
318. Knaus, Sinkovicz 2008: Knaus, Herwig; Sinkovicz, Wilhelm. Alban Berg. Zeitumstände-Lebenslinien. St.Pölten-Salzburg: Residenz, 2008. 453 S.



319. König 2008: König, Werner. Studien zu Alban Bergs Oper „Lulu“. Tutzing: Schneider, 2008. 128 S.
320. Krämer 1996: Krämer, Ulrich. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien: Universal-Edition, 1996. 299 S. (Alban Berg Studien 4)
321. Krämer 1996a: Krämer, Ulrich. Schönbergs Kontrapunktlehre//Arnold Schönberg – Neuerer der Musik: Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993/ hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien: Lafite, 1996 S. 147–161. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, Bd. 3. / hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann).
322. Krenek 1933: Krenek, Ernst. Zu einigen Thesen des Herrn Dr. Goebbels // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. 1933. Nr. 11/12. S. 1–6.
323. Krenek 1977: Krenek, Ernst. Zur Vollendung von Alban Bergs „Lulu“–Fragment // Musica. 1977. S. 401–403.
324. Krenek 1999: Krenek, Ernst. Im Atem der Zeit: Erinnerungen an die Moderne/ Aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen: Revidierte Übersetzung von Sabine Schulte. München: Hoffmann und Campe, 1999. 1021 S.
325. Krug 1920: Krug, Walter. Die Neue Musik. Erlenbach bei Zürich: Rentsch, 1920. 124 S.
326. Laugwitz: Laugwitz, Burkhard. Das Konzert war eine Demonstration: Louis Krasner und die Uraufführung von Bergs Violinkonzert // Neue Zeitschrift für Musik. 1991. № 10. S. 4–10.
327. Leibowitz 1947: Leibowitz, Rene. Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical. Paris: Janin, 1947. 302 S.
328. Leibowitz 1948: Leibowitz, Rene. Alban Berg's Five Orchestral Songs after Postcard Texts by Peter Altenberg, Op. 4 // Musical Quarterly 34. 1948. P. 487-511
329. LeRider 1990: LeRider, Jacques. Das Ende der Illusion: Die Wiener Moderne und die Kriesen der Identität. Wien: ÖBV, 1990. 496 S.
330. Linke 1912: Linke, Karl. Anton von Webern und Alban Berg // Das musikfestliche Wien. Wien: Heller in Komm., 1912. 32 S.
331. Loos 1919: Loos Adolf. Richtlinien für ein Kunstamt. 1919. Bd.3. № 62.
332. Loos 1981: Loos, Adolf. Ins Leere gesprochen/ hrsg. von Adolf Opel. Wien: Prachner, 1981. 207 S.
333. Loos 1982: Loos, Adolf. Trotzdem. Wien: Prachner, 1982. 218 S.

334. Mahler–Werfel 1960: Mahler–Werfel, Alma. Mein Leben. Frankfurt a.M.: Fischer, 1960. 375 S.
335. Mahler–Werfel 2008: Steiger, Martina. „Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken“: Alma Mahler–Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau. Wien: Seifert, 2008. 672 S.
336. Massow 1992: Massow, Albrecht von. Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs „Lulu“. Stuttgart: Steiner, 1992. 281 S.
337. Maul 1989: Maul, Andreas. „Es war eine Freundschaft vom ersten Augenblick an“: Eleonore Vondenhoff im Gespräch mit Andreas Maul über ihre Erinnerungen an Alban und Helene Berg // Österreichische Musikzeitschrift. 1989. S. 601–610.
338. Maurer Zenck 1988: Maurer Zenck, Claudia. Lulu: Die Sphinx und der Traum vom Tropenvogel // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft X. Laaber: Laaber, 1988. S. 77–111.
339. Meier–Graefe 1912: Meier–Graefe, Julius. Vincent van Gogh. Mit fünfzig Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. München: Piper, 1912. 80 S.
340. Metzger/Riehn 1978: Alban Berg. Kammermusik I. / hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München: Text + Kritik, 1978. 76 S. (=Musik-Konzepte 4).
341. Meyers Lexikon 1924–1930: Meyers Lexikon. 7. Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. 12 Bde. Leipzig, 1924–30.
342. Mitchell 1954: Mitchell, Donald. The Character of Lulu// The Music Review 15/iv. 1954. P. 268–274.
343. Moldenhauer: Moldenhauer, Hans und Rosaleen. Anton Webern: Chronik seines Lebens und Werks. Zürich–Freiburg: Atlantis, 1980. 718 S.
344. Morazzoni 1985: Morazzoni, Anna Maria. Berg and Italy in the Thirties // Alban Berg Society Newsletter. 1985. Vol. 13. P. 10–31.
345. Morgenstern 1936: Morgenstern, Soma. Im Trauerhaus // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. Nr. 24/25 (Alban Berg zum Gedenken). 1. Februar. S. 16.
346. Morgenstern 1995: Morgenstern, Soma. Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. Lüneburg: zu Klampen, 1995. 408 S.
347. Morgenstern 2000: Morgenstern, Soma. Dramen. Feuilletons. Fragmente/ hrsg. von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen, 2000. 481 S.
348. Morgenstern 2001: Morgenstern, Soma. Kritiken. Berichte. Tagebücher. / hrsg. von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen, 2001. 775 S.

349. Müller 1929: Müller, Erich H. (Hrsg.). Deutsches Musiker-Lexikon. Dresden: Limpert, 1929. 1644 Sp.
350. Nautz 1993: Die Wiener Jahrhundertwende: Einflüsse, Umwelt, Wirkungen / hrsg. von Jürgen Nautz. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1993. 968 S.
351. Pannwitz 1919: Pannwitz, Rudolf. Der Geist der Tschechen. Wien: Der Friede, 1919. 168 S.
352. Perle 1959: Perle, George. The Music of "Lulu": A New Analysis // Journal of the American Musicological Society 12. 1959. № 2-3. P.
353. 185-200.
354. Perle 1962: Perle, George. Serial Composition and Atonality. Berkeley: Univ. Of Calif. Press, 1962. 168 S.
355. Perle 1964: Perle, George. "Lulu": The Formal Design.// Journal of the American Musicological Society 17 (1964). P. 179-192.
356. Perle 1964a: Perle, George. A Note on Act III of "Lulu"// Perspectives of New Music 2 (1964). P. 8-13.
357. Perle 1967: Perle, George. Die Personen in Bergs "Lulu". Archiv für Musikwissenschaft. 1967. S. 283-290.
358. Perle 1967a: Perle, George. Erwiderung auf Willi Reichs Aufsatz 'Drei Notizblätter zu Alban Bergs „Lulu“' // Schweizerische Musikzeitung 107. 1967. S. 163-165.
359. Perle 1977: Perle, George. The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times 1977. Vol. 118. P. 629-632, 709-713, 809-813.
360. Perle 1977b: Perle, George. Berg's Master Array of the Interval Cycles // Musical Quarterly 63, 1977. P. 1-30.
361. Perle 1980: Perle, George. "Mein geliebtes Almschi..." : Briefe von Alban und Helene Berg an Alma Mahler Werfel// Österreichische Musikzeitschrift. 1980. Vol. 35. S. 2-15.
362. Perle 1985: Perle, George. The Operas of Alban Berg. Volume 1 : „Wozzeck“. Volume 2: "Lulu". Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1980, 1985. 231 p.; 315 p.
363. Permoser 1999: Permoser, Manfred. Zwischen „Genialität“ und „Kapitalverbrechen“: Alban Bergs Wozzeck im Spannungsfeld zeitgenössischer Musikkritik // Alban Bergs „Wozzeck“ und die zwanziger Jahre. Anif-Salzburg: Müller-Speiser, 1999. S. 257-274.

364. Pernye 1967: Pernye, András. Alban Berg and die Zahlen // *Studio musicologica* 9 (1967). S. 141-161.
365. Petersen 1985: Petersen, Peter. Alban Berg. "Wozzeck": Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Berg. München: Text+Kritik, 1985. 306 S.
366. Petschnig 1923/1924: Petschnig, Emil. Atonales Operschaffen // *Die Musik*. 1923/1924. Jg. XVI. № 5. S. 340–345.
367. Pfitzner 1920: Pfitzner, Hans. Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. München: Süddeutsche Monatshefte, 1920. 155 S.
368. Pople 2000: Pople A. (Hrsg.) Alban Berg und seine Zeit. Laaber: Laaber 2000: 349 S.
369. Ratz 1974: Ratz, Erwin. Die zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie im Juli 1918 und der "Verein für musikalischen Privataufführungen" // *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974/* Red. Ernst Hilmar. Wien: Universal Edition, 1974. S. 68–70.
370. Rauchhaupt: Schönberg. Berg. Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule: Eine Dokumentation / hrsg. von Ursula v. Rauchhaupt. München: Ellermann; Hamburg: Deutsche Grammophon Ges., 1971. 185 S.
371. Redlich 1957: Redlich, Hans F.. Alban Berg: Versuch einer Würdigung. Wien–Zürich: Universal Edition, 1957. 393 S.
372. Reich 1934: Reich, Willi. Alban Bergs „Lulu“ // *Der Auftakt* 14. 1934. S. 202-204.
373. Reich 1934a: Reich, Willi. Alban Bergs „Lulu–Symphonie“: Beziehungen zur Oper – Das Berliner Erlebnis // *Anbruch*. 1934. № 9–10. S. 190–192.
374. Reich 1935: Reich, Willi. Requiem für Manon // *Anbruch* 17. 1935. S. 250-252.
375. Reich 1937: Reich, Willi. Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund–Adorno und Ernst Krenek. Wien–Leipzig–Zürich: Reichner, 1937. 208 S.
376. Reich 1937a: Reich, Willi. Zur Biographie Alban Bergs // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. 1937. № 31–33. S. 36–39.
377. Reich 1951: Reich, Willi. Erinnerungen an Alban Berg // *Schweizerische Musikzeitung*. 1951. Jg. 91. S. 1–3.

378. Reich 1955: Reich, Willi. Aus Alban Bergs Jugendzeit // Melos. 1955. Jg. 22. S. 33–38.
379. Reich 1958: Reich, Willi. Erich Kleiber und Alban Berg // Schweizerische Musikzeitung. 1958. Jg 98. S. 374–377.
380. Reich 1959: Reich, Willi. Alban Berg: Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde mit Photos und Musikdokumente. Zürich: Die Arche, 1959. 87 S.
381. Reich 1960: Reich, Willi. An der Seite von Alban Berg // Melos. 1960. Jg. 27. S. 36–42.
382. Reich 1961: Reich, Willi. Persönliches von Alban Berg: Fragmente einer Chronik nach seinen Briefen // Österreichische Musikzeitschrift. 1961. Jg.16. S. 276–283.
383. Reich 1963: Reich, Willi. Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Atlantis, 1963. 214 S.
384. Reich 1966: Reich, Willi. Drei Notizblätter zu Alban Bergs Oper „Lulu“ // Schweizerische Musikzeitung. 1966. Jg. 106. S. 336–339.
385. Reich 1968: Reich, Willi. Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Wien–Frankfurt–Zürich: Molden, 1968. 328 S.
386. Reich 1971: Reich, Willi. Dokumentarische Einleitung // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Reprintausgabe. Wien, 1971. S. 1–3
387. Reich 1985: Reich, Willi. Alban Berg: Leben und Werk. München–Zürich: Piper, 1985. 214 S.
388. Reiter 1973: Reiter, Manfred. Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper „Lulu“. Regensburg: Bosse, 1973. 155 S.
389. Riemann 1922: Hugo Riemanns Musik–Lexikon. 10. Auflage. Bearbeitet von Alfred Einstein. Berlin: Hesse, 1922. 1469 S.
390. Rode 1988: Rode, Susanne. Alban Berg und Karl Kraus: Zur geistige Biographie des Komponisten der „Lulu“. Frankfurt a.M.: Lang, 1988. 489 S.
391. Rode–Breyumann 1995: Rode–Breyumann, Susanne. Aus der Sphäre der Unterhaltungsmusik: Alban Bergs Konzertarie „Der Wein“ // Musiktheorie. 1995. Jg. 10. S. 37–56.
392. Scherliess 1975: Scherliess, Volker. Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Reinbeck b. H.: Rowohlt, 1975. 158 S.

393. Scherliess 1976: Scherliess, Volker. Briefe Alban Bergs aus der Entstehungszeit der "Lulu" // *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1976. Jg. 2. S. 108–114.
394. Schmalfeldt 1983: Schmalfeldt, Janet. Berg's "Wozzeck": Harmonic Language and Dramatic Design. New Haven, London: Yale University Press, 1983. 281 p.
395. Schmidt–Garre 1955: Schmidt–Garre, Helmut. Berg als Lehrer // *Melos*. 1955. Jg. 22. S. 40–41.
396. Schönberg 1912: Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K.Horwitz u.a. München: Piper, 1912. 90 S.
397. Schönberg 1917: Schönberg, Arnold. Die Jakobsleiter, Oratorium. Textbuch. Wien–Leipzig: Universal Edition, 1917. 32 S.
398. Schönberg 1922: Arnold Schönberg. Harmonielehre. 3. Auflage. Wien: Universal Edition, 1922. 516 S.
399. Schönberg 1924: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8.
400. Schönberg 1934: Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag 13. September 1934. Wien, 1934.
401. Schönberg 1957: Schönberg, Arnold. Alban Berg // Hans F. Redlich. Alban Berg: Versuch einer Würdigung. Wien–Zürich–London: Universal Edition 1957. S. 328–329.
402. Schönberg 1958: Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe / hrsg. von Erwin Stein. Mainz: Schott, 1958. 309 S.
403. Schönberg 1959: Schönberg, Arnold. Über Alban Berg. // *Schweizerische Musikzeitung*. 1959. Jg. 99. S. 221–223.
404. Schönberg 1974: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974/ Red. Ernst Hilmar. Wien: Universal Edition, 1974. 386 S.
405. Schönberg 1974a: Schönberg, Arnold. Berliner Tagebuch. Frankfurt a.M.: Propyläen, 1974. 92 S.
406. Schönberg 1976: Schönberg, Arnold. Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik/ hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt a.M.: Fischer, 1976. 514 S.
407. Schönberg 1992: Schönberg, Arnold. Stil und Gedanke/ hrsg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992. 243 S.
408. Schönberg 2001: Schönberg, Arnold. Harmonielehre. Jubiläumsausgabe. Wien: Universal Edition, 2001. 520 S.

409. Schönberg–Nono 1998: Schönberg–Nono, Nuria. Arnold Schönberg: Lebensgeschichte in Begegnungen. Klagenfurt: Ritter, 1998. 467 S.
410. Schöny 1966: Schöny, Heinz. Die Vorfahren des Komponisten Alban Berg. // Genealogie: Deutsche Zeitschrift für Familienkunde. 1966. Jg. 8. № 15. S. 1–10.
411. Schorske 1980: Schorske Carl E. Fin–de–Siècle Vienna: Politics and Culture. New York: Knopf, 1980. 378 p.
412. Schorske 1982: Schorske, Carl E. Wien: Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle/ Aus dem Amerikanischen von Horst Günter. München–Zürich: Fischer, 1997. 365 S.
413. Schrenk 1924: Schrenk, Walter. Das Tonkünstlerfest in Frankfurt am Main // Die Musik. 1924. Jg. XVI. № 11. S. 806–814.
414. Schwarz 1987: Schwarz, Egon. Adrian Leverkühn und Alban Berg // Modern language Notes. 1987. № 3. S. 663–667.
415. Schweizer 1970: Schweizer, Klaus. Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1970. 229 S.
416. Schwob 1999: Schwob, Rainer J. Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Eröffnung des Mödlinger Schönberg–Hauses und Symposion (12.–15.9) // Österreichische Musikzeitschrift. 1999. № 10–11. S. 71–75.
417. Seabury 1968: Seabury, Frida Semler. 1903 and 1904 // Alban Berg Society Newsletter. 1968. Vol. 1. P. 3–6.
418. Simms 2009: Simms Brian R. Alban Berg: A Research and Information Guide. Oxford: Routledge, 2009. 316 S.
419. Smith 1981: Smith, Joan Allen. The Berg–Hohenberg Correspondence // Alban Berg Society Newsletter. 1981. Vol. 2. P. 189–197.
420. Smith 1986: Smith, Joan Allen. Schoenberg and his Circle: A Viennese Portrait. New York: Schirmer, 1986. 319 S.
421. Steiger 2008: Steiger, Martina. Alma Mahler: 'Achtung Scheck!'—Alma Mahler als Mäzenin von Alban Berg und Arnold Schönberg // ÖMZ. 2008. № 10. S. 17–30.
422. Stein 1923: Stein, Erwin. Alban Berg – Anton von Webern // Anbruch. 1923. № 1.
423. Stein 1924: Stein, Erwin. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 286–303.

424. Stein 1926: Stein, Erwin. Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen // Musikblätter des Anbruch. 1926. № 6. S. 251–253
425. Stein 1926a: Erwin Stein. Schönbergs Bläserquintett // Pult und Taktstock. 1926. № 5–6. S. 103–107.
426. Stein 1927: Stein, Erwin. Die lyrische Suite für Streichquartett [Analyse]// Philharmonia Taschenpartitur 173. Wien: Universal Edition, 1927.
427. Steinert 1989: Steinert, Heinz. Adorno in Wien. Über die (Un–)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung. Frankfurt a.M.: Verlag für Gesellschaftskritik, 1989. 239 S.
428. Stenzl 1985: Stenzl, Jürg. Alban Berg und Marie Scheuchl // Österreichische Musikzeitschrift. 1985. S. 22–30.
429. Stenzl 2000: Stenzl, Jürg. Alte und neue „Lulu“: Bergs Musikdrama 2-aktig, Wiener Staatsoper (12.2) // Österreichische Musikzeitschrift. 2000. № 4. S. 74–76.
430. Stephan 1983: Stephan, Rudolf. Die Symmetrie der Oper „Lulu“ . Auf- und Abstieg musikalisch anschaulich gemacht // Programmheft der Wiener Staatsoper 1983/84. S. 30–36.
431. Stephan 1983a: Stephan, Rudolf. Alban Berg // Die Wiener Schule heute. Neun Beiträge / hrsg. von C.Dahlhaus. Mainz: Schott, 1983. S. 45–62.
432. Stephan 1988: Stephan, Rudolf. Alban Berg. Violinkonzert. München: Fink, 1988. 56 S.
433. Stephan 1987: Stephan, Rudolf. Alban Berg in den zwanziger Jahren // Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Stuttgart, 1985: Bd.1/ hrsg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann. Kassel-Basel: Bärenreiter, 1987. S. 1–9.
434. Stephan 1989: Stephan, Rudolf. Berg und Schönberg // Die Sprache der Musik: Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60.Geburtstag. Regensburg: Bosse, 1989. S. 543–559. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 165/ hrsg. von Jobst Peter Fricke).
435. Stephan 1990: Stephan, Rudolf. Über die Musik zur Zeit des Nationalsozialismus // Österreichische Musiker im Exil / hrsg. von der Österreichische Gesellschaft für Musik. Kassel: Bärenreiter, 1990. S. 39–46.
436. Stephan 1993: Stephan, Rudolf. Von der Planung zum musikalischen Kunstwerk. Über Alban Bergs Komponieren // Vom Einfall zum Kunstwerk. Der



- Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts / hrsg. von H. Danuser und G. Katzenberger. Laaber: Laaber, 1993. S. 253-327.
437. Stephan 1996: Stephan, Rudolf. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Auf den Weg zur Sonate Op.1 // Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts/ hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien: Lafite, 1996. S. 22–30.
438. Stephan 1997: Stephan, Rudolf. Moderne // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ausgabe. Sachteil. Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, 1997. Sp. 392–397.
439. Stephan 1997a: Stephan, Rudolf. Expressionismus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ausgabe. Sachteil. Bd. 3. Kassel: Bärenreiter, 1997. Sp. 243–253.
440. Strindberg 1908: Strindberg, August. Ein Blaubuch. Die Synthese meines Lebens. Erster Band/ verdeutscht von Emil Schering. München–Leipzig: Müller, 1908. 448 S.
441. Strindberg 1908a: Strindberg, August. Ein neues Blaubuch/ verdeutscht von Emil Schering. München–Leipzig: Müller, 1908. 449-900 S.
442. Strindberg 1921: Strindberg, August. Ein drittes Blaubuch. Nebst dem nachgelassenen Blaubuch/ übertragen von Emil Schering. München: Müller, 1921. S 901-1312.
443. Stuckenschmidt 1920: Stuckenschmidt, Hans Heinz. Neue Lieder // Melos. 1920. № 17. 16 Oktober. S. 395–396.
444. Stuckenschmidt 1926: Stuckenschmidt, Hans Heinz. Bergs «Wozzeck» und die Berliner Aufführung// Pult und Taktstock. 1926. № 1. S. 1–5.
445. Stuckenschmidt 1974: Stuckenschmidt, Hans Heinz. Schönberg: Leben. Umwelt. Werk. Zürich: Atlantis, 1974. 538 S.
446. Sulzer 1979: Sulzer, Peter. Schönberg – Webern – Berg – Krenek // Ders. Zehn Komponisten um Werner Reinhart: Ein Ausschnitt aus dem Wirkungskreis des Musikkollegiums Winterthur, 1920–1950, Bd. 1. Winterthur: Stadtbibliothek, 1979. 238 S.
447. Szmolyan 1971: Szmolyan, Walter. Die Geburtsstätte der Zwölftontechnik // Österreichische Musikzeitschrift. 1971. № 3. S. 113–124.
448. Szmolyan 1974: Szmolyan, Walter. Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen // Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974/ Red. Ernst Hilmar. Wien: Universal Edition, 1974. S. 71–82.

449. Szmolyan 1974a: Szmolyan, Walter. Schönberg und Berg als Lehrer // Österreichische Musikzeitschrift 1974. Jg. 29. S. 291–297.
450. Szmolyan 1975: Szmolyan, Walter. Maurice Ravel in Wien / Österreichische Musikzeitschrift. 1975. № 5–6. S. 89 ff.
451. Szmolyan 1976: Szmolyan, Walter. Schönbergs Wiener Skandalkonzert // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. № 6. S. 293–304.
452. Szmolyan 1977: Szmolyan, Walter. Zum III. Akt von Alban Bergs «Lulu». Österreichische Musikzeitschrift. 1977. Jg. 32. S. 396—401.
453. Szmolyan 1977a: Szmolyan, Walter. Helene Bergs Vermächtnis // Österreichische Musikzeitschrift. 1977. Jg. 32. 169–179.
454. Szmolyan 1981: Szmolyan, Walter. Alban Bergs Tätigkeit im Schönberg-Verein // Alban Berg Symposion Wien 1980: Tagungsbericht /Red. R.Klein. Wien: Universal Edition, 1981. S. 224–231(Alban Berg Studien 2).
455. Szmolyan 1984: Szmolyan, Walter. Die Konzerte des Wiener Schönberg-Verein // Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen / hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Text+Kritik, 1984. S. 101–114 (=Musik-Konzepte. Heft 36).
456. Thrun 1995: Thrun, Martin. Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933. Bonn: Orpheus, 1995. Bd. I: 306 S. Bd. II: S. 307-823.
457. Timms 1990: Timms, Edward (Hrsg.) Vienna 1900: from Altenberg to Wittgenstein. Edinburgh: Edinburgh Univ. Pr., 1990. 216 S.
458. Timms 1993: Timms, Edward. Die Wiener Kreise // Nautz, Jürgen, und Vahrenkamp, Richard (Hrsg.). Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen. Wien–Köln–Graz: Böhlau, 1993. S. 128–143.
459. Treitler 1976: Treitler, Leo. “Wozzeck” et l’Apocalypse // Schweizerische Musikzeitschrift. 1976. P. 249-262.
460. Viebig 1923: Viebig, Ernst. Alban Bergs „Wozzeck“: Ein Beitrag zum Opernproblem// Die Musik. 1923. Jg. XV. № 7. S. 506–510.
461. Viehweg 2001: Viehweg, Wolfram. Georg Büchners "Woyzeck" auf dem deutschsprachigen Theater. 1. Teil: 1913 – 1918. Hamburg: Books on Demand, 2001. 219 S.
462. Violinkonzert: Zur Entstehung des Violinkonzertes von Alban Berg //Anbruch. 1936. № 7. S. 196–197.

463. Vojtech 1965: Vojtech, Ivan. Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg: Unbekannte Briefe an Erwin Schulhoff // *Miscellanea musicologica*. 1965. Jg. XVIII. S.31–80.
464. Volkov 1978: Volkov, Solomon. Alban Berg über die Kunst für das Proletariat: Ein unbekannter Brief Bergs an Boris Asaf'ev // *Schweizerische Musikzeitung*. 1978. Jg. 118. S. 30–31.
465. Wagner 1981: Wagner, Manfred. Alban Berg und die „Musikblätter des Anbruch“. // *Alban Berg Symposion Wien 1980: Tagungsbericht* /Red. R.Klein. Wien: Universal Edition, 1981. S. 216–223 (Alban Berg Studien 2).
466. Watznauer 1927: Die bisher unveröffentlichte Biographie des Jugendfreundes Hermann Watznauer, revidiert von Alban Berg, kommentiert von Erich Alban Berg // Berg, Erich Alban (Hrsg.) *Der unverbesserlicher Romantiker: Alban Berg, 1885–1935*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985.
467. Webern 1960: Webern, Anton. *Der Weg zur neuen Musik*/ hrsg. von W.Reich. Wien: Universal Edition, 1960. 73 S.
468. Weimann 1961: Weimann, Margareta. Alban Berg Handschrift. // *Melos*. 1961. Jg. 27. S. 372–376.
469. Weininger 1930: Weininger, Otto. *Über die letzten Dinge*. Wien-Leipzig: Braumüller, 1930. 194 S.
470. Weißmann 1925: Weißmann, Adolf. Das internationale Kammermusikfest in Venedich // *Die Musik*. 1925. Jg. XVIII. № 2. S. 131–137.
471. Weissweiler 1999: Weissweiler, Eva. *Ausgemerzt: Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Köln: Dittrich, 1999. 444 S.
472. Wellesz 1920: Wellesz, Egon. *Arnold Schönberg*. Leipzig, Wien, Zürich: Tal, 1921. 150 S.
473. Werle 1927: Werle, Fritz. Zwei Künstlerhoroskope // *Musikblätter des Anbruch*. 1927. Jg. 9. S. 163–169.
474. Willnauer 1965: Willnauer, Franz. Forum des Lesers: Weggebliebene Anmerkungen zu Alban Berg // *Forum: Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit* 1965. Jg. 12. S. 446–447.
475. Wörner 1970: Wörner, Karl H. *Musik zwischen Theologie und Weltanschauung* // Ders. *Die Musik in der Geistgeschichte: Studien zur Situation der Jahre um 1910*. Bonn: Bouvier, 1970. S. 171–200 (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte, Bd. 92).

476. Wulf 1963: Wulf, Joseph. Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation. Gütersloh: Mohn, 1963. 446 S.
477. Wunberg 1981: Wunberg, Gotthart (Hrsg.) Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam, 1981. 725 S.
478. Zelinsky 1980: Zelinsky, Hartmut. Der „Weg“ der „Blauen Reiter“: Zu Schönbergs Widmung an Kandinsky in die „Harmonielehre“// Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlicher Begegnung, Salzburg–Wien: Presidenz, 1980. S. 221-278.
479. Zemlinsky 1995: Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schrecker / hrsg. von H. Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 403 S.
480. Zohn 1999–2000: Zohn, Harry. Lulu und vier Männer: Wedekind–Schönberg–Kraus–Berg // Alban Berg. Lulu. Programmheft der Wiener Staatsoper: Saison 1999–2000. S. 38–41.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Приложение I. «Музыкальный дневник».....	3
Приложение II. «О самопознании».....	110
Приложение III. Список сочинений.....	130
Приложение IV. Наброски к книге о Шёнберге.....	139
Приложение V. План трилогии «Три В».....	146
Приложение VI. Оценка кандидатов на премию МОНМ, Кембридж 1931..	149

**Приложение I.**  
**«Музыкальный дневник» (F 21 Berg 4, ÖNB MS)**

Orchester- und  
 Kammermusikwerke  
 für Klavier zu 4 od. 2 Händen  
 (U.a. aus Opern, Vokal-  
 werke, Klavierstücke etc.)<sup>1</sup>

in  
 Bänden  
 I. Band

Nr 1-Nr 160

- Mai 1902 -

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 1.) | Dvorak "Slawische Tänze"<br>III. Heft (Op. 72) Nr 13, 14,<br>15, 16. | gegen die 2 früheren Hefte ein Rücktritt in Bezug<br>auf Schönheit und Originalität ein Fortschritt in<br>der Kompliziertheit. Mit Ausnahme des sehr<br>schön Nr 16 alle andere sehr undankbar (auch<br>sehr schwer) |
| 2.) | Scharwenka X. Op. 21<br>"Nordisches" (4hd. Original)                 | Undankbares Thema daher mittelmäßig<br>(mittelschwer)  |
| 3.) | Bizet G "Patrie" dramat.<br>Ouvertüre für gr. Orch. (4 hd)           | Keine besonders gute Schilderung. Zu<br>Schwunghaft und doch fad (mittel schwer-<br>schwer)  |
| 4.) | Bizet G. "Roma" III <sup>te</sup><br>Konzertsuite (Orch)             | gilt dasselbe wie für 3.) nur noch undankbarer<br>(4hd)  |
| 5.) | Goetz Herm "Symphonie in F<br>dur"                                   | Eine der interessantesten Symphonien. An<br>Wagners-Meistersingernummer angelehnt,<br>I Teil sehr gut<br>II. „ „ „ für Klavier minder<br>III u. IV nicht mehr so gut   |

<sup>1</sup> Оригинальный текст приведен в соответствие с современными правилами орфографии.

- s. Gold. Buch (4 hd)  
[links] Ich hab' diese Symphonie nochmals durchgespielt und da gefiel sie mir durchwegs schön auch II. ist reizend.
- 6.) Dvorak "Der Wassermann"  
Symphonische Dichtung für  
gr. Orchester (4hd) schön, aber am Klavier nicht dementsprechend  
(Programmmusik) [Bsp]  
[Bleistift links] Ein Teil erinnert an Preluden von Liszt
- 7.) Smetana "Trio" Op 15 "Auf  
den Tod seines Kindes" Eines der schönsten Trios die ich (weder noch Beethoven) kannte (Duesberg Quartet gehört)  
I. tiefe Trauer, II. Resignation mit Gedanken an des Kindesjugend III. Galgenhumor (I bricht doch) (4hd)
- 8.) Brahms. Trio op 101 (4hd) Echt Brahmsisch; nicht anheimelnd und doch tief.  
Teilweise sehr schwierige Taktfolgen  
z Bsp. 3/4 | 3/4 | 2/4 | 3/4 | 2/4 | 2/4 | 2/4 | 3/4  
etc  
S Nr. 146 ausführlich
- 9.) Dvorak "Quartett Ob. 39  
(4hd) Anscheinend ein junges Werk. Nicht Dvoraks Originalität, an Klassiker angelehnt d.h. kann er nicht wirken (leicht)
- 10.) Goldmark. "Heimchen am  
Herd" Oper (2 hd  
Klavierauszug) Nach flüchtigen Durchblicken scheint es sehr nett zu sein. auch nicht zu tief
- 11.) Mahler Gustav "Klagendes  
Lied" für Orchester, Solo u.  
Chor u. ein ext. Wenn man es gehört hat (wie ich) so gefällt es einem sehr gut. Keine enorme Technik und doch für 20 Jahre ein Kunstwerk.  
Bläserorchester (2 hd. Cl.)
- 12.) Liszt. "Torquato Tasso"  
Symph. Dichtung für gr.  
Orchester (4 hd) die beste symph. D. Liszts. auch nicht zu schwer.
- 13.) Liszt "Hamlet" Symphon  
Dichtung für gr Orch (4 hd) meinem Anschauung nach fast ebenso schön wie Tasso nur tragischer (kurz)
- 14.) Liszt "Die Ideale" Symph  
Dicht gr Orch (4 hd) nicht so schön wie Tasso u Hamlet da es nicht einheitlich ist, teilweise sehr schön  
[schwarze Tinte später] Leider Programmmusik sehr viel Wagner!!! [Befestigungsmotif!]





- |      |  |  |
|------|--|--|
| 15.) | Robert Fuchs "I Serenade" D<br>Dur für Streichorchester (4<br>hd) Op 9 | nichts besonderes, fast fad  |
| 16.) | Schubert. "Ouvertüre zu<br>Rosamunde"                                  | riesig enttäuscht. geradezu commun (Orchester (4<br>hd)  |
| 17.) | Dvorak "Legenden"<br>(Hanslick gew)                                    | I. Band 1-5<br>sehr schön, nicht zu schwer<br>reizend, empfehlbar[?]<br>II. Band 6-?<br>lang nicht so schön wie I Bd nur schwieriger (4<br>hd)   |
| 18.) | Berlioz. 2 Symphonien 1.   | leicht aber grässlich fad, geradezu unbegreiflich  |
| 19.) | "Leben eines Künstlers"<br>2. "Romeo u. Julie"                         | (4 hd)<br>[Rückseite] einige Zeit darauf in der Ausgabe von<br>Peters gespielt die sehr schlecht (vom Th.<br>Kechner(?)) gesetzt ist dh. ist diese [Zeichnung:<br>Seite] Ausgabe besser. |
| 20.) | Schumann. Quintett Op. 44  | herrlich schön, leicht nur Scherzo bisschen<br>schwer<br>Haupt Wendung   |



- |      |   |  |
|------|---|--|
| 21.) | Dvorak "Heldenlied" Symph<br>Dichtung gr. Orch (4 hd) | zuerst ziemlich leise dann sehr mächtig grandios<br>nicht schwer   |
| 22.) | Fuchs Rob: "Symphonie" C<br>dur (4 hd) op 37          | sehr lieb, dankbar, nicht zu tief aber sehr<br>empfehlenswert (Schule: Mozart, Schumann etc)<br>(Anfang: chromatisches Tremolo als Begleitung) |
| 23.) | Volkmann "Visegrad" 12 4<br>hd Stücke                 | leicht, nett nur zu oberflächlich unausgebildetes<br>Talent, erinnert an Schumann  |
| 24.) | Scharwenka "5 Tanzszenen"<br>(4 hd)                   | u. zw. Nr. I "Maskentanz" ganz lieb u leicht nur<br>zu armselig  |
| 25.) | Dvorak Op. 45 Nr. II                                  | im ganzen großen schön und dankbar, originell  |

- “Slawische Rhapsodie” (4 hd)
- 26.) Goldmark “Geisterchor und Geisterreigen aus der Oper Merlin” 4 hd      Echt Goldmark , am Klavier ist’s ziemlich mittelmäßig
- 27.) Goldmark “Drei Stücke” 4 hd      gilt dasselbe wie von den vorhergehenden Nr. 25
- 28.) Tschaikowsky 6er Symphonie pathetik (4 hd)      nicht spielbar, d.h. keine Kritik
- 29.) Grädener H Quintett (2 Violin. 1 Brasche. 2. Cello)      antiker Komponist (lebt noch)  
ganz schön teilweise kunstvoll (4 hd)
- 30.) Kalliwoda 2 Valses célèbres      leicht aber fad (schad um die Müh)
- 31.) Brahms II. Symphonie      gilt dasselbe wie von seinem Trio (s. Nr. 8)  
rätselhaft (4 hd)  
[Linke Seite, spätere Bemerkung] Als ich es nun genauer studiert gefällt es und ausgezeichnet fast noch besser als die 1. S. № 133.
- 32.) IV. Symphonie      ein wenig schöner als die II. (4 hd)
- 33.) Goldmark “Königin von Saba” Oper 2 hd Klavierauszug      ziemlich dankbar, die Oper selbst herrlich
- 34.) Rubinstein 2te (Océan) Symphonie      so wie Tschaikowskys Pathetik (s. Nr. 28, S II. Band Nr. 199)
- 35.) Tschaikowsky „3te Symphonie“      zu schwer
- 36.) Spohr „Die Weihe der Töne”      sehr schwer (Symph 4 hd)
- 37.) Weingartner “König Lear”      nicht zu schwer
- 38-47 Richard Strauß Symphon. Dicht für gr. Orch (4 hd)      1.) Don Juan (Lenau) das 2te schönste von den hier angezähltem [NBsp Anfang]  
kräftig herrlich  
2.) Don Quichot entsetzlich schwer unspielbar dh nicht zu beurteilen  
3.) Ein Heldenleben ultramodern. leichter als 2. dh dankbarer  
4.) Macbeth in der Art wie 1.) nur ein wenig schwerer schöne Stellen  
5.) Tod und Verklärung: gerade noch spielbar ganz nett nicht besonderes  
6.) Till Eulenspiegel das allerschönste, nicht besonders schwer raffiniert witzig

[Notenbeispiele]

[linke Seite]

In der Art ihrer Schwere und Schönheit

I. 6.) ~~Se~~hönste dankbarste

II. 1.)

nicht genau

III. 4.)

IV. 5.) [3 u. 5 korrigiert, zuerst umgekehrt]

V. 3.)

VI. 2) undankbarste

Das erinnert an Moscheles Übung [zu NB]

[eine Seite fehlt, links die  
Nummern von 48 bis 53]Wagner Rich  
"Faustouvertüre" (im Philh.  
geh.)feuriges junges bisschen ausgelassen (ungeläutert)  
Werk 2 händig zu schwerWagner Siegfried "Ouvertüre  
zu Bärenhäuter" (Oper 4 hd)  
(S. Nr. 41)

kräftig, jugendfrisch ziemlich schwer

Schumann: "Ouvertüre zu  
Manfred" (Philharm. geh.) 4  
hd

sehr schön nicht zu schwer

Smetana Bend. "Richard III"  
Symphon Dicht  
Heuberger "Der Opernball"  
Oper (Cl. 2)teilweise wunderschön  
dankbar  
undankbarDvořák: 2tes Trio F Moll 4  
hd

schwer und hässlich

Hepworth[?]. "Suite zu 4  
Händen (orig)

ganz nett (fugiert)

67.) Dvořák „3te Quartett“ C Dur

schwer aber schön (4 hd)

68.) Grädner Herm. "Vier  
Impromptus"

teilweise sehr nett

69.) Brahms Joh. „Schicksalslied“  
4 hdzu sehr schmachkend [später mit Bleistift  
gestrichen]

[links mit Bleistift]: herrlich!

- op. 54
- 70.) II Brahms: "Ungarische Tänze" II. Heft (6-10)  
(4 hd) einige sehr fesch!
- 70.) III III. Heft (11-16)  
schwierig dh auch fad
- 71.) Dvořák: "2<sup>tes</sup> Menuet" in 5 Partien nichts besonderes (4 hd)
- 72.) G.F.Händel: "2tes Streichkonzert F dur" (4 hd) reizend, besonders Finale  
[links] S. II Bd. 180
- 73.) Mozart: "Quartett" op.13 Es dur (Piano, V.V.V.) fad
- 74.) I.S. Bach "3 ersten Suiten" (4 hd) C dur, H Moll, D Dur eigenartig schön. Bachs Reize
- 75.) Grädener H. "Sinfonietta" für gr Orch (4 hd) 4 Sätze nicht so gut wie das Quintett  
z. Bsp und a. m. (S.№ 29)
- 76.) Mendelsohn Op 80 (2 Violi; 1 Bratsch. 1. Cello[])  
„Quartett“ stellenweise sehr schön
- 77.) Brahms: "Ungarische Tänze" I. Heft (1-5) das schönste von allen 3 Heften  
(4 hd) wirklich schön (S. Nr. 70)
- 78.) Grädener Carl "Fliegende Blättchen" 10 Stücke mittelmäßig. ganz nett
- 79.) Fibich "II. Symphonie" für gr. Orch. 4 hd in 3 Teilen: sehr schwer  
böhmisch  
[links später] siehe Nr. 151
- 80.) Cherubini "3 Streichquartette" Es-, C- dur, D moll (4 hd) schwer doch schön fugiert
- 81.) Scharvenka: "B Dur Menuet" nichts besonders  
4 hd
- 82.) Dvorak. "D Dur Symphonie" schwer, fad ??!
- 83.) Tschaikowsky "Onegin" leicht und reizend (mein Lieblings Walzer)  
Oper (Cl 4 hd) II.  
Zwischenakt u. Walzer m.  
Chor
84. Walter Rabl Op 1. "Quartett Es dur" einige wirklich wertvolle Stellen (ob sie von ihm sind?!) Finale das schlechteste! alles andere dankbar
- 85.) Napravnik: "Der Dämon" Sehr interessant. Kennt viele Komponisten gut.

- Symphonische Dichtung in 2  
Abt (nach einer Morgenland.  
Legende) Op 18 (Seine  
Berechnung (III.) Symphonie  
falsch)
- Berlioz! (Wagner) einige sehr schöne, auch  
tragische Stellen  
besitzt auch russisch-böhmischen Charakter. Das  
schönste Motiv (Bsp)  
Zum Schluss geht alles in Wärme auf. (Orgel und  
Harfe (?))
- 86.) Nicolai v. Wilm. "Eine  
Nordlandfahrt" (op 53) Suite  
für Klav zu 4 hd (orig) in 6  
Abschnitten  
wunderschön, das schönste was ich bis jetzt in  
Suitenform gehört.  
äußerst dankbar Echt mendelssohnisch nur nicht  
so weichlich Nr. IV u. N VI die besten
- 87.) Nicolai v. Wilm. "Suite Nr. 2  
C Moll" (Op 30)  
lang nicht so gut wie die Nordlandfahrt. Man sieht  
zwar schon die Fähigkeit! Es fehlt die Tiefe und  
Innigkeit.  
6 Abschnitte
- 88.) Robert Fuchs "Wiener  
Walzer" für 4 Hände I. Heft  
1-10  
grässlich Wiener! = alles andere nur nicht  
wienerisch Walzer! = hie und da Walzertempo  
Melodie = keine  
Technik = mannigfaltig aber fad.
- 89.) Brahms. "Quartet g moll  
op.25"  
Echt brahmsisch rätselhaft  
die ersten Teile besonders ~~komisch~~ fad  
Andante: der beste Teil  
Finale an sich gut, doch zum Quartett nicht  
passend, da es im ungarischen Zingarese ist. So  
ein nationaler Satz kann allenfalls ein 2. od 3.  
Teil sein (Scherzo, Andante) doch ein Finale soll  
eine Art Rückblick und keinen ganz neuen Blick  
bringen. [später mit Bleistift gestrichen]
- S II. Bd.  
211
- 90.) Gonoy: Op. 83. 6 Stücke für  
4 Hände.  
Klar, nicht sehr schlecht doch nichts Besonderes  
und viel hakendes, "Fanfare" z. Bsp ist nicht  
schwunghaft.
- 91.) Rubinstein Op. 94 V<sup>e</sup> Concert  
für Klavier u. Orchester (4  
hd)  
nicht spielbar und anscheinend gräulich
- 92.) Edward Grieg 2 Nordische  
Weisen Op. 63 für  
Streichorchester (4 hd  
original)  
echt Grieg! aber sehr schön.  
melodiös [sic] und nordisch
- 93.) Alexis Holländer Op. 54  
"Deutsche Tänze" zu 4  
Händen  
Nicht übel !!! zwar sehr Schumann aber das ist ja  
herrlich.

- 94.) Mahlers IV. Symphonie 1. Teil sehr dankbar, 2. Teil bisschen zu schwer, 3. Teil sehr dankbar, 4. Teil ganz nett.
- 95.) Mahler II. Symphonie 4hd (Titan!) ~~undankbar~~ schwer.  
1. Teil noch am dankbarsten  
(Sturmsymphonie)  
Knaben Wunderhorn Urlicht. Chor, Rufe aus der reizend Wüste!
- 2 hd Auszug sollst ja recht
- Klopstocks: Auferstehen ja  
Auferstehen wirst Du mein[?] Leib  
2. u. 3. Teil sind zu schwer  
4. Theil Urlicht  
5. Teil sehr schön auch spielbar, kunstvoll, gefiel selbst der Smara
- 96.) Humperdinck Maurische Rhapsodie für Orch. sehr schwer teilweise auch schön, klassisch und mittelmodern (vgl. Grädener)  
4-händig [Bild: 2 Systemen untereinander]  
neue Methode  
riesig kompliziert  
[Bild: 4 Systeme je 2]  
1. beginnt schön, dann riesig schwer  
2. sehr schön. noch spielbar  
3. auch spielbar doch nicht so schön wie 2.
- 97.) Kienzl Don Quihots phantastischer Anritt und traurige Heimkehr für Klavier für 4 hd v. Komponisten Nach der 3 aktigen musikalischen Tragikomödie wunderschön, weil tristanisch, aber trotzdem herrlich  
Kein Vergl mit Rich. Strauß Don Quichot. es besitzt auch herrlich, sehnenende Teile  
sehr empfehlbar [sic]  
(der schnelle Teil auf 3 erinnert an das Scherzo in Beethov. VI. Symph.
- 98.) Goldmark Sakuntala Ouvertüre echt goldmarkisch gewisse sehr schöne Teile  
doch nicht auf seinem Höhepunkt. Kein Vergl. mit seinem herrlichen Scherzo op. 19 s. d. Hist.[?]
- 99.) Beethoven: Septett 4 hd wunderschön noch jugendlich aber schon tief ziemlich leicht (viel zu sagen)
- 100.) Schubert: Oktett 4 hd. wie Beeth Sept. nur mehr lieblicher, echt Schubert.

- 101.) Boieldieu die ganze Weiß  
Dame 4 hd ohne Text
- 102.) Strauß Rich Ennoch Arden 2  
hd Melodram
- 103.) Dvorak "Mein Heim" Ouvert  
4 hd
- 104.) Massnet "Der Cid" franz  
Klavierauszug
- 105.) Strauß, Joh Fledermaus.  
Klavierauszug
- 106.) Goldmark. Ländliche  
Hochzeit Symphonie in 5  
Sätzen (4 hd. von Komp)
- 107.) Grieg Edw. Concert für Klav  
u. Orchester (4 hd) Op 16
- 108.) Smetana Friedr. "Hakon Jarl"  
Symphonische Dichtung (4  
hd Schund.
- 109.) Dvořák. Serenade D moll Op
- zieml. leicht
- skandalös, vielleicht ist die Ausgabe zu schlecht.
- Das schönste von Strauß nicht zu verrückt  
sondern seelenvoll!!!  
Es besteht aus einz. Motiven 1. Heimat. 2.  
Ennoch. 3. Annie Lee 4. Müller in herrlichen  
Wirkungsönnung[?]
- gar nichts dann eines der mindesten von Dvorak  
öde
- echt Massenet nur Glasur von der schönsten  
Beschaffenheit dh fad alles wie Bruchstücke
- echt Strauß wunderlieb so schön wienerisch!  
nichts zu sagen.
1. Teil Hochzeitsmarsch mit 12 Variationen —  
fad zu abgerissen
  2. Brautlied sehr lieb, seelenvoll
  3. ) Serenade. Echt ländlich
  4. "Jan Garten" wie 2
  5. Tanz sehr fesch bisschen tirolerisch  
ausgelassen (Vgl Mahlers 4 Symph) Figur in
  5. Teil
- [NB] ausgelassen  
[links: 4 NB]
- schön aber schwer (Einen Satzgabe![?]) auch sehr  
schwungvoll. Man weiß nicht welcher Satz der  
schönste!! Dieses herrliche Adagio, das reiße  
Finale dieser Einleitungssatz.
- Weder Melodie noch Harmonie. Gar nichts dann  
Beginn des Allegro molto 2/4. ist noch das Beste;  
das Andante religioso beginnt auch schön aber  
wird fad.
- [links]  
Smetana außerdem, Wallenstein Lager  
Richard III. (S. № 63)  
" " II. 170
1. schön kraftvoll

- 44 (4 hd) (für Blasinstrumente, Violoncell u Contrabass)
2. Menuett fad, das Trio ist noch netter Hauptfigur [NB]
3. Adagio ist sehr ruhig gehalten friedvoll, nicht aufgereg
4. Echt Dvorak, fesch lustig repetiert wird Hauptthema von 1.)
- ich glaube dass das Hauptthema nicht von Dvorak ist.
110. Bruckner. VIII. Symphonie C moll (dem Keiser gewidmet)
- I. Satz der mindeste[?] auch sehr schwer Die Figur  $\text{C}$  3 der Takteinteilung 4/4 || ||| doch machtvoll echt Wagner das Thema [Bsp T.4]
- II. Adagio vielleicht der schönste Satz , feierlich melodiös, hinreißend (5 Be)
- Das Thema selbst nicht besonders[?] [Bsp T.3-4]
- Einige herrliche Teile; das auf 8/12 ist zu schwer um schön zu sein.
- III. Scherzo eigentlich zu ernst aber wunderschön Thema [Bsp T. 3] besonders ist das Trio daraus herrlich schön
- IV. Äußerst herrlich und kraftvoll zugleich wieder wild himmlisch (Man glaubt oft Orgel herauszuhören) eigene Figur [Bsp T.1] als Begleitung Totaleindruck herrlich, majestätisch (sehr Wagner)
- 111.) Arrigo Boito. "Mephistofele"
- 1.) Prolog im Himmel (30 S.)
- 2.) I. Teil
- |        |       |
|--------|-------|
| 1. Akt | 33 S. |
| 2. Akt | 47 S. |
| 3. Akt | 17 S. |
- 3.) II. Teil
- |                     |             |
|---------------------|-------------|
| 4. Akt              | 20 S.       |
| Epilog (Fausts Tod) | <u>9 S.</u> |
|                     | 160 S.      |
- Diese Oper (die ich nach dem sehr leichten Auszug kenne) kann mir nicht imponieren: Arm an Idee, sieht echt italienisch. Eine



einzigste Idee ist gut, wiederholt sich aber auch oft genug: Es ist eine ansteigende Melodie deren Begleitung noch steigt u. zwar nicht an Höhe[?] sondern an Schnelligkeit z Bsp 1.)



- |       |  |  |
|-------|--|--|
| 112.) | Verdi. "Der Trubadur"                                    | der Auszug ist nicht mit der Aufführung in der Oper übereinstimmend besonders Ouvertüre dann fehlt im Auszug das lange Ballett. leicht spielbar  |
| 113.) | Liszt 3e Rhapsodie (4hd von Jensen)                      | sehr kurz und unbedeutend. Arm an Erfindung und Melodie.   |
| 114.) | Liszt 14e Rhapsodie (4 hd von )                          | sehr lang und auch fesch. nicht zu schwer doch nicht von solcher Bedeutung wie seine berühmten (2 <sup>e</sup> , 6. 15.)   |
| 115.) | Bruch Max 2 Hefte<br>Schwedische Tänze                   | 15 Stück gar nichts denn charakterlos. № 5, 7, 9. 13 angenehmer. 4 hd leicht. Orig   |
| 116.  | Brüll Ignaz Ouvertüre zu<br>Oper "Der Landfriede" (4 hd) | nicht bedeutend doch nicht übel, hübsche Steigerungen einfach und nett. nicht modern   |
| 117.  | Raff Joachim (5.) Lenore<br>Symphonie                    | <p>Erste Abteilung: Liebesglück</p> <p>1 Allegro der schönste Satz der ganzen Symphonie und nicht zu schwer. Teilweise fast modern und herrlich.</p> <p>2 Andante auch ganz schön nur ein bisschen schwieriger</p> <p>2 <u>Abteilung</u> viel schlechter als die 1. Abteilung. so ist der 1. Teil daraus</p> <p>"Trennungs"-Marsch skandalös nur der eingeschobene "Agitato" (welches wahrscheinlich den eigentlichen Abschied darstellt während der Marsch den Abmarsch der Truppen vorstellt) erinnert an die Schönheit des 1. Abteilung</p> <p>3. Abteilung Wiedervereinigung im Tode (nach Bergers Leonore)</p> <p>An Schönheit steht es in der Mitte der beiden ersten Abteilungen</p> <p>Gegen Schluss steigert sich das Allegro immer schneller mit folgender Begleitungsfigur [NBsp] etc</p> |

- so geht es fast in einem fort bis zur  
Raptuswoge[?](*fff*) (worauf ein schöner  
saubervoller orgelähnlicher Satz in der  
Haupttonart (E dur) zum Schuss führt)
118. Raff Joach "Ein fester Burg  
ist unser Gott"  
Ouvertüre zu einem Drama dem 30 jährig Krieg  
(4 hd) Bülow gewidmet  
1. Andante religioso  
2. Allegro eroico  
(nicht kraftvoll)  
3. Andante  
4. Allegro triomfale  
Ziemlich  
mittelmäßige
- 119.) Volkmann R  
Festouvertüre (zur 25. Jubil der Best[?]  
Konzert[?])  
1. Largo  
2. Allegro animato  
3. Andante maestoso  
echt Volkmann es gibt dasselbe was ich über №  
23. Sagte nur dass das doch viel besser ist; es liegt  
in ihm eine Kraft die an Schumann erinnert und  
ich glaube, dass seine Werke besonders für  
Klavier besser klingen als Orchester.
- 120.) Volkmann Ouverture zu  
Richard III  
1. Largo ([?])  
2. Andante  
3. Allegro  
Seine Festouvertüre ist mir lieber (№ 119)  
Largo u. Andante eingeschoben  
Vivace (engl.Russland ?)  
Allegro — Allegro vivace  
Andante maestoso  
Andante tranquillo
121. Rheinberger Ouverture zu  
Legende "Christoforus"  
Es ist ganz schön doch nicht bedeutend  
Adagio 1 Seite schön  
Allegro (sehr lang) beginnt mit einer sehr schönen  
Fuge
122. Bruch Max Capriccio op.2  
(4 hd Moscheles gewidmet.)  
Es ist ein ernstes sehr schögeistliches Werk.  
Man sieht, dass es Opus 2 ist  
(Eine Schülerarbeit anscheinend)

- ganz nett, doch viel Macht[?]
123. Rheinberger J. Sonate Nr 1  
für Orgel für Clavier zu 4  
Händen von Compon
- I. Präludium: das "Grave" ist sehr schön, fast  
modern und originell, das "Allegro" läuft  
wunderschön teilweise schwierig und hat eine  
nicht immer  
Begleitung nur auf- und absteigende Sexten bis  
Terzen  
II Romanze sehr schön doch wie die ganze Sonate  
äußerst ernst. Das "Animato" daraus ist ziemlich  
schwierig (6 b)  
III. Fantasie u. Fuge  
die Fantasie ist ziemlich schwierig, 11  
Tempowechsel, 4 ungezeichneten Tonartwechsel  
wie auch die Lange „Fuge“ worin das schöne  
ernste Werk schließt nicht in der Haupttonart (B  
moll) sondern in B dur läuft und endigt (Fuge  
schön u leicht)  
[...]
124. Brahms J. 3. Symphonie F  
dur
- I. Allegro con brio schön aber schwierig, echt  
Brahms  
II. Andante wunderschön, auch nicht zu  
schwierig  
III. Poco Allegretto wunderschön nicht  
ausgesprochen heiter sondern sensitiv  
reizendes Thema  
IV. Allegro leider ziemlich schwer besonders  
zum Schluss. Es ist mir diese Symphonie von  
den 2.3.4. die liebste dann kommt die 4. und  
zuletzt die 2 . (ich bin auf der 1. begierig) S  
133. u. 31.
125. Rheinberger Ouvert. zu  
Schillers Demetrius  
(zu 4 hd bearbeitet von  
Componisten.)
- Andante grave ank[]den ein russisches Volkslied.  
dieser kurze Satzkraftvoll schön  
Allegro non troppo steigt nun mehr bis zum  
Schlußforte in ein Presto.  
wirklich sehr schön, ausgesprochen ernst,  
zielbewusst, keine Floskeln. antike Schule sehr  
empfehlenswert.
126. Strauß Rich op 12  
Symphonie in F moll
- Dieses Werk ist nicht nur der Form, sondern auch  
den Stil u. Musik nach noch alte Schule und steht  
ziemlich lau dar. Fast fad. Weder tief noch lässig

ganz alltäglich

1.) Allegro ziemlich schwierig und dabei fad.

2.) Scherzo ganz fesch. Das Trio daraus schwierig

ist sogar innig

3.) Andante fad nicht zu schwer.

4.) Finale vielleicht der modernste Satz daraus, doch hässlich, nach Wiederholung der verschiedenen Themen kommt ein wahnsinniger Übergang in ein Majestoso von grässlicher Ödheit und Fadheit womit die Sinfonie in F dur schließt.

(Nachtrag: Beim 2ten Durchlesen gefiel mir der 1. Satz ziemlich gut doch steht er vollkommen im Einfluss Mendelssohns soweit dieser an Wagner erinnert (Reformationssymphonie).

127. Dvorak. Das goldenen Spinnrad (4 hd)

Siehe № 6 schön, originelle Einfälle auch hübsche freilich böhmische Melodien

Anfang [NBsp]

auch oft lieblich, im Unterschied zu

“Wassermann” geht es sehr gut aus und fesch.

128. Gade Trio op 42

ein wunderliches Werk im Stile Schumann-

Mendelsohn mit schwach nordischen Anklang

1. Allegro vielleicht der vollkommenste Satz, sehr schön

2. Allegro vivace reizendes Scherzo das eingeschobene “con anima” erinnert an Schumann u. ist sehr schön

3. Andantino. sehr kurz aber wieder[?] schwer Leidenschaft, wo bei Mendelsohn alles sonnig

4. Finale Allegro. fuoco der mindeste Satz und so ziemlich der schwerste. Alles andere leicht.

129. Smetana. Sarka (3. Stück aus der symphonischen Werke Sammlung “Mein Vaterland”)

Das Werk soll wahrscheinlich “Zauberin” heißen. Es ist gar nichts deren einmal durchspielen, öfter nicht.

S. Band II № 200, 201

130. Brahms I. Septett für Streichmusik (4 hd)

ein an Schumann und Beethoven gemahnendes herrliches Werk besonders ist das Andante echt Beethovenisch (auch Variationen) während der


- letzte Satz so wie Überschrift nicht *gracioso* ist;  
(Smara schimpft darüber, sie wurde es auch über  
Beethoven wenn es nicht zu himmelschreiend  
wäre.)
131. Kirchner Quartett G dur  
op.20 “welches durch den Florentiner Quartetts weither  
bekannt gewesen ist”.  
ein reizend schönes Werk, dass auch für Klavier  
sich gut passt, (das eine der vielen  
Klavierkompositionen Kirchners leicht begründet  
ist  
Stil antik klassisch wie Haydn  
(Das Adagio ist das mindeste davon. zu gesucht.)
132. Grädener Quartett F Dur op  
33. Ein genialer Komponist  
I Allegro leider zu schwer aber echt antik  
klassisch  
II Adagio ebenso wie I  
III Scherzo wie Schumann sehr schön und lieb  
IV Rondo (Finale) der schönste Satz; echter  
Rondostil mit wunderschöner Steigerung.  
Vielleicht ist Gradener der beste lebend  
Komponist der im alten Stil schreibt.
133. Brahms I.Symphonie In Kurze - ein schönes, tiefes Werk - nichts oft  
gespielt werden um verstanden zu werden (Stil  
mit Erinnerung d 1.) das Motiv des letzten Satzes  
erinnert sich an den Schlusssatz der 9. v.  
Beethoven



Die Kraft u. Völle erinnert in der ganzen  
Symphonie an Schumann während das herrliche  
Andante ein echter Beethovenstil ist.

[links]

Diese Symphonie ist mir sympathischer als die 3  
anderen da sie doch bekannter erscheint (durch  
Ähnlichkeit an Beeth u. Schumann.) doch bleibt  
das auch recht was ich zu № 124 gesagt habe. S.  
№ 31.

134. Massenet. "Werther"  
Clavierauszug  
sag ich zu viel wenn ich diese Oper den  
"bürgerlichen Tristan des 18. Jahrhunderts"  
nenne.  
hübsch zu spielen ist die Ouvertüre, die Ouvertüre  
zum 3. Akt, das Zwischenspiel: Werthers Tod bis  
zum Schluss  
S II. Band 199
135. John Svendsen. "Romeo u.  
Julia" Phantasie für Orchester  
op. 18 (4 hd.)  
ein schönes nicht zu großes Werk. Er wirkt  
besonders durch chromatische Themen welche  
wenn sie nicht zu oft vorkommen wie bei Liszt  
ihre Wirkung nicht verfehlen. Ziemlich dankbar.  
Mir ist von ihm die G Dur Romanze bekannt (an  
Rudolf für Violine)
136. Goldner. "Poetische  
Tonbilder" zu 4 hd.  
1. Divertissement ganz lieb doch für die  
Einfachheit zu schwer  
2. Liebesgruß leichter  
3. Elegischer Marsch: ganz nett nicht übel  
4. Tanzwiese mittel  
alles ganz lieb doch unbedeutend
137. Herbeck. Symphonie D moll  
op. 20  
Kann vielleicht in Orchester ganz schön sein am  
Klavier aber wirklich nicht.  
[...]
- [Seite  
fehlt] Sandiny op 35 Suite für Cl zu  
4 hd  
[4 Sätze] ein grässlich schwieriges Werk; und es  
scheint, dass es die Mühe nicht wert ist 1 u. 2 geht  
noch an. 3 u. 4 unspielbar.  
2. ist auch der schönste Satz  
Brüll J Serenade E Dur op. 36  
für großes Orchester. Auch nicht Brüll's bestes Werk (3 Sätze) nicht zu  
schwer doch kenn ich schöneres von ihm  
Dvorak A. Op 96 Quartett F  
dur  
I. Allegro ziemlich schwierig aber schön  
II. Lento auch schön  
Während I u. II. wenig amerikanischer Charakter  
enthalten so [] III (Molto vivace) u. IV (Finale  
vivace) echt amerikanisch. Echte Negermelodien  
Z Bsp
- 
- sehr fesoh
143. Wilm: Kleinrussische Lieder  
und Tänze op. 76 II Heft  
4. Vivo 5. Lento 6. Animato con fuoco  
Mein lieber Wilm! siehe 86 das passt ganz gut für  
das, freilich ist 86 das schönste das ich von Wilm

- kenne
144. Volkmann. II. Symphonie (B dur)  
 I. Allegro vivace. Angenehm, kräftig, nichts zum Kopfzerbrechen  
 II. Allegretto ganz lieb aber schwer trotzdem dankbar  
 III. Andantino das schönste, Mendelssohnstil  
 IV. Allegro vivace: der dümmste Satz in einem fort [Nbsp punkt Rhythmus] ganz sinnlos. Es kann anscheinend einwirken wenn es laufend gespielt wird
145. Barguel op. 7 Suite zu 4 Händen  
 wenn auch ein junges Werk so zeigt es doch Anlagen (seine Stiefschwester Clara Wieck) wieder 5 Sätzen (Allemande, Courante, Sarabande, Air, Gigue) sind die beide letzten die mindesten, die anderen sogar originell teilweise.
146. Brahms op. 101 Claviertrio, c moll  
 ein herrliches Werk siehe Nr. 8  
 die Meinungen ändern sich. ja!  
 je öfter einer ihn spielt desto eher kann er einem gefallen (Smaragda gefällt es einstweilen nicht)  
 I. Allegro energico herrlich kraftvoll  
 II. Presto assai fesch und doch ernst  
 III. Andante gracioso das Ganze ist mit den Taktfolgen 3/4 2/4 2/4 [noch zweimal]
- 7/4
- um es zu spielen nicht zu zählen oder auf 7. leider nicht ganz gespielt
- IV. Allegro molto echt Brahms, tief wie I.  
 Vielleicht ist wie dieses Trio das anheimelndste von allem Brahms Werk
147. Volkmann. Quartett Nr.1 Op.9 (4 hd)  
 ein sehr sympathisches Quartett. Ziemlich ernst im ganzen  
 I. Largo ein sehr trauriges Satz  
 Allegro non troppo schön und angenehm  
 II. Adagio ziemlich leidenschaftlich wehmütig schön  
 Rezitativ als Zwischensatz um es zu wissen müsste man es öfter als 1 mal spielen  
 III. Presto sehr lustig und hie und da wehmütig  
 IV. Allegro. beginnt wunderschön äußerst

tragisch und fließt nicht zu flott zum Ende aber ziemlich ernst.

[links]

ich hab es nochmals gespielt: es macht den Eindruck eines Anfangswerk, das zwar aber es ist wirklich talentvoll und schön, bis auf das Rezitativ das ziemlich unmotiviert ist. das Finale ist sehr reißend und schwungvoll

148. Rubinstein A.

Das schönste was ich bis jetzt von Rubinst gespielt habe: das Allegro in Beethovens Sonatenstil späterer Art.

Das Adagio wunderbar (Schumann Beeth)

Das Presto ziemlich flott doch nichts bedeutet.

Das Allegro appassionato sehr schön fließt echt klassisch dahin; mit vieler Triolenbegleitung.

149. Raff Joach: Der Winter  
Symphonie № 11  
(nachgelassenes Werk)

skandalös gegen Leonore Symph (147) nicht vergleichbar

I. Der erste Schnee Allegro molto ziemlich gut anfangs später langweilig. II. Allegretto zu dumm III Am Kamin ein eintöniges Largo IV

Karneval skandalös ein Wahnsens Allegro

150. Suk Jos Streichquartett Op.  
11 (B dur)

das schönste Quartett das ich kenne. Es konnte ebenso gut von G.Mahler sein

I. Allegro ziemlich schwer, kompliziert sorgfältig gearbeitet, schöne Klangfiguren, schön!!!

II. Intermezzo Marcia eigentümlicher Trauermarsch, ziemlich geläufig. —

III. Adagio IV Allegro giocoso

Die schwere Hälfte echt Mahlerisch herrlich. Die schönen bisschen slawischen od tschechischen Melodien!! die Klangfiguren!!! Es erinnert auch an Lentsch's Quartett (bei diesem Quartett müssen die Finger der 4 Hände oft übereinander und ineinander greifen, doch daran gewöhnt man sich bald.)

151. Fibich Zdenek op 38 II.  
Symphonie Es dur Siehe №  
79.

152. Berlioz Grande Ouverture

Ein großer Unterschied zwischen diesem Werk



- Benvenuto Cellini (4 händig von Bülow) und den beiden Symphonien (18, 19) Es ist nicht so schal, mehr frischer lebendiger, doch ohne besonderen Reiz. Einige warme Stellen und wenig Übertreibung. Wir sind aber von seinen Nachfolgern Liszt, Strauß etc verwöhnt (nicht schwer)  
[links]  
22 Juni 1902 von Rich. Strauß dirigiert in Venedig in Wien, dh was mir sehr gefallen ungeheure Technik für die damalig e Zeit  
[NB]  
Das häufige Umspielen des Hornes mit Geigen in Violas, ist im Orchester reizvoll, am Klavier minder.
153. Dvorak Op. 67. Husitská. ein ausgelassenes Werk mit riesigen  
Dramat Ouv Wuthausbrüchen, einigen melodiösen Motiven die bei jeder Gelegenheit dazwischenschmettern dann hie und da so genannte Tänze (so klingt es wenigstens) die bald überschreien von Wuthausbrüchen. Ein verunglücktes Werk! Wie schön ist da die nächste Ouvertüre "in der Natur" dagegen (ziemlich schwer)
154. Dvorak op 91. "In der Natur" von den 3 Ouvertüren (153-4-5) die schönste,  
Ouvertüre (4 hd. v. herrlichste. Ein leiser Naturlaut mit süßem Weh  
Componisten) geweckt[?], ansteigernd bis an die Pracht des vollen sonnigen Tages, bald erhaben, dann  
" nakisch, lustig wehmütig — wieder versunken!  
(Die 2te Hälfte ein wenig schwächer als die 1te)  
sehr empfehlenswert.
155. Dvorak op.93 von den 3 Ouvertüren (153-6) ist "Otello" die 2t  
Beste.  
geistreich! schöne Stellen, packend.  
Eifersucht gut gemalt. Es ist auch zu empfehlen in seinem Fortschritt gegen Husitzka.  
Von den 3 Ouverturen Husitzka die längste. Die beissen Andern gleich lang.
156. Schubert Sonaten zu 4 Op 120: jung schön, melodiereich gegen Schluss  
Händen II. Band Op 120, 121 schwer  
u. 143 op 122 sehr schön, angenehm schönes Stück[?]  
Op. 143: mir die liebste von allen 3en. Packend.

- Kraftvoll tief erschütterndes Andante;  
riesenwütendes Finale .
157. Schumann "Quartett" op 47  
für Clavier, Violine, Viola,  
Cello  
ein herrliches Werk das an das wunderbare  
Quintett mahnt  
I. ernster, tief gedachter, harmonischer Satz  
(Allegro u (Assai/ sostenuto) wechselnd  
II. Scherzo mit 2 Trios echt Schumann. Das  
Scherzo selbst klingt ein wenig orientalisch  
Das IIte Trio beginnt wieder mit der großen  
synkopierten Art Schumannscher Trios, das Ite  
Trio ein wenig fugiert  
III. Andante cantabile ein herrlicher Satz der  
im Klavier verliert da die vielen gehaltenen  
Töne der Streichinstrumente leicht verwischt  
werden  
IV. Vivace ein kraftvoller wirkender Daher  
sprudelnder Satz der ziemlich viel Geläufigkeit  
erfordert und daher von seiner Pracht einbüßt.
158. Mendelsohn Octett (2  
Quartette Streich)  
I. Allegro con fuoco ma moderato nicht so recht  
Mendelsohnisch individuell doch jugendfrisch,  
mittelschwer  
II. Andante zu sehr geläufig dh nicht so schön.  
III. Scherzo echt Mendelsohn  
Sommernachtstraum reizend pikant  
IV. Presto. fester Satz, daher fließend nicht zu  
schwer nach dem Scherzo der 2t bester Satz  
(meiner Meinung)
159. Schumann Ouverture Scherzo  
Finale  
nicht mein Lieblingswerk  
es erreicht nicht seine Symphonien, selbst das  
Scherzo ist fad verwickelt; das Finale gemahnt  
noch am meisten an Schumanns Pracht!!
160. Gade. Nachklänge v. Ossian.  
Ouv  
habe mehr davon erwartet!  
Es gemahnt an Mendelsohn. Doch fehlt ihm dort  
dessen Schmelz [oder Schmalz?] und hat aber mit  
diesen die Weichlichkeit gemein  
Sein Trio Op. 42 (№ 28[?])  
ist unvergl. schöner und individueller.

23

II. Band

Nr. 161- Nr. 220

60 Werke

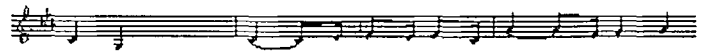
-November 1902.-

161. Bizet 2 Suiten zu 4 Händen  
l'Arlesienne

Es trägt nicht den Charakter B's den er in Orchesterwerken anschlägt. (Eine Art Ungeniertheit, gewöhnlichste Phrasen) doch ist sie mir die liebste unter den mir bekannten Orchesterwerken (Bd I , Nr. 3,4) (s. Goldnes Buch gut)

I. Suite

1.) Preludie: beginnt wie vieles von Bizet mit dem nackten Thema 1.)

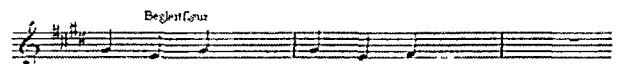


der Eindruck des ganzes Orchesters ist dann sehr fein, später fad, Andante molto: sehr schön. Ende gut

2.) Menuette: allerliebste, originell, harmonisch

3.) Adagietto: kurz aber nobel; fein

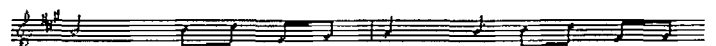
4.) Carillon: ziemlich mäßig, nicht mein Geschmack, Schluss unanständig.



II. Suite

(Oeuvre posthume)

1.) Pastorale eine hübsche provençal Melodie mit fein origineller Bearbeitung, schwungvoll, (12/8 Theil gräulich) Andantino wieder national (fast ungarisch) Schluß schön



2.) Intermezzo energisch --- wild, dann eine sehr gesangsvolles Cantabile, kurz.

3.) Menuett Mittelmäßig und schwierig

4.) Farandole Der communste Satz des ganzen Werkes: in einem fort das Thema



so ordinär bearbeitet, so wild, unanständig, Schluß scandaleus

Nachtrag. Bevor im Farandole dieses Thema einsetzt

- 162 s. I. Band Nr. 60  
Wagner Rich. Eine "Faust-  
Ouvertüre" (4 hd)

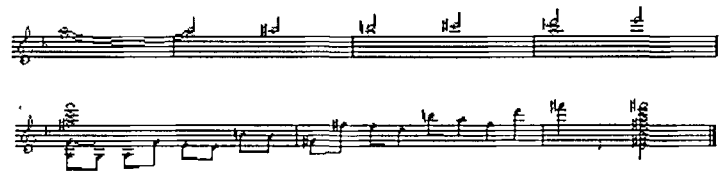
ist mit dem Hauptthema des Préludes eine charmante kurze Fuge (s. Biographie)

[ausführliche Beschreibung, Notenbeispiele]

Ich bin derselben Meinung wie früher. Im Anfang sehen wir 3 wichtige Motive



einer "sehr gehaltenen" Einleitung folgt dann ein sehr bewegter Hauptsatz in dem Motiv 2 und 3 viel zu tun haben. Es wechseln dann sie hie und da ruhige Teile die schon echten Charakter Wagners zeigen (selbst Tristan) gegen Schluss wird es immer "Wilder" mit triumphalen Anklängen; dann legt sich der Sturm und endigt sehr ruhig und schön (Auch nicht so schwer)

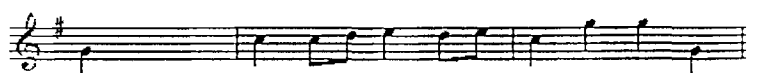


163. Strauß Richard. "Also sprach  
Zaratustra"  
(frei nach Nietzsche) 4hd.

recht verrückt! Wer soll sich da auskommen, z Bsp von den Hinterweltlern[?] ?? Von der großen Sehnsucht?? Von den Freuden und Leidenschaften etc. Grablied Tanzlied Nachtwandlerlied. Dabei sehr schwer!!

164. Fuchs Robert 3te Serenade (E  
moll) Op 21. für  
Streichorchester (Frau  
Elisabeth, Erzherzogin v.  
Österreich gew.)

I Romanze ist nicht übel originell bis Thema



II Menuett sehr fad

III Allegretto grazioso auch nichts wert

IV Finale alla zingarese ein sehr flotter feuriger, zingarescher [?] Satz der auch von so ziemlich das ganze leicht und angenehm spielbar ist.

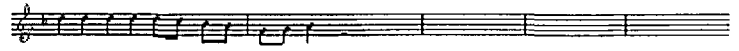
Das Ganze ist nichts besonderes, es erhebt sich nicht

- über das Mittelmusik. Doch ist es schöner als die 1te Serenade Op. 9 (Bd. I. № 15) es erreicht aber lange nicht seine "D Dur Symphonie Op. 37." (Bd. I. № 22)
- Bd. II 206 2te }  
Bd. I 15 1te } Serenade
165. Maillart, "das Glöckchen des Eremiten" komische Oper in 3 Akten: nicht mein Geschmack. Phrasenhafte Melodien, Nichts als in einem fort Schlüsse. oder Triller, Vorschläge etc. leicht spielbar! (s. Smaragdas Notenbeispiele)
166. Bruckner A. Totaleindruck wie der von der 8. Symphonie: VII. Symphonie (E dur) Kg Ludwig II gewidmet nur nicht so mächtig, noch nach Wagner.  
I. Satz vielleicht der schönste Satz der ganzen Symphonie. Echtes Wagner-Motiv (übrigens siehe "Goldenes Buch" darüber die Kritik ist ziemlich treffend. Vielleicht lasse ich mich später mehr ein.  
II. Satz Adagio nicht so schön wie das der VIII.  
III. „ „ Scherzo (diabolisch)  
IV. „ „,Finale  
(heftig bewegt nicht ganz gespielt)
167. Grieg Edw: 2. Orchestersuite aus der Musik zu "Peer Gynt" (4 händig orig) Soviel ich mich erinnere ist die I. Suite viel schöner (z Bsp. Åses Tod, Anitras Tanz etc.) In dieser Suite ist der 1. Brautraub nicht übel [es wechseln Kontraste wie Allegro. furioso mit Andante (Ingrids Klage)]  
2. Arabischer Tanz Mache! Armseliges langes "Gotha"! [?]  
3. Peer G. Heimkehr (Stürmisch. Abend a.d. Küste nicht übel, freilich nicht sehr kraftvoll es geht aber ins bekannte, innige  
4. Solveigslid, das mir 2 händig besser gefällt. Peer G's Tod ist aber anscheinend nicht gezeichnet.  
" " 1. Orchestersuite ist mir zu bekannt um näher zu beschreiben  
1. Morgenstimmung (herrlich stimmungsvoll) 2.) Åses Tod (so schön strebend) 3. Anitras Tanz (fesch)  
4. Bergkönig (fad)
168. Rheinberger Op 10 Wallenstein davon gilt beiläufig dasselbe wie im Bd. I № 125 (Demetriusouvertüre) A.

## Symphon. Tongemälde

doch ist es anscheinend ein Jugendwerk mit einigen Schwächen z. Bsp.

I. Vorspiel (Allegro con fuoco) Was soll das bedeuten, so langwierig eigensinnig



II. Thekla (Andante) ebenfalls ein langwieriger zuviel stimmiger Satz auf 12/8 Takt, schwierig doch nicht ohne Stimmung, dagegen Schluss: Erhebung

III. Wallensteins Lager (Allegretto) stellt anscheinend das Scherzo vor, dass wirklich sehr gut ist, zielbewusst. Als Trio gilt wohl die "Kapuzinerpredigt" (moderato) welche unübertrefflich geschildert ist (doch ohne modernen Floskeln)

Als IV. Finale gilt Wallensteins Tod : ruhig anfangend, dann ins Feuer geratend Von besonderem Werth ist das Allegro vivace, dessen Begleitfigur so lautet



etc

zugleich ist es nicht ohne Originalität und es scheint als wollte es die Intrigen vorstellen. Gegen Schluss gewinnt es immer mehr an Kraft bis es mit W's Tod die Katastrophe erreicht und schnell zum Schluss abfällt.

169. Tschaikowsky. "Hamlet"  
Musik zu Shæksp's Drama  
für kleines Orchest. (4 h)

Man sieht dass es für kl. Orchester gehört denn es ist oft sehr armselig

Die I Ouvertüre ist das kraftvollste u. sorgfältigst gearbeitete [sic] auch sehr lang

Nr. 1. Mélodrame ziemlich unklar wie vieles von Tschaikowsky.

2. Fanfaren. Kräftig u. harmonisch

3. Mélodrame (s. Nr. 1)

4. Mélodrame: dasselbe Begleitung reizvoll

5. Ouvertüre zum 2. Akt

eigenartig in langsamen Walzertempo

6. Fanfare (s. Nr 2) schwungvoll

7. Ouvert zum 3. Akt Verschwommenes Andante

8. Melodrame dasselbe wie Nr. 4.

9. Elégie ein schöner, traurig wehmütiger Satz mit ganz eigentümlichen Stellen (die wie falsch klingen)

10. Szene (Ophélia)

11. a « « }

11.b „ „ }

ziemlich leere Sätze mit häufigen Tempowechseln.

12. Ouvert. zum 5. Akt. Marschartig

13. Chant der fossogeur fad, armselig

14. Marche funebre = Ouverture z. 5 Akt (12.)

15. Fanfare schwungvoll harmonisch

16. Marche finale triumphaler Schluss, immer *ff*

Das ganze Werk nimmt gegen Schluss zu immer mehr ab an Schönheit. Es ist voll von Schumanns Vollheit der Harmonien; ist aber auch äußerst ungeniert trivial (besonders in den Märschen denen vollends die Einheit fehlt (wie z Bsp bei Beeth) sondern derb einem andeutet dass sie ziemlich wertlos sind.) Es sei noch gesagt dass mit Ausnahme der Ouvertüre und der Sätze 5., 8., 9., 12. und 14. alle andere Sätze ganz kurz sind (1 Zeile bis 2 Seiten lang) daher ist das Werk nicht allzu lang (höchstens 1 Stunde)

170. Smetana Friderich Richard III  
Symph. Dichtung (4hd)

(s. die kurze Bemerkung I Bd. Nr. 63) das Beste was ich bis jetzt in Symph. D. von Smetana gehört habe (Hakon, Sarka - gräulich s.d.) Es beginnt zwar auch nicht gerade herrlich doch zeigt sich wenigstens eine umfassende Technik. Aber bald erhebt er sich mächtig und behält diese Höhe bis zum Schluss. In seinen Maestosos ist nicht jene Trivialität (wie z Bsp bei Tschaikowsky s. Nr. 169) sondern jene adle überzeugende kraftvolle Macht (auch sehr dankbar zu spielen)

171. David Felicien Le Désert Ode  
Symphonie en trois Parties

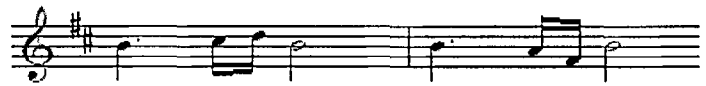
Ein Werk mit Programmmusikcharakter und doch alten Stil. Vielleicht ein wenig Berlioz Einfluss aber doch im Banne Schumanns etc  
[...]



172. Dvorak A. Concert für Violoncell Op 104 dem Cellist des Bohm Streichorch. "Hans Wichan" gew

P.S. Die verschiedenen Sätze haben oft unterbrochene Stellen in denen einige programmatische Verse gehalten Unterscheidet sich von Dvr anderen Werken durch seine Gediegenheit (keine Firlefanzen wie in den Symphonischen Werken od keine amerikanisch-tschechische Melodien wie in den Quartetten und 5. Symphonie.

I. Allegro. Sehr ernst. "grandioso" sehr schöne Cellopartien das Motiv des Grandiosos ist aber auch ein wenig amerikanisch. Er steigt immer mehr an und erreicht eine imposante Höhe



II. Adagio zeichnet sich durch sehr einfache fast zu einfache Melodien aus, ist aber trotzdem sehr stimmungsvoll

III. Finale. Allegro Moderato gefällt mir am wenigsten. Die Melodieführung des Cellos erfordert da sie nur in der Mittelhöhe liegt ziemliche Schwierigkeiten hie und da langsame eingeschobene Takte. Das Stück ist 4 händig nicht zu schwer, erfordert aber im Bass einige Geläufigkeiten da dieser (2.) Spieler mit der rechten Hd der Cellopart spielen muss, doch es geht noch an.

173. Bruckner. 6. Symphonie

Von dieser Symphonie kann ich ebenso wenig mitteilen wie über die 7. da ich sie nicht ganz gespielt, doch dass ist gewiss dass sie von den 3 letzten (6, 7, u 8.) die mindeste ist denn ihr mangelt selbst schöne Motive

I. Maestoso



eine eigensinnige Führung der Begleitung in der Violine in einem fort, dazu kommt dass die Melodieführung immer fast in 6/4 Takt ist während die Begleitung 4/4 ist, dann wechseln die Begleitung

mit der Melodie (Violin) (Bass) und erfordert so sehr große Geistesgegenwart etc, dazu noch sehr fad!

II. Adagio. scheint schön und herrlich zu sein doch konnte ich niemanden bewegen mit mir dasselbe zu spielen

III. Scherzo mit Trio ein komplizierteres Sch u Trio hab ich noch nicht gesehen, kaum spielbar dh. unkritisierbar

IV. Finale



nur das liebste zu mindestens schwungvoll und kräftig (das eingeschobene Andante (ruhig bewegt) ist gesangsvoll und erinnert an Mahler) es ist auch ziemlich schwierig und daher ohne guten Stellen (Smara, Charly) undankbar

174 Mozart Zauberflöte  
Klavierauszug

die Ouvertüre herrlich schwungvoll

Die Ouvertüre zum 2. Akt; schön, aber gar nicht Wagner eher Meyerbeer od irgend ein Antike.

Königin der Nacht singt bis hohes F (kurz v.d. Oper)

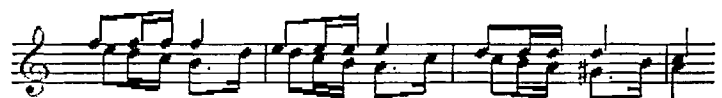
174.[s Dvorak Op 108 Die  
ic!] Mittagshexe. Symph  
Dichtung

Ist in dem Genre von Wassermann u. Spinnrad ist aber nicht so lang und nicht so schön obwohl es reizend schöne melodische Themen hat Z. bsp.



als Einleitung (Spiel des Kindes), später ein herrliches "Andante sostenuto et molto tranquillo" eigentl. nur Übergang, dann öfter Taktwechsel portion[?] und der passende [?] Schluss. Es verliert an Schönheit doch das oft Eingreifen von den Gegenspielen die die Einheit des Stückes zerrissen, es wäre schöner ohne Gebundenheit an das Programm!


Erinnert folgende Teil nicht an Bach etc



Nicht zu schwer

175. Spohr L. Die Weihe der Töne  
(Czerny 4 hd) Vgl I Bd Nr.

es ist das 1te was ich von Spohr höre[?] und gefiel es mir ausnehmend gut. Es besitzt Ernst, Würde, keine

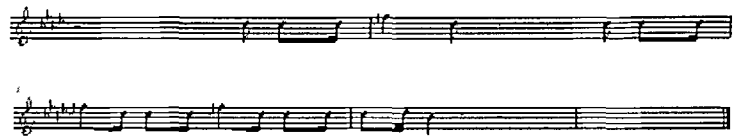
- 36) Firlefan. Ich spielte es nur einmal warum[?] eine nähere Kritik schwer ist. Soviel weiß ich dass mir der 1te Satz der auch zieml. scher ist minder gefiel als die anderen. Sehr schön ist übrigens: Gefühle der Zurückbleibenden und Dankgebet. Nicht zu schwer.
176. N.W.Gade. Frühlingsfantasie  
Konzertstück op.23  
Hab' es leider nur einmal gespielt, es besteht aus 3 Teilen und ist echt Gadisch doch nicht so besonders (mir ist zum Bsp. sein Trio Op.42 (S. № 128) viel lieber) es erinnert schwach an Mendels. doch bemerkt man in vielen schönen zufriedenen Teilen einen Fortschritt von den Ossian Nachklänge. Dieses Motiv hat R. Strauß im Ennoch verwendet
- 
177. C. Reinecke Op.94  
Improvisato für 2 Pianofortes  
über ein franzos. Volkslied  
aus dem 17. Jhs (4 hd)  
Man könnte es eine große Etüde für Triolen etc. nennen, aber eine schöne Etüde. Das Thema ist nicht übel ja schön auch die Begleitfigur (2.) ist originell doch ruiniert es mit der Zeit. Es liegt wenig Genie mehr Technik in diesem Werk. [2 NB]
178. Lachner F. Op.115 Suite II.  
ein schönes und ernstes Werk doch ziemlich schwierig  
[...]  
Nur einmal gespielt! leider
179. Händel. Konzerte für Orgel!  
und Orchester (Serie I, 6  
Stück) 4 hd.  
da drüber sag ich nichts; die vergisst man nie wieder. Wenn aber ja!, dann soll man sie eiligst kaufen!!!! Dies sei genug Kritik
180. a) Händel 2. Konzert für  
Streichorchester F dur  
4 hd.  
wirklich herrlich, der ernste 1. Satz, das faszinierende Allegro, das schöne (?) Largo, das genial feurige Finale geben ein herrliches Ensemble (es ist mir fast lieber als die obige Orgelconc. (179) )  
S. Nr. 72 I Bd.
- b) 5. Concert D Dur  
Es ist ein Fortschritt gegen des 2. in der Technik doch ist mir das 2te lieber, an Jugendkraft, die Themen sind komplizierter, häufig Passagenwerk alla Mozart, doch fehlt es oft an Schönheit wie das Largo (ernst) Finale (kraftvoll)
181. Händel. Wassermusik für  
Saiteninstr Oboen, Fagott u.  
Waldhornen [ 1716  
Wasserfahrt auf der Themse.  
Ein eigentüml Werk mir ist alles andere bis jetzt lieber als dies es besteht aus Ouvertüre (mittelm) und 7 anderen Nummern (2, 4, 6 und 7 ganz schön (hübsche Verwendung der Waldhorne) die anderen

(Bei Heimatfeier)

minder

182. Schubert Fr. F moll Fantasie  
Op. 103

Welch Wohltat wieder ein Werk eines  
gottbegnadeten Künstlers zu hören. Tiefster Ernst  
wechselt mit herrlichster Manneskraft und  
jungsinnlicher Zartheit. Es ist nicht umsonst so  
berühmt. 1.) Allegro molto moderato -



2.) Largo -



3.) Allegro vivace -



4. Allegro molto, mod

183. Godard Benjamin Piece  
Symphoniques N 2. für 4 Hd

Trotz seiner Originalität ein sehr schwaches (und  
kurzes) Werk

Schon die Begleitung hartnackig Bsp  
während die Melodie folgend ist Bsp

184. Mozart. Requiem, (Breitkopf)  
4 hd

Über das ist als zu bekannt nichts zu sagen, doch ist  
der Auszug zu 4 hd erbärmlich schlecht sodass das  
ganze Werk einem verleidet wird. Es ist besser man  
spielt den 2 händigen Klavierauszug.

185. Mozart: 3. Sonate C Dur .

Es ist ein Jammer!!! Wie gerne gäbe ich zu, dass es  
schön sei. Es geht nicht - diese trivialen Themen,  
dieses Passagewerk, so geistlos!!!! schade!!!!  
siehe nächste Seite Nr. 186.

186. Mozart. 4. Sonate zu 4  
händen F dur

Ein erfreulicher Fortschritt gegen die 3. Sonate (Nr.  
185) Es liegt Schwung in ihr, der an Haydn erinnert  
besonders im 1. Satz, Andante nicht so sehr fad wie  
die anderen, das Finalrondo ist sogar kraftvoll. Es  
zeigt sich aber in der 3. u. 4 S. folgendes: Mozart  
schrieb auch oft wenn er keinen Eingebung hatte,  
der tiefe Geist fehlte ihm und so entstanden dann

solche ungeniale u. geistlose Werke wie die 3te Sonate. Hat er hingegen Eingebung so entstanden wirklich geniale Werke wie 4te Sonate

187. Noskowski Siegism  
Krakowiaki Polnische Tänze  
zu 4 Händen N 3 u.4
188. Liszt. Symphon Dichtung  
"Prometheus"

Nicht unoriginell, fesch zu spielen, dankbar, Nr. 3 mehr ernster Charakter, Nr. 4 flott, reißend, ganz gute Technik.

Dieses Werk welches ich von Rich. Strauß dirigiert gehört habe, ist mir nicht unsymphatisch, doch steht es hinter den anderen (z.Bsp. Tasso, Prélude, Hamlet, Ideale) ziemlich weit zurück Die schöne Melodieführung welche wir an diesen bemerken, fehlt jener fast gänzlich, und ohne solchen Melodien kann er wenig ausrichten da es ihm an origineller Geistreichheit so grässlich mangelt (wie wir sie z. Bsp bei Berlioz, od. Rich. Strauß etc sehen). Prometh ist ein düsteres mystisches Werk, mit häufigen Wagnerfrasen (unrhythmische chromatische Recitativesthemen), eine schöne Fuga



folgende Themas 1.)



im Allegro mod endlich als das Hauptthema und als das schönste des ganzen Werkes 2.)



189. Rich. Strauß. Tod und  
Verklärung Op 24.

Einmal schon kurz erwähnt (I Bd.46) sehe ich es, nachdem ich es gehört, und öfter gespielt näher aus: Es beginnt Largo: es ertönen hie und da [Bsp] unter Arpeggiobegleitung klingt das Thema gemengt mit folgenden [Nbsp] Dieses Material verarbeitet zum Steigerung bis zum Allegro molto agitato mit folgenden Anlauf: [NB] und dann Thema: [NB] das sich in der Länge zieht, oft Triolen etc. aufweist sich steigend und in alla breve seine Hohe findet \*) das ist der Durchführungstheil meiner Meinung noch

welche ich wegen Zeit u. Raummangel nicht näher detailliert erwähnt so nur in dem Zwischensatz in G dur, der mit Triolenbegleitfiguren folgendes Thema [NB] dem später folgt wieder in der Haupttonart Fig 3.) nur in vollem Orchester. Häufiger Tonartenwechsel welcher endlich sich in das Verklärungsmotiv N 9 endigt. Doch noch immer erneuert sich der Todeskampf, N 9 dringt immer mehr durch, das Largo des Anfangs tritt auf, dass das Allegro molto agitato mit N 5. freilich in C dur ein Moderato bei welchen sich nach und nach der angeklammerte Teil aus N.8 [eingeholt] um endlich N 9 und N 10 ganz den Platz zu lassen, zuerst "Tranquillo", dann ansteigend bis zum "sehr breit" fff (Katastrophe). Von hier an fällt es langsam bis zum Schluss pp.

Wie schon gesagt endigt das Werk in C dur als Tonart der Verklärung mit den üblichen Harfenarpeggio, während es in den C moll beginnt, als Todesschmerztonart.

- |      |  |  |
|------|--|--|
| 190. | Schillings. Vorspiel zum III. Akt der heiteren Oper "Der Pfeifertag" (4 hd.) | Ein echt schillingsches Werk: Man kann ihn zur Schule Wagners rechnen, in der er fortgearbeitet hat; zum Unterschied von Strauß der Wagner nicht nur bearbeitet sondern um ein Beträchtliches erweitert hat: Also es fehlt ihm (Schillings) doch die Originalität (wie sie z. Bsp Strauß, Mahler, Goldmark, Dvorak besitzen [...]) |
| 191. | Rich. Strauß Feuersnot.  | Es seinen hier nur die Stellen angeführt, die mir besonders gefielen. [...]  |
| 192. | Rich. Wagner Kaiser-Marsch<br>Motive hat Charly                              | Wagner hat sich hier zu viel erlaubt, so geschmacklos, ein einziges Hauptmotiv das einem gänzlich unabgeschlossen erscheint, und immer wieder ertönt es, dann von Liszt Tasso u. Heil Elisabeth gestohlene Stellen, - - - empörend   |
| 193. | Rich. Wagner<br>"Huldigungsmarsch"   | Wie herrlich ist das!!!! näheres zu sagen wäre überflüssig über dieses Riesenmeisterwerk.  |
| 194. | Rich. Wagner. Siegfried-<br>Idyll. (d. Rubinstein)<br>Motive hat Charly      | ein wenig bewegtes Werk. Man ist so schön zufrieden, dazwischen ertönt hie und da in Triolen   |



ein und

dasselbe Akkorde so geheimnisvoll, dann später:  
 “Leicht bewegt mit einem herrlichen Motiv - ich  
 müsste sagen “Motivanfang” ohne Ende. [Jemand  
 nahm dieses Motiv machte auch ein Ende dazu, stahl  
 noch alles Mögliche daraus fast buchstäblich (wenn  
 man so sagen kann) und daraus entstand “Till  
 Eulenspiegel” v. Rich Strauß. Ist das nicht  
 empörend, zum Verzweifeln - Minder schön ist das  
 “Lebhaft” mit Meistersingerstellen etc, dann  
 wiederholt sich dieser Marschanfang oft und oft,  
 dazwischen die dumpfen Triolen, Motive aus seinen  
 Opern die damit Beziehung haben soll und es  
 schließt “bedeutend langsamer” - - Im wahren Sinn  
 ein Idyll!!!!!! -----

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 195. | Moszkowsky. Op.12.<br>Spanische Tänze                       | 5 reizende Stückchen; oft von so tiefer Wehmut und oft von faszinierenden Feuern.<br>Nr. 1 Äußerst feurig<br>Nr. 2 (Moderato) ausgesprochen schön<br>Nr. 3 zu spanisch, mindestens<br>Nr. 4 wie Nr. 2, feurig melancholisch<br>Nr. 5 ([I]) auch sehr spanisch, aber nicht schlecht, gegen Schluss zu machtvoll (sehr dankbar) |
| 196. | Moszkowsky. Op.23 “Aus allen Herren Liedern”                | Wie ist das fad gegen das Nr. 195 und Nr. 197 (Heft I.) Russisch das Beste<br>2.Deutsch stinkfad, das soll deutsch sein????<br>3. Spanisch nicht annähernd an seine spanischen Tänze.<br>4. Polnisch?   |
| 197. | Moszkowsky. 5 Walzer op 8                                   | Na! Walzer? Komischer Titel sieht aber wirklich schön, es gilt dasselbe wie für Nr. 195<br>[...]  |
| 198. | Edw. Grieg 2 elegante Melodien für Symphonieorchester Op 34 | [...]<br>Echt griegisch, nur wenig melodisch, es muss irgend ein Orchester sein, auch sehr kurz   |
| 199. | Rubinstein Op.42 Ocean Symphon                              | Ein mächtiges Werk, dem vielleicht nur die Einheit fehlt  |

Meiner Meinung undankbares Thema so dankbar es am 1. Blick erscheint.

1. Allegro maestoso (Wellenbewegung einige sehr schöne Stellen (es erinnert oft, auch in späteren eine gewisse R. Straußische Formeln)

3 Allegro 2/4 - Na - kein Symphonie Satz, zu derb zwar schwungvoll

2 Adagio 3/4 Echt Rubinstein es wird später sehr schön

4 Adagio 8/8 nicht so schön wie Nr. 2 für Klavier undankbar

5 Scherzo das schönste in der Symphonie, von Beethovenscher Kunst und Ausgelassenheit. Statt das Trios ein schönes Andante. — Dann wieder Scherzo. nicht lang

6.) Eine Seite Adagio 8/8 nichts neues

7 Finale stürmisches Meer? nicht ohne Reiz freilich oberflächlich. Ein Teil erinnert sich sehr an die Weil[']stes Nacht in Werther v. Massenet

- |      |  |  |
|------|--|--|
| 200. | Smetana: Aus Böhmens Heim u. Flur (Stück aus "Meinem Vaterland")<br>Motive hat Charly<br>Nr. 3 siehe I Bd. Nr. 129 | Es ist freilich besser als N 129. Doch ist Smetana nicht mein Fall. so trivial, hie und da schöne Melodien. Doch das hat z Bsp Dvorak nicht doch hat er außerdem noch Adel den Smetana fehlt.<br>Der Schluss noch der Schönste<br>Vgl. den Folgenden |
| 201. | Smetana. "Vltava" (Moldau)<br>Aus "Meinem Vaterland")  | Von den 3 (129, 200 u. 201) noch das liebste es ist stellenweise recht schön. Aber er muss nimmer ordinär sein. Z. Bsp. Diese Tänze, das ist skandalös!!!!   |
| 202. | Rubinstein. "Ivan der Schreckliche"  | das ist wirklich schrecklich. Wie kann man so ein Thema wählen?? Das ist doch keine Musik. Schauer, entsetzlich!! Herrgott, diese ver....[dammte]<br>Programmmusik!! Oft kommt das Tempo vor<br>[punkt Rhythmus] etc.<br>[]                          |
| 203. | Goldner W. I. Suite  | Es gilt über ihn was ich schon Nr. 136 I Bd. schrieb, hie und da einige Geistesfunken<br>[...]   |
| 204. | Goldner Op.55 Lebensbilder   | Es ist eine großer Fortschritt zu bemerken recht   |



- angenehme Spiel= u Hören, er erinnert mal an Gade und wieder an Schumann [...]
205. Brahms Op.8. 1. Klaviertrio  
H dur.  
Du warst auch einmal jung und damals schon bedeutend. Es ist kein Sturm und Drang sondern ein ruhiges Aufklären. So gefällt es mir.  
1.) Allegro con moto der schönste Satz  
2.) Ein sehr nettes Scherzo, herrlich nicht ausgelassen, mehr bedächtig  
3.) Adagio. leider sehr schwer  
4.) Allegro agitato auch schwer, es ist wahrscheinlich den anderen gleichwertig, doch müsste öfter gespielt sein,  
Sehr gut gefallen mir die Volksmelodieeinfügungen ob sie ganz von ihm sind?? darin erinnert er auch sehr an Mahler
206. Rob. Fuchs. 2te Serenade  
Steht so an Werth in der Mitte zwischen 1. u 3. (Nr. 15 I Bd N 164 II Bd) Auch hier und da nationale Musik. Ich weiß nicht, er sinkt in meiner Achtung. Wie schön ist doch seine C Dur Symphonie (S. N 22)
207. Brahms 2. Quartett=Klavier  
Op.26  
Ein sehr schönes Werk.  
Das Allegro non troppo ein wunderschöner friedvoller Satz (3/4 Takt oft mit Triolen)  
das Adagio ist mir leider nicht bekannt genug und scheint es wenig für 4 hand zu passen, doch noch tief.  
2.) ein reizendes Scherzo wie es selten bei Brahms finden.  
3.) Trio auch jäh v. [ ], doch schon mehr Brahms  
Finale herrlich schön, echt Schumann!! es klingt vielleicht ein wenig national was Brahms früher vielleicht auch f vor hatte wie bei Op.25 (210) Von reißender Werfe[?] ist das Schluss Animato.  
(mittelmäßig)  
[...]
208. Grieg. Op.14 Deux Piece  
symphoniques  
[...]
209. Brahms J. Ein deutsches  
Requiem Op. 45.  
Ein Werk vor dem sich selbst die erbittersten Brahmsfeinde beugen müssen. Das ist Musik  
"Wahrlich höhere Offenbarung" Schon dieser 1. Teil, wahrlich der schönste des ganzen Werkes. 2. Teil Wirkt am Klavier weniger Marschmäßig?!! 3
- NBsp Anfang 5 Takte

Teil 3 Teil wieder herrlich!

Schon die 1. Worte allein "Herr lehre mich – davon muss" was ist das für Musik. Es schließt wenn ich nicht irre mit einer Fuge. 4. Teil mir nicht ganz klar, scherzoartig !!?!

5. Teil so schön traurig, freilich schwer!

6. Teil Wahrscheinlich der längste, ich glaube viele Orgelpartien

7. Teil herrlich schön; der ganz letzte Teil dieses

7. Teiles ist derselbe wie der Schluss aus dem 1.

Teil, wunderschön.

v. Brahms!!!

210. Brahms 1. Klavierquartett op. 25.

Ist es schöner od. runder als das 2. (Nr. 207.)????

Schwer zu sagen. der 1. Teil ist ja teilweise herrlich, doch ist das Motiv nicht so schön. Eine[?] so schön naive Stellen.

2. Intermezzo bin nicht riesig entzückt  
nur ist das Scherzo des 2. Quartetts lieber immer der eine Grundton!!! dann das Trio - - - !!!!

3. Andante [Bsp] ist mir lieber als das des 2. Quartetts - - so echt Beethoven  
dann das herrliche Animato darinnen - es klingt wie Jagdfanfaren!!! - - so feurig

4) Das Presto "Rondo alla Zingareso"  
recht genial feurig. Hier zeigt sich dass Brahms auf Klangwirkungen machen kann von zündender Wirkung. [Bleistift] Wie ist man doch blöd in der Jugend! S. I. Bd. Nr. 89.

[links Bleistift] Genug der Panzer

211. Brahms: "Song of the Fates"

Ein eigentümliches Werk. Es erinnert sich an H. Wolfs Prometheus nur ist es solider. Es ist mehr ein Schumanns als Beethovenstück und teilweise herrlich.

Siehe Charlys Motiv

212. Beethoven Op.12. Drei Sonaten für Piano u. Violine.

So wohltuend, friedlich, heiter, dann wieder ernst doch nicht traurig  
das 1.) ist mir das sympathischste, so (feurig?)

- jugendlich mit dem reizenden [...] Andante  
das 2.) mit dem herrlichen Allegro vivace 6/8 (das zeigt den zukünftigen Herren) und dem eigentümlich Allegro piacevole v. allem Reiz.  
die 3te) das schwerste von allen mit einem tiefen Adagio und dem flotten auch leichten Rondo. -
213. Brahms Neue Liebesliederwalzer für 4 Singstimmen u. Pianof. zu 4 Händen Op 65. Wohl eines der eigentümlichsten Werke die ich seit lange gesehen; schon Walzer!!! 4 Singstimmen!!!! 4 Hand.!!! Und dabei so überaus herrlich schön. Fürwahr das kann mich begeistern wie die Schönheiten Beethovens, Schumanns u. Schuberts. Es sind 14 N mit einem Schluss. Sehr schön sind 1. (Schwer) 2, 3, 4, 7, 9, 10. 12, 13. — Ich sehe, dass diese Wahl schlecht ist denn ich könnte geradezu noch die 5 anderen aufschreiben. — Sie erinnern noch im Ganzen an Schumanns Klavierwerke (Karneval, Fasching) doch ohne Plagiat zu sein da Schluss ist zu Goethes Werther sehr wundervoll.
214. Moszkowsky. Première Suite op. 39 (4 hd) Ein nicht übles Werk wenn auch nicht tief, so ist es angenehm, ja oft ans Herz gehend zu hören. [...]
215. Beethoven. Serenade Op.8 (Streichquintett) Na ja!! Kaum merkt man Beethoven heraus  
1.) Ein schlechter Marsch 2.) flottes Menuett 3.) fades Adagio, feschtes Scherzo, ein 5.) „Alla Pollaca“ O weh!!! ein mittleres Thema mit Variatz[?] und Übergang zum Schluss und Einleitungsmarsch!!! — ?!
216. Bruckner Op. Quintett Ein eigentümliches Werk mit den Instrumenten muss es sehr prickelnd wirken. Klangfiguren, Effekte aller Art, doch ist es von keinem bleibenden Eindruck (Es erinnert natürlich auch sehr an Wagner) besonders das 1. Motiv.) )
217. L.Schytte. Op. 114. Spanische Nächte. Heft I z 4 hd. ziemlich banal, doch oft nicht ohne Schwung. [...]
218. Moszkowsky Polnische Volkstänze Op. 53 Diesem als auch Nr. 219 fehlt die süße Melodik die Moszkowsky oft besitzt, sind aber trotzdem oft recht nett und ansprechend. So ist die 1. Mazurka recht schön, das 2. aber minder dafür die III Polonaise geradezu reizend wie auch die IV. Krakowiak sehr gefällig und schwungvoll ist.

219. Moschkowsky Op. 35.  
Norwegische Tänze
- Siehe zuerst Nr. 218. Ich kann nicht beurteilen ob er das richtige Kolorit getroffen, denn es fehlt ihnen zum Beispiel die herrliche Nordische Färbung Griegs. Das 1. ist recht wild, er spricht sozusagen in einem Satz aus, das gilt auch für das Kantabile das aber wirklich sehr schön ist. Das 2te kann mir nicht gefallen, zu ausgelassen doch 3. ist ein Gemisch von banalen Marsch und ein stimmungsvollen Teil. das 4te ist
220. Beethoven Op 30 (1-3)  
Sonaten für Piano und Violine
- Sie sind gewiss ein Fortschritt zu der Sonate Op.12 (N 212) doch atmen sie nicht jene Frische aus, sondern eher nur eine gewisse Unschlüssigkeit Der 1. ist der mindeste, Adagio entsätzl. schwer; Allegro con Variatione recht schön und dankbar. das 2. ist das schönste, der 1. Satz ist so eigentümlich diabolisch was mit in Beeth. fremd war, das Adagio hat als Thema ein noch verwandtes zu dem Thema der Variationen ist aber auch sehr schwer, das Scherzo und Finale echt jugendfrisch.
3. 1.u 2. Satz ziemlich fad. Daher ist das Finale (Vivace) sehr fesck ein Meisterwerk an Frische und Schönheit.

Orchester- und  
Kammermusikwerke  
(für Klavier zu 4 od 2 Händen)  
(U.a. aus Opern, Vokal-  
werke, Klavierstücke etc.)

in  
Bänden

III. Band.

Nr. 221 - Nr.

Werke

[Notizen flüssig, manchmal mit Bleistift. Die Nummerierung bleibt nicht bis zum Schluss]]

- |      |  |  |
|------|--|--|
| 221. | Paderewsky Op.12 Tatra-Album I Heft                | Bin kein Freund von so roher Musik die, in meinen Augen, eigentlich keine ist. [Beschreibung]  |
| 222. | Goldner Op. 58<br>„Waldszenen“ Suite               | Mir erscheint Goldners Talent zweifach — ein fades = schlecht und ein gutes dieses Werk gehört wie Op 55 (s. II. 104) den schwer wecken an (während d. Poet Lebensbilder und das noch schlechtere Suite 1. ziemlich wertlos erscheinen.) dieses symphatische [Beschreibung]                            |
| 223. | Mottl Felix<br>Österreichische Tänze<br>bearbeitet | Pfui Teufel!!! 17 Nummern der schundigsten Diensbotenmusik!  |
| 224. | Weingartner. Ein Vorspiel aus der Oper “Malawika”  | Erinnert am meisten an Schillings- und mit diesem an Wagner. Trotz der eigentlichen Armut reizt es durch die wundervolle Verarbeitung der Themen und durch die enorme Technik! Der geradezu unglaubliche Taktwechsel (5/4, 3/4, 7/4, 2/4, 4/4 etc!) erschwert das so hinreißende Stück (Programmmusik) |
| 225. | Goldmark Ouvert. „In Frühling“                     | Ein anscheinend sehr junges nicht sehr bedeutendes Werk, nicht frisch - ein wenig Schumann - aber wenig Goldmark   |
| 226. | Goldmark Ouvert. Sappho                            | Viel mehr (s. Goldmark „als 225.) — aber ob bedeutender????! Auf jeden Falls sehr interessant!!!! — leider ziemlich schwierig!   |
| 227. | Schillings Wechselgesang aus Pfeifertag            | Recht originell, viel Harfen aber nicht so recht mein Geschmack.   |
| 228. | Habak. Walzerbilder od dgl.                        | sehr nett. []  |
| 229. | Hiller 3 Fantasiestücke für Klavier!               | Na nicht schlecht natürlich altmodisch aber ziemliche Technik und erfindungsreich  |
| 230. | Karneval Ouvertüre von Dvorak                      | recht nett wirklich wahr. Frisch, kräftig flott und echt arm[?].   |
| 231. | Schumann Genovefa[?]                               | Eine sehr heitere flüssige Ouvertüre   |
| 232. | Spohr Weihe der Töne. S. Gold Buch                 | stimme nicht ganz überein. Das Naturst[ ]he ist auch meine Meinung. nur finde ich gerade das Finale wunderschön wie es nach u. nach Ausklingt.   |

- |      |   |  |
|------|---|--|
| 233. | Heinrich Hoffmann<br>Frithjof-Symphonie Op<br>22.                 | S. gld Buch<br>Ein recht sympathisches, leicht verständliches Werk.<br>Es ist die Schule Mendelsohn u. Schumann, aber in<br>der Melodieführung erinnert er (wie vielleicht Götz)<br>an Wagner. Das Marschartige an Meistersinger,<br>Tannhäuser, Liebespaar[?] tristanisch und besonders<br>viel "Ring" (mir der liebste ist Ingeborgs Klage, dann<br>der 1te Satz, am mindesten (wenn auch nordisch) der<br>Lichtelfen etc.<br>[links] na! öfter darf man das nicht spielen |
| 234. | Reineke Märchen-<br>Vorspiele für Klavier zu 4<br>Hd.             | Feine Charakterstücke, mit bescheidener Schönheit (?)<br>Das Extremste ist [] Gespenster-Märchen<br>Schön Pastorale mit fast religiösen []ist „Genovefa“   |
| 235. | D'Albert Op.6 Walzer für<br>4 Hände                               | Mit Ausnahme weniger Walzer (?) ist es nicht übel,<br>recht mannigfaltig und anregend. Mittelmäßig schwer  |
| 236. | Cherubini Lodoiska<br>Ouvert                                      | Nein so was!! Das einleitende Adagio geradezu<br>lächerlich. Das Allegro beginnt zwar flott wird aber<br>furchtbar   |
| 237. | Goldmark Prometheus<br>ouv. op 38                                 | erreicht lange nicht Goldmarks Höhe. Schon das<br>Motiv - das an das Motiv in Sakuntala erinnert ist<br>recht verzwickte und öde wie überhaupt das ganze es<br>wird dazu recht schwierig, naiv und löst sich erst am<br>Schluss in echt Goldmarksche Klangwirkungsakkorde<br>auf die schließlich ganz verhauchen   |
| 238. | Goldmark Penthesilea  |  |
| 239. | Zamtlasten[?]   |  |
| 240. | Weingartner Symphonie G<br>Dur                                    | schlecht<br>Allegro u. Finale besser<br>griechisch   |
| 241. | Strauß. Aus Italien   | 4 Teile! (Jambo!)  |
|      | Don Juan.   | Na! nicht sehr weit her (Schumann!)  |
| 242. | Schillings. Pfeifertag  | heitere Musik<br>mehr fad als heiter   |
| 243. | Brahms. (Helene Wazner)   | A dur Violin Sonate himmlisch I. Satz Meistersinger  |
| 244. | Brahms I. Sextett Op. 18 s.<br>Buch<br>3. Quartett Op 67 (s. Buch | herrlich nicht schwer Diese diese Variationen im<br>Andante dann alles so fließend<br>noch wunderschön, besonders das geradezu<br>himmlische Scherzo<br>Finale reizend gemütlich (ein wenig schwer)  |

- |      |   |  |
|------|---|--|
| 245. | Brahms Op.60 3. Clavier Quartett<br>[Randnotiz, Tinte]<br>Das stimmt wirklich der I Satz - und das Scherzo!! Wie lustig | verblüffend schön, reich, überströmend (ein wenig düster!)<br>ich weiß nicht welcher Satz der schönste!  |
| 246. | Op.115 Quintett (Clarinetten)   | ich kann nur auf die Beg[ ]lie verweisen so herrlich (dieses P[ ]te Iyll!!!)<br>Kann man leichtere Variationen schreiben als Finale??  |
| 247  | Op. 36 Variationen über ein Thema v. Haydn  | Bin lang nicht so entzückt als zBsp über die Variationen op.115<br>Finale freilich <u>sehr</u> schön.  |
| 248. | Op. 31 N 2  | 1. Satz ein schöner Satz Triolen u. 4 tel u halbe [herrlich] wundervoll<br>alles andere so voll Melodie!!<br>nur[?] dieses Finale!! giebt es was[spickenderes] überstromenderes<br>undankbar |
| 249. | Beethoven. Missa Solemnis   |  |
| 250. | Brahms op 36 2te Sextett  | nicht so flüssig wie 1te, aber wie fast alles von B. sehr schön.   |
| 251. | Weingartner König Lear später hinzugefügtes unterstrichen   | Ein tüchtiges (?) Werk, das viel guten Willen aber weniger Können zeigt. Es ist ziemlich schwierig u monoton und lärmend   |
| 252. | Brahms. Akademisch Ouvertüre  | eine sehr fließendes anheimelndes Werk nun wegen des Tempos viel Übung erfordert   |
| 253. | Brahms. Tragische Ouvertüre   | ist mir fast lieber doch kenne ich sie zu wenig  |
| 254. | Dvorak. Serenade Op. ?  | Ich glaube ist das Op 44 (109 Nr) weil es sehr sehr sehr ist<br>Besonders der 1. Satz  |
| 255. | Tschaikowsky. Francesca da Rimini.  | Ich brauch nichts zu sagen das ich mir das ewig[?] , merken werde (Einteilig, in einem fort, Einleitungsseite, Übergang u dann 2) rasch, dann langsam 12/12 = C dann 4) rasch                |
| 256. | Grieg Concert op 16. S. N 107 I Bd  |  |
| 257. | Hummel Septett  | Musik sehr nett (??????[blaue Tinte später])<br>bis auf dem (4.) letzten Satz, der sehr an Vorbilder   |

- angelehnt ist.  
Fast modernes Scherzo; [später: "stimmt"]  
bester I. Satz  
Schöne Melodie mit Variationen  
d [?] Satz
258. 14. Rhapsodie Liszt Eine sehr schöne [?] fertil
259. G.F. Händel. das sind herrliche Werke. Echt Händel, so flüssig u.  
Orgelconcerte mit symphonisch!! Auch nicht schwer.  
Orchester (Breitkopf u H.  
1,2,3,4,5,6.)
260. Schytte Op 114 II Heft na! noch schlechter als I. Heft sonst gilt dasselbe banal  
(I Heft S. Nr 217 II Bd) derb u. eintönig
261. Schubert Op 33. Deutsche Echte urwüchsige symphonische Musik großes  
Tänze u. 2 Ecossaises. Contrair zum Vorigen (Schytte) man muß sie spielen.  
Das gilt auch von den
262. Militarischen u. heil[ig]en Marschen
263. Dvorak. Quintett op. 81. Sehr schön aber schwer besonders I. Satz II u. III der  
Mühe wert oft zu spielen  
Sehr Brahmsisch
264. Schumann 63 Trio g moll recht schön aber ein wenig alltägliches aber  
op 63 durchwegs wirkend, flott.
265. Quartett op. 47 sehr tiefes Werk u. schön aber schwierig
266. Ouvertüre Manfred sehr schön  
Jul[ius] Cäsar ? } nicht gespielt  
Fest Ouverture ?  
Hermann u. Dorothea passend zu dem Stoff, öde u  
lächerlich (z.Bsp. das ewige hineinspielen der  
Kassenbasse)  
Faust: tief gedacht u nicht unschön, schwierig  
Ziemlich schwierig alle erfordern gründliche Kenntnis  
nicht das ursprüngliche der Mendelssohnische od.  
Beeth
267. H. Hoffmann Op 19 zu 4 Na! wohl sein schmachtestes Werk; reich an Erfindung  
Hände orig doch zu wenig [unbierlich]  
Italienische Liebesnovelle! Er findet bald alles gut genug!  
[...]
268. - ---- Eckhard op 57 orig Viel viel besser als früheres. Durch das ganze weht im  
zu 4 Händel II Bd. so mittelalterliche Hauch wie durch Eihoffes  
herrliches Roman. Nicht so alltägliches so der  
mystische Hunnen marsch(?) der wundervoll



- rythmische Hochzeitsfart [sic] und die heldensagene letztere stark von Wagner beeinflusste besonders der geradezu wunderschöne Mittelsatz!! Die Eck-teile ein wenig patzig!
269. Charles Hoffman Danses  
Parisienns So was sollte man nicht spielen noch weniger kritisieren  
Ist Pariser Musik wirklich so schlecht u öde.  
Das einzig gut getroffene aber herausfordernde ist Nr 2 giocoso
270. Moszkowsky II e Suite  
d'Orchestre Gewiß ein technischer Fortschritt im Vergleich zur I ten die einfaches u. melodiöses Gebilde ist.  
Diese, die Ilte, laßt einen staunen warum Moszkowsky sich nicht den symphonischen Fach zu wendet(?). Mit ein wenig Beherrschung u. Beschränkung würde er mindestens so Gutes leisten wie so viele andere Symphoniker der Gegenwart  
Preludium sch gediegen!  
Guge trotz dieser Form doch sehr glücklich  
Scherzo Vielleicht das mindeste, doch kernig  
Largetto sehr schwer aber sicher der schönste Satz  
Intermezzo Wieder minder  
Marcia sehr gut, markig u kräftig, außerdem nichts für Clavier Das erklärt das wenige Gefallen des I<sup>te</sup> Teils besonders  
II<sup>te</sup> Teil gefällt mir am besten und oft [ ] und man erkennt den Schöpfer des Deutschen Requiems  
III. sehr kräftig, ist mir auch liebe als der I. Teil.
271. Brahms. Triumphlied op.  
56 Eine echte "Heil die ein Sieges König=Stimmung", was mir an und für sich nicht sympatisch ist
272. Tschaikowsky.  
IV.Symphonie Op 36 es ist aber hoch genial und trotz vieler echt  
"russischen öden Stellen" beseelend und anregend (die VI. ist mir natürlich lieber)  
I. Welche nackte Fanfare!!!!  
Das Moderatothema so wehmütig, dann das quasi Andante sehr schön aber das Französische anlehnend aber wundervoll Aber dann das fruchtbare Ben sostenuto, trivial langweilig Einsatz der Fanfare!!!!  
II. Mozart rechnen[?]!!!



Doch wie hässlich störend ist dann der Einsatz als




2. Thema überhaupt und das ein wenig öde.

III. Ein sehr gelungener aber vielleicht auch sp[]  
langwierige Satz

IV. Wirklich "con fuoco" Sehr stürmisch u. wild  
Doch wieder der Fanfareneinsatz aus I. u. jetzt der  
Schluß ein wenig opernhafte aber dh umso  
wirkungsvoller.

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 273 | Händel. Konzerte für<br>Orgel u. Orchester II. Bd. | Zu meiner Schande muß ich gestehen sie wurden mir<br>zu fad. VII, VIII, die anderen ließ ich stehen, sie sind<br>eben lang nicht so schön wie 1-6. Mit der Zeit wird<br>das Verständnis schon kommen.  |
| 274 | Liszt. Mazeppa                                     | Na ich glaube das mindeste von allen mir bekannten.<br>Es ist nicht mannigfaltig, kräftig aber sehr wenig<br>gehalt  |
| 275 | Liszt Der nächtliche Zug<br>aus Lenaus Faust       | ist mir teilweise lieber denn es liegt Stimmung in ihm.<br>Nur ist einiges so gequält gemacht, dabei aber schöne<br>teile.<br>(Das ist keine eigentliche Deutung sondern kurze<br>Episode)   |
| 276 | -- Hunnenschlacht (vor<br>den 2 oberen)            | das reifste, sehr lebhaft und lebendich geschildert<br>freilich die Maestosos Alltäglic u arm nur lärmend<br>Eigentümlich ist dann diese Wechsel des Choral[]<br>lauten mit - dem Maestoso und vor "Nicht<br>schleppend" an und[] die unmerkliche Steigerung<br>beginnt bis zum Schluß ist das ganze Meisterhaft<br>(freilich Prelude, Tasso, Prometh. lieber) |
| 277 | XV Rhapsodie v. Liszt                              | wegen Racoczy Marsch nicht besonders entzückt<br>Saison 1904/5   |
| 278 | Bruckners IX. Symphonie                            | Nie werd' ich das der Helene Watznauer[] vergessen<br>dass sie dieses Werk vor 1 Jahre ins Haus brachte.<br>I. Satz ich glaube das schönste<br>II. „ prächtiges Scherzo mit reizenden Trio   |

- (gewiss Bruckners bestes)
- 279 “ IV Romantische III. Herrlich, tief und prächtig  
Auch schon früher gekannt doch nicht so gewürdigt  
wie jetzt - - wirklich echt romantisch: I. Satz  
wunderschön  
II. Andante geradezu reizend. Dieser Anfang allein.  
Das ganze erinnert an Mahlers I. besonders die
- 
- Quarten in  
Baß mit der Melodieführung oben.  
III. Scherzo: von geradezu imponierenden Wert!  
nicht als Jagdhornmotife u. ein hie und da  
unterbrechende Idyllen. Wirklich “Gemächlich” ist  
das Trio - - so echt österreichisch.  
Finale mir noch der mindeste Teil - - - ein wenig  
alltäglicher Bruckner  
Bemerkenswert ist die Schluß[?] von 6/4 im  
Hauptzeitmaß an!
- 280 Weingartners Lear  
R Strauß Don Quichote Siehe früher  
Nicht übleste - glänzend - unterhaltend - und teilweise  
von großen Schönheit so die Introduction. Teile des  
Themas (besonders die letzte 5 Takte) - einige  
Variationen besonders aber die Stelle in 6 # von “Viel  
langsam” an in der 3ten Variation. Originell ist die  
IVte Variation – Komisch VI Variat. 2/4, 3/4, 2/4 ---  
grandios VII. Variat. - -  
X. Variat auch sehr schön – und nun wird es immer  
schöner: Heimweg, Schäfer, Vernunftkelle! sein Tod.
- 281 Bulow Funerale op 23 eine schwere ernste tiefe Musik - freilich ohne jeden  
Lichtblick
- 282 Dvorak Heldenlied S früher: enttäuscht!!
- 283 Bungert. Deutsche Reigen Das reizendste was ich seit lange in dieser Art gehört  
op 16 habe. — Ein wahrer Genuß — erfrischend
- 284 Rob Volkmann I. Kann nur gestolen werden — wenn auch noch so  
Symphonie schumannische Steigerungen - Schumann ist’ s jedoch  
nicht  
Nett ist das Andante  
[GB: “...das Trio mit seinen innigen an Schumann

gemahnenden Melodien]

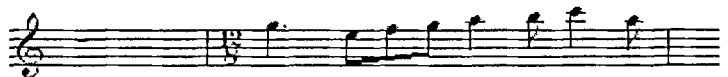
- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 285 | Dvorak Waldtaube                                 | Na schwach!! banal od ordinär – armseelig – der Epilog freilich ist trefflich   |
| 286 | Tschaikowsky Pathetik Prohtz                     | s. früher   |
| 287 | Fibich II (Es dur)<br>Symphonie S. 79 I.         | Talentvolles Werk<br>I. Schwungvoll – ein wenig banal aber auch reizend u a: Motto tranquillo<br>II. Adagio nicht tief - und nicht anregend. freilich das Thema ist gut.<br>III. Prächtiges Scherzo - schwungvoll und witzig<br>Finale der beste Satz - sehr gut! |
| 288 | Schubert Entr' Akts und Ballets zu Rosamunde     | Echt Schubertisch Melodik, Flüssigkeit, Schmelz - doch lang nicht die [?] Größe wie in h moll und C dur Symphonie – und Liedern<br>[Beschreibung]   |
| 289 | Ph. Em Bach I. Symphonie                         | mehr interessant als schön<br>I. Satz recht viel Passagen. Das originalste ist der Übergang zum II. Satz<br>III. echt Ph. Bachisch  |
| 290 | I.S.Bach Hirtenmusik aus Weihnachtsorator II Th  | Um wieviel dieses kleine anspruchslose Werk tiefer ist als das Vorbeigehende, ist nicht zu sagen - - -<br>Wahrlich Hirtenmusik [] nur in Arkadien zu hören sein worden[?] -   |
| 291 | Grieg 37 Walzer<br>Cappriccio                    | ganz lieb - aber nur originel echt tief   |
| 292 | --- Norweg Thanze Op 35                          | Fesch doch lang nicht auf der Höhe  |
| 293 | “ III. Violinsonate                              | ein herrliches Werk: à la Quartett  |
| 294 | I. Violinsonate                                  | tiefer als das vorhergehende doch weniger norwegisch - mehr deutsch - weniger leidenschaftlich als dieses.  |
| 295 | [leer]   |   |
| 296 | Smetana Quartett<br>Aus meinen Leben             | schönes Werk, freilich Trio op.15 ist schöner<br>[Beschreibung]   |
| 297 | Swendsen Rhapsodie<br>norvegiënne                | recht nett geistreich erfunden  |
| 298 | Rich Strauß Vorspiel zum<br>2ten Akt v. Gunthram | eigentlich enttäuscht - er t[rift] das festlich rauschende nicht in diesem Werk - doch ist es nicht ohne jeden Reiz   |

- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 299 | Schubert Op 15 Fantasie<br>zu 2 Hände                                  | es ist frappierend diese Melodik — dieser Gedankenreichtum - es ist so prächtig frisch dieses Allegro I; Adagio wenig schwer dafür [ ] das Presto köstlich! ebenso Finale   |
| 300 | „ Op 78 Fantasie   | es ist eigentümlich wie langweilig die 1te Satz ist - furchtbar; dagegen das Andante schon schöner - ja oft hinreißend; Menuett wunderbar und gut erst das Finale so wirklich fröhlich und warm                                   |
| 301 | “ Op 94 Moment musicals  | in Durchschnitt fad<br>1.) soll wohl Fahnfaren sein im Wald ?? - Na!<br>2.) langweilig hie u da edel<br>3.) sehr nett und lieblich<br>4.) eine <u>schöne</u> Etüde<br>5.) Pfui!<br>6.) noch das schönste recht mild und wohlig[?] |
| 302 | Rob Fuchs 2 od 3 kleine<br>Piecen für 4 hde                            | Der Nummer reigen nicht schlecht aber auch nicht bedeutend — so recht angenehm.   |
| 303 | Volkmann 3 v d<br>ungarischen Stückchen für<br>4 Hde (Namen vergessen) | Furchtbar arm — Kindergartenmusik   |
| 304 | R Strauß Gunthram  | 1.) Vorspiel zum 1. Akt<br>Zuerst nicht recht wirksam später aber sehr schön — aber noch alter R.Strauß<br>2.) Vorspiel zum 2. Akt<br>Festlich rauschend — sonst aber nichts — nichts(?) mannigfaltig - - fast be[]               |
| 306 | Schillings Symphon<br>Prolog zum Ödipus v<br>Sophokles                 | ein sehr kräftiges stillvolles Werk — sehr verwickelt — Taktwechsel stimmungsreich. seine Pfeifertag-ouverturen sind mir teils lieber — mehr anheimelnd.  |
| 307 | Raff Joach Op 214 Winter<br>Symphonie                                  | Furchtbar — fad — gewöhnlich — und sterbeslangweilig dabei so [ ][Beschreibung]   |
| 308 | Spohr Doppelsymphonie<br>Op 121  | ( ) Ein bißchen besser als 307<br>[ ] Im ganzen und großen ermüdend und Überladen   |
| 309 | Schumann Op 6 Bilder aus<br>Osten Original für 4<br>Hände              | nicht entzückt — nicht einmal auf's erste mal — obwohl abwechslungs auch erheben sie sich nicht aber eine gewisse Flachheit! Wirklich schön und auf der Höhe ist Nr 4 von einfachen aber benükender Melodie.                      |
| 310 | „Schweizer Tänze“ v.<br>Nicolai v. Wilm                                | Furchtbar!!<br>Nr IV u. VI geht an in seiner Art!   |

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 311 | Goldmark Ouvertüre zu<br>Götz v. B.                     | Nur nichts Neues — dh teilweise anheimelnd nicht<br>ohne Reiz — und recht an Goldmark gemahnend.                                  |
| 312 | Rubinstein Ouvertüre<br>solennele                       | gräßlich!!! wie kann man nur so roh ausdruckslos<br>schreiben . Es ist durchwegs unsympatisch trotz der<br>Länge des Lärmens etc. |
| 313 | Beeth. 1. Clavier Konzerte                              | frühes opus<br>das 2.te viel schöner  |
| 314 | Reinicke  | Mumekrieg und Nußknaker<br>1. Quartett, recht nett dann wird es Kindergartenmusik   |
| 315 | Tschaik Hamlet ouverture<br><u>sehr</u> schön s. früher | Sehr schön, s. früher   |
| 316 | Goldmark aus Merlin<br>Geisterreirreigen 4 hd.          | Noch sehr junder Goldmark — minderwertige Melodik<br>— Harmonie und in der Sphärenmusik Äolsharfe<br>reizvoll!                    |
| 317 | S. Wagner<br>Barenhäuterouvertüre                       | infam! Statt moderner Polyphonie Überladerung statt<br>Melodik – Ganzentone   |



- |     |                                  |   |
|-----|----------------------------------|---|
| 318 | Smetana Rich III                 | wirklich herrliges Werk gegen das vorige! - Der Lärm<br>ist hier kein wirres Durcheinander wie oben - es ist ein<br>einheitliches Ganzes! |
| 319 | Goldmark In Italien<br>Ouvertüre | Verblüffende Jugendfrische — nichts polierendes , —<br>tastendes — frisches „drauflos“ Anfangs un Terzen                                  |




etc

Dem diese Kurze schöne Melodie vollital. Reizes



Diese beisen gemischt dann ein wildes lend[.]tendes  
Andante dann Rückkehr zum 1<sup>ten</sup> Teil natürlich  
vermannigfacht und ausklingend in einen äusserst  
„Lebhaften“ echt Goldmark Schuß.

- 320 Kienzl Tanzfest aus Don Quichote  
 a) Ritterspiel, nicht gar tief wie überhaupt alle 3 Teile recht flussig — bißchen Prunkend  
 b) Maurischer Tanz recht schön aber nicht maurisch; die paar reinen Quinten machen es nicht aus.  
 Dagegen die c) Tarantella „sehr feurig“ prickelnd und effektiv
- 321 Berlios Symphon Funèbre et triumphale  
 anheimelnder als anderes v. Berlios  
 recht prächtig und geistreich - doch das Adagio keine Einheit, zerstückelt u. dh. die bisher Melodik unwirksam. Das finale mehr derb als pompös u. triumphal! Wird zum Eckel!
- 322 Tschaikowsky V Symphonie  
 I. Satz sehr schön - man erkennt den Schöpfer der Pathétique  
 II. „ Auch diese voll Schönheit und Wärme  
 III. S. schon mindes - Valse - aber kein Walzer!  
 IV. ganz mißglückt - banal!!!!
- 323 Rheinbergs Demetrius  
 das begeisterte Urteil von früher ist beträchtlich herabgemindert!  
 u.s.w.!!
- 324 Schumann  
Ouvertüre hohl - leer!  
 armselig  
Scherzo noch das beste besonders die 2/4 Mittelsätze  
Finale mittelmäßig  
 fast langweilig!  
 lang nicht auf der Höhe der IV Symphonien
- 325 Pfitzner “Rose von Liebesgarten”  
 Schöne Stellen, wie sie mir nach Iter Lesung erscheinen [ausführlich notiert die Seiten einzelnen Fragmenten]
- 326 Suck Quartett op 11  
 Zum öfter mal wiedergespielt, ganz begeistert u. interessant da I<sup>te</sup> wohl das tüchtigste u schönste  
 Die anderen reich an Erfindung. —  
 Melodik, Harmonik u. genialer Wurf
- 
- 327 Rimsky Korsakow Scheherazade  
 2 mal siehe frühere Besprechung  
 mehr originell als schön. Es sind die echt judisch orientalische Tonarten verwendet mit viel Schick u Übung  
 I. Satz



Meeresthema von wogender Schönheit

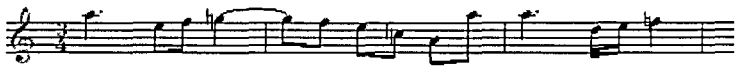
II. weniger entzückt, nur mehr orientalisches

III. eine sehr gute Melodie bei Pocchissimo sonst auch ganz schön

IV. Die wilde Stimmung sehr gut getroffen und Werf!

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 328 | Liszt Die Symphonie zu Dantes Divinas Comedia   | Na! Die <u>Holle</u> zu schrecklich der Himmel zu fad! Wohl eines der Mindesten von Liszt   |
| 329 | Haydn Quartette Bd. I 1-5   | sehr liebe nette flußige Musik  |
| 330 | Weber Six chantes Op. 10  | I kurz und armselig<br>II Carattere espagnole, na ja!<br>Das 31 Takte lange Adagio sehr schön<br>Die andere 4 nicht mehr gespielt genug mit diesen 2  |
| 331 | Lachner II Suite  | N 1.) Introd. Fuga <u>sehr</u> gut!<br>2.) Mittel<br>3.) Menuet sehr lieb<br>4.) Intermezzo [ ]<br>5.) Finale Giga sehr flott. und leidenschaftlich   |
| 332 | Ponog (?) Op 77 Scherzo   | Gerad nicht reich an Erfindung alles ist schöner Form u Mäßigkeitg  |
| 333 | Mendelssohn Op 83 für 4 hde Orig Andante und Variationen<br>Op. 92 Orig Otto[?] für 4 hde | Geht an!! Var 6 ist schön u. 8. Dafür wie furchtbar das Schluß!!<br>Durchwegs arm und fad   |
| 334 | Fuchs Rob. Op 50<br>12 Ländler  | Unbedeutendes, Brahms nachempfindendes (!) aber nicht an[ ]<br>Schön ist 8  |
| 335 | Esser Op. 70 Suite (Franz Josef I gewidmet)   | Dieses alte Werk ist nicht [ ] musikalisches Können mit ein wenig Stoff und Kraft<br>Von der fünf Sätzen ist schön der 1 te.<br>Der 2te ein wenig langweilig, der 3te ist gut sehr lieblich, der ange[]bene Satz<br>Die 4te wenig! 5te mit Tempo di Menuetto angeleitet u beendet, was gut wirkt, ist mir fortreißendes []kendes Finale mit [ ] viel (alter) Technik u Feuer! |



- 336 Grieg symph Tänze (Berghof) IV das großartigste dann I, dann II, dann III. an Güte nacheinander folgend.
- 337 Dvorak 85 I Poetische Stimmungsbilder f 2 hd Bin nicht entzückt (Smaragda ja)  
1) mittel, 2 fad 3 schön 4 Passagenmusik
- 338 Fiebig Op. 17 1. 1. Satz anregend schön ist das motif 1)[NB] und alles was sich derart [ ] stimmungsvoll, das andere wenn auch teilweise kunstvoll, so nicht auf der Höhe der II. Symphonie  
II. Das Scherzo ist schwierig — Schubert imitiert. Das Trio wieder national (natürlich) noch schwächer!  
III DasÂdagio was auch kein Meisterstück ist doch wirkungsvoll, einheitlich und formvollendet!  
IV Finale Echt! Schummenisches Finale (nur der Anfang und dessen Wiederholungen — Nichts als Fachwerk(?), Traumfoles(?) etc. schön ist nun die kurze Sätze bei C in [ ] anderen Stil  
Bei der 2<sup>ten</sup> Spielen gefiel es mir besser obwohl mir die Zerklüftung noch mehr auffiel, und das Scherzo scheußlich erschien.
- 339 Fuchs op 5 IV Serenade Welche Funde erlebte ich als ich ein fades wenn auch melodieöses Stückel erwartete wie die 2t ersten Serenaden u dieses gehaltvolle zu tiefe Werk fand!!! - Ein Werk das man gerne recht oft spielt weil es immer wieder neue Schönheiten bietet!!  
[NB]  
[sehr ausführlich]  
es ist ein wunderschöner formvollendeter Satz der darum nicht schlechter wird daß er sehr kurz ist  
II Allegretto Der mindeste Satz — so nicht recht Scherzo! dann ein wenig fad obwohl nicht banal  
III Menuett: wphl das schönste was ich von Fuchs kenne!!! — Diese Feinheit — zugleich tiefe Wehmut — die in der überaus Schwunghaften
- 
- sein Höherpunkt  
Das Trio ist nicht so gut. Doch strt es ist die Stimmung!  
Auch IV sieht sich würdig an III

- Es ist wunderschön tief u. tüchtig gearbeitet.  
V. Finale recht abschließender Charakter Läufe! in großen Rythmen zu 2-3 Takten. [ ] doch eine wigende(?) neue Wendung
- 340 1) Schubert Forellen  
Quintett Op 114 Bekannt schön - bin aber nicht so enorm entzückt
- 341 2). Quintett 163  
Mindestes aber so schön wenn nicht schöner  
der I<sup>te</sup> Satz ist gerade herrlich schön!!! erinnert an  
Bachs 12/8 Adagio mit der enorm massiven Thema in Baß und(?) zugleich das prächtig glänzender Variation  
Scherzo fesch — Trio f ganz originell, — Bruckner liegt mir im Sinn  
Der Finalle verliert(?) den ungarischen Einfluß
- 342 Fibig Komensky Eine Art Ouverture, sehr minder, lang nicht auf der Höhe seiner Symphonien
- 343 D'Albert (Rubin) Vorspiel Treck!! Da ist die Abreise noch besser, wenigstens hier und da einige schönen Melodien!!
- 344 Rudorff 6 Klavierstücke op. 4 Mit Recht ein unanerkannter Komponist größtes Werk!!!!
- 345 D'Albert op 11 Quartett Noch das schönste, was ich von d'Albert kenne. ES liegt schöne Arbeit u. ein wenig guter Geschmack darin
- 346 Herzogenberg Variationen über ein Tema v. Brahms!! Ein sehr schönes gediegenes Brahmsisches Werk das mir sehr guten Eindruck gemacht hat.  
für Clavier zu 4 hd
- 347 Hausegger Dionysische Phantasie (schaffende Tonkünstler) Sehr anregend dankbar, recht modern so in der Art des Schillings u. des besten was Weingartner gelassen.  
(Landfolt vorgespielt)
- 348 D'Indy Chansons et Dances op 50
- 349 Re[]mak E.N.V. Originelle Kreuzung prussischer Symphonie u. Symphonische Suite Militärmusik mit feiner Arbeit
- 350 Reinecke Von der Wiese I u. II schön III fad, IV sehr gut V dumm VI fad VIII bis zum Thale 4 händig miserable VIII fad orig
- 351 Liszt Geradeaus derb in Arbeit u zu wild — teils original
- 352 Halvorsen Vasantasena Na! Brechreiz!!
- 353 D'Indy Chansons et Nie zu vergessen !!

- dances Op 50  
(Blasinstrumente)
- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 354 | Riccius op. 41 Allegro<br>appassionato   | Hart an Schumanns grenzt — echt Allegrospiel nicht<br>zu tief   |
| 355 | Liszt Symph. D-ht II<br>Heldenklage  | Eklige Drescherei<br>Baß — Baß. <i>fff</i> etc  |
| 356 | Lißt Einleitung u. ung.<br>Marsche Szeck[ ]<br>Bülów-Marsch<br>„ „ Dem Andenken<br>Petőfis | Fad!!<br><br>Besser obwohl das als einige 4 tel Bewegung!!<br>Unbedeutend (ein kleiner Beispiel einer [ ] Melodie)      |
| 357 | Rubinstein. Don Quischote  | Nicht so schnell zu abtun, bedeutend - gewiß aber so<br>echt symphonische Dichtung ist es lang nicht<br>unschöne Arbeit |
- 1905/6
- |     |                              |  |
|-----|------------------------------|--|
| 358 | Scharwenka Suite de<br>Dance | Schlecht bis auch Menuette u Gavotte, welche<br>letzendes das bester(?) ist —————                      |
| 359 | Tschaikowsky Manfred         | I. Satz sehr schön, dann erlahmt die Kraft u. es kann<br>nicht befriedigen. Immerhin ein würdiges Werk |
| 360 | Dohnanyi op 7 Quartett       | Zum 1 mal spielen recht sympathisch  |
| 361 | Volkman Rich III             | Nichts!!!!   |
| 362 | Svendsen Octett op. 3        | Sehr sehr arm!!! fad!!!!   |

Оркестровые и камерные музыкальные сочинения для фортепиано  
в 4 или 2 руки (также из опер, вокальных сочинений, фортепианные пьесы и т.д.)

В ТОМАХ

I. том

№ 1-№ 160

- май 1902 -

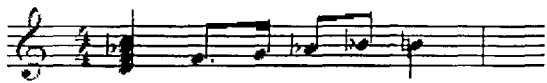
- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 1.) | Дворжак “Славянские<br>танцы” III. тетрадь (Op. 72) | против 2 более ранних тетрадей спад в<br>отношении красоты и оригинальности, |
|-----|---|--|

- № 13, 14, 15, 16.
- прогресс в отношении сложности. За исключением очень красивого № 16 все остальные очень невыигрышны (и очень трудны)
- 2.) Шарвенка Кс. Ор. 21  
“Северное” (4-ручн. оригинал)  
Невыигрышная тема, затем посредственно (не слишком сложно)
- 3.) Бизе Ж. «Родина»  
Драматическая увертюра для большого орк (4 р)  
не особенно хорошее изображение. Слишком порывисто и все же скучно (средне сложно - сложно)
- 4.) Бизе Ж. «Рим» Третья концертная сюита (орк.)  
то же, что и 3, еще невыигрышнее (4 р)
- 5.) Гёц Герман Симфония F dur  
Одна из интереснейших симфоний. По образцу «Майстерзингеров» Вагнера  
I часть очень хорошо  
II. „ „ „ для ф-но хуже  
III и IV не так хорошо  
см. Золотую книгу (4 р)  
[links] Я еще раз сыграл эту симфонию и тогда она понравилась мне гораздо больше, и II часть прелестна.
- 6.) Дворжак “Водяной”, симф. поэма для большого оркестра (4 р) [ор. 107]  
прекрасно, но на ф-но не соответствует (программная музыка) [Bsp]  
[Bleistift links] Часть напоминает Прелюды Листа
- 7.) Сметана. Трио Ор. 15 “На смерть ребенка”  
Одно из прекраснейших Трио, которые (даже у Бетховена) мне известны (слышал у квартета Дуйсберга)  
I. глубокая печаль, II. смирение с мыслью о молодости ребенка III. Юмор висельника (I разбивается) (4 р)
- 8.) Брамс. Трио ор. 101 (4р)  
Настоящий Брамс; неуютно и все же глубоко. Частично очень трудные последовательности тактов  
например. 3/4 | 3/4 | 2/4 | 3/4 | 2/4 | 2/4 | 2/4 | 3/4 и т.д.  
См. № 146 подробно
- 9.) Дворжак Квартет. Ор. 39 [sic] (4 р)  
Очевидно, юношеское сочинение. Нет дворжаковской оригинальности, по образцу классиков, т.е. не впечатляет (легко)

- |      |   |  |
|------|---|--|
| 10.) | Гольдмарк. “Сверчок на печи” опера (2 ручной клавир)  | После беглого просмотра кажется очень симпатичным, хотя и неглубоким   |
| 11.) | Малер Густав “Жалобная песня” для оркестра, соло и хора и духового оркестра экстра (2 р. клав.) | Если ее послушать (как я) то она очень понравится. <u>Нет исключительной</u> техники и все же для 20 лет произведение искусства.   |
| 12.) | Лист. «Торквато Тассо»<br>Симфоническая поэма для большого оркестра (4 руки)                    | <u>лучшая</u> симфоническая поэма Листа: и нетрудна  |
| 13.) | Лист «Гамлет»<br>Симфоническая поэма для большого оркестра (4 руки)                             | по моему мнению почти так же прекрасна, как «Тассо» только трагичнее (краткая)   |
| 14.) | Лист. «Идеалы».<br>Симфоническая поэма для большого оркестра (4 руки)                           | не так хороша, как «Тассо» и «Гамлет», поскольку нет единства, местами очень красива<br>[черными чернилами позднее] к сожалению, программная музыка. Очень много Вагнера!!!<br>(мотив укрепления!] |



- |      |   |  |
|------|---|--|
| 15.) | Роберт Фукс. I серенада для струнного оркестра (4 р) Ор 9 | ничего особенного, почти скучно  |
| 16.) | Шуберт. Увертюра к «Розамунде»                            | ужасно разочарован, почти заурядно (оркестр) (4 р)   |
| 17.) | Дворжак. «Легенды»<br>(Посвящены Ганслику)                | II. Том 1-5<br>очень хорошо, нетрудно, прелестно, рекомендую<br>III. Том 6-?<br>далеко не так красивы, как I том, только труднее (4 р) |
| 18.) | Берлиоз. Две симфонии 1.                                  | легко, но ужасно скучно, просто непостижимо (4 р)  |
| 19.) | “Жизнь артиста” [ор.14]<br>2. “Ромео и Джульетта” [ор.17] | [на обороте] некоторое время спустя играл по изданию Peters , которое очень плохо переложено (Т.Кехнер), т.е. это издание              |

- 20.) Шуман. Квинтет Ор. 44 [рисунок: страница] лучше.  
необычайно красиво, легко, лишь скерцо  
немного трудное  
Главный оборот
- 
- 21.) Дворжак “Богатырская  
песнь” [ор.111]  
Симфоническая поэма для  
большого оркестра (4 р) вначале довольно тихо, потом очень мощно,  
грандиозно. Нетрудно
- 22.) Фукс Роберт: Симфония C  
dur (4 р.) ор. 37 Очень мило, выигрышно, не слишком глубоко,  
но рекомендую (школа: Моцарт, Шуман и т.д.)  
(Начало: хроматическое тремоло в  
сопровождении)
- 23.) Фолькман “Вышеград” 12  
4-ручных пьес легко, симпатично, но чересчур поверхностно,  
необразованный талант, напоминает Шумана,
- 24.) Шарвенка “5 танцевальных  
сцен” (4 р) в т.ч. № I “Танец масок” очень симпатичен и  
легок, но чрезмерно беден
- 25.) Дворжак Ор. 45 № II  
“Славянская рапсодия” (4  
р) в общем и целом хорошо и выигрышно,  
оригинально
- 26.) Гольдмарк “Хор духов и  
хоровод духов» из оперы  
«Мерлин» 4 р Настоящий Гольдмарк, на ф-но довольно  
средне
- 27.) Гольдмарк “Три пьесы” 4 р то же, что и в предыдущем № 25
- 28.) Чайковский. 6-я симфония  
«Патетическая» (4 р) невозможно сыграть, поэтому без критики
- 29.) Греденер Г. Квинтет (2 скр.,  
1 альт, 2 влч) старинный композитор (жив еще)  
очень красиво, местами искусно (4 р)
- 30.) Калливода. Два  
праздничных вальса легко, но скучно (жаль усилий)
- 31.) Брамс II симфония то же, что и о Трио (см. № 8)  
загадочно (4 р)  
[слева замечание более позднего времени]  
После подробного изучения мне это  
понравилось, великолепно, даже лучше, чем I

- 32.) IV симфония симфония № 133.  
немного лучше, чем II (4 р)
- 33.) Гольдмарк. “Царица Савская” Опера 2 р. клавир довольно выигрышно, сама опера великолепна
- 34.) [[Антон] Рубинштейн. 2 симфония («Океан») [ор. 42] как Патетическая Чайковского (см. № 28, см. II. том № 199)
- 35.) Чайковский. 3 симфония слишком сложно
- 36.) Шпор. [4-я симфония] „Святость звуков” очень трудно (симфония 4 р)
- 37.) Вайнгартнер. не очень трудно  
[Симфоническая поэма]  
“Король Лир” [ор. 20]
- 38-47 Рихард Штраус 2.) «Дон Жуан» (Ленау) вторая по красоте из перечисленных здесь [пример]  
Симфонические поэмы для большого оркестра (4 р) мощно великолепно  
7.) «Дон Кихот» отвратительно трудно, неисполнимо т.е. невозможно оценить  
8.) «Жизнь героя» ультрасовременно, легче, чем 2, т.е.выигрышнее  
9.) «Макбет» в духе 1.) только немного труднее, красивые места  
10.) «Смерть и просветление»: все-таки исполнимо, очень мило, ничего особенного  
11.) Тиль Уленшпигель самая лучшая, не особенно трудная, изысканный юмор  
см. II том № 194
- не точно
- [нотные примеры]  
[левая сторона]  
По степени трудности и красоты  
VII. 6.) ~~самая красивая~~ самая выигрышная  
VIII. 1.)  
IX. 4.)  
X. 5.) [3 и 5 вначале в обратном порядке]  
XI. 3.)  
XII. 2) самая невыигрышная

		Это напоминает об упражнениях Мошелеса [о нотном примере]
	[страница вырвана, слева номера от 48 до 53]	
	Вагнер Рих. “Увертюра Фауст” (слушал у филармоников?)	пламенное, юношеское, немного шаловливое (невычищенное) сочинение в 2 р. слишком трудно
	Вагнер Зигфрид. Увертюра к «Лежебоке» (опера 4 р.) (см. № 41)	мощно, юношески свежо, довольно трудно
	Шуман: “Увертюра к Манфреду” [ор. 115] (слышал у филармоников) 4 р.	очень красиво, нетрудно
	Сметана Берд. “Ричард III” Симфоническая поэма	местами чудесно, выигрышно
	Хойбергер. “Бал в опере” опера (клавир 2 р.)	невыигрышно
	Дворжак: 2-е Трио f Moll 4 р. [ор. 65]	трудно и отвратительно
	Хепворт. “Сюита в 4 руки (ориг)	очень мило (фугировано)
67.)	Дворжак „Третий квартет C Dur [ор.61?]	трудно, но красиво (4 р.)
68.)	Греденер Герм. “Четыре экспромта”	местами очень мило
69.)	Брамс Иог. „Песня судьбы“ [ор. 54] 4 р.	слишком сентиментально [позднее зачеркнуто карандашом] [слева карандашом]: великолепно! ор. 54
70.) II	Брамс: “Венгерские танцы” (4 р)	III. тетрадь (6-10) некоторые очень бойкие!
70.) III		III. тетрадь (11-16) трудно, т.е. и скучно
71.)	Дворжак: “Второй менуэт” в 5 частях [ор. 28?]	ничего особенного (4 р)



- |      |   |  |
|------|---|--|
| 72.) | Г.Ф.Гендель: "Второй струнный концерт F dur" (4 р) [Concerto grosso]  | мило, особенно финал [слева] см. II том. 180   |
| 73.) | Моцарт: "Квартет" op.13 Es dur (ф-но, скр., альт, влч.)   | скучно   |
| 74.) | И.С.Бах. Три первые [оркестровые] сюиты (4 р.) C dur, h Moll, D Dur   | своеобразная красота. Баховское обаяние  |
| 75.) | Греденер Г. "Симфониетта" для большого оркестра (4 р) 4 части   | не так хорошо, как квинтет, например, и др. (см.№ 29)  |
| 76.) | Мендельсон Op. 80 (2 скр., 1 альт, 1 влч[)] Квартет   | местами очень хорошо   |
| 77.) | Брамс: "Венгерские танцы" (4 р.)  | I. тетрадь (1-5) лучшая из всех 3 тетрадей, действительно прекрасно (см. № 70)   |
| 78.) | Греденер Карл "Листики" 10 пьес   | средне, очень мило   |
| 79.) | Фибих "II. симфония" для большого оркестра в 4 р. в 3 частях:   | очень трудно<br>богемская<br>[слева позднее] см. Nr. 151   |
| 80.) | Керубини "3 струнных квартета" Es-, C- dur, D moll (4 р.)   | трудно, но красиво, фугировано   |
| 81.) | Шарвенка: "B Dur менуэт" 4 р.   | ничего особенного  |
| 82.) | Дворжак. "Симфония D Dur» [ор. 60]  | трудно, скучно ???   |
| 83.) | Чайковский. "[Евгений Онегин]" опера (клавир 4 р.) II. антракт и вальс с хором                                  | легко и приятно (мой любимый вальс)  |
| 84.  | Вальтер Рабль. Op. 1. "Квартет Es dur" [скр. кл. влч. ф-но]   | несколько действительно ценных мест (но не заимствованы ли они?!) Финал наихудший! все прочее выигрышно  |
| 85.) | Направник: "Демон" Симфоническая поэма в 2 частях (по восточной легенде) Op. 18 (его исчисление (III.) симфония | Очень интересно. Хорошо знает многих композиторов. Берлиоз! (Вагнер) несколько красивых, также трагических мест обладает также русско-богемским характером. <u>Лучший мотив</u> ([пример]) |

- 86.) неверно)<sup>2</sup>  
Николай фон Вильм.  
“Северное путешествие”  
(ор. 53) Сюита для ф-но в 4  
руки (ориг) в 6 разделах
- 87.) Николай фон Вильм  
“Сюита № 2 C Moll” (Op  
30)
- 88.) Роберт Фукс. “Венские  
вальсы” в 4 руки I. тетрадь  
1-10
- 89.) Брамс. “Квартет g moll  
ор.25”
- См. II  
том 211
- 90.) Гоной:<sup>3</sup> Ор. 83. 6 пьес в 4  
руки.
- 91.) [А.]Рубинштейн Ор. 97  
Пятый концерт для ф-но и  
оркестра (4 р.)
- 92.) Эдвард Григ 2 норвежские  
мелодии ор. 63 для  
струнного оркестра (4 р.  
оригинал)
- 93.) Алексис Холлендер Ор. 54  
“Немецкие танцы” в 4 руки
- 94.) IV симфония Малера
- В конце все теплеет (орган и арфа (?))  
чудесно, лучшее из того, что я слышал до сих  
пор в форме сюиты.  
Крайне выигрышно. Настоящий Мендельсон,  
но не так мягкотело. № IV и № VI лучшие  
далеко не так хорошо, как Северное  
путешествие. Хотя умение уже заметно! Не  
хватает глубины и искренности.  
6 разделов.  
Что за ужасный венец! = все, что угодно, но не  
венский вальс! = временами темп вальса  
мелодии = нет  
техника = многообразна, но скучна.  
По-брамсовски загадочно  
первые части особенно ~~ежеотверны~~ скучны  
Andante: лучшая часть  
Финал тоже хорош, но к квартету не подходит,  
поскольку в венгерском цыганском стиле.  
Такая национальная часть могла бы быть еще  
2. или 3. частью (Scherzo, Andante), но финал –  
своего рода ретроспекция и не может давать  
совершенно новый взгляд [позднее зачеркнуто  
карандашом]
- Ясно, не очень плохо, но ничего особенного и  
много застревающего, «фанфара», например  
не бойкая.  
неисполним и по-видимому паршивый
- настоящий Григ! но очень красиво.  
Благозвучно и по-нордийски
- Недурно !!! хотя много Шумана, но это же  
великолепно.
1. часть очень выигрышна, 2. часть немного  
трудновата, 3. часть очень выигрышна, 4.  
часть очень симпатична.

<sup>2</sup> Берг ошибается, речь идет о 3-й симфонии «Демон».

<sup>3</sup> Сведений о композиторе обнаружить не удалось.

- 95.) Малер II симфония 4'р.  
(«Титан!»)  
  
2 р. клавиш правильно
- невъингрышно трудно.  
1. часть еще самая благодарная  
(симфония штурма)  
«Волшебный рог мальчика» «Первозданный свет». Хор, глас из пустыни!  
чудесно
- Клопшток: «Ты воскреснешь, да,  
воскреснешь ты, мой прах»,  
2 и 3 части слишком трудны  
4 часть «Первозданный свет»  
5 часть очень красива, исполнима, искусна,  
понравилась даже Смаре
- 96.) Хумпердинк.  
Мавританская рапсодия для  
оркестра.
- очень трудно, местами и красиво, классично и  
умеренно современно (ср. Греденер)  
4 р. <...>  
1. начинается красиво, затем ужасно трудно  
2. очень красиво, еще исполнимо  
3. также исполнимо, но не так красиво, как 2  
чудесно, поскольку по-тристановски, но все  
же великолепно
- 97.) Кинцль. «Фантастический  
въезд Дон Кихота и  
печальное возвращение»  
для ф-но в 4 р.  
композитора. По 3-актной  
музыкальной трагикомедии
- Никакого сравнения с «Дон Кихотом» Рих.  
Штрауса. В нем есть также великолепные,  
части томления  
очень рекомендую  
(быстрая часть на 3 напоминает скерцо из 6  
симфонии Бетховена).
- 98.) Гольдмарк. «Сакунтала».  
Увертюра.
- настоящий Гольдмарк. есть очень красивые  
части, но не его вершина. Никакого сравнения  
с его великолепным скерцо ор.19, см.  
Историю[?]
- 99.) Бетховен: Септет 4 р. [ор.  
20]
- чудесно, еще по-юношески, но уже глубоко,  
довольно легко (много мог бы сказать)
- 100.) Шуберт: Октет 4 р. [ор.  
166]
- как септет Бетховена, но более обаятельно,  
настоящий Шуберт  
довольно легко
- 101.) Буальдьё. [Опера] «Белая  
дама» целиком 4 р. без
- скандал, возможно, издание слишком плохое.

- текста
- 102.) Штраус Рихард «Энох Арден» 2 р. мелодрама Лучшее у Штрауса, не слишком безумная, но одухотворенная!!!  
Состоит из отдельных тем 1. Родина. 2. Энох. 3. Анни Лее 4. Мюллер <...>
- 103.) Дворжак “Родина моя” [ор. 62] Увертюра 4 р. совсем ничего, одна их наихудших у Дворжака, уныло
- 104.) Массне. [Опера] «Сид». Французский клавир Настоящий Массне, лишь глазурь прекрасного качества, т.е. скучно, все будто отрывки
- 105.) Штраус, Иоганн. Оперетта «Летучая мышь». Клавир настоящий Штраус, чудесно, истинно по-венски!  
ничего не скажешь.
- 106.) Гольдмарк. [Симф. поэма] «Сельская свадьба» в 5 частях (в 4 р. композитор) 1. часть. Свадебный марш с 12 вариациями — скучно, слишком оборвано  
2. Песня невесты, очень мило, одухотворенно  
3.) Серенада. Истинно сельская  
4. “Ян Гартен” как 2  
5. Танец очень молодцеватый, немного тирольский, веселый (ср. 4 симфонию Малера) фигура в 5-й части  
[пример] весело  
[слева 4 нотных примера]
- 107.) Григ, Эдвард. Концерт для фортепиано с оркестром (4 р.) Ор. 16 красив, но труден (лишь одна часть![?]) и очень порывистый. Не знаю, какая часть лучше!! Это великолепное Adagio, увлекательный финал, эта вступительная часть.
- 108.) Сметана, Фридрих. “Закон Яри” Симфоническая поэма (4 р.) хлам Кич. Ни мелодии, ни гармонии. Ничего вовсе, начало Allegro molto 2/4. самое лучшее; Andante religioso тоже начинается красиво, но затем скучно.  
[слева]  
Сметана кроме того, «Лагерь Валленштейна», «Ричард III». (см. № 63)  
“ “ II. 170
- 109.) Дворжак. Серенада d moll Ор 44 (4 р.) (для духовых, 1. очень сильно  
2. менуэт скучен, Трио более симпатично

- виолончели и контрабаса)
- Главная фигура [пример]
3. Adagio выдержано очень спокойно, умиротворенно, не возбужденно
4. Настоящий Дворжак, весело, повторяется главная тема из 1.)
- Думаю, что главная тема сочинена не Дворжаком.
110. Брукнер. VIII. симфония с mol (посвящена кайзеру)
- II. часть наихудшая[?] и очень трудная
- Фигура  $\text{C}^3$
- тактовое членение 4/4 || ||| но мощно настоящий Вагнер.
- Тема [пример Т.4]
- III. Adagio возможно лучшая часть, торжественно благозвучная, захватывающая (5 бемолей)
- Сама тема не особенно[?] [пример Т.3-4]
- Есть великолепные части; раздел на 8/12 слишком трудный, чтобы быть красивым.
- IV. Скерцо. Собственно, слишком серьезно, но чудесная тема [пример Т. 3]
- особенно Трио из него великолепно
- V. В высшей степени великолепно и сильно одновременно опять дико божественно (часто думаешь, что слышишь орган)
- собственная фигура [пример Т.1] как сопровождение
- Общее впечатление великолепно, величественно (много Вагнера)
- 111.) Арриго Бойто. [Опера] “Мефистофель”
- 1.) Пролог на небе (30 с.)
- 2.) I. часть
- |        |       |
|--------|-------|
| 1. акт | 33 с. |
| 2. акт | 47 с. |
| 3. акт | 17 с. |
- 3.) II. часть
- |                        |             |
|------------------------|-------------|
| 4. акт                 | 20 с.       |
| Эпилог (смерть Фауста) | <u>9 с.</u> |
|                        | 160 с.      |
- Эта опера (с которой я знаком по очень

легкому клавиру) не может мне  
импонировать: бедна идеями, выглядит по-  
настоящему итальянской. Одна идея  
хороша, но слишком часто повторяется: это  
восходящая мелодия, сопровождение  
которой также возрастает, но не по высоте,  
но по скорости, например 1.)



- |       |   |  |
|-------|---|--|
| 112.) | Верди. [Опера] “Трубадур”                   | Клавир не соответствует исполнению в опере, особенно увертюра, затем в клавире отсутствует большой балет. Легко исполнима.   |
| 113.) | Лист. 3-я рапсодия (в 4 р. Йенсена)         | очень кратко и незначительно. Бедна фантазией и мелодией.  |
| 114.) | Лист 14-я рапсодия (4 р.)                   | Очень длинная, но веселая. Не слишком трудная, но не так значима, как его знаменитые (2 <sup>е</sup> , 6. 15.)   |
| 115.) | Брух, Макс 2 тетради Шведских танцев        | 15 пьес. Плохо, поскольку бесхарактерно. № 5, 7, 9. 13 больше захватывают. 4 р. легко. Оригинал.   |
| 116.  | Брюль, Игнац. Увертюра к опере “Мир” (4 р.) | Незначительно, но недурно, симпатичные нарастания, просто и мило. Не современно.   |
| 117.  | Рафф, Иоахим (5.)<br>Симфония «Леонора»     | <p>Первый раздел: «Счастье любви»</p> <p>1. Allegro – лучшая часть во всей симфонии и не трудна. Временами почти современна и великолепна.</p> <p>2. Andante тоже очень красиво, только немного труднее</p> <p><u>Второй раздел</u> намного хуже, чем 1-й. Так, 1 часть из него, марш «Разлука» – скандальный, лишь вставка “Agitato” (которое, очевидно, представляет собственно прощание, в то время как марш изображает отступление войска) напоминает о красотах первого раздела</p> <p>Третий раздел, «Воссоединение в смерти» (по «Леоноре» Бюргера)</p> <p>По красоте находится в середине обеих первых разделов.</p> <p>Ближе к концу Allegro нарастание все быстрее</p> |

- со следующей фигурой сопровождения  
[пример] и т.д.  
Так почти непрерывно все идет к судорожной волне (*fff*) (после чего красивый [?]  
органоподобный раздел в главной тональности (E dur) ведет к концу)
118. Рафф, Иоахим [Увертюра]  
„Господь – твердыня  
наша». (4 р.) Увертюра к драме 30-летней войны,  
посвящена Бюлову  
1. Andante religioso  
2. Allegro eroico  
(нет мощи)  
3. Andante  
4. Allegro trionfale  
Довольно средне
- 119.) Фолькман, Роберт Торжественная увертюра  
1. Largo  
2. Allegro animato  
3. Andante maestoso  
Настоящий Фолькман, то же, что я сказал о №  
23, только много лучше; в нем сила, которая  
напоминает о Шумане, и я думаю, что его  
сочинения, особенно для фортепиано, звучат  
лучше, чем оркестр.
- 120.) Фолькман. Увертюра к  
«Ричарду III» 1. Largo ([?])  
2. Andante  
3. Allegro  
Его Торжественная увертюра мне нравится  
больше (№ 119)  
Largo и Andante вставлены  
Vivace (собственно, Россия)  
Allegro — Allegro vivace  
Andante maestoso  
Andante tranquillo .
121. Райнбергер. Увертюра к  
легенде «Христофор» [ор.  
120] Очень красиво, но незначительно  
Adagio 1 страница красива  
Allegro (очень длинное) начинается с очень  
красивой фуги  
Серьезное, очень художественное сочинение
122. Брух, Макс. Каприччо ор.2 Заметно, что это Opus 2

- (4 р., посвящено Мошелесу) (видимо, школьная работа)  
очень мило, но много силы[?]
123. Райнбергер Й. Соната № 1<sup>4</sup> для органа для ф-но в 4 р. композитора  
I. Прелюдия: "Grave" очень красиво, почти современно и оригинально, "Allegro" идет чудесно, местами трудно и обладает [?]  
Сопровождение лишь восходящие и нисходящие сексты и терции  
II. Романс. Очень красиво, но, как и вся соната, крайне серьезно. "Animato" из нее довольно трудно (6 б)  
III. Фантазия и fuga  
Фантазия довольно трудна, 11 смен темпа, 4 не помеченный смены тональности, как и длинная fuga, в которой красивое серьезное сочинение завершается не в главной тональности (b moll), но идет и оканчивается в B dur (fuga красивая и легкая)  
[...]
124. Брамс Й. 3. симфония F dur  
I. Allegro con brio красиво, но трудно, настоящий Брамс  
II. Andante чудесно, и не очень трудно  
III. Poco Allegretto чудесно, нет резко выраженной веселости, но чувствительная, обаятельная тема  
IV. Allegro к сожалению довольно трудное, особенно к концу. Моя самая любимая симфония из 2.3.4, затем идет 4 и, наконец, 2 (с нетерпением жду 1) с. 133. и. 31.
125. Райнбергер. Увертюра к «Димитрию» Шиллера (в 4 р. переложение композитора) [ор. 110]  
Andante grave претендует на русскую народную песню. Эта краткая часть мощна и красива  
Allegro non troppo нарастание до заключительного форте в Presto.  
действительно, очень красиво, весьма серьезно, целенаправленно, нет клише.  
Старинная школа. Очень рекомендую.
126. Штраус Рихард ор. 12 Симфония f moll  
Это сочинение не только по форме, но и по стилю и музыке еще старая школа и довольно

---

<sup>4</sup> Вероятно, № 9 b moll.



- вяло. Почти скучно. Ни глубоко, ни  
непринужденно, совершенно тривиально
- 1.) Allegro довольно трудно и при этом скучно.
  - 2.) Scherzo очень шикарно. Трио из него  
трудно  
даже задушевно
  - 3.) Andante скучно, нетрудно.
  - 4.) Finale возможно, самая современная часть,  
но отвратительно, после повторения  
различных тем начинается безумный переход  
в Majestoso, ужасно скучный и унылый, на  
котором в F dur симфония и заканчивается.  
(Дополнение: при втором проигрывании 1  
часть мне в общем понравилась, но она  
полностью под влиянием Мендельсона,  
насколько он напоминает Вагнера  
(Реформационная симфония).
127. Дворжак. «Золотая прялка» См. № 6  
(4 р.) [ор. 109] Красива, оригинальные идеи, также приятные,  
очевидно богемские мелодии  
Начало [пример]  
часто симпатично, в отличие от «Водяного»  
идет хорошо и бойко.
128. Гаде. Трио ор. 42 Чудесное сочинение в стиле Шумана-  
Мендельсона с легким нордическим оттенком
1. Allegro возможно, самая совершенная часть,  
очень красива
  2. Allegro vivace обаятельное скерцо,  
вставленное “con anima” напоминает Шумана  
и очень красиво
  3. Andantino. Очень кратко, но вновь[?]  
глубокое страдание, где у Мендельсона все  
солнечно
  4. Финал. Allegro fuoso наихудшая часть и  
также самая трудная. Все остальное легко.
129. Сметана. «Шарка» (Третья Сочинение, очевидно, называется  
пьеса из симфонического «Волшебница». Совершенно недостаточно,  
цикла «Моя родина») сыграли один раз, не больше.  
См. том II № 200, 201

130. Брамс I септет<sup>5</sup> для струнных (4 р.) Напоминающее Шумана и Бетховена великолепное сочинение, особенно Andante истинно бетховенское (и вариации) в то время как последнее предложение, как гласит название, не *gracioso*; (Смара ругается, она стала бы ругать и Бетховена, если бы это было не столь вопиюще.)
131. Кирхнер. Квартет G dur op.20 “который был широко известен благодаря Флорентийскому квартету”.  
милое, красивое сочинение, которое очень хорошо подходит и для фортепиано, (что легко доказывает одна из фортепианных композиций Кирхнера)  
Стиль старинный, классический, как Гайдн (Adagio наихудшая из всех. Слишком неестественно)
132. Греденер. Квартет F Dur op 33. Гениальный композитор  
I Allegro к сожалению, слишком трудно, но истинно старинное, классическое  
II Adagio то же, что I  
III Скерцо как Шуман, очень красиво и мило  
IV Рондо (финал) лучшая часть; настоящий стиль рондо с чудесным нарастанием.  
Возможно, Греденер – лучший живущий композитор, который пишет в старом стиле.
133. Брамс. I симфония. Вкратце – красивое, глубокое сочинение – нечасто играли, чтобы понять (стиль с напоминанием о 1.) мотиве последней части напоминает заключительную часть 9-й Бетховена



Сила и полнота целой симфонии напоминают о Шумане, тогда как великолепное Andante – настоящий бетховенский стиль.

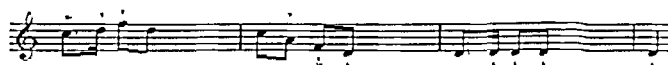
[слева]

Эта симфония мне симпатичнее, чем 3

<sup>5</sup> Видимо, 1-й секстет op. 18.

- других, поскольку кажется более знакомой (благодаря сходству с Бетховеном и Шуманом) но справедливо и то, что я сказал о № 124. См. № 31.
134. Массне. [Опера] “Вертер”  
Клавир. Не будет преувеличением, если я эту оперу назову «бюргерским Тристаном 18 столетия». Приятно играть увертюру, увертюру к 3 акту, интерлюдия: Смерть Вертера до конца.  
См. II. том 199
135. Юхан Свенсен. «Ромео и Юлия». Фантазия для оркестра ор.18 (4 р.) Красивое, не очень большое сочинение. Особенно эффектно хроматические темы, которые не теряют выразительности, как в том случае, если они звучат слишком часто, как у Листа. Довольно выигрышно. Мне известен у него романс G dur (Рудольфу для скрипки)
136. Гольднер. “Поэтические картинки” в 4 р. 1. Дивертисмент. Очень мило, но для простоты слишком сложно  
2. Любовный привет. Легче.  
3. Элегический марш: очень мило, недурно  
4. Танцевальная мелодия: средне  
Все очень мило, но незначительно
137. Хербек. Симфония d moll ор. 20 В оркестре, возможно, очень хорошо, но на фортепиано нет.  
[...]
- [нет страниц  
ы] Сандини<sup>6</sup> ор 35 Сюита для фортепиано в 4 р. [...] Ужасно трудное сочинение; и кажется, что оно не стоит усилий. 1 и 2 еще идет, 3 и 4 неисполнимы.  
2. лучшая часть  
Не лучшее сочинение Брюля (3 части).  
Нетрудно, но я знаю у него и лучше.
- Брюль И. Серенада E dur ор. 36 для большого оркестра. III. Allegro довольно трудно, но красиво  
IV. Lento тоже красиво
- Дворжак А. Ор 96 Квартет F dur [американский] В то время, как I и II. не отличаются американским характером, III (Molto vivace) и IV (финал vivace) истинно американские. Настоящие негритянские мелодии  
Например

<sup>6</sup> Сведений о композиторе не обнаружено.



- очень шикарно
143. Вильм: Малорусские песни и танцы ор. 76 II тетрадь. 1.Vivo 2. Lento 3. Animato con fuoco  
Мой дорогой Вильм! См. 86 , это очень подходит и сюда, конечно, 86 лучшее, что я знаю у Вильма
144. Фолькман. II. симфония (B dur) I.Allegro vivace. Приятно, сильно, не нужно ломать голову.  
II. Allegretto очень мило, но трудно, зато выигрышно  
III. Andantino лучшее, стиль Мендельсона  
IV. Allegro vivace: самая глупая часть непрерывно [пример: пунктирный ритм] совершенно бессмысленный. Может, видимо, произвести эффект, если играть бегло.
- 145 Баргиль. ор. 7 Сюита в 4 руки Если и юношеское сочинение, то демонстрирует дарование (его сводная сестра Клара Вик)  
Вновь 5 частей (Allemande, Courante, Sarabande, Air, Gigue). Обе последних худшие, остальные местами даже оригинальны.
146. Брамс ор. 101 Великолепное сочинение, см. № 8  
Фортепианное Трио с moll Вкусы меняются, да! Чем чаще его играешь, тем скорее оно может понравиться (Смарагде оно пока не нравится)  
I. Allegro energico великолепно сильно  
II. Presto assai шикарно и все же серьезно  
III. Andante gracioso Все с тактовыми последовательностями 3/4 2/4 2/4 [еще дважды]
- 7/4
- чтобы играть, не нужно считать, или на 7. К сожалению, сыграли не целиком
- IV. Allegro molto Настоящий Брамс, глубоко, как I. Наверное, это Трио самое приятное из всех сочинений Брамса
147. Фолькман. Квартет №1 Очень симпатичный квартет. Довольно Ор.9 (4 р.) серьезен в целом.

- I. Largo: трагическая часть  
 Allegro non troppo : красиво и приятно
- II. Adagio: довольно страстно  
 грустно приятно  
 Речитатив как интерлюдия, чтобы знать это,  
 следует играть его чаще, чем 1 раз
- III. Presto: очень весело, временами грустно
- IV. Allegro: начинается чудесно, крайне  
 трагично и идет не слишком подвижно к  
 концу, но довольно серьезно.  
 [слева]  
 Я сыграл еще раз: производит впечатление  
 первого сочинения, которое, однако,  
 действительно талантливо и красиво, за  
 исключением речитатива, который довольно  
 немотивирован. Финал очень увлекательный и  
 порывистый.
148. Рубинштейн А. <sup>7</sup>  
 Лучшее, что я до сих пор играл у  
 Рубинштейна: Allegro в стиле поздних  
 бетховенских сонат  
 Adagio чудесно (Шуман, Бетховен)  
 Presto довольно бегло, но незначительно.  
 Allegro appassionato очень красиво, идет, и при  
 этом по-настоящему классично; с Триолями в  
 сопровождении.
149. Рафф, Иоахим. Зимняя  
 симфония № 11 (сочинение  
 из наследия) [ор. 214]  
 Скандаль по сравнению с симфонией  
 «Леонора» (147) несравнимо  
 I. Первый снег Allegro molto : поначалу  
 довольно хорошо, потом скучно.  
 II. Allegretto слишком глупо  
 III. У камина : монотонное Largetto  
 IV. Карнавал: скандально, сумасбродное  
 Allegro
150. Сук, Йозеф. Струнный  
 квартет Op. 11 (B dur)  
 Лучший квартет, что я знаю. Таким же мог бы  
 быть и квартет Г. Малера  
 IV. Allegro : довольно трудно, сложно,  
 тщательно разработано, красивые фигуры,  
 прекрасно!!!

---

<sup>7</sup> Сочинение не указано.

V. Интермеццо. Марш: своеобразный траурный марш, довольно бегло. —

VI. Adagio

IV Allegro giocoso

Трудные части по-Малеровски великолепны. Красивые, немного славянские или чешские мелодии!! Звуковые фигуры!!! Напоминает и квартет Ленча (?) (в этом квартете пальцы 4 рук должны часто перекрещиваться, но скоро к этому привыкаешь.)

151.      Фибих, Зденек op. 38 II  
Симфония Es dur См. № 79.
152.      Берлиоз. Большая увертюра «Бенвенуто Челлини» (в 4  
руки Бюлов)      Большая разница между этим сочинением и обеими симфониями (18, 19). Не такая унылая, более свежо, живо, но без особой привлекательности. Есть симпатичные места и мало преувеличения. Мы, однако, избалованы его последователями Листом, Штраусом и т.д. (нетрудно)  
[слева]  
22 июня 1902 Рихард Штраус дирижировал в Венеции в Вене [?], т.е. что мне очень понравилось, неслыханная техника для того времени  
[пример]  
Частое обыгрывание валторн скрипками и альтами в оркестре привлекательно, на фортепиано меньше.
153.      Дворжак. Op. 67.  
«Гуситская».  
Драматическая увертюра      Веселое сочинение с гигантскими приступами ярости, некоторыми мелодичными мотивами, которые звучат при всякой возможности, затем тут и там т.н. танцы (так они, по крайней мере, звучат), которые вскоре перекрываются приступами ярости. Неудачное сочинение! Как красива по сравнению с ним следующая увертюра «Среди природы» (довольно трудно)
154.      Дворжак op 91. «Среди природы» Увертюра (4 р. композитор)      Из 3 увертюр (153-4-5) лучшая, самая великолепная. Тихие звуки природы, пробуждающие приятную тоску, нарастание

- до великолепия полного солнечного дня,  
вскоре возвышенно, затем карнавально,  
весело, грустно – вновь погружено!  
(Вторая половина немного слабее, чем 1-я)  
очень рекомендую.
155. Дворжак [Концертная  
увертюра «Отелло»] ор. 93 Из 3 увертюр (153-5) «Отелло» вторая.  
Остроумно! Красивые места, захватывает.  
Хорошо изображена ревность. Можно  
рекомендовать в прогрессе по сравнению с  
«Гуситской».  
Из 3 увертюр «Гуситская» самая длинная.  
Остальные такой же длины.
156. Шуберт. Сонаты в 4 руки.  
II. том Ор 120, 121 и 143 Ор 120: юношески красиво, мелодично, в  
конце трудно.  
ор. 122 очень красиво, приятное красивое  
сочинение[?]  
Ор. 143: самая любимая из всех трех.  
Захватывает. Глубоко потрясающее Andante;  
гигантский яростный финал .
157. Шуман. Квартет ор. 47 для  
фортепиано, скрипки, альты  
и виолончели. Великолепное сочинение, напоминающее  
великолепный квинтет.  
I. Серьезная, глубоко задуманная,  
гармоничная часть (Allegro и (Assai/ sostenuto  
чередуются).  
II. Скерцо с 2 Трио. Настоящий Шуман. Само  
скерцо звучит немного ориентально  
Второе Трио вновь начинается с больших  
синкоп в духе шумановских Трио, первое  
Трио фугировано.  
III. Andante cantabile : великолепная часть,  
которая теряет на фортепиано, поскольку  
многочисленные выдержанные звуки струнных  
легко исчезают  
IV. Vivace: мощная, эффектная, поэтому  
бурная часть, которая требует большой  
беглости и поэтому теряет великолепие.
158. Мендельсон. Октет (2  
струнных квартета) [ор. 20] I. Allegro con fuoco ma moderato : не очень по-  
мендельсоновски индивидуально, но  
юношески свежо, средней трудности  
IV. Andante: слишком тривиально, т.е. не

так красиво.

V. Скерцо: настоящий Мендльсон, «Сон в летнюю ночь». Мило, пикантно.

IV. Presto. Шикарная часть, поэтому быстрая, не слишком сложна. После скерцо лучшая часть (по моему мнению)

159. Шуман. Увертюра. Скерцо.  
Финал. [ор. 52]

Не самое мое любимое сочинение.  
Не достигает уровня его симфоний, даже скерцо скучно мудрено, финал более всего напоминает о шумановском великолепии!!

160. Гаде. «Отзвуки Оссиана».  
Увертюра

Ожидал большего!  
Напоминает Мендельсона. Но не хватает его мелодичности и общее с ним – податливость. Его Трио ор (№ 128) несравнимо лучше и индивидуальнее.

## II. том

№ 161- № 220

60 сочинений

-ноябрь 1902.-

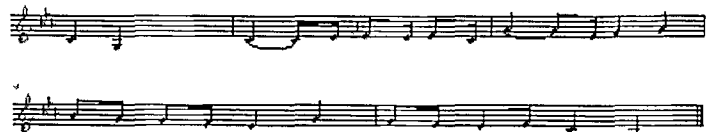


161. Бизе. Две сюиты в 4  
руки  
«Арлезианка»

Не обладает характером Бизе, которым отличаются оркестровые сочинения.. (Своего рода нескромность, расхожие фразы) но она самая любимая среди оркестровых сочинений (Том I , № 3,4) (см. «Золотую книгу» хорошо)

I. Сюита

1.)Прелюдия: начинается как многое у Бизе с голой темы 1.)



Впечатление целого оркестра затем очень изысканно, затем скучно, *Anfante molto*: очень красиво. Конец хороший.

2.)Менуэт: самый любимый, оригинальный, гармонический.

3.)*Adagietto*: кратко, но благородно; тонко

4.) Карильон: довольно средне, не в моем вкусе, конец неприличный.



II. сюита

(соч. посм.)

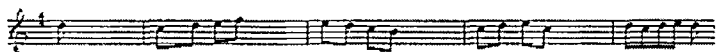
1.)Пастораль: милая провансальская мелодия в изысканной оригинальной обработке, порывисто, (часть на 12/8 ужасна). *Andantino* вновь национально (почти венгерский) конец красивый



2.)Интермеццо: энергично-дико, затем очень певучее кантабиле, кратко.

3.)Менуэт: посредственно и трудно

4.)Фарандола: самая тривиальная часть всего сочинения: непрерывно тема



настолько ordinarily обработана, так дика, неприлична, конец скандальный.

Добавление. Прежде, чем эта тема вступает в

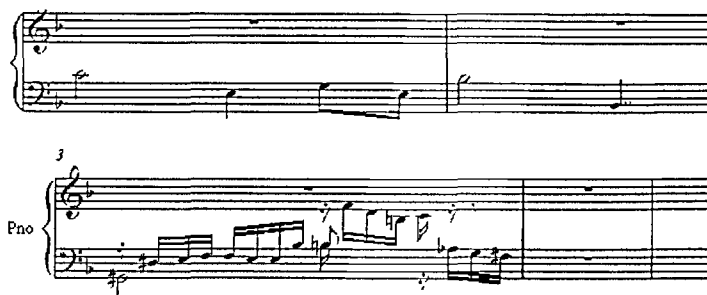
Фарандоле, краткая очаровательная fuga на главной

- 162 См. I. том № 60  
Вагнер, Рихард. «Фауст-  
увертюра» (4 р.)

теме Прелюдии (см. биографию)

[подробное описание, нотные примеры]

Того же мнения, что и раньше. В начале мы видим 3  
важнейших мотива:



«очень выдержанного» вступления, затем следует  
очень подвижная главная часть, в которой много  
звучат мотивы 2 и 3. Затем здесь и там чередуются  
спокойные части, которые уже имеют настоящий  
вагнеровский характер (даже «Тристан»). К концу  
становится все более «диким» с триумфальным  
оттенком; затем начинается шторм и заканчивается  
спокойно и красиво ([?] и не трудно)

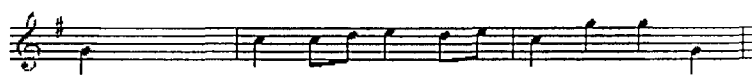


163. Штраус, Рихард.  
[Симфоническая поэма]  
“Так говорил  
Заратустра”  
(свободно по Ницше) 4  
р.

Просто безумие! Кто может узнать здесь, например,  
о преисподней?? О большой печали?? О радостях и  
страстях и т.д. Погребальная песня, танцевальная  
песня, песня сомнамбулы. При этом очень трудно!!

164. Фукс, Роберт. Третья  
серенада (e moll) Op 21.  
для струнного оркестра  
(посвящена г-же  
Елизавете, эрцгерцогине  
Австрии)

I Романс: недурно, оригинально. Тема



II Менуэт: очень скучно

III Allegretto grazioso: тоже ничего ценного

IV Finale alla zingarese: очень подвижная пламенная,  
цыганская часть, все в целом легко и исполнимо.

Все в целом ничего особенного, не поднимается  
выше средней музыки. Но лучше, чем 1-я серенада

- Ор. 9 (том. I. № 15), но далеко не достигает его симфонии D dur Ор. 37.” (том. I. № 22)  
том. II 206 2-я  
том. I 15 1-я } серенады
165. Мальяр, “Колокольчик монаха” комическая опера в 3 актах: Не в моем вкусе. Мелодии по фразам, ничего, кроме бесконечных каденций или трелей, форшлагов и и.д. Легкоисполнима! (см. нотные примеры Смарагды)
166. Брукнер А.  
VII. симфония (E dur)  
Посвящена королю  
Людвигу II  
Общее впечатление как от 8 симфонии, но не так мощно, еще Вагнер.  
I. часть – возможно, лучшая часть во всей симфонии. Настоящий вагнеровский мотив (впрочем, см. «Золотую книгу», критика там довольно меткая). Может быть, позднее я позволю себе большее.  
II. часть Adagio: не так красиво, как адажио VIII.  
III. „ „ Скерцо (дьявольское)  
IV. „ „ Финал  
(очень подвижно, сыграли не целиком)
167. Григ, Эдвард 2-я  
оркестровая сюита из  
музыки к «Пер Гюнту»  
(4 –ручный оригинал)  
Насколько помню, первая сюита много лучше (например, «Смерть Озе», «Танец Анитры» и т.д.).  
В этой сюите 1. «Похищение невесты» недурно (чередуются контрасты как Alleg. furioso и Andante («Жалоба Ингрид»))  
5. «Арабский танец». Показуха! Жалкая длинная «хота»!  
6. «Возвращение Пер Гюнта на родину» (Бурно. Вечер на берегу недурно, но не очень мощно, но он переходит в известную, искреннюю  
7. «Песню Сольвейг», которая мне нравится больше в 2 руки. Смерть Пер Гюнта, видимо, не изображена.  
“ “ 1-я Оркестровая сюита мне слишком знакома, чтобы описывать подробнее  
1. «Утреннее настроение» (великолепно лирично)  
2.) «Смерть Озе» (такая красивая смерть)  
3. «Танец Анитры» (шикарно)  
4. «Горный король» (скучно)
168. Райнбергер Ор. 10  
«Валленштайн». То же самое, что в томе. I № 125 (Увертюра «Димитрий») Но это, видимо, юношеское

## Симфоническая картина

сочинение с некоторыми недостатками, например, I. Прелюдия (Allegro con fuoco) Что это значит, так долго и упорно



IV. «Текла» (Andante) тоже долгая, слишком многоголосная часть на 12/8, трудно, но не без настроения, зато конец: восстание.

V. «Лагерь Валленштайна» (Allegretto) представляет, видимо, скерцо, которое действительно очень хорошо, целенаправленно. Трио служит «Проповедь капуцина» (moderato), которая показана непревзойденно (но без современных клише)

IV. Финалом служит «Смерть Валленштейна»: начало спокойно, затем переходит в пылкое. Особенно ценно Allegro vivace, сопроводительная фигура которого гласит



и т.д.

Одновременно не без оригинальности и кажется, будто желает представить интриги. Ближе к концу набирает силу, пока «Смерть Валленштейна» не достигает катастрофы и быстро спадает к концу.

169. Чайковский. «Гамлет»  
Музыка к драме  
Шекспира для малого  
оркестра (4 р.)

Заметно, что для малого оркестра, ибо часто мизерно.

I Увертюра – мощная и тщательно проработанная, также очень длинная

№ 1. Мелодрама. Довольно неясно, как многое у Чайковского.

2. Фанфары. Сильно и гармонически.

3. Мелодрама (см. № 1)

4. Мелодрама: то же сопровождение, привлекательно.

5. Увертюра ко 2. акту

своеобразно в медленном темпе вальса

6. Фанфары (см. № 2) порывисто

7. Увертюра к 3. акту. Размытое Andante  
 8. Мелодрама: то же, что № 4.  
 9. Элегия: красивая, траурно грустная часть с совершенно своеобразными местами (которые звучат как будто фальшиво)

10. Сцена (Офелия) }  
 11. а « « }  
 11.б „ „ }

довольно пустые части с постоянными сменами темпа.

12. Увертюра к 5. акту. Маршеобразно.  
 13. Песня могильщика: скучно, бедно.  
 14. Траурный марш = Увертюра к 5 акту (12.)  
 15. Фанфары: порывисто, гармонически  
 16. Финальный марш: триумфальное заключение, всегда *ff*

Сочинение в целом к концу все больше утрачивает красоту. Оно наполнено шумановской полнотой гармоний; но также крайне бесстыдно тривиально (особенно в маршах, в которых, поэтому полностью отсутствует единство, как, например, у Бетховена) но грубо показывает, что оно довольно малоценно.) Следует добавить, что за исключением увертюры и частей 5., 8., 9., 12. и 14. все прочие части очень краткие (1 строка – 2 страницы) поэтому сочинение не слишком длинное (самое большее 1 час)

170. Сметана, Бедржих  
 «Ричард III»  
 симфоническая поэма (4 р.)

(См. краткое замечание I том № 63) Лучшее, что я до сих пор слышал из симфонических поэм Сметаны («Гакон», «Шарка» – плохо, см. там) Хотя она начинается не слишком великолепно, но демонстрирует по меньшей мере обширную технику. Но вскоре сильно вырастает и сохраняет эту высоту до конца. В его *Maestoso* не та тривиальность (как, например, у Чайковского, см. № 169) но та благородная убедительная мощная сила (и очень выигрышна)

171. Давид, Фелисьен.  
 «Пустыня». Ода-  
 симфония в 3 частях

Сочинение в программном характере и все же в старом стиле. Возможно, небольшое влияние Берлиоза, но под обаянием Шумана и т.д.  
 [...]

172. Дворжак А. Концерт для виолончели Ор. 104 посвящен виолончелисту чешского струнного квартета Ганушу Вигану

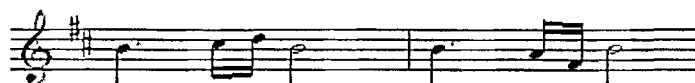
P.S. Различные части часто прерываются, и в них читается стихотворная программа.

Отличается от других сочинений Дворжака серьезностью (никаких дурачеств, как в симфонических сочинениях или американско-чешских мелодий, как в квартетах и 5 симфонии).

I. Allegro. Очень серьезно.

“grandioso” – очень красивая партия виолончели.

Но мотив grandioso немного американский. Он все больше и больше растет и достигает импозантной вышины



II. Adagio отличается очень простыми, даже слишком простыми мелодиями, но все же очень выразительно

III. Финал. Allegro Moderato нравится мне меньше всего. Мелодия виолончели, поскольку она в среднем регистре, создает определенные трудности, здесь и там медленные вставленные такты. Пьеса в 4 руки не трудна, но в басу требуется сноровка, поскольку этот (2-й) исполнитель правой рукой должен играть партию виолончели, но это получается.

173. Брукнер. 6-я симфония

Об этой симфонии я могу сообщить столь же мало, как о 7, поскольку я не сыграл ее целиком, но определенно она наихудшая из трех последних (6, 7 и 8), поскольку в ней нет даже красивых мелодий.

I. Maestoso



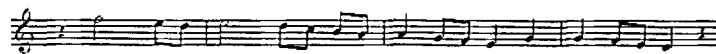
своевольное ведение сопровождения у скрипки непрерывно, к тому же мелодия почти постоянно на 6/4, тогда как сопровождение на 4/4, затем мелодия и сопровождение меняются (скрипка) (бас) и требует столь большого присутствия духа и т.д., к тому же очень скучно!

II. Adagio. Кажется, красиво и великолепно, но я никого не смог уговорит сыграть со мной то же

самое.

III.Скерцо с Трио: более сложного скерцо и Трио я еще не видел, едва ли исполнимо, т.е. нет критики.

#### IV.Финал



самая лучшая, по меньшей мере порывисто и сильно (вставленное Andante (ruhig bewegt) певуче и напоминает Малера), оно довольно трудное и поэтому нет хороших мест (Смара, Чарли), невыигрышно.

- 174 Моцарт.[Опера]  
«Волшебная флейта».  
Клавир

Увертюра великолепно порывиста. Увертюра ко второму акту: красиво, но отнюдь не Вагнер, скорее Мейербер или кто-то старинный. Царица Ночи поет до высокого F (незадолго до [конца] оперы.

- 174.[s Дворжак Op. 108  
ic!] «Полуденница».  
Симфоническая поэма

В жанре «Водяного» и «Прялки», но не такая длинная и красивая, хотя есть прелестные мелодичные темы, например



как вступление (игра ребенка), затем великолепное “Andante sostenuto et molto tranquillo”, собственно лишь переход, затем частые смены тактов и удачный конец. Красота теряется из-за частого использования противопоставлений (Gegenspielen), было бы лучше без следования программе!

Не напоминает Баха следующая часть




etc

Не слишком трудно.

175. Шпор Л. «Святость  
звуков» (Черни 4 р.) См.  
I том № 36)

Первое, что я услышал у Шпора, понравилось исключительно. Обладает серьезностью, достоинством, не баловство. Я сыграл это лишь один раз, поэтому трудно дать подробную критику. Насколько я знаю, первая часть, которая, к тому же, и довольно трудна, понравилась мне меньше, чем другие. Впрочем, очень красиво: «Чувства оставленного» и «Молитва благодарения».

176. Н.В.Гаде. «Весенняя фантазия». Концертная пьеса ор.23
- Нетрудно.  
К сожалению, сыграл лишь один раз, состоит из 3 частей и это настоящий Гаде, но ничего особенного (мне, например, гораздо больше нравится его Трио Ор.42 (см. № 128)) Слабо напоминает Мендельсона, но во многих красивых удовлетворительных частях заметен прогресс по сравнению с Отзвуками Оссиана.  
Этот мотив Р.Штраус использовал в «Энохе»
- 
177. К. Рейнеке Ор.94  
Импровизация для 2 фортепиано на тему французской народной песни 17 в.(4 р.)
- Это можно назвать большим этюдом на Триоли и т.д., но красивым этюдом. Тема недурна, даже красива, и фигура сопровождения (2.) оригинальна, но спустя время она уничтожает. В этом сочинении больше техники, чем гениальности. [2 нотных примера]
178. Лахнер Ф. Ор.115 Сюита II.
- Красивое и серьезное сочинение, но довольно трудное.  
[...]  
Сыграл лишь один раз! Жаль.
179. Гендель. Концерты для органа! и оркестра (серия I, 6 пьес) 4 р.
- Об этом здесь я не скажу ничего; такое никогда не забывается. Но если да!, следует их купить как можно скорее !!!!! Этого довольно для критики.
180. а)Гендель 2-й концерт для струнного оркестра F dur 4 р.  
См. № 72 I том.
- Действительно великолепно, серьезная 1 часть, восхитительное Allegro, красивое (?) Largo, гениально пламенный финал дают великолепный ансамбль (мне это нравится даже больше, чем вышеупомянутые органские концерты (179) )  
Прогресс по сравнению со 2 в технике, юношеской силе, но 2-й мне нравится больше, темы более сложны, часто пассажи как у Моцарта, но часто не хватает красоты, как в Largo (серьезно), финал (мощно).
- б) 5-й концерт D Dur
181. Гендель. «Музыка на воде» для струнного оркестра, гобоя, фагота и валторны (1716 путешествие по воде на Темзе во время
- Своеобразное сочинение. Мне до сих пор все прочее нравится больше. Состоит из Увертюры (средне) и 7 прочих номеров (2, 4, 6 и 7 очень красивы (приятно используется валторна), остальные нравятся меньше.



возвращения домой)

182. Шуберт Фр. Фантазия f  
moll Op. 103

Какая благодать, вновь услышать сочинение благословенного Богом художника. Глубочайшая серьезность чередуется с великолепной мужской силой и юношеской нежностью. Недаром она так знаменита. 1.) Allegro molto moderato



2.) Largo



3.) Allegro vivace



- 4. Allegro molto, moderato

183. Годар, Бенъямин.  
Симфоническая пьеса №  
2. для 4 р. [ор.28]

Несмотря на оригинальность очень слабое (и короткое) сочинение.

Уже сопровождение скучно [пример]  
в то время как мелодия такая [пример]

184. Моцарт. Реквием  
(Breitkopf) 4 р.

Нестолько известно, что нечего сказать, но клавир в 4 р. немилосердно труден, так что даже все сочинение отбивает охоту. Лучше играть по 2-ручному клавиру.

185. Моцарт: 3-я<sup>8</sup> соната [в 4  
р.] C Dur .

Какая досада!!! Я с удовольствием признал бы, что она красива. Но не могу – эти тривиальные темы, эти пассажи, так неодоухотворенно !!!! Жаль !!!!  
См. следующую страницу № 186.

186. Моцарт. 4-я соната в 4 р.  
F dur

Обнадеживающий прогресс против 3-й сонаты (№. 185) В ней порыв, который напоминает Гайдна, особенно в 1 части, Andante не так скучно, как другие, финальное рондо даже сильно. Но в 3 и 4 сонатах обнаруживается следующее: Моцарт писал даже тогда, когда у него не было вдохновения, он

<sup>8</sup> Правильно: первая.

был лишен глубины духа, и так возникли такие негениальные и неодоухотворенные сочинения, как 3-я соната. Но, напротив, если у него было вдохновение, возникали действительно гениальные сочинения, как 4-я соната.

187. Носковский, Зигмунд.  
Краковяки. Польские  
танцы в 4 р. № 3 и 4

Довольно оригинально, играется бойко,  
выигрышно, № 3 более серьезного характера, № 4  
быстрый, увлекательный, очень хорошая техника.

188. Лист. Симфоническая  
поэма «Прометей»

Это сочинение, которое я слышал под управлением  
Рихарда Штрауса, мне симпатично, но оно стоит  
много ниже других (например, «Тассо»,  
«Прелюды», «Гамлет», «Идеалы»). Красивые  
мелодии, которые мы видим в них, здесь почти  
отсутствуют, а без таких мелодий он немногого  
может добиться, поскольку ему так сильно не  
хватает оригинального остроумия (какое мы видим,  
например, у Берлиоза или Рих. Штрауса).  
«Прометей» – мрачное мистическое сочинение, с  
частыми вагнеровскими фразами (неритмичные  
хроматические речитативные темы), красивая fuga



следующие темы 1.)



в Allegro moderato, наконец, как главная тема и как  
самая красивая во всем сочинении 2.)



189. Рих.Штраус. «Смерть и  
просветление» Op 24.

Однажды уже упоминал кратко (I том 46), после  
того, как однажды я это услышал, и чаще играл:  
начинается Largo: здесь и там звучат [пример], в  
сопровождении арпеджио проходит тема со  
следующей [пример]. Этот материал обрабатывает к  
нарастанию к Allegro molto agitato со следующим  
началом: [пример] и затем тема: [пример] которая  
затягивается, часто Триоли и т.д., нарастание и на

alla breve кульминация \*) , это разработка, которую за недостатком времени и места я не описываю подробно, упомяну лишь в промежуточной теме в сопровождении Триолей в G dur [пример] , позднее она идет в главной тональности, фигура 3.) у полного оркестра. Частые смены тональностей, которые, наконец, завершаются мотивом просветления № 9. Но борьба со смертью вновь возобновляется вновь, № 9 пробивается вновь и вновь, вступает начальное Largo, затем Allegro molto agitato с № 5, конечно, в C dur, Moderato, в котором [настигает] отмеченная скобкой часть из № 8, чтобы, наконец, полностью предоставить место № 9 и № 10, вначале “Tranquillo”, затем нарастание до “sehr breit” fff (катастрофа). Отсюда медленное диминуэндо до окончания на pp.

Как уже говорилось, сочинение завершается в C dur, тональности просветления обычным арпеджио арфы, в то время как начинается в c moll, тональности смертельных мук.

- |      |   |  |
|------|---|--|
| 190. | Шиллингс. Прелюдия к III акту комической оперы «День музыканта» (4 р..) | Настоящее сочинение Шиллингса: его можно причислить к школе Вагнера, в которой он работал дальше; в отличие от Штрауса, который не только следовал Вагнеру, но существенно развил его. Итак, ему (Шиллингсу) недостает оригинальности (которой, например, обладают Штраус, Малер, Гольдмарк, Дворжак. [...]) |
| 191. | Рихард Штраус. [опера] «Без огня».                                      | Перечислю лишь места, которые мне особенно понравились [...]   |
| 192. | Рих. Вагнер. «Императорский марш». Темы у Чарли                         | Вагнер себе позволил здесь слишком много, так безвкусно, единственная главная тема, которая кажется совсем не завершенной, и вновь и вновь повторяется, затем места, украденные в «Тассо» Листа и «Святой Елизавете» - - - - возмутительно.  |
| 193. | Рих. Вагнер. “Марш присяги на верность”                                 | Как великолепно !!!! Не стоит говорить больше ничего об этом великом шедевре.  |
| 194. | Рих. Вагнер. «Зигфрид-Идиллия». (Рубинштейн) Темы у Чарли               | Немного подвижное сочинение. Я так доволен, между тем здесь и там звучат Триоли  |



и те же аккорды так таинственно, затем позднее :  
 “Leicht bewegt» с великолепной темой, - должен  
 сказать «началом темы» без конца. [Некто взял этот  
 мотив, приделал конец к нему, украл все возможное  
 из него почти буквально (если можно так сказать) и  
 из этого получился «Тиль Уленгшпигель» Рих.  
 Штрауса. Разве это не возмутительно, впору  
 отчаяться. Менее красиво “Lebhaft” с местами из  
 «Майстерзингеров» и т.д., затем повторяется начало  
 марша чаще и чаще, при этом глупые Триоли, темы  
 из его опер, которые имеют к этому отношение, и  
 завершается “bedeutend langsamer” - - В прямом  
 смысле идиллия!!!! -----

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 195. | Мошковский. Ор.12.<br>Испанские танцы                                       | 5 симпатичных пьесок; часто глубокая грусть и<br>очаровывающий огонь.<br>Nr. 1 Крайне пылко<br>Nr 2 (Moderato) очень красиво<br>Nr. 3 слишком по-испански, по меньшей мере<br>Nr. 4 как Nr 2, пламенно меланхолически<br>Nr. 5 ([?]) тоже очень по-испански, но неплохо, в<br>конце слишком мощно (очень выигрышно) |
| 196. | Мошковский. Ор.23<br>“Песни отовсюду”                                       | Как это скучно по сравнению в № 195 и № 197<br>(тетрадь I.) Русская лучше всех.<br>2.Немецкая ужасно скучна, и это называется<br>немецким????<br>3. Испанская ничего похожего на его испанские<br>танцы.<br>4. Польская?  |
| 197. | Мошковский. 5 вальсов<br>ор 8   | Ну уж! Вальсы? Странное название, но выглядит<br>хорошо, то же, что и для № 195<br>[...]  |
| 198. | Эдвард Григ 2<br>элегантных мелодии для<br>симфонического<br>оркестра Ор 34 | [...] Настоящий Григ, только менее мелодично, должно<br>звучать в оркестре, также очень кратко  |
| 199. | Рубинштейн Ор.42<br>Симфония «Океан»  | Мощное сочинение, которому, возможно, недостает<br>лишь единства.   |

По-моему неблагодарная тема, какой бы благодарной она ни казалась на первый взгляд.

1. Allegro maestoso (Движение волн, несколько очень красивых мест (часто напоминает, и позднее тоже, некоторые формулы Р.Штрауса)

3 Allegro 2/4 – Ну уж – не симфоническая часть, слишком грубо, хотя порывисто.

2 Adagio ¾ Настоящий Рубинштейн, затем становится очень красивой

4 Adagio 8/8 не так красиво, как № 2, на ф-но невыигрышно

5 Скерцо лучшее в симфонии, бетховенское искусство и непринужденность. Вместо Трио красивое Andante. — Затем вновь Scherzo.

Недлинное

6.) Страница Adagio 8/8 , ничего нового

7 Финал. Бурное море? Не без приятности, конечно поверхностно. Часть напоминает о Рождественской ночи в Вертере Массне.

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 200. | Сметана:<br>[симфоническая поэма]<br>«В чешских лугах и<br>лесах» (пьеса из «Моей<br>родины»)<br>Темы у Чарли<br>№. 3 см. I том. №. 129 | Конечно, это лучше, чем № 129. Но Сметана мне не нравится, так тривиально, временами красивые мелодии. Этого у Дворжака, например, нет, но у него благородство, которого недостает Сметане. Конец лучше всего<br>См. следующие. |
| 201. | Сметана.<br>[симфоническая поэма]<br>“Влтава” (Из “Моей<br>родины»)   | Из 3 (129, 200 и. 201) самая любимая, местами очень красива. Но она никогда не должна быть ординарной. Например, эти танцы. Скандал!!!!   |
| 202. | Рубинштейн.<br>[музыкально-<br>характеристическая<br>картина ] «Иван<br>Грозный»  | Действительно ужасно. Как можно выбирать такую тему?? Это же не музыка. Ужасно, отвратительно!! Господи, эта про...[клятая] программная музыка!! Часто темп [пример: пунктирный ритм] и т.д..<br>[...]                          |
| 203. | Гольднер В. I сюита   | То же, что я уже писал о № 136 в I томе, временами искры духа.<br>[...]   |
| 204. | Гольднер Op.55 Картины  | Заметен большой прогресс, приятно играть и  |

- жизни.
205. Брамс Op.8. 1.  
Фортепианное Трио H dur.  
слушать, напоминает Гаде и далее Шумана [...]  
Ты тоже был когда-то юн и уже тогда значителен.  
Это не буря и натиск, но спокойное просветление.  
Поэтому нравится мне.  
1.) Allegro con moto, лучшая часть.  
2.) Очень милое скерцо, великолепно, не  
непринужденно, скорее несуетно  
3.) Adagio. к сожалению, очень трудно  
4.) Allegro agitato тоже трудно, очевидно,  
равноценно другим частям, но следует играть чаще.  
Мне очень понравилось введение народных  
мелодий. Он ли их сочинил?? В этом он очень  
напоминает Малера.
206. Роберт Фукс. 2-я  
серенада.  
По ценности примерно в середине между 1 и 3. (№  
15 I том, № 164 II том). И здесь временами  
национальная музыка. Не знаю, он упал в моих  
глазах. Как красива его симфония C Dur (см. № 22)
207. Брамс 2-й фортепианный  
квартет Op.26  
Очень красивое сочинение.  
Allegro non troppo чудесная умиротворенная часть  
(3/4 такт часто с Триолями)  
Adagio, к сожалению, мне недостаточно знакомо и  
кажется менее подходящим для 4 рук, но глубоким.  
2.) Приятное скерцо, какие редко найдешь у Брамса.  
3.) Трио также внезапно [ ], но уже больше Брамса  
Финал великолепен, настоящий Шуман!! Звучит,  
вероятно, немного национально, что у Брамса ранее,  
вероятно, также встречалось, как в Op.25 (210)  
Захватывает окончание Animato.
208. Григ. Op.14 Две  
симфонических пьесы.  
(средне)  
[...]
209. Брамс Й.. Немецкий  
реквием Op. 45.  
Сочинение, перед которым должны склониться  
даже злейшие враги Брамса. Это музыка  
«настоящего высшего откровения». Уже эта 1 часть,  
лучшая во всем сочинении. 2 часть кажется на  
фортепиано менее маршеобразной?! 3 часть вновь  
великолепна!  
Уже самые первые слова “Herr lehre mich – davon  
muß“ что это за музыка. Кажется, это fuga, если я не  
ошибаюсь. 4. часть мне не совсем ясна, в духе  
скерцо !!!
- [нотный пример: начало  
5 тактов]

8. часть: так печальна, конечно, трудна!
9. часть: очевидно, самая длинная, Думаю, много органических партий.
10. часть: великолепна; весь заключительный раздел этой 7 части тот же, что и конец из 1 части, чудесно.

210. Брамс 1-й фортепианный квартет ор. 25. Он красивее или завершеннее, чем 2. (№ 207.)????  
Трудно сказать. 1 часть частью великолепна, но тема не так красива. Временами наивно.  
2.Интермеццо: я просто восхищен.  
лишь скерцо 2 квартета лучше. Постоянно один и тот же основной тон!!! Затем Трио - - - !!!!  
3.Andante [пример] мне нравится больше чем во 2 квартете - - настоящий Бетховен.  
затем великолепное Animato в нем – звучит как охотничьи фанфары!!! - - так пылко  
4) Presto “Rondo alla Zingareso”  
гениально пылко. Оно доказывает, что Брамс способен на необычайные звуковые эффекты.  
[карандаш ] Как же я был глуп в юности! См. I. том. № 89.  
[слева карандаш] Довольно болтать ерунду.
211. Брамс: “Песня судьбы” Своеобразное сочинение. Напоминает «Прометей» Г.Вольфа, только солиднее. Больше Шуман, чем Бетховен и местами великолепно.  
См. темы у Чарли.
212. Бетховен Ор.12. Три сонаты для скрипки и фортепиано. Так благозвучно, умиротворенно, весело, затем вновь серьезно, но не печально.  
1.) самая симпатичная, так пылко юношески с очаровательным [...] Andante  
2.) с великолепным Allegro vivace 6/8 (показывает будущего композитора) и своеобразным Allegro piacevole самая привлекательная.  
3) самая трудная из всех с глубоким Adagio и подвижным и легким рондо. -
213. Брамс. Новые вальсы – песни любви для 4 Пожалуй, самое своеобразное сочинение из тех, что я видел; вальс!!! 4 голоса!!! 4 руки!!! И при этом так

- голосов и фортепиано в 4 руки Op 65.
- великолепно. Воистину восхитительно, как красоты Бетховена, Шумана и Шуберта. 14 номеров и заключение. Красивы 1 (трудный), 2, 3, 4, 7, 9, 10, 12, 13. — Вижу, что этот выбор плох, поскольку я должен был бы написать и пять остальных. — В целом они напоминают фортепианные сочинения Шумана («Карнавал»), не будучи плагиатом, поскольку заключение к «Вертеру» Гете чудесно.
214. Мошковский. Первая сюита op. 39 (4 p) Недурное сочинение, хотя и неглубокое, но приятное, часто трогает [...]
215. Бетховен. Серенада Op.8 (струнный квинтет) Ну да!! Едва ли замечен Бетховен 1.) Плохой марш 2.) бойкий менуэт 3.) скучное Adagio, шикарное скерцо 5.) „Alla Pollaca“ Увы!!! Средняя тема с вариациями и переход к заключению и вступительный марш!!! —- ?!
216. Брукнер Op. Квинтет Своеобразное сочинение с инструментами, должно быть очень привлекательным. Звуковые фигуры, эффекты всякого рода, но не остается долговременного впечатления (конечно, очень напоминает Вагнера) особенно 1 тема) )
217. Л.Шитте Op. 114. «Испанские ночи». Тетрадь I в 4 p. Довольно банально, но часто не без порыва. [...]
218. Мошковский Польские народные танцы Op. 53 В них, как и в № 219 нет красивых мелодий, которые часто встречаются у Мошковского, но несмотря на это часто симпатичны и приятны. Так, 1 мазурка довольно красива, 2 хуже, зато 3 полонез просто очарователен, как и 4 краковяк, который очень мил и порывист.
219. Мошковский Op. 35. Норвежские танцы См. вначале № 218. Не могу судить, нашел ли он верный колорит, ибо у него нет великолепного нордического оттенка Грига. Первый довольно дикий, он выражается, так сказать, в одном предложении, это относится и к кантабиле, которое, однако, очень красиво. Второй мне не может нравиться, слишком бесшабашный, но 3 смесь банального марша и лирической части. 4-й [обрыв]
220. Бетховен Op. 30 (1-3) Сонаты для фортепиано Это определено прогресс по сравнению с сонатой op.12 (№ 212), но они не дышат той свежестью, но



и скрипки

скорее некой нерешительностью.

1. наихудшая, Adagio ужасно трудно; Allegro con Variatione довольно красиво и выигрышно. 2. самая лучшая, 1 часть так своеобразно дьявольская, что у Бетховена мне не нравилось. Тема Adagio родственна теме вариаций, но очень трудна, скерцо и финал истинно юношески свежи.

3. 1 и 2 части довольно скучны. Зато финал (Vivace) очень шикарный, шедевр в отношении свежести и красоты.

Оркестровые  
и камерно-музыкальные сочинение  
(для фортепиано в 4 или 2 руки)  
(Также из опер, вокальных сочинений,  
фортепианные пьесы и т.д.)

в  
томах

IV. том.

№ 221 - №

Сочинения

- |      |  |   |
|------|--|---|
| 221  | Падеревский Op.12<br>Альбом «Татра» I<br>тетрадь | Не любитель такой грубой музыки, которая в моих глазах, собственно, таковой не является. [...]  |
| 222. | Гольднер Op. 58 Сюита<br>„Лесные сцены“          | Талант Гольднера мне кажется двойственным — скучное = плохое и хорошее есть в этом сочинении как в Op 55 (см. II. 104) [...] (тогда как Поэтические картины жизни и еще более плохая 1 сюита кажутся малоценными) , это симпатичное [...] |
| 223. | Мотль, Феликс                                    | Тьфу, черт!!! 17 номеров низкопробной музыки  |

- |      |  |  |
|------|--|--|
|      | Австрийские танцы,<br>обработка                                | для служанок!  |
| 224. | Вайнгартнер.<br>Вступление из оперы<br>«Малавика»              | Большей частью напоминает Шиллинга и тем самым Вагнера. Несмотря на собственную бедность, привлекает чудесной обработкой тем и исключительной техникой! Просто невообразимые смены тактов (5/4, 3/4, 7/4, 2/4, 4/4 и т.д.!) осложняет такую захватывающую пьесу (программная музыка)   |
| 225. | Гольдмарк. Увертюра<br>„Весной“                                | Видимо, юношеское, не очень значительное сочинение, нет свежести – немного Шуман – но мало Гольдмарка.   |
| 226. | Гольдмарк. Увертюра<br>«Сафо»                                  | Лучше (см. Гольдмарк 225.) — но значительнее ли????!! Во всяком случае очень интересно!!!! — жаль, что довольно трудно!  |
| 227. | Шиллингс. Песня с<br>хором из «Дня<br>музыканта»               | Довольно оригинально, много арф, но не в моем вкусе.   |
| 228. | Хабак. <sup>9</sup> Вальсы-картины<br>или что-то вроде         | очень мило. []   |
| 229. | Хиллер <sup>10</sup> . 3 фантазии для<br>фортепиано!           | Ну, недурно, конечно, старомодно, но изрядная техника и фантазия.  |
| 230. | Карнавал. Увертюра<br>Дворжака [ор.92]                         | Довольно мило, действительно. Свежо, сильно, бойко [?].  |
| 231. | Шуман. [опера]<br>«Геновева»                                   | Очень веселая подвижная увертюра.  |
| 232. | Шпор. [Симфония]<br>«Святость звуков». См.<br>«Золотую книгу». | Не вполне согласен. Das Naturst[ ]he я такого же мнения. Но финал я считаю чудесным, как он постепенно истаивает.  |
| 233. | Генрих Гофман<br>Симфония «Фритьоф»<br>Ор 22.                  | См. «Золотую книгу»<br>Довольно симпатичное, легко воспринимаемое сочинение. Школа Мендельсона и Шумана, но мелодия напоминает (как, наверное, Гёц) Вагнера, маршеобразное «Майстерзингеров», «Тангейзера», пара любовников «Тристана» и особенно многое — «Кольцо» (Самое любимое у меня – жалоба Ингеборг, затем 1-я часть, менее всего нравятся |

<sup>9</sup> Сведений об авторе обнаружить не удалось.

<sup>10</sup> Возможно, Иоганн Адам Хиллер.

- (хотя и нордические) Светящиеся эльфы и т.д.  
[слева] Да! Чаше это играть нельзя.
234. Рейнеке. «Сказочные прелюдии» для фортепиано в 4 р. Изысканные характеристические пьесы, скромная красота.  
Самая экстремальная – сказка о призраках.  
Красивая пастораль с почти религиозным настроением] – «Геновева»
235. Д'Альбет. Ор.6 Вальсы в 4 руки. За исключением некоторых вальсов недурно, довольно разнообразно и интересно. Средней трудности.
236. Керубини. [опера] «Лодоиска» Скажи на милость!! Вступительное Adagio просто смехотворно. Allegro, хотя и начинается бойко, но вскоре становится ужасным.
237. Гольдмарк. «Прометей». Увертюра ор. 38 Далеко не на уровне Гольдмарка. Уже сама тема – которая напоминает тему «Сакунталы» – довольно мудреная и унылая, как и все в целом. К тому же, оно становится довольно трудным, наивным, и лишь к концу достигает настоящего гольдмарковского аккордового звучания, на котором, наконец, все истаивает.
238. Гольдмарк. [Увертюра] «Пентесилея».
239. [?]
240. Вайнгартнер. Симфония G Dur Плохо.  
Allegro и. финал лучше григовский
241. Штраус. [Симф. фантазия] «Из Италии» 4 части! (Ямб [Jambo]!)  
[Симф. поэма] Ну! Не так далеко продвинулся (Шуман!)  
«Дон Жуан».
242. Шиллингс. [Комическая опера] «День музыканта» Веселая музыка.  
Больше скучная, чем веселая
243. Брамс. [...] Божественно. I часть – «Майстерзингеры»  
A dur Скрипичная соната
244. Брамс. I секстет Ор. 18 Великолепно, не трудно. Эти вариации в Andante, см. Книгу затем все так текуче.  
3. квартет Ор 67 (см. Книгу) Еще чудеснее, особенно просто божественное скерцо.  
Финал очаровательно приятен (немного труден)

245. Брамс. Ор.60 3-й  
Фортепианный квартет  
[на полях, чернила]  
Действительно верно,  
I часть – и скерцо!! Как  
забавно
246. [Брамс] Ор.115 Квинтет  
(кларнетовый)
247. [Брамс] Ор. 56 Вариации  
на тему Гайдна
248. [Брамс. Второй квартет a  
mol] Ор. 51 № 2
249. Бетховен.  
Торжественная месса.
250. Брамс ор. 36 Второй  
секстет
251. Вайнгартнер.  
[Симфоническая поэма  
ор.20] «Король Лир»  
[позднее дополненное  
зачеркнуто]
252. Брамс. Академическая  
увертюра
253. Брамс. Трагическая  
увертюра.
254. Дворжак. Серенада Ор. ?
255. Чайковский.  
[Оркестровая фантазия]  
«Франческа да Римини».
256. Григ. Концерт ор. 16.  
См. № 107 I том.
257. Гуммель. Септет. [d
- Поразительно красив, невероятно (немного  
мрачен!)  
Не знаю, какая часть лучше!
- Могу указать лишь на [?], так великолепно (эта  
[идиллия флейты Пана]!!!)  
Разве нельзя было написать в качестве финала  
более легкие вариации??
- Далеко не так восхищен, как, например,  
вариациями ор.115  
Финал, конечно, очень красив.
2. часть, красива, Триоли, четверти и  
половинки, чудесно  
Все остальное так мелодично!!  
А этот [...] финал!! Есть ли что-либо более [...] захватывающее  
невьигрышно
- Не такой гладкий, как первый, но как почти все у  
Брамса очень красиво.
- Прилежное (?)сочинение, которое демонстрирует  
много доброй воли, но мало умения. Довольно  
трудное и монотонное и шумное.
- Очень гладкое приятное сочинение, но из-за темпа  
требует многих репетиций
- Нравится мне больше, но я знаю ее слишком мало
- Думаю, что это Ор 44 (109 №) поскольку она  
весьма, весьма, весьма. Особенно 1 часть.
- Ничего не скажу, буду помнить это всегда  
(одночастна, без пауз, вступление, переход и затем  
2) быстро, затем медленно 12/12 = C затем 4)  
быстро)
- Музыка очень милая (??????[позднее синими

- moll] чернилами])  
за исключением (4.) последней части, которая  
очень подражательна.  
Почти современное скерцо; [позднее: “верно”]  
I часть лучше.  
Красивая мелодия с вариациями в [?] части
258. 14-я рапсодия Листа Очень красивая [?] плодотворна
259. Г.Ф.Гендель. Органные Это великолепные сочинения. Настоящий Гендель,  
концерты с оркестром так текуче и симфонично!! И не трудно.  
(Breitkopf u H[ertel].  
1,2,3,4,5,6.)
260. Шитте Ор. 114 II тетрадь Да! Еще хуже, чем I тетрадь, в остальном то же,  
(I тетрадь см. № 217 II банально, грубо и однотонно.  
том)
261. Шуберт Ор. 33. Настоящая самобытная, симпатичная музыка,  
Немецкие танцы и 2 большая противоположность предыдущему  
экосеза. (Шитте), ее следует играть. Это относится и к
262. Военным и героическим маршам
263. Дворжак. Квинтет ор.81. Очень красиво, но трудно, особенно I часть, II и III  
стоят усилий играть чаще. Много Брамса.
264. Шуман. Трио g moll ор. Довольно красиво, но немного тривиально, все же  
63 очень эффектно, бойко.
265. [Шуман. Фортепианный] Очень глубокое сочинение и красивое, но трудное.  
Квартет ор. 47
266. [Шуман]. Увертюра Очень красиво  
«Манфред»  
«Юлий Цезарь» ? [ор. 128] } не играли  
«Праздничная увертюра» [ор. 123] ? }  
«Герман и Доротея» [ор.136, по И.В.Гете]  
соответствует сюжету, уныло и смехотворно  
(например, вечное вдалбливание баса у большого  
барабана)  
«Фауст» [сцены из «Фауста»]: глубоко задумано и  
красиво, трудно.  
Довольно трудно, все требуют основательных  
навыков, не первоначальных мендельсоновских  
или бетховенских.
267. Г. Гофман Ор. 19 в 4 Да! Наверное, самое позорное его сочинение;  
руки ориг. богатая фантазия, но слишком мало [ ? ]  
«Итальянские любовные Он все находит достаточно хорошим!  
новеллы»! [...]

268. [Г.Гофман] «Эккехард»  
ор. 57 оригинал в 4 руки  
II том. Много, много лучше, чем предыдущее. Все овеяно таким средневековым дыханием, как великолепный роман Айхоффа. Не так обыденно, например, мистический марш гуннов, чудесно ритмичное свадебное шествие и героическая сага в последнем, под сильным влиянием Вагнера, особенно чудесный средняя часть!! Крайние части немного назойливы!
269. Шарль Гофман.  
Парижские танцы. Такое не следует ни играть, ни критиковать. Неужели парижская музыка так плоха и уныла. Единственно удачный, но вызывающий № 2 *giocosо*
270. Мошковский. II сюита  
для оркестра. Определенно технический прогресс в сравнении с I, простая и мелодичной.  
Эта, II, приводит в изумление, почему Мошковский не обращается к симфонической области(?). С некоторой долей мастерства и ограничения он достиг бы по меньшей мере таких же высот, как многие другие симфонисты современности.  
Прелюдия: очень солидно!  
Фуга: несмотря на эту форму очень удачна  
Скерцо: возможно, наихудшее, но ядреное  
Largetto: очень трудное, но определенно лучшая часть  
Интермеццо: вновь хуже  
Марш: очень хорошо, решительно и сильно, кроме того, ничего для фортепиано. Это объясняет то, что мне понравилась меньше I часть.  
II часть нравится больше всего, узнаю творца Немецкого реквиема  
III. очень сильно, тоже нравится больше, чем I часть.
271. Брамс. Триумфальная  
песнь ор. 56 Настоящее настроение “Heil dir ein Sieges König” («Привет тебе, король-победитель»), что мне само по себе несимпатично.
272. Чайковский.  
IV. симфония Ор. 36 Все же гениально, несмотря на многие истинно «русские унылые места», одухотворенно и захватывающе (VI мне, конечно, нравится больше)  
I. Какие обнаженные фанфары!!!!

Тема Moderato так тосклива, затем quasi Andante очень красиво, но в подражание французам, но чудесно. Но затем плодотворное Ben sostenuto, тривиально скучно введение фанфар!!!!

II. Рассчитано на Моцарта[?]!!!



Но как отвратительно мешает введение в качестве второй темы




вообще и немного уныло.

III. Удачная, но, возможно, впоследствии скучная часть.

IV. Действительно “con fuoco” Очень бурно и неистово. Но вновь вступление фанфар из I теперь конец, немного оперный, но тем более эффектный.

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| 273 | Гендель. Концерты для органа и оркестра II том  | К моему стыду должен признать, они стали для меня слишком скучными. VII, VIII, остальные я оставил, они не так красивы, как 1-6. Со временем понимание придет.   |
| 274 | Лист. [симф. поэма] «Мазепа».   | Ну, думаю, наихудшая из всех мне известных. Она не разнообразна, мощна, но очень мало гениальна.   |
| 275 | Лист «Ночное шествие» из «Фауста» Ленау [2 эпизода из «Фауста» Ленау для ф-но в 4 р.] | Мне местами нравится больше, поскольку есть настроение. Кое-что сделано так вымучено, но есть красивые места.  |
| 276 | -- [симф. поэма] «Битва гуннов» (перед 2 вышеназванными)                              | (Нет собственно толкования, но краткий эпизод) Самая зрелая, очень живо и жизненно изображено, конечно, Maestosos обыденны и бедны, лишь шумны. Своеобразно чередование звуков хора с Maestoso и перед “Nicht schleppend” начинается незаметное нарастание до конца. Сделано мастерски (конечно, «Прелюды», «Тассо», «Прометей» я люблю больше). |
| 277 | XV рапсодия Листа   | Из-за Ракоци-марша я не особенно восхищен.   |

- 278 Брукнер. IX симфония  
 Никогда я не забуду этого Хелене Вацнер<sup>11</sup> [?], что она год назад принесла это сочинение в дом.  
 IV. часть, думаю, лучшая  
 V. „ роскошное скерцо с очаровательным Трио (определенно, лучшее у Брукнера)  
 VI. Великолепно, глубоко и роскошно
- 279 [Брукнер] IV  
 [симфония],  
 Романтическая  
 Тоже знал раньше, но не так ценил, как сейчас – по-настоящему романтическая:  
 I. часть чудесна  
 IV. Andante просто очаровательно. Одно это начало. Все в целом напоминает I Малера, особенно кварты
- 
- в басу с
- мелодией сверху.  
 V. Скерцо: ценность просто импонирует! Не как мотивы охотничьего рога и постоянно прерываемые идиллии. Действительно “Gemächlich” Трио - - по-настоящему австрийское.  
Финал нравится меньше - - - немного обиденный Брукнер.  
 Примечательно окончание на 6/4 в основном темпе!
- 280 Вайнгартнер. «Лир».  
 Р. Штраус. [симф.поэма]  
 «Дон Кихот».  
 См. выше.  
 Недурно - блестяще - развлекательно – и частью очень красиво, как интродукция, части темы (особенно последние 5 тактов) – некоторые вариации, но особенно места с 6 # в “Viel langsam” в 3 вариации. Оригинальна IV вариация – комична VI вариация. 2/4, 3/4, 2/4 --- грандиозна VII. вариация. - - X. вариация тоже очень красива – и теперь становится все красивее: Путь домой, пастухи,

<sup>11</sup> Неустановленное лицо.



- [...]! Его смерть.
- 281 Бюлов. Траурный марш  
ор. 23 Трудная, серьезная, глубокая музыка – конечно,  
безо всякого проблеска.
- 282 Дворжак. «Богатырская  
песнь». См. выше: разочарован!!
- 283 Бунгерт. «Немецкий  
хоровод» ор. 16 Самое обаятельное из всего, что я слышал в таком  
духе за долгое время. — Истинное наслаждение —  
освежает.
- 284 Роберт Фолькман I  
симфония Не может быть украдена — несмотря на такие  
шумановские нарастания — это, конечно, не  
Шуман.  
Симпатичное Andante
- 285 Дворжак.[Симф. поэма]  
«Голубок» Да, слабо!! банально или ordinarily — бедно —  
однако эпилог удачен.
- 286 Чайковский.  
Патетическая симфония См. выше.
- 287 Фибих II симфония (Es  
dur) См. 79 I. Талантливое сочинение.  
I. Schwungvoll — немного банально, но  
увлекательно и также: Motto tranquillo  
II. Adagio неглубоко — и неинтересно. Но тема  
хорошая.  
III. Роскошное скерцо - порывисто и с юмором  
Финал самая лучшая часть — очень хорошо!
- 288 Шуберт. Антракты и  
балет к «Розамунде» Настоящая шубертовская мелодика, текучесть,  
блеск — но далеко не на уровне симфоний h moll и  
C dur— и песен.  
[описание]
- 289 Ф. Э.Бах I симфония Скорее интересна, чем красива  
I. часть довольно много пассажей. Самый  
оригинальный — переход ко II. части  
III. настоящий Ф.Бах
- 290 И.С.Бах. Пастушья  
музыка из Насколько это маленькое непритязательное  
сочинение глубже, чем предыдущее, невозможно  
описать - - - Конечно, пастушью музыку надо  
слухать лишь в аркадии[?] -
- 291 Григ ор. 37 Вальсы-  
капризы очень мило — но оригинально, по-настоящему  
глубоко
- 292 [Григ] Норвежские  
танцы Ор. 35 Шикарно, но далеко не на высоте

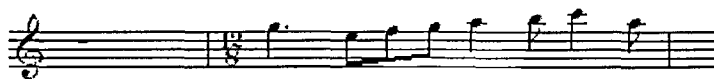
- 293 [Григ] III скрипичная соната Великолепное сочинение: à la квартет.
- 294 [Григ] I. скрипичная соната Глубже, чем предыдущая, но менее норвежская – скорее немецкая – менее страстная, чем та.
- 295 [без текста]
- 296 Сметана Квартет «Из моей жизни» красивое сочинение, конечно, Трио ор.15 красивее [описание]
- 297 Свенсен. Норвежская рапсодия. Довольно мило, с фантазией.
- 298 Рих. Штраус. Вступление ко 2 акту «Гунтрама» Собственно, разочарован – в этом сочинении он не достигает праздничного шума – но не без привлекательности
- 299 Шуберт Ор. 15 Фантазия в 2 руки Поразительна эта мелодика – это богатство мыслей – так роскошно свежо это Allegro I; Adagio менее трудно, зато [ ], Presto стоящее! так же финал.
- 300 „ Ор 78 Фантазия Поразительно, насколько скучна 1-я часть - ужасно; зато Andante уже лучше – даже часто порывисто; менуэт чудесный и хороший, лишь финал по-настоящему радостный и теплый.
- 301 “ Ор 94 Музыкальные моменты В целом скучны  
1.)наверное, фанфары в лесу ? ? - Да!  
2.) затуто, времснами благородно  
3.)очень мило  
4.)красивый этюд  
5.)Тьфу!  
6.)самый красивый, довольно мягкий и благостный[?]
- 302 Роберт Фукс 2 или 3 маленьких пьесы для 4 рук Довольно приятны, но незначительны.
- 303 Фолькман. 3 из венгерских пьесок в 4 руки (забыл название) Ужасно бедно – детсадовская музыка
- 304 Р. Штраус. [опера] «Гунтрам» 1.)Прелюдия к 1 акту. Вначале не особенно, позднее очень красива – но еще старый Р.Штраус  
2.)Прелюдия ко 2 акту Праздничный шум — но ничего больше — ничего кроме разнообразия(?) - почти []

- 306 Шиллингс. Симфонический пролог к «Эдипу» Софокла Очень сильное стильное сочинение — очень запутано — смена тактов выразительна. Его увертюры к «Дню музыканта» мне нравятся больше — более приятны.
- 307 Рафф Иоахим. Ор. 214 Зимняя симфония Ужасно — скучно — обыденно — и до смерти скучно, при этом так [ ] [описание]
- 308 Шпор. Двойная симфония Ор. 121 ( ) Немного лучше, чем 307 [ ] В целом утомительна и перегружена
- 309 Шуман Ор. 66. «Восточные картины». Оригинал в 4 руки Не в восторге — даже в первый раз — несмотря на разнообразие они не поднимаются над определенной плоскостью! Действительно красив и на уровне № 4 с простой, но впечатляющей мелодией.
- 310 „Швейцарские танцы“ Николая фон Вильма Ужасно!! № IV и VI еще ничего в его роде!
- 311 Гольдмарк. Увертюра к «Гёцу фон Берлихингену» Ничего нового — т.е. частью приятно, не без обаяния — и часто напоминает Гольдмарка.
- 312 [А.]Рубинштейн. Торжественная увертюра Ужасно!!! Как можно так грубо и невыразительно писать . Абсолютно несимпатично, несмотря на шум и т.д..
- 313 Бетховен. 1 Ранний опус. Второй много лучше.  
фортепианный концерт
- 314 Рейнеке. [...] 1. квартет довольно симпатичный, затем становится детсадовской музыкой
- 315 Чайковский. [увертюра-фантазия] Гамлет. очень красиво, см. выше .  
Увертюра
- 316 Гольдмарк. «Хоровод духов» из [оперы] «Мерлин» 4 р. Еще очень молодой Гольдмарк — малоценная мелодика — гармония и в «Музыке сфер» очаровательна эолова арфа!
- 317 З. Вагнер [Опера] «Лежебока» Паршиво! Вместо современной полифонии перегруженность, вместо мелодики — целотоника



- 318 Сметана. [Симф. поэма] «Ричард III» Действительно великолепное сочинение по сравнению с предыдущим! — Шум здесь — не невнятная путаница — это единое целое!

- 319 Гольдмарк. «В Италии». Поразительная юношеская свежесть — ничего  
Увертюра. полированного, — нащупывающего — бодрое  
начало «напролом» терциями





и т.д.

Затем эта краткая красивая мелодия, полная  
итальянского очарования

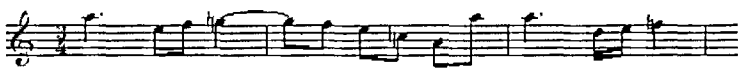


Они соединяются, затем бурное [...] Andante,  
затем возвращение к 1 части, конечно, больше  
разнообразия и завершение в крайнем „Lebhaften“.  
Настоящий конец Гольдмарка.

- 320 Кинцль. Танцевальный  
праздник из [оперы]  
«Дон Кихот»  
а) Игра рыцарей, не особенно глубоко, как и  
вообще все 3 части, довольно гладко — немного  
напыщенно  
б) Мавританский танец — довольно красиво, но не  
мавритански; парой чистых квинт этого не  
добьешься.  
Зато с) тарантелла „sehr feurig“ пикантна и  
эффектна
- 321 Берлиоз. Траурно-  
триумфальная симфония  
Приятнее, чем прочее у Берлиоза, роскошно и  
одухотворенно — но в Adagio нет единства, оно  
разорвано и мелодика не эффектна. Финал больше  
грубый, чем помпезный и триумфальный!  
Отвратительно!
- 322 Чайковский. V симфония  
I. часть очень красива — узнаешь творца  
Патетической  
II. „И эта полна красоты и тепла  
III. часть уже хуже — вальс (Valse) — но не Вальс  
(aber kein Walzer)!  
IV. совершенно неудачна - банальна!!!!
- 323 Райнбергер.  
«Димитрий». [Увертюра  
Прежнее восторженное суждение существенно  
изменилось!

- ор. 110] и т.д.!!
- 324 Шуман. [Увертюра, Увертюра пуста!  
Скерцо и Финал ор.52] бедна  
Скерцо еще самое лучшее особенно средние  
части на 2/4  
Финал средне  
почти скучно!  
Далеко не на высоте четырех симфоний
- 325 Пфицнер [опера] “Роза Красивые места, как мне показалось после первого  
из сада любви” прочтения [подробное описание страниц  
отдельных фрагментов]
- 326 Сук. Квартет ор. 11 Проигрывал несколько раз, в полном восторге,  
интересно.  
1 – самая прилежная и красивая, пожалуй.  
Другие богаты фантазией. —  
Мелодия, гармония и гениальная находка
- 
- 2 раза  
см. прежнее описание
- 327 Римский-Корсаков. Скорее оригинальна, чем красива. Используются  
[Сюита] «Шехеразада» иудейские ориентальные лады с большим шиком и  
искусством  
I. часть тема моря
- 
- красота волн  
II. меньше восхищен, скорее ориентальное  
III. Очень хорошая мелодия в *bei Pocochissimo* и в  
остальном хорошо.  
IV. Очень хорошо передается бурное настроение!
- 328 Лист. Симфония Да! Ад слишком ужасен, рай слишком скучен!  
по «Божественной Наверное, из худшего у Листа  
комедии» Данте
- 329 Гайдн. Квартеты том I 1- Очень приятная гладкая музыка  
5
- 330 Вебер. Шесть напевов I кратко и бедно  
Op. 10 II Испанский характер, ну и ну!

- 31 такт Adagio очень красиво  
Остальные 4 больше не играли, достаточно этих 2
- 331 Лахнер II [оркестровая] Сюита [ор. 115?] Н 1.) Интродукция. Фуга. Очень хорошо!  
2.) Средне  
3.) Менуэт очень мил  
4.) Интермеццо [ ]  
5.) Финал. Жига. Очень подвижна и страстна
- 332 Поног (?) Ор. 77 Скерцо Отнюдь не богато фантазией. Красивая форма и размеренность.
- 333 Мендельсон. [Вариации] Ор. 83 для 4 рук Идет!! Вариация 6 красива и 8. Зато как ужасен конец!!  
оригинал. Абсолютно бедно и скучно.  
Andante и вариации  
[Блестящее аллегро] Ор. 92 оригинал Отто[?] для 4 р.
- 334 Фукс Роберт. Ор. 50 Незначительное, подражание Брамсу [ ]  
12 лендлеров. Красив № 8
- 335 Эссер. Ор. 70 Сюита [для оркестра]. (Посвящена Францу Иосифу I) Это старое сочинение не [ ], музыкальное ремесло без материала и силы  
Из 5 частей красива 1-я.  
2-я немного скучна, 3-я хорошая, очень приятно, возвышенная часть.  
4-я меньше! 5-я в темпе менуэта начинается и заканчивается, что эффектно  
[ ] захватывающий [ ] финал с изрядной (старой) техникой и огнем!
- 336 Григ. Симфонические танцы (Бергхоф) IV самый великолепный, затем I, затем II, затем III. следуют друг за другом.
- 337 Дворжак ор. 85 Не в восторге (в отличие от Смарагды)  
«Поэтические настроения» для 2 р. 1) средне, 2 скучно 3 красиво 4 пассажная музыка
- 338 Фибих. Ор. 17 1 симфония F dur 1. часть интересна тема 1)[NB] и все, что таким образом [ ] Лирично, остальное, хотя и отчасти искусно, не на высоте II симфонии  
II. Скерцо трудно — имитация Шуберта. Трио вновь национально (естественно) еще слабее!  
III Adagio не шедевр, но эффектно, отличается единством и законченностью формы!  
IV Финал. Настоящий! Шумановский финал (лишь

- начало и его повторения – ничего кроме скелета, [ ]  
красивы краткие части в С в [ ] другом стиле.  
При втором проигрывании понравилось больше,  
хотя еще больше бросилась в глаза разорванность,  
а скерцо показалось ужасным.
- 339 Фукс. ор. 5 IV Серенада. Какой клад я обнаружил, когда ожидал скучную,  
хотя и мелодичную пьеску, как первые 2 серенады,  
а нашел это содержательное и глубокое  
сочинение!!! – Сочинение, которое хочется играть  
чаще, поскольку оно предлагает новые и новые  
красоты!!  
[пример]  
[очень подробно]  
Чудесная, совершенная по форме часть, которая не  
становится хуже оттого, что она очень краткая.  
II Allegretto Наихудшая часть – это не скерцо! и  
немного скучно, хотя и не банально.  
III Менуэт: пожалуй, самое красивое из того, что я  
знаю у Фукса!!! – Эта изысканность –  
одновременно глубокая печаль – которая  
достигает кульминации в очень порывистом
- 
- Трио нехорошее. Но есть настроение!  
И IV смотрится достойно. III  
Чудесно глубоко и прилежно проработано.  
V. Финал. Вполне заключительный характер.  
Гаммы! в больших ритмах по 2-3 тактах. [ ] Но  
покачивающийся новый оборот.
- 340 1) Шуберт. Форельный Известен – но я не в большом восторге.  
квинтет Ор. 114
- 341 2). [Шуберт] Квинтет Хуже, но красив, если не больше.  
[ор.] 163 I-я часть просто великолепна!!! Напоминает  
Adagio Баха на 12/8 с исключительно массивной  
темой в басу и одновременно великолепно  
блестящей вариацией.  
Скерцо шикарно – Трио очень оригинально, – я  
вспоминаю Брукнера.  
Финал теряет(?) венгерское влияние.

- |     |  |   |
|-----|--|---|
| 342 | Фибих. «Коменский»   | Род увертюры, очень плохая, далеко не на уровне его симфоний.   |
| 343 | Д'Альбер. [музыкальная сказка] («Рубин») Вступление.                                     | Дрянь!! Отъезд еще ничего, хотя бы временами красивые мелодии!!   |
| 344 | Рудорф. 6 фортепианных пьес op. 4  | Справедливо крупнейшее сочинение непризнанного композитора!!!!  |
| 345 | Д'Альбер. Op. 11 Квартет   | Самое лучшее, что я знаю у Альбера. В этом толика прекрасной работы и хорошего вкуса.   |
| 346 | Герцогенберг. Вариации на тему Брамса!! для фортепиано в 4 р.                            | Очень красивое добротное брамсовское сочинение, которое произвело на меня очень хорошее впечатление.                            |
| 347 | Хаузеггер [симф. поэма] «Дионисийская фантазия» (творческий музыкант)                    | Очень интересно, выигрышно, довольно современно, примерно в духе Шиллингса и лучших, оставленных Вайнгартнером (играл Лангфорт) |
| 348 | Д'Энди. Песни и танцы op. 50   |   |
| 349 | Re[]mak E.N.V. Симфоническая сюита   | Оригинальное скрещение прусской симфонии и военной музыки с тонкой работой  |
| 350 | Рейнеке. От колыбели до могилы ( Von der Wiege bis zum Grabe) 4 р. ориг.[для фортепиано] | I и II красивы, III скучна, IV очень хороша, V глупа, VI скучна, VIII чудовищна, VIII скучна.                                   |
| 351 | Лист [?]   | Просто грубо в работе и слишком дико — местами оригинально.   |
| 352 | Хальворсен. «Вазантазена»  | Да! Тошнит!!  |
| 353 | Д'Энди. Песни и танцы Op 50 (духовые инструменты)  | Никогда не забуду!!   |
| 354 | Риччиус. op. 41 Allegro appassionato   | Близко граничит с Шуманом — настоящее Allegro, неглубоко.   |
| 355 | Лист. Симфоническая поэма «Плач о героях»  | Отвратительная молотильня. Бас — бас <i>fff</i> и т.д.  |
| 356 | Лист. Вступление и венгерский марш [?] «Бюлов-марш» Памяти Петефи                        | Скучно!!<br>Лучше, хотя движение четвертями!!<br>Незначительно (небольшой пример [] мелодии)                                    |



- 357 Рубинштейн. [Муз-характеристич. картина] «Дон Кихот» Не расправишься так скоро, значительно – определенно, но это далеко не настоящая симфоническая поэма  
некрасивая работа
- 1905/6
- 358 Шарвенка. Танцевальная сюита Плохо за исключением менуэта и гавота, последний лучше всего —————
- 359 Чайковский. [Симфония] I. часть очень красива, затем силы иссякают и это Манфред не удовлетворяет. Все же достойное сочинение.
- 360 Донаньи. Ор. 7 квартет После первого проигрывания довольно симпатично.
- 361 Фолькман. Ричард III Ничто!!!!
- 362 Свенсен. Октет ор. 3 Очень, очень бедно!!! скучно!!!!

## Приложение II

### «О самопознании» (F 21 Berg 100/I-XII, ÖNB MS) Список авторов и названий сочинений (избранное)<sup>12</sup>

**Айхендорф, Йозеф (Eichendorff, Josef, 1788-1857)**

*Из жизни шалопая.* Новелла, 1826 (*Aus dem Leben eines Taugenichts*)

**Альтенберг, Петер (Altenberg, Peter, 1859-1919)**

*Что приносит мне день.* 1901 (*Was der Tag mir zuträgt*)

*Английский сад,* 1905 (*Englischer Garten*)

*Как я это вижу,* 1896 (*Wie ich es sehe*)

**Аннунцио, Габриэле Д' (Annunzio, Gabriele d', 1863-1938)**

*Желание.* Роман, 1898 (*Lust*)

*Мертвый город.* Драма, 1901 (*Die tote Stadt*)

**Армин, Беттина фон (Armin, Bettina von, 1785-1859)**

[без названия]

**Байерляйн, Франц Адам (Beyerlein, Franz Adam, 1871-1949)**

*Иена или Седан.* Роман. 1903 (*Jena oder Sedan*)

**Бар, Герман (Bahr, Hermann, 1863-1934)**

*Францль.* Драма. 1900 (*Der Franzl*)

*Маленькое путешествие.* Фельетон, 1907 (*Kleine Reise*)

**Бетховен, Людвиг ван (Beethoven, Ludwig van, 1770-1827)**

[без названия]

**Бильрот, Теодор (Billroth, Theodor, 1829-1885)**

*Письма (Briefe)*

**Бильшовский, Альберт (Bielschowsky, Albert, 1847-1902)**

*Гете. Жизнь и творчество в 2-х т.,* 1895-1903 (*Goethe. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde.*)

**Бирбаум, Отто Юлиус (Bierbaum, Otto Julius, 1865-1910)**

*Предатели (Die Verräter.)*

*Панкрат Граунцер.* Роман, 1905 (*Pankrazius Graunzer*)

**Бьорнсон, Бьорнстерне (Bjornson, Bjornstjerne, 1832-1910)**

*Банкрот.* Драма, 1875 (*Ein Fallisement*)

*Вьши сил.* Драма, 1886/1896 (*Ober die Kraft*)

**Вагнер, Рихард (Wagner, Richard, 1813-1883)**

*Майстерзингеры. (Meistersinger)*

<sup>12</sup> Используются материалы монографии С.Роде: Rode 1988. В данный список преимущественно помещены полные названия книг, а также имена наиболее известных авторов, которые могут дать по возможности полное представление о круге чтения Берга. Некоторые источники цитат не поддаются абсолютной идентификации, иногда невозможно установить издание, на которое ссылается Берг.

Письма госпоже Везендонк (Briefe an Frau Wesendonk)

Письма Листу (Briefe an Listz)

**Вассерман, Якоб (Wassermann, Jakob, 1873-1934)**

*История юной Ренаты Фукс. Роман, 1900. (Die Geschichte der Jungen Renate Fuchs)*

**Ведекинд, Франк (Wedekind, Frank, 1864-1918)**

*Фейерверк. Рассказы. (Feuerwerk)*

*Дух земли. Трагедия, 1895 (Erdgeist)*

*Ящик Пандоры. Трагедия, 1904 (Die Büchse der Pandora)*

*Король Николо или Такова жизнь. Драма, 1902 (König Nicolo oder So Ist das Leben)*

*Хидалле. Драма, 1904 (Hidallä)*

*Весеннее пробуждение. Драма, 1891 (Frühlingserwachen)*

**Везендонк, Матильда (Wesendonck, Mathilde, 1828-1902)**

*Письма Вагнеру (Briefe an Wagner)*

**Вейнингер, Отто (Weininger, Otto, 1880-1903)**

*Пол и характер (Geschlecht und Charakter)*

**Вольцоген, Эрнст фон (Wolzogen, Ernst von, 1855-1934)**

*Третий пол. (Der dritte Geschlecht)*

**Гамсун, Кнут (Hamsun, Knut, 1859-1952)**

*Пан. Роман, 1894 (Pan)*

*Царица Савская. Рассказы, 1899 (Die Königin von Saba)*

**Ганслик, Эдуард (Hanslick, Eduard, 1825-1904)**

*О музыкально-прекрасном. (Vom musikalisch Schönen)*

**Гауптман, Герхарт (Hauptmann, Gerhart, 1862-1946)**

*Возница Хеншель. Драма, 1899 (Fuhrmann Henschel)*

*Затонувший колокол. Драма, 1897 (Die versunkene Glocke)*

*Эльга. Драма, 1905 (Elga)*

**Гейне, Генрих (Heine, Heinrich, 1797-1856)**

*Путешествие в Гарц, 1853 (Die Harzreise)*

**Гердер, Иоганн Готтфрид (Herder, Johann Gottfried, 1744-1803)**

[без названия]

**Гессе, Герман (Hesse, Hermann, 1877-1962)**

*Петер Каменцинд. Роман, 1904 (Peter Camenzind)*

*Под колесами. Роман. (Unterm Rad)*

**Гете, Иоганн Вольфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832)**

*Ифигения в Тавриде. Пьеса, 1779 (Iphigenie auf Tauris)*

*Герман и Доротея. Эпос, 1798 (Hermann und Dorothea)*

*Из моей жизни. Поэзия и правда. 1811-1822 (Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit)*

*Фауст. I часть, трагедия 1808 (Faust I.)*

Различные тексты из антологии, афоризмы.

*Фауст*. II часть, 1790.<sup>13</sup>

**Гоголь, Н.В. (1809-1952)**

[без названия]

**Горький, А.М. (1868-1936)**

*На дне*. 1902

*Два босняка. Челкаш. Каин и Артем.*

**Гофманн, Э.Т.А. (Hofmann)**

*Золтой горшок. (Der goldene Topf)*

**Гофмансталь, Гуго фон (Hofmannsthal, Hugo von, 1874-1929)**

*Женщина в окне. Свадьба Зобайде. Драммы, 1899 (Die Frau im Fenster. Hochzeit der Sobeide)*

**Грильпарцер, Франц (Grillparzer, Franz, 1791-1872)**

*Аргонавты. Трагедия, 1822 (Die Argonauten)*

*Верный слуга своего господина. Трагедия, 1830 (Ein treuer Diener seines Herrn)*

*Спор в Габсбурге. Трагедия, 1972 (Ein Bruderzwist in Habsburg)*

*Медее. Трагедия, 1822. (Medea)*

*Горе тому, кто лжсет. Комедия, 1840 (Weh' dem der lügt)*

**Дильтей, Вильгельм (Dilthey, Wilhelm, 1833-1911)**

Психология (Psychologie)

**Доде, Альфонс (Daudet, Alphonse, 1840-1897)**

*Сафо. Роман, 1884 (Sapho)*

*Жак. Роман, 1876 (Jack)*

**Дойль, Артур Конан (Doyle, Arthur Conan, 1859-1930)**

*Переводчик с греческого. Серия о Шерлоке Хомсе, т. 7. (Der griechische Dolmetscher, Sherlock Holmes-Serie, VII.Bd.)*

**Достоевский, Ф.М. (1821-1881)**

*Преступление и наказание*

*Хозяйка. Рассказ.*

**Дюма, Александр (Dumas, Alexandre, ?)**

*Дело Клемансо (Der Fall Clémenceau.)*

**Жан Поль (Jean Paul, 1763-1825)**

[без названия]

**Зальтен, Феликс (Salten, Felix, 1869-1945)**

*Крик любви. Новелла, 1905 (Der Schrei der Lebe)*

**Захер-Мазох, Леопольд Ритгер фон (Sacher-Masoch, Leopold Ritter von, 1836-1895)**

*Идеалы нашего времени. Роман, 1875 (Die Ideale unserer Zeit)*

*Венера в мехах. Роман, 1870 (Venus im Pelz)*

*Венские Мессалины. Рассказы, 1874 (Die Messalinen Wiens)*

**Золя, Эмиль (Zola, Emile, 1840-1902)**

<sup>13</sup> В библиотеке Берга имелось полное собрание сочинений Гете в 36 томах.

Новеллы. *В лесах и полях. Осада мельницы. Времена года. Нанта.* ( *Durch Wald und Flur. Der Sturm auf die Mühle. Die vier Jahreszeiten. Nantas.* )

*Деньги (Geld)*

*Жерминаль (Germinal)*

**Зудерман, Герман (Sudermann, Hermann, 1857-1928)**

*Кошачья тропа.* Роман, 1890 (*Der Katzensteg*)

*В двойственном свете.* Рассказ, 1886 (*Im Zwielflicht*)

*Он был.* Роман, 1894 (*Er war*)

*Сестры и братья.* Новелла, 1888 (*Geschwister*)

*Честь.* Драма, 1890 (*Die Ehre*)

*Счастье в углу.* Роман, 1896 (*Glück im Winkel*)

*Да здравствует жизнь.* Драма 1902 (*Es lebe das leben*)

**Ибсен, Генрик (Ibsenm Henrik, 1828-1906)**

*Фру Ингер из Эстрота.* Драма. 1855 (*Frau Ingertut Ostrat*)

*Пер Гюнт.* Драма, 1867 (*Peer Gynt*)

*Столпы общества.* Комедия, 1878 (*Stützen der Gesellschaft*)

*Враг народа.* Комедия, 1882 (*Volksfeind*)

*Росмерсхольм.* Драма. 1886 (*Rosmersholm*)

*Строитель Сольнесс.* Трагедия, 1892 (*Baumeister Solness*)

*Йун Габриэль Боркман.* Драма, 1896 (*John Gabriel Borkman*)

*Когда мы, мёртвые, пробуждаемся.* Трагедия, 1899 (*Wenn wir Toten erwachen*)

*Богатырский курган.* Драма, 1850 (*Das Hühnengrab*)

*Пир в Сольхауге.* Драма, 1856 (*Das Fest auf Solhaug*)

*Олаф Лиленкранц.* Драма, 1857 (*Olaf Liljenkrans*)

*Северное морское путешествие.* Драма, 1858 (*Nordische Meerfahrt*)

*Комедия любви.* Комедия, 1862 (*Komödie der Liebe*)

*Борьба за престол.* Драма, 1863 (*Kronprätendenten*)

*Бранд.* Драма, 1866 (*Brand*)

*Союз молодежи.* Комедия, 1869 (*Bund der Jugend*)

*Император Галилеи.* Драма, 1873 (*Kaiser von Galiläa*)

*Нора или Кукольный дом.* Драма, 1879 (*Nora oder Puppenheim*)

*Письма (Briefe)*

**Кальдерон де ла Барка, Педро (Calderon de la Barca, Pedro, 1600-1681)**

*Жизнь есть сон.* Драма. (*Das Leben ein Traum*)

*Саламейский алькальд (Richter von Zalamea)*

**Келлер, Готфрид (Keller, Gotfried, 1819-1890)**

*Изречение.* Новелла, 1881. (*Das Sinngedicht*)

*Зеленый Генрих.* Роман, 1854-1880 (*Der grüne Heinrich*)

*Сельские Ромео и Джульетта.* Рассказ, 1876 (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*)

*Люди из Зельдвилы. I часть.* Рассказы, 1956 (*Die Leute von Seldwyla*)

**Клейст, Генрих фон (Kleist, Heinrich von, 1777-1811)***Семейство Шроффенштейн. Драма, 1803 (Die Familie Schrockenstein)**Пентесилея. Трагедия, 1808 (Penthesilea)**Амфитрион. Комедия, 1807 (Amphitryon)**Михаэль Кольхаас. Рассказ, 1810 (Michael Kohlhaas)***Клингеманн, Эрнст Аугуст Фридрих (Klingemann, Ernst August Friedrich, 1777-1831)***Фауст. Трагедия, 1827 (Faust)***Клингер, Фридрих Максимилиан (Klinger, Friedrich Maximilian, 1752-1831)***Буря и натиск. Драма, 1776 (Sturm und Drang)**Близнецы. Драма, 1776 (Die Zwillinge)***Колер, Йозеф (Kohler, Josef, 1849-1919)***Будда или Христос (Buddha oder Christus)***Корнгольд, Юлиус Вольфганг (Korngold, Julius Wolfgang, 1860-1945)***Музыка. Фельетон. 1904.***Крафт-Эбинг, Рихард фон (Kraft-Ebing, Richard von 1840-1902)***Сексуальная психопатия (Psychopathie sexualis)***Краус, Карл (Kraus, Karl, 1874-1936)***Цитаты из журнала «Факел»***Ленц, Якоб Михаэль Райнгольд (Lenz, Jacob Michael Reinhold, 1751-1792)***Гувернер. Комедия, 1774 (Der Hofmeister)***Лессинг, Готтольд Эфраим (Lessing, Gottold Ephraim, 1729-1781)***Эмилия Галотти. Трагедия, 1772 (Emilia Galotti)**Иудеи. Комедия, 1749 (Die Juden)**Филом. Трагедия, 1759 (Philotas)**Натан Мудрый. Драма, 1779 (Nathan der Weise)***Лилленкрон, Детлеф фон (Liliencron, Detlev von, 1844-1909)***Битвы и цели. Стихотворения, том 8 (Kämpfe und Ziele)***Ломброзо, Чезаре (Lombroso, Cesare, 1836-1909)***Исследование преступников (Verbrecherstudien)***Майер, Конрад Фердинанд (Meyer, Conrad Ferdinand, 1825-1898)***Святой. Новелла, 1879 (Der Heilige)**Монашеская свадьба. Новелла, 1884 (Die Hochzeit des Mönchs)**Георг Енач. Роман, 1876 (Georg Jenatsch)**Искушение Пескара. Новелла, 1887 (Die Versuchung des Pescara)**Плаут в женском монастыре. Новелла, 1882 (Plautus im Nonnenkloster)**Паж Густава Адольфа. Новелла, 1882 (Gustav Adolf Page)***Малер, Густав (Mahler, Gustav, 1860-1911)***[афоризм]***Манн, Генрих (Mann, Heinrich, 1871-1950)***Земля обетованная. Роман, 1900 (Im Schlaraffenland)*

**Манн, Томас (Mann, Thomas, 1875-1955)**

*Будденброки*. Роман, 1901 (*Buddenbrooks*)

*Тристан*. Новеллы, 1903 (*Tristan*)

*Маленький господин Фридеман*. Новелла, 1898 (*Der kleine Herr Friedemann*)

**Мендельсон-Бартольди, Феликс (Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 1809-1847)**

Письмо сестре 13.8.1831 (Brief an seine Schwester)

**Мерике, Эдуард (Mörke, Eduard, 1804-1875)**

*Моцарт на пути в Прагу*. Новелла, 1856 (*Mozart auf der Reise nach Prag*)

**Метерлинк, Морис (Maeterlink, Maurice, 1862-1949)**

*Пеллеас и Мелизанда*. Драма, 1892 (*Pelleas und Melisande*)

**Мопассан, Ги де (Maupassant, Guy de, 1850-1893)**

*О нравах и другие новеллы*. (*Von Sinnen und andere Novellen*)

*Иветта*. Новелла, 1884 (*Yvette*)

**Мюссе, Альфред де (Musset, Alfred de, 1810-1867)**

*Мушкетер* (*Schönheitspflasterchen*)

**Ницше, Фридрих Вильгельм (Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900)**

*Так говорил Заратустра* (*Also sprach Zarathustra*)

*Казус Вагнер* (*Der Fall Wagner*)

**По, Эдгар Аллан (Poe, Edgar Allan, 1809-1849)**

Редкие стихотворения (*Seltsame Gedichte*)

**Прево, Марсель (Prevost, Marcel, 1862-1941)**

*Сильные девы*. Роман, 1900 (*Starke Frauen*)

*Отягощенный наследством*. Роман, 1887 (*Erblich belastet*)

*Полудевы*. Роман, 1894 (*Les demi-vierges*)

**Пушкин А.С. (1799-1837)**

[без названия]

**Рода Рода, Александер (Roda Roda, Alexander, 1872-1945)**

[эссе]

**Розеггер, Петер (Rosegger, Peter, 1843-1896)**

*Якоб Последний*. Роман, 1888 (*Jacob der Letzte*)

*Богоискатель*. Роман, 1883 (*Der Gottessucher*)

**Сад, Донатьен-Альфонс-Франсуаз, маркиз де (Sade, Donatien-Alphonse-Françoise, Marquis de, 1740-1814)**

□

**Сенека, Люций Анне (4 до н.э.- 65 н.э.)**

*Эпистола 7* (*Epistel*)

**Сирано де Бержерак, Савиньи (Cyrano de Bergerac, Savinien, 1619-1655)**

*Гастон* (*Gaston*)

**Стриндберг, Август (Strindberg, August)**

*Отец*. Пьеса, 1887 (*Der Vater*)

*Фрекен Юлия*. Пьеса, 1888 (*Fräulein Julie*)

**Теккерей, Вильям** (Thackeray, William, 1811-1863)

*История Самюэля Титмарша*. Рассказ, 1841 (*History of Samuel Titmarsh*)

**Тик, Людвиг** (Tieck, Ludwig, 1773-1853)

[без названия]

**Толстой, Л.Н.** (1828-1910)

*Анна Каренина*. Роман, 1873-1876

**Тургенев, И.С.** (1818-1883)

*Дневник*.

*Дым*.

**Уайльд, Оскар** (Wilde, Oscar, 1854-1900)

*Портрет Дориана Грея*. Роман, 1891 (*Das Bildnis des Dorian Gray*)

**Францос, Карл Эмиль** (Franzos, Karl Emil, 1848-1904)

*Паяц*. Роман 1905 (*Der Pojaz*)

**Фридель, Эгон** (Friedell, Egon, 1878-1945)

[ без названия]

**Хартлебен, Отто Эрих** (Hartleben, Otto Erich, 1864-1905)

*Требование нравственности*. Комедия. 1897 (*Die sittliche Forderung*)

**Хеббель, Кристиан Фридрих** (Hebbel, Christian Friedrich, 1813-1863)

*Агнес Бернауэр*. Трагедия, 1855 (*Agnes Bernauer*)

*Нибелунги*. Трагедия, 1862 (*Die Nibelungen*)

**Чехов, А.П.** (1817-1862)

Рассказы

**Шекспир, Вильям** (Shakespeare, William, 1564-1616)

*Отелло*. Трагедия, 1604 (*Othello*)

**Шиллер, Фридрих фон** (Schiller, Friedrich von, 1759-1805)

*Вильгельм Тель*. Пьеса, 1804 (*Wilhelm Tell*)

*Заговор Фиеско в Генуе*. Трагедия, 1783 (*Die Verschwörung des Fiesco von Genua*)

**Шлейермахер, Фридрих Эрнст Даниэль** (1768-1834)

[последние слова]

**Шницлер, Артур** (Schnitzler, Artur, 1862-1931)

*Греческая танцовщица*. Новелла, 1905. (*Die griechische Tänzerin*)

Драмы [*Игра в любовь. Сказки. Жертва. Парацельс. Марионетки*] (Dramen [*Liebelei. Märchen. Freiwild. Paracelsus. Marionetten.*])

*Фрау Берта Гарлан*. Роман, 1901 (*Frau Bertha Garlan*)

**Шопенгауэр, Артур** (Schopenhauer, Arthur, 1788-1860)

*Мир как воля и представление* (*Welt als Wille und Vorstellung*)

**Шпехт, Рихард** (Specht, Richard)

*Г.Малер* (*G.Mahler*)

**Шторм, Теодор** (Storm, Theodor, 1817-1888)



*Тихий музыкант.* Новелла, 1876 (*Ein stiller Musikant*)

**Штраус, Рихард (Strauß, Richard, 1864-1949)**

*Гунтрам (Guntram)*

*Есть ли музыкальная партия прогресса? (Gibt es eine musikalische Fortschrittspartei?)*

**Штраус, Эмиль. (Strauss, Emil, 1866-1960)**

*Хозяин ангела (Der Engelwirt)*

**Якобсен, Йенс Петер (Jacobsen, Jend Peter, 1847-1885)**

*Нильс Люне. Роман, 1880 (Niels Lyhn)*

## **Избранные цитаты из берговского собрания.<sup>14</sup>**

### **Коварство успеха**

654

По-настоящему «любимы» лишь посредственности.

Р.Шпехт. *Густав Малер*.

955

У нас одна лишь посредственность – залог популярности.<sup>15</sup>

О.Уайльд. *Портрет Дориана Грея*. XVII гл.

### **Жажда счастья или избавление посредством искусства**

159 О требовании счастья

Нет, это чистое безумие, достигать счастья в борьбе. Лишь в мире – в мире с собой и со всем миром находишь счастье

Петер Наузен *Божий мир (Gottesfriede)*.

160 Об истинном счастье

Есть лишь одно счастье: счастье покоя. Знание того, что завтра встанет то же солнце, что закатилось вчера. Ничего не желать, ничего не бояться

Петер Наузен *Божий мир (Gottesfriede)*.

174

Но таким было счастье, как и всегда. Это чудесное «завтра» духа, которое не наступит никогда

<sup>14</sup> Цитаты приведены по: Floros 1992, Rode 1988, а также F 21 Berg 100 в переводе автора, если не указано иное.

<sup>15</sup> Перевод с англ. М.Абкина

У.Шекспир.

**Слабость, тщеславие и несостоятельность человека.**

336

У всех людей - души серенькие... все  
подрумяниться желают...  
Горький. *На дне*. 3 акт.

345

Ты спрашиваешь, чего тебе следует больше всего избегать? Толпы?  
Ведь к ней не подступиться без опасности! Признаюсь тебе в своей слабости:  
никогда не возвращаюсь я таким же, каким вышел.<sup>16</sup>  
Сенека. *Письмо VII*.

404

Кто может сказать, как гласит старая пословица:  
Из этого источника я никогда не буду пить!  
Все решает время, Бог и – жажда.  
Грильпарцер.  
*Спор в Габсбурге*, 5 акт

662

Упрямство – энергия глупости  
Пословица

692

Человек – тщеславнейший из всех животных, поэт – тщеславнейший из всех людей  
Гейне

721

Поистине, человек – это грязный поток. Надо быть морем, чтобы принять в себя грязный  
поток и не сделаться нечистым.<sup>17</sup>  
Ницше. *Так говорил Заратустра. Предисловие Заратустры*.

722

«Человек есть нечто, что должно превзойти»

<sup>16</sup> Перевод С.А.Ошерова.

<sup>17</sup> Перевод Ю.М. Антоновского (721, 722, 723, 740).

Ницше. *Так говорил Заратустра. О радостях и страстях.*

723

С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину – ко злу».

Там же. *О дереве на горе.*

836

Заверю тебя, есть моменты, когда мы ждем того, что вот-вот все наше существо обрушится – чем больше человек требует от себя преодоления, тем легче он ломается»

Ф.Ведекинд. *Лулу. Дух земли. I часть.*

IV акт, 8 картина

1023

Величайшая радость, почти единственная, которой можно наслаждаться еще в возрасте, это злорадство.

Йозеф Унгер

*Разные наблюдения и замечания*

2003

Чистоплотный человек должен хоть раз в жизни изменить свое мировоззрение»

Вильгельм фон Шольц.

*Афоризмы*

2004

Быть образованным – это означает: уметь ловко демонстрировать малое знание и ловко скрывать его

Там же

### **Тема непрочности брака**

596

Есть браки, в которых два человека умудряются сидеть за столом с призраком между ними – терпеть этого призрака между собой в постели и все же жить вместе, двадцать лет или больше.

Габриэла Ройтер. *Эллен из полей.*

647

Разве брак не великолепное изобретение! Можно делать, что хочешь, а потом придут родители и братья и сестры и еще поздравят.

А.Стриндберг. *Рассказы о браке*.

740

И лучше еще осквернить брак, чем изогнуть брак, изолгать брак! – говорила мне одна женщина: «Да, я осквернила брак, но сперва брак осквернил – меня!»

Ницше. *Так говорил Заратустра. О старых и новых скрижалях*. С. 153

### **Образ женщины**

798

женщины могут обладать значительным талантом, но женщины не бывают гениальны

А.Шопенгауэр.

950

Женщины не бывают гениями. Они -- декоративный пол. Им нечего сказать миру, но они говорят -- и говорят премило. Женщина -- это воплощение торжествующей над духом материи...<sup>18</sup>

О.Уайльд.

*Портрет Дориана Грея*

[без номера]

Женщина не может быть собой в современном обществе, обществе исключительно мужском, с законами, написанными мужчинами, с обвинителями и судьями, которые судят о женском поведении с мужской точки зрения

Г.Ибсен.

*Записки к трагедии современности*, 19.10.1878

Таким образом, я не утверждаю, что женщина зла, антиморальна; напротив, она даже не может быть злой - она только аморальна, низка.<sup>19</sup>

О.Вейнингер. *Пол и характер*

661

Глупость, ты правишь миром, а прибежище твое – женские уста!<sup>20</sup>

Г.фон Клейст. *Михаэль Кольхаас*

<sup>18</sup> Перевод с англ. М.Абкина.

<sup>19</sup> Перевод с нем. В.Лихтенштадта.

<sup>20</sup> Перевод Н. Ман

823

Женщины хотят выглядеть притягательными и быть созерцаемыми раздетыми

К.Краус. *Отбросы*

[без номера]

Стриндберговская мудрость: миропорядку угрожает женское. Стриндберговская ошибка: миропорядку угрожает женщина. Знак смуты: ошибающийся говорит мудрость

К.Краус. *Некролог Стриндбергу*

964

Есть два типа женщин: одни глупы, другие думают, что умны.

А.Берг

477

Инстинкт женщины – верность.

Мор Йокай. *Золотой человек*.

630

Женщина! Будь верна! Твоя солнечная миссия – согреть, светить!

635

У мужчины одна любовь – мир! У женщины один мир – любовь!

470

Любовь – содержание жизни женщины. Лишь вечные идеи, прогресс в общем и целом, забота о всеобщем благополучии были до сих пор содержанием жизни мужчины.

Мужчина-политик противен, женщина-политик ужасна

Р.Вагнер

392

Красивые женщины умирают дважды

Фонтанель

586

Женщины, как и несовершеннолетние, живут ожиданиями.

О.Уайльд

753

Греховна или чиста?  
 Лучше сразу же похоронить обеих!  
 Я делю их на падших  
 и тех, кто еще не пал.  
 К.Краус

754

Когда влюбляется знаток женщин, он уподобляется врачу, который заражается у постели  
 больного: мученик профессии  
 К.Краус. Отбросы

805

Об одном лишь следует помнить. Есть спекулирующие на добродетели.  
 Шницлер. *Вне закона.*

### **Вечно-женственное**

Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.  
 [Вечно женственное влечет нас ввысь!]  
 Вечная женственность  
 Тянет нас к ней.<sup>21</sup>  
 Гете. *Фауст.*

114

Das Ewig-Weibliche zieht uns an.  
 Вечно-женственное влечет нас.  
 Ибсен. Пер Гюнт

116

Das Ewig-Weibliche zieht uns an.  
 Вечно женственное влечет нас вниз  
 Ницше.

380

Земное женское

---

<sup>21</sup> Перевод Б.Пастернака.

Наша могила  
Вечно телесное  
влечет нас вниз  
Арно Хольц. *Жестяник*

455  
Вечно женственное поднимает нас (zieht uns auf)!  
Фрида Землер

117  
Вечно женственное раздевает нас (zieht uns aus)  
А.Берг

### **Вера, рок, судьба**

178  
Тот, кто ищет нечто высшее в существе, нежели умение дать или отнять жизнь, тот  
обладает религией.  
Жан Поль

182  
Вера – не начало, но конец всякого знания.  
Гете

195  
Поверьте мне, Маринелли: слово "случай" есть богохульство. Ничто в подлунном мире  
не случайно...<sup>22</sup>  
Лессинг. *Эмилия Галотти*

342  
Ибо человек полагает, а Бог располагает, и деяния человека ни в его власти  
Томас фон Кемпен. *Потомки Христа*

213  
Но вера выше любви, – ибо в ней свобода воли.  
А.Берг. Осенние письма 1903

---

<sup>22</sup> Перевод М.М. Бамдаса.

433

Человек не все делает по своей воле, он также играет на руку судьбе.

Анценгрубер. *Позорное пятно*.

210

О самоубийстве.

О, воистину; человек сильнее, чем он думает, человек, который умеет умирать! – Не человек, ибо завершённый человек только и умеет умирать; и юноша, и мальчик; или он ничего не знает. Кто жил десять лет, имел десять лет, чтобы научиться умирать; и чему он не научился ха десять лет, не научится и за двадцать, тридцать и более.

Лессинг. *Филот*. 4 картина

211

Может ли свобода умереть, которую нам дали Боги в всех .... жизни, может ли она унижить одного человека в глазах другого?

Лессинг. *Филот*. 8 картина

815

Судьба подобна прозектору, который тащит своего пуделя в анатомический блок, невзирая на его скулеж и вой, и медленно разрезает, чтобы наблюдать положение артерий и сокращение нервов, но затем заботливо лечит замученную собаку, чтобы использовать ее в дальнейших экспериментах. И бедное верное животное лижет с благодарностью жестокую руку, которая накладывает холодящий бальзам. Мы бедные, верные, как пудель люди! Как искренне радуется нас редкий луч солнца, который падает в нашу ночь страдания; в каждом мы видим предвестника вечно голубого неба и считаем, что надвигающиеся грозные тучи уходят.

Гауди. *Школьная любовь*.

Gaudy. *Schülerliebe*.

### Современное искусство

549

Фактически публика использует национального классика как средство препятствовать прогрессу в искусстве.

О. Уайльд.



## Серия «Вейнингер. Пол и характер»

757

Характер в этом смысле не является чем-то скрытым за мышлением и чувствованием индивидуума, напротив, он то, что раскрывается в каждой мысли и в каждом его чувстве.<sup>23</sup>

758

Итак, между тем как Ж совершенно заполнена и порабощена половой жизнью, М знает еще и много других вещей: борьбу и игру, дружескую беседу и кутеж, спор и науку, практическое дело и политику, религию и искусство.

759

### О «периодах в физической жизни»

Именно благодаря резкой периодичности гения продуктивные годы наступают у него только вслед за бесплодными, а после очень творческого времени опять следует совсем непродуктивное, когда он сам ни во что себя не ставит, психологически (не логически) оценивает себя ниже всякого другого человека: его мучит воспоминание о творческом взлете. А главное, какими свободными кажутся ему те, кто не обременен такими воспоминаниями! Насколько порывы восхищения у него сильнее, чем у других, насколько минуты подавленности – ужаснее. У каждого выдающегося человека бывают такие времена, более короткие или более продолжительные, когда его охватывает полное отчаяние в самом себе, когда он может прийти даже до мысли о самоубийстве, моменты, когда он замечает множество вещей, которые и станут материалом для будущей жатвы, но до времени лишены для него мощной напряженности творческого периода, – иными словами: когда буря не хочет разыграться. О тех, кто все-таки пытается творить в такие периоды, обыкновенно говорят: «Как он опустился!» «Как он выдохся!» «Как он повторяется!» и т.д.

765

### О гении как знатоке людей

Нет гениального человека, который бы не был бы великим знатоком людей.

<sup>23</sup> Здесь и далее цитаты из О.Вейнингера даны в переводе с нем. В.Лихтенштадта.

762

**Об «опыте»**

И наоборот, нелепо отвергать мнение молодых людей и не придавать значения их словам только на том основании, что они обладают меньшим опытом, чем у старших. Бывают люди, которые могли бы прожить тысячу лет и больше, не обрета никакого опыта. Такое отношение к опыту жизни имеет смысл и право на существование только среди одинаково одаренных людей.

763

**О «впечатлениях и навязчивых идеях»**

В гениальном человеке воспринятое им впечатление продолжает жить; да, собственно говоря, только он один и живет под властью впечатлений. С этим связан и тот факт, что все выдающиеся люди страдают, по крайней мере, временами, навязчивыми идеями.

765

Человек тем значительнее и одареннее, чем больше значат для него все вещи.

769

**О «гениальности»**

Гениальным следует называть такого человека, который живет в сознательной связи с мировым целым. Гениальное есть вместе с тем истинно божественное в человеке.

772

**О негениальности женщины**

Бывают, правда, женщины с чертами гениальности, но не существует, никогда не существовало и не может существовать женского гения.

773

**Об «аморальности» женщины**

Я указал уже на необходимость различать аморальное и антиморальное поведение, и повторяю, что у настоящей женщины может быть речь только о первом, которое и предполагает отсутствие всякого понимания морали и какой бы то ни было связанной с этим работы мысли.

779

Человек во всех отношениях только тогда является самим собой, когда он любит.

783

**О главном различии полов**

Нет мужчины, в котором в какой-нибудь форме не жило бы нечто сверхчувствительное, в котором не было бы ничего доброго, и нет женщины, о которой серьезно можно было бы сказать то же самое. Мужчина, даже низко павший, настолько возвышается над самой возвышенной женщиной, так бесконечно далеко оставляет ее за собой, что сравнение и сопоставление здесь едва ли могут иметь место.

787

**О «женском и мужском кредо»**

Религиозность мужчины есть высшая вера в себя, религиозность женщины – высшая вера в другого.

788

Но так как каждый мужчина находится в каком-нибудь отношении к идее высшей ценности, не принадлежа ей целиком, то не существует ни одного мужчины, который был бы счастлив. Счастливы только женщины.

789

**О «вещи в себе»**

Мужчина в своей актуальности, в своей гениальности верит в вещь в себе. Она для него или абсолютное высочайшее понятие о действительной ценности – тогда он философ, или чудесная сказочная страна его снов, царство абсолютной красоты – тогда он художник. Но творчество того и другого имеет один и тот же смысл.

801

**О смерти и будущей жизни**

Смерть есть второе рождение, тогда как рождение – первое. И неужели же второе сведет нас к состоянию первого, а не поведет нас, с новым размахом, дальше? Неужели граница между двумя жизнями необходимо должна быть разрывом? Разве не может она состоять в том, что узость внезапно разрастается в ширину?

Густав Теодор Фехнер.

**Серия К.Краус**

513

Коррупция хуже проституции. Последняя вредит самое большее этике индивидуума, первая во всех случаях этике всех.

К.Краус. *Балетный налог*

812

Криминальное безумие ни в одной области, признанной судьями человечества, не действует так опустошительно, как в области сексуальной юстиции. Бедность фантазии, которая здесь штампует законы, выдвигает жалобы и выносит приговоры, не подозревает, что за проступок она требует неслыханных человеческих жертв, которых нет нигде больше.

1065

Стерильное желание мужчины питается стерильным духом женщины. Но женским желанием питается мужской дух. Оно создает его произведения. Всем тем, что не дано женщине, оно способствует тому, чтобы мужчина использовал свои таланты. Книги и картины созданы женщинами – не теми, которые сами пишут или рисуют. Сочинение появляется на свет: здесь мужчина рождает то, что зачала женщина.

К.Краус. *Нравственность и криминал*

749

Да, это называется выразить отношение к тому, кто рядом: его теракты на нашу нервную систему не сносить более так спокойно и с рожденной ленивым согласием вежливостью; бежать от его бездуховности

К.Краус

616

Но сегодня мы знаем также, что морщинистая старуха, что требует того, чтобы за деньги ее нельзя было получить, неприличнее, чем ее гедонистические сетсы.

К.Краус

207

Нужно, наконец, привыкнуть к тому, чтобы судить по ругательствам не о чести подвергшегося оскорблению, но о душевном состоянии нападающего. Я лишь потому негодаю, поскольку другой злится. А другой злится потому, что я не негодаю.

К.Краус

503

Серия О.Уайльд. *Портрет Дориана Грея*

269

О «красоте»

А красота – один из видов Гения, она еще выше Гения, ибо не требует понимания. Она – одно из великих явлений окружающего нас мира, как солнечный свет, или весна, или отражение в темных водах серебряного щита луны.<sup>24</sup>

270

### ***О «юности»***

Так пользуйтесь же своей молодостью, пока она не ушла. Не тратьте понапрасну золотые дни, слушая нудных святош, не пытайтесь исправлять то, что неисправимо, не отдавайте свою жизнь невеждам, пошлякам и ничтожествам, следуя ложным идеям и нездоровым стремлениям нашей эпохи. Живите! Живите той чудесной жизнью, что скрыта в вас.

271

### ***О тоске***

Из призрачных теней ночи снова встает знакомая действительность. Надо продолжать жизнь с того, на чем она вчера остановилась, и мы с болью сознаем, что обречены непрерывно тратить силы, вертясь все в том же утомительном кругу привычных стереотипных занятий. Иногда мы в эти минуты испытываем страстное желание, открыв глаза, увидеть новый мир, преобразившийся за ночь.

943

Но красота, подлинная красота, исчезает там, где появляется одухотворенность. Высоко развитый интеллект уже сам по себе некоторая аномалия, он нарушает гармонию лица. Как только человек начнет мыслить, у него непропорционально вытягивается нос, или увеличивается лоб, или что-нибудь другое портит его лицо.

---

<sup>24</sup> Здесь и далее цитаты Уайльда в переводе с англ. М.Абкина.

## Приложение III

### Список сочинений

Сочинения Берга публиковались преимущественно в Universal Edition, Wien. С 1994 года в Universal Edition выходит Полное собрание сочинений (Alban Berg. Sämtliche Werke) под руководством Р. Штефана при участии Р.Буш. Собрание имеет следующую структуру:

I. Музыкальные произведения, 8 томов;

II. Музыкальное наследие, 2 тома (1: Ранние песни, 2: Композиции времени обучения)

III. Музыкальные-теоретические труды и поэтические произведения, 2 тома (1: Анализы музыкальных сочинений Арнольда Шёнберга, 2: Собрание статей, докладов, стихотворений и интервью). До 2007 года вышло из печати пять томов:

I/5, часть 1, Камерный концерт, изд. Д. Джармен (2004);

I/5, часть 2, Скрипичный концерт, изд. Д.Джармен (1996);

I/6, Оркестровые песни, изд. М.Де Вото, К.Швайцер и Р.Штефан, при участии Р.Буш (1997);

II/2, Композиции времени обучения, часть 1: Инструментальная музыка и хоры, изд. У.Кремер (1998);

III/1, Литературные сочинения 1, Анализы музыкальных сочинений Арнольда Шёнберга, изд. Р.Штефан и Р.Буш (1994);

Separatum, Фрагменты симфонии, изд. Р.Штефан (1984)

## Музыкальные сочинения

### Сочинения автодиакта

#### Песни 1901-1904<sup>25</sup>

Святое небо [Heiliger Himmel] (Франц Эверс [Franz Evers]) (1901)

Осеннее чувство [Herbstgefühl] (Зигфрид Фляйшер [Siegfried Fleischer]) (1901)

Под липой [Unter der Linde] (Вальтер фон Фогельвейде [Walther von der Vogelweide]) (1901 / 02)

Прощание [Abschied] (Эльмар фон Монстерберг [Elimar von Monsterberg]) (1902)

Границы человечности [Grenzen der Menschheit] (Иоганн Вольфганг фон Гете [Johann Wolfgang von Goethe]) (1902/03)

Песня любви [Liebeslied] (Кори Товска [Kory Towska]) (1902)

Песня рыбаки [Lied des Schiffermädels] (Отто Юлиус Бирбаум [Otto Julius Bierbaum]) (1902)

Тоска [Sehnsucht] I (Пауль Хоэнберг [Paul Hohenberg]) (1902)

Тоска [Sehnsucht] II (Генрих Гейне [Heinrich Heine])

<sup>25</sup> Уточненный список ранних песен, основанный на данных статьи Т.Эртеля в новом издании энциклопедии MGG: Эртель 1999.

- Тоска [Sehnsucht] III (Пауль Хоэнберг [Paul Hohenberg]) (1902)  
 Менестрели [Spielleute] (Генрик Ибсен [Henrik Ibsen])(1902)  
 Звездопад [Sternenfall] (Карл Вильгельм [Karl Wilhelm]) (1902)  
 О моих ночах [Über meinen Nächten] (Долороза [псевдоним Марии Айххорн] Dolorosa [Pseud. für Maria Eichhorn]) (1902)  
 Любимейшая, прекрасная женщина [Vielgeliebte, schöne Frau] (Генрих Гейне [Heinrich Heine]) (1902)  
 Там, где золотой дождь [Wo der Goldregen steht] (Ф. Лоренц [F. Lorenz]) (1902)  
 Вечером [Am Abend] (Эммануэль Гайбель [Emanuel Geibel]) (1903)  
 Дальние песни [Ferne Lieder] (Фридрих Рюккерт [Friedrich Rückert]) (1903)  
 Прекрасная возлюбленная [Geliebte Schöne] (Генрих Гейне [Heinrich Heine]) (1903)  
 Я люблю тебя! [Ich liebe dich!] (Кристиан Дитрих Грабе [Christian Dietrich Grabbe]) (1903)  
 «Хочу бежать полей» [»Ich will die Fluren meiden«] (Friedrich Rückert) (1903)  
 В лесу [Im Walde] (Бьорнстерне Бьорнсон [Bjørnstjerne Bjørnson]), дуэт (1903)  
 Ночная песня [Nachtgesang] (Отто Юлиус Бирбаум [Otto Julius Bierbaum]) (1903)  
 Жизнь теней [Schattenleben] (Мартин Грайф [Martin Greif]) (1903)  
 Песня расставания [Scheidelied] (Рудольф Баумбах [Rudolf Baumbach]) (1903)  
 Бессонные ночи [Schlummerlose Nächte] (Мартин Грайф [Martin Greif]) (1903)  
 Мечты [Viel Träume] (Роберт Хамерлинг [Robert Hamerling]) (1903)  
 Позади! [Vorüber!] (Франц Висбахер [Franz Wisbacher]) (1903)  
 Когда пробуждаются призраки [Wenn Gespenster auferstehn] (Феликс Дерман [Felix Dörmann]) (1903)  
 Мы видим, как все меняется [»Es wandelt was wir schauen«] (Йозеф Фр. фон Айхендорф [Joseph Frhr. von Eichendorff]) (1904)  
 Надгробная надпись [Grabschrift] (Людвиг Якобовски [Ludwig Jakobowski]) (1904)  
 На рассвете [Im Morgengrauen] (Карл Штилер [Karl Stieler])(1904)  
 Любовь [Liebe] (Райнер Мария Рильке [Rainer Maria Rilke])(1904)  
 Сон [Traum] (Фрида Землер [Frida Semler]) (1904)  
 «Странствуйте, тучи» [»Wandert ihr Wolken«] (Фердинанд Авенариус [Ferdinand Avenarius]) (1904)

### Инструментальные сочинения 1900-1904

- Мой первый вальс (Mein erster Walzer) (1901 ?)  
 Фортепианная пьеса в 4 руки in C (Opus 2) (1902?)  
 Фортепианная пьеса в 4 руки in C (Capriccio) (1902?)  
 Фортепианная пьеса в 4 руки c-Moll (фрагмент) (1902?)  
 Фрагмент для скрипки (?) и фортепиано in C  
 Фрагмент для струнного квартета in C

## Сочинения ученика Шёнберга

### Песни 1904-1908

- Мгновения [Augenblicke] (Роберт Хамерлинг [Robert Hamerling]) (1904)  
 Швея [Die Näherin] (Райнер Мария Рильке [Rainer Maria Rilke]) (1904)  
 Страх [Furcht] (Георг Буссе-Пальма [Georg Busse-Palma]) (1904)  
 На берегу [Am Strande] (Георг Шерер [Georg Scherer]) (1905)  
 Из «Троица. Хоровод стихов» («Соловьи поют») [Aus »Pfinngsten. Ein Gedichtreigen« («Die Nachtigallen schlagen«)] (Франц Эверс [Franz Evers]) (1905)  
 Первая утрата [Erster Verlust] (Иоганн Вольфганг фон Гете [Johann Wolfgang von Goethe]) (1905)  
 Набожный [Fromm] (Густав Фальке [Gustav Falke]) (1905)  
 Дождь [Regen] (Йоганнес Шлаф [Johannes Schlaf]) (1905)  
 Глубокая тоска [Tiefe Sehnsucht] (Детлеф фон Лилиенкрон [Detlev von Liliencron]) (1905)  
 Над горами [Über den Bergen] (Карл Буссе [Karl Busse]) (1905)  
 Теплая осень 45 года [Der milde Herbst von Anno 45] (Макс Мелл [Max Mell]) (1906)  
 Солдатская невеста [Die Soldatenbraut] (Эдуард Мерики [Eduard Mörike]) (1906)  
 Ваша мудрость [Eure Weisheit] (Иоганн Георг Фишер [Johann Georg Fischer]) (1906)  
 Надежда [Hoffnung] (Петер Альтенберг [Peter Altenberg]) {1906)  
 «Так потихоньку начинается дождь» [»So regnet es sich langsam ein«] (Цезарь Фляйшлен [Cäsar Flaischlen]) (1906)  
 Прогулка [Spaziergang] (Альфред Момберт [Alfred Mombert]) (1906)  
 Печаль [Traurigkeit] (Петер Альтенберг [Peter Altenberg]) {1906)  
 «Что вздрагивают коричневые скрипки» [»Was zucken die braunen Geigen«] (Мария Евгения деле Грации [Maria Eugenia delle Grazie]) (1906)  
 Зима [Winter] (Йоганнес Шлаф [Johannes Schlaf]) (1906)  
 Заботливые [Die Sorglichen] (Густав Фальке [Gustav Falke]) (1907)  
 Холепфан [Holepfann] (Артур фон Вальпах [Artur von Wallpach]) (1907)  
 Тихое королевство [Das stille Königreich] (Карл Буссе [Karl Busse]) (1908)  
 Возрождение [Läuterung] (Пауль Хоэнберг [Paul Hohenberg]) (1908)  
 Левкон [Leukon] (Иоганн Вильгельм Людвиг Гляйм [Johann Wilhelm Ludwig Gleim]) (1908);

### Песни, датировка которых невозможна или неточна

- Баллада внешней жизни [Ballade des äußeren Lebens] (Гуго фон Гофмансталь [Hugo von Hofmannsthal])  
 Осиротевшие [Die Verwaisten] (Райнхард Фолькер [Reinhard Volker])  
 Он жалуется, что весна так быстротечна [Er klagt, daß der Frühling so kortz blüht] (Арно Хольц [Arno Holz]) (1905?)  
 Флейтистка [Flötenspielerin] (Петер Альтенберг [Peter Altenberg]) (1906?)  
 Милая женщина [Fraue du Süße] (Людвиг Финк [Ludwig Finckh])  
 Я и ты [Ich und du] (Карл Буссе [Karl Busse]) (1905?)



Жалобная песня [Klagegesang] (Иоганн Готфрид Гердер/Иоганн Вольфганг фон Гете] Johann Gottfried Herder/Johann Wolfgang von Goethe), мелодрама (1903?)

Жизнь [Leben] (Франц Эверс [Franz Evers])

Песня Магомета [Mahomets Gesang] (Иоганн Вольфганг фон Гете [Johann Wolfgang von Goethe])

Миньона [Mignon] (Иоганн Вольфганг фон Гете [Johann Wolfgang von Goethe]) (1907?)

Попутная песня [Reiselied] (Гуго фон Гофмансталь [Hugo von Hofmannsthal]) (1905?)

Призрак [Spuk] (Фридрих Геббель [Friedrich Hebbel]) (1905?)

«Мне милы пашни долины» [»Süß sind mir die Schollen des Tales«] (Карл Эрнст Кнодт [Karl Ernst Knodt])

Застольная песня (Из записных книжек любви) [Trinklied] (Aus dem Notizbüchlein der Liebe) (Карл Хенкайль [Karl Henkeil])

День и ночь [Über Nacht und Tag] (Отто Рокетте [Otto Roquette]) (1905?)

Покинут [Verlassen] (Чешская народная песня [Böhmisches Volkslied]) (1906?)

О конце [Vom Ende] (Мария Мадлен [Marie Madeleine])

Был бы я росинкой! («О был бы мой любимый» [Wär' ich ein Tröpflein Thau!] («O wär' mein Lieb«))(Роберт Бёрнс [Robert Burns])

*Четыре песни на слова Ф.Геббеля и А.Момберта op.2 (1908-1910).*

### **Сочинения для фортепиано**

Фортепианные пьесы E, C, f (Walzer), C, E, c (Impromptu) (1906-1907)

Двухголосные инвенции C, B (1906-1907)

Трехголосная инвенция C-Dur (1906-1907)

Менуэты F, c (1906-1907)

Трехголосные фуги c, C (1906-1907)

Четырехголосная fuga c (1906-1907)

Adagio d-Moll ( 1907/08)

Три вариации a-Moll (1907/08)

Фортепианные пьесы ( 1907/08 )

Менуэт c-Moll ( 1907/08 )

Скерцо a, a, c ( 1907/08)

Вариации F-Moll ( 1907/08, частично не завершены)

Вальсы C, G, g (фрагмент) ( 1907/08)

Двенадцать вариаций на собственную тему C-Dur ( 1907/08)

Фортепианная пьеса cis-Moll (1908)

Сонатные фрагменты( 1908/09):

Эскиз к I сонате d

Сонатный эскиз c

II сонатный эскиз d

Фортепианная пьеса f

III. соната Es (3 эскиза)

IV соната d

V соната g

*Соната для ф-но op.1 (1909)*

### **Камерная музыка**

Сарабанда для струнного квартета F (1906/07)

Менуэт для струнного квартета d (1906/07)

Фуга для струнного квартета C (1906/07)

Канон для кларнета и валторны с сопровождением фортепиано g (1906/07)

Фуга на III темы для струнного квартета C (фрагмент) (1906/07)

Фуга на 2 темы для струнного квартета с сопровождением фортепиано в духе разработанного континуо (1906/07)

Adagio F для струнного квартета ( 1908 )

Adagio [»По стихотворению Демеля«] D для струнного квартета (1908)

Andante g для струнного квартета ( 1908)

Менуэт c для струнного квартета ( 1908 )

Вариации для струнного квартета на тему Шумана g ( 1908)

4 вариации для струнного квартета на собственную тему D ( 1908 )

Тема и 5 вариаций E для скрипки и фортепиано ( 1908 )

Две вариации на тему Р.Шумана C для струнного квартета ( 1908)

Квартетная часть e-Moll (фрагмент, 1910?)

Квартетная часть f-Moll (фрагмент, 1910?)

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано Es-Dur op.7, 4 часть, обработка для струнного оркестра. (1910?; фрагмент)

*Струнный квартет op.3 (1910); переложение для фортепиано в 4 руки (ок. 1920)*

### **Сочинения для хора**

Гимн «Корни леса» ( „Die Wurze des Waldes") (1906/07)

Пятиголосная двойная фуга «Останься среди нас с твоей милостью» („Ach bleib bei uns mit Deiner Gnade") (1906/07)

Хор «Ах, я должен согрешить» ( „Ach, was soll ich Sünder machen") (1906/07)

Хоровая пьеса «Это отпрыск» („Es ist ein Reis") (1906/07)

Хор «Хвалите господу» („Lobet den Herrn") (1906/07)

Каноны по изречениям Гете (1906/07):

Двухголосный канон F «Ты хочешь вести нас в бесконечность» ( „Willst Du ins Unendliche schreiten")

Двухголосный канон G «Ты слишком поспешен, мой верный» („Du bist sehr eilig, meiner Treu !" )

Двухголосный канон fis «Плющ и нежная душа» („Epheu und ein zart Gemüth" )

- Трехголосный канон D «Кто дает то же, дает вдвойне» („Doppelt gibt, wer gleich gibt" )
- Трехголосный канон C «О святых и мудрецах» („Von heiligen Männern und von weisen")
- Двухголосный канон A «Я не останавливаюсь ни на миг» („Nicht Augenblicke steh' ich still")
- Двухголосный канон e «Человек, который разучился плакать» („Ein Mann, der Thränen streng entwöhnt")
- Двухголосный канон E в сопровождении фортепиано «Что об этой дикой тоске» („Daß von diesem wilden Sehnen")
- Двухголосный канон с сопровождением струнного квартета c- «Не позволено кланяться ей» („Es darf sich einer wenig bücken")
- Двухголосный канон с четырехголосным сопровождением хора a «Кто ищет радость, достоин ее найти» («..Wer Freunde sucht, ist sie zu finden wert")

### Сочинения после 1911

*Пять оркестровых песен на тексты видовых открыток Петера Альтенберга (Fünf Orchesterlieder nach Ansichtkartentexten von Peter Altenberg) op.4 (1912)*

*Четыре пьесы для кларнета и фортепиано op.5 (1913)*

Фрагменты симфонии (Фрагмент и эскизы пассакалии, 1911; симфония 1913)

*Оркестровые пьесы op. 6 (1913-1915); новая редакция 1929; переложение для двух фортепиано в 8 рук (ок. 1919); № 1; Прелюдия, переложение для фортепиано в 4 руки.*

*«Воццек» („Wozzeck“) (Георг Бюхнер), опера в 3-х актах (15 сценах) op.7 (1914-1922)*  
*Три отрывка (Bruchstücke) из оперы «Воццек» op. 7 для голоса с оркестром (1924)*

*Камерный концерт для фортепиано и скрипки с сопровождением тринадцати духовых (1923-1925); 2 часть: Adagio, переложение для скрипки, кларнета (B) и фортепиано (1935)*

*Лирическая сюита для струнного квартета (1925-1926); 2, 3 и 4 части: переложение для струнного оркестра (1928)*

*Семь ранних песен для голоса и фортепиано/оркестра (1928, инструментовка одноименных песен 1905-1908)*

Ночь [Nacht] (Карл Гауптман [Carl Hauptmann])

Песня тростника [Schilflied] (Николаус Ленау [Nikolaus Lenau])

Соловей [Die Nachtigal] (Теодор Шторм [Theodor Storm])

Увенчанный грезой [Traumgekrönt] (Райнер Мария Рильке [Rainer Maria Rilke])

В комнате [Im Zimmer] (Йоханнес Шлаф [Johannes Schlaf])  
 Ода любви [Liebesode] (Отто Эрих Хартлебен [Otto Erich Hartleben])  
 Летние дни [Sommertage] (Пауль Хозенберг [Paul Hohenberg])

*«Вино» («Der Wein»)* (Шарль Бодлер – Стефан Георге), концертная ария с оркестром (1929)

*Скрипичный концерт* (1935)

*«Лулу» («Lulu»)* (Франк Ведекинд), опера в 3-х актах (1927-1935, не завершена)

*Симфонические пьесы (Symphonische Stücke)* из оперы «Лулу» (1934)

### Музыкально-теоретические сочинения

«Гений – изначально наставник»/«Das Genie wirkt von vorherein belehrend» // Arnold Schönberg- Mit Beiträgen von A.Berg, P. von Gütersloh, K.Horwitz u.a. München 1912. S. 89 f.  
 О Девятой симфонии Малера/Zu Mahlers Neunter Symphonie [Письмо Хелене Берг, 1912] // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 26/27. 8.Juni 1936. S. 12. Рус. перевод: Михайлов 1985, 111.

Арнольд Шёнберг. «Песни Гурре». Путеводитель Альбана Берга/ Arnold Schönberg. Gurrelieder. Führer von Alban Berg. Leipzig/Wien 1913.

Арнольд Шёнберг. Камерная симфония op. 9. Тематический анализ Альбана Берга / Arnold Schönberg. Kammer-symphonie op.9. Thematische Analyse von Alban Berg. Leipzig/Wien. O.J.

Общество закрытых музыкальных исполнений в Вене [проспект общества]/ Der Verein für musikalische Privataufführungen in Wien. Wien 1919.

Музыкальная импотенция «Новой эстетики» Ханса Пфизнера/Die musikalische Impotenz der „Neuen Ästhetik“ Hans Pfitzners// Musikblätter des Anbruch 2. 1920. S. 399-408.

«Пеллеас и Мелизанда» (по драме Мориса Метерлинка). Симфоническая поэма для оркестра Арнольда Шёнберга. Краткий тематический анализ Альбана Берга / Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck). Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op.5. Kurze thematische Analyse von Alban Berg. Wien/Leipzig O.J.  
 Расширенная версия: „Pelleas und Melisande“ von Arnold Schönberg. Thematische Analyse. O.O. O.J.

Венская музыкальная критика/ Wiener Musikkritik. Частично опубл. как: Два фельетона. К главе «Шёнберг и критика»/ Zwei Feuilletons. Ein Beitrag zum Kapitel „Schönberg und die Kritik“// Reich 1963. S. 207-214.

О музыкальных формах в моей опере «Воззек»/Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck“ //Die Musik 16, 1923/24. S. 587-589. Рус. перевод: Зарубежная музыка, 155-156.

Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом? / Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Musikblätter des Anbruch 6. 1924 (Sonderheft: Festschrift Arnold Schönberg). S. 329-341.

Камерный концерт для скрипки и фортепиано с сопровождением тринадцати духовых Альбана Берга [Открытое письмо А.Шёнбергу] / Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von freizehn Bläsern [Offener Brief an A.Schönberg] // Pult und Taktstock 2, 1925. S. 23-28. Рус. пер.: Тараканова 1994.

Необходимый ответ на необязательный вопрос / Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage // Jahrbuch Universal Edition 1926. Hrsg. von H.Heinsheimer und P.Stefan. Wien/Leipzig/New York. O.J. [1926]. S. 220-225. Рус. пер.: Михайлов 1985, 110-111.

[Открытое письмо] В редакцию журнала «Музыка и революция» в Москве/ [Offener Brief] An die Redaktion der Zeitschrift „Musik und Revolution“ in Moskau // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 304. Рус. перевод под названием «Оперный театр»: Михайлов 111.

«Проблемы оперы» / Das „Opernproblem“ // Neue Musikzeitschrift 49. 1928. S. 285-287. Рус. перевод: Михайлов 1985, 111-112.

Голос в опере / Die Stimme in der Oper // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. Н. 9/10. S. 349-350.

Представление Эрнста Кшенека [речь, произнесенная 3 января 1928 в малом зале Музикферайна в Вене] / Vorstellung Ernst Křeneks // Reich 1937. S. 195-196.

[К 50-летию Франца Шрекера] / [Zu Franz Schrekers 50. Geburtstag] // Musikblätter des Anbruch 10. 1928. S. 86.

К столетию со дня смерти Франца Шуберта/ Zu Franz Schuberts 100.Todestag // Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung, Berlin. 18.November 1928. Рус. перевод: Михайлов 1985, 111.

«Воцек» [доклад, впервые прочитанный в Ольденбурге 3 марта 1929] / Wozzeck // Redlich 1957. S. 311-327.

Кредо / Credo // Musik 22. 1929/30. S. 264-265.

Двойной акrostих на десятое декабря / Doppel-Akrostische Distichen für den zehnten Dezember // Festschrift A.Loos. Wien 1930. S.9.

Практические указания к разучиванию «Воцтека» [вопросник 1930] / Praktische Anweisungen zur Einstudierung des „Wozzeck“ // Reich 1937. S. 166-172. Рус. перевод фрагментов: Михайлов 1985, 112.

Что такое атональность? [Радиодialog, прочитан 23 апреля 1930 на Венском радио] / Was ist atonal? // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 26/27. 8.Juni 1936. S. 1-11.

Речь памяти Эмиля Херцки [произнесена 20 июня 1932 в малом зале Музикферайна в Вене] / Gedenkrede auf Emil Herzka // Reich 1937. S. 197-201.

[Карлу Краусу] / [An Karl Kraus] // Stimmen über Karl Kraus zum 60. Geburtstag, Hrsg. von einem Kreis dankbarer Freunde. Wien 1934. S. 61.

«Вера и надежда – » / „Glauben und Hoffen“ // Festschrift A.Schönberg. Wien 1934. S. 61.

[Гендель и Бах] / [Händel und Bach] // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 20/21. 25. März 1935. S. 4.

Девять листов к Лирической сюите для струнного квартета / Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett (рукопись, 1926/1927) // Reich 1959. S. 45 ff. Также: Rauchhaupt 1971. S. 105-116. Рус. перевод см. Жисупова, Ценова 1998, 125-134.

## Приложение IV.

### Наброски к книге о Шёнберге<sup>26</sup>

Мотто

214'

*Мотто для явления: Я не могу молиться, если я прежде не проклинал осквернителей святыни.*

*К.Краус<sup>27</sup> Fackel № 150 23/12 03 Salome*

О мелодии

193

*исполнен святостью мелодии*

*мелодия*

*важнейшая роль в творчестве Шёнберга*

*Ор. 22 затем повторить*

*Ясно, что именно это и есть современная мелодия, то есть мелодия, которая шла в ногу со всеми достижениями музыки (возможно, даже лидировала!!), а не как у Шрекера*

*например, Штраус*

*считалась современной*

*которая обычно слывет как в высшей степени современной!!*

216

*Показать развитие музыки Шёнберга значит показать развитие мелодики начиная с Вагнера. У него понятие музыки неотделимо от понятия мелодии, и песня, собственно, носитель мелодии, должна быть не только исходным пунктом его творчества, но сопровождать это творчество во всех фазах.*

О сложности. Музыкальная проза

199

*Если это добавляется ко всему прочему, можно составить представление о сложности этой музыки. Здесь в один такт втиснуто так много (причина*

<sup>26</sup> Материалы приводятся по: Grünzweig 2000, 217-228.

<sup>27</sup> Kraus K. Salome // Die Fackel. № 150. 23.12.1903. S.1.

краткости / не бедности), что действительно требуется большое усилие, чтобы его понять. Пример из «Ожидания» один такт и я (знаток) его тоже не понимаю — когда только подобный такт будет понят, графический образ не говорит ни о чем (по моему опыту) — когда будет понята мелодия, гармония, тогда только [весь комплекс?] звучания Это высшее, что предлагает сегодня музыка, я знаю это, более того, я верю в это. И где есть вера, там есть и любовь.

Полемика с понятиями «экспрессионизма» и «импрессионизма»

212

То, что называют импрессионизмом или экспрессионизмом или я не знаю, чем еще, различается между собою так же, как различается что в лоб, что по лбу, но что далеко от сознания (от чего зависит язык)

213 Экспрессионизм

Такое же безумие, как выражение атональность (следовательно, в [нрзб.], отношении), как и эстетическое заключение в экспрессионизм

Сомнительно, что удалось бы доказать этот экспрессионизм. Но будет и Бетховен

Экспр[ессионизм] у Бетховена впечатление моря, малеровское погребение, но также и у Вагнера (100 раз) Бах? h-moll Моцарт? и у Бетховена (пастораль)

О философии

213'

Также неверно мировоззрение философия

бог, рассуждение о боге и мире

Моцарт Юпитер Малер

Резюме: такие отношения могут быть временными отношениями, сокращения как Dt<sup>28</sup>

Лишь тогда, когда совершенно ясна форма, будет тебе ясен и дух

См. статью о мелодии — Мелос № 15<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Dt. — общепринятое сокращение слова "deutsch" (немецкий).

<sup>29</sup> Имеется в виду статья о мелодии Х. Х. Штуккеншмидта: Stuckenschmidt H.H. Melodie // Melos 1920. Jg. 1. S. 334-336.



*Сопоставление Баха и Шёнберга op. 11/1*

214

*Мне кажется, что в музыке по меньшей мере справедливо изречение Карла Крауса, что различие между импрессионизмом и экспрессионизмом примерно то же, что в лоб, что по лбу, что это даже можно распространить и на старые клише, например, [нрзб.] Я, по крайней мере, не могу обнаружить различия. Музыка одинаково подразумевает красоту мелодии и все [остальное], идет ли речь о Моцарте или о представителях классицизма, романтизма, импрессионистах и экспрессионистах. Примеры*

*Моцарт*

*Шуберт*

*Дебюсси*

*Шёнберг*

*Шёнберг и его современники. Генеалогия*

218

*Регер: нерегулярность в малых образованиях*

*Пятитакты и т.д. Проза*

*Дебюсси — как бы распад форм|*

*гармония — целотоника и кварты*

*тематизм равен нулю*

*Шрекер множество тональностей или ступеней друг над другом*

*(большой частью хорошие пианисты, которые могут играть одновременно в нескольких тональностях, то есть каждой рукой брать гармонию в своей [тональности])*

*Великие композиторы, которые не способствовали развитию.*

218'

*У Скрябина нет контрапункта*

*Барток — народность и поэтому повторения*

219

*Связь Шёнберга со старшими и влияние на молодых*

*Веберн!!*

220

*Влияние Шёнберга*

*Малер Седьмая*

*Песнь о Земле*

*Дебюсси*

*Барток*

*Стравинский*

*Равель*

221'

*Родословная Шёнберга*

*Вагнер*

*малеровская мелодика*

*Регер*

*Шопен, Верди*

—

*Бах Бетховен*

*Моцарт Шуберт*

*Вагнер и Вебер<sup>30</sup>*

222

*Сравнение Шёнберга с другими композиторами*

*показать, что они принесли нового в ущерб другим составным частям. В то время как у Шёнберга все стороны достигли неслыханного расцвета. Это также причина трудностей*

*То есть вначале показать своеобразие Регера, Дебюсси, Стравинского, Штрауса, Бартока*

*затем сказать о том, что отстают*

*У Шёнберга все вместе идет по пути развития (поэтому трудность) и, поскольку это соединяется в одном, достигает такого расцвета*

---

<sup>30</sup> С. 221' приведена в нашей расшифровке по: ÖNB MS, F 21 Berg 101/II.

*Содержание других — скорее кино (Шрекер вспомним оперные сочинения)  
или характеристическая пьеса (французская музыка)  
народное — Бартók  
Экстаз — Скрябин  
Следовательно в другом отношении отступление.*

241'

*Недостаток народного*

*Уважение зарубежных мастеров (Равель, Дебюсси и т.д.) против поведения  
немецкой критики*

*Предпосылки: Вена 1900–1920 † [умерли], Климт, Малер, Розеггер, Петер  
Альтенберг*

*жили Краус, Лоос, Цемлинский, Кокошка, Веберн*

*Венская музыкальная жизнь*

242-244

*Контрасты:*

*Искусство против пошлости оперетты, расцвет симфонии: Гайдн,  
Моцарт, [нрзб.] Малер*

*Упадок легкой музыки: Ланнер, Штраус*

*Высокое положение искусства, которое не превзойдено ни в одной  
немецкоязычной или другой стране*

*При этом непревзойденно низкий уровень прессы*

*Резюме: все эти контрасты ничто перед контрастами в музыке (Краус *ad  
notam!*)*

*Резюме: Поставлен в этот мир контрастов*

*Шёнберг*

*Имена: От Малера до Веберна*

*Воспитатели как К[арл] К[раус], Шёнберг, Малер*

*пресса, которая наложила отпечаток на это время*

*Шёнберг и критика*

*Тактика замалчивания, которой нет равных*

*Кто все исполняет*

*Шрекер, который тоже в Вене*

*ему тоже несладко*

*Эти факты — в ситуацию в Вене в качестве 1-й главы*

*Последняя агония злобной критики в непонимании*

Новации Шёнберга

248

*Шёнберг-новатор: нотация Н Н , новая партитура, нотная пишущая машинка, переплетчик книг, Общество, живопись*

Структура книги

244'

*Идея: начать с последних композиций или в центре d-moll 1–10 такты*

249

*симметричное строение*

*портрет*

*детальное содержание*

*Облик начинается с нотного примера? («Учение о гармонии»)*

*или портрет Вены?*

*биографическое*

*(биографическое лучше в текст)*

*Сочинения, возможно, и биографическое*

*Музыка начинается с нотного примера*

*алф[авитный] именной и предметный указатель*

*факсимиле (ноты или Лестница Иакова)*

*Первая страница пустая: облик*

*Мотто: Краус*

*2 страница начинается с (h-moll)*

249'

*IV последняя часть*

*пустая страница*

*Мотто?*

*2 часть: жизнь*

*мотто*

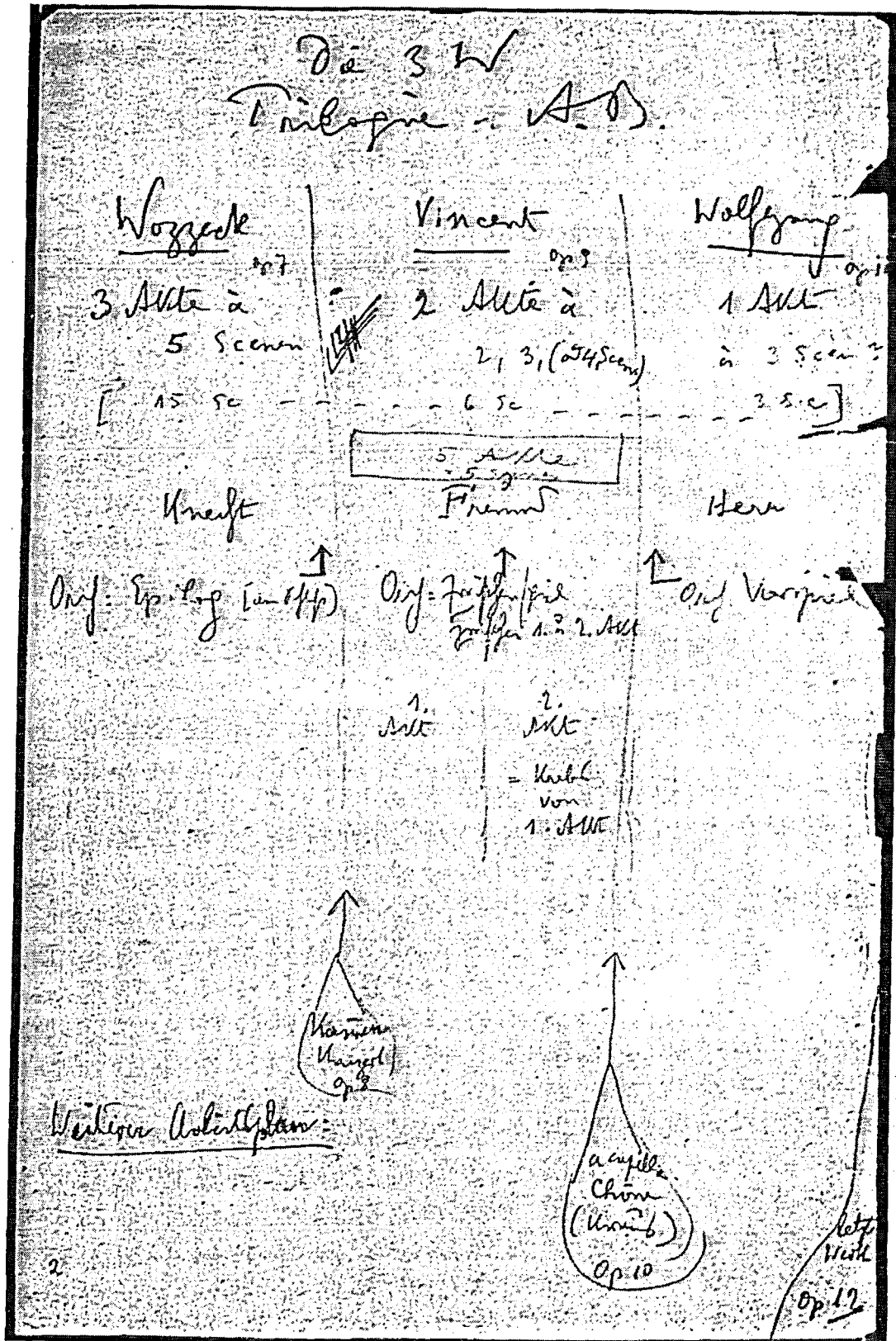
*3 часть: сочинения*

*по возможности музыкальное мотто*

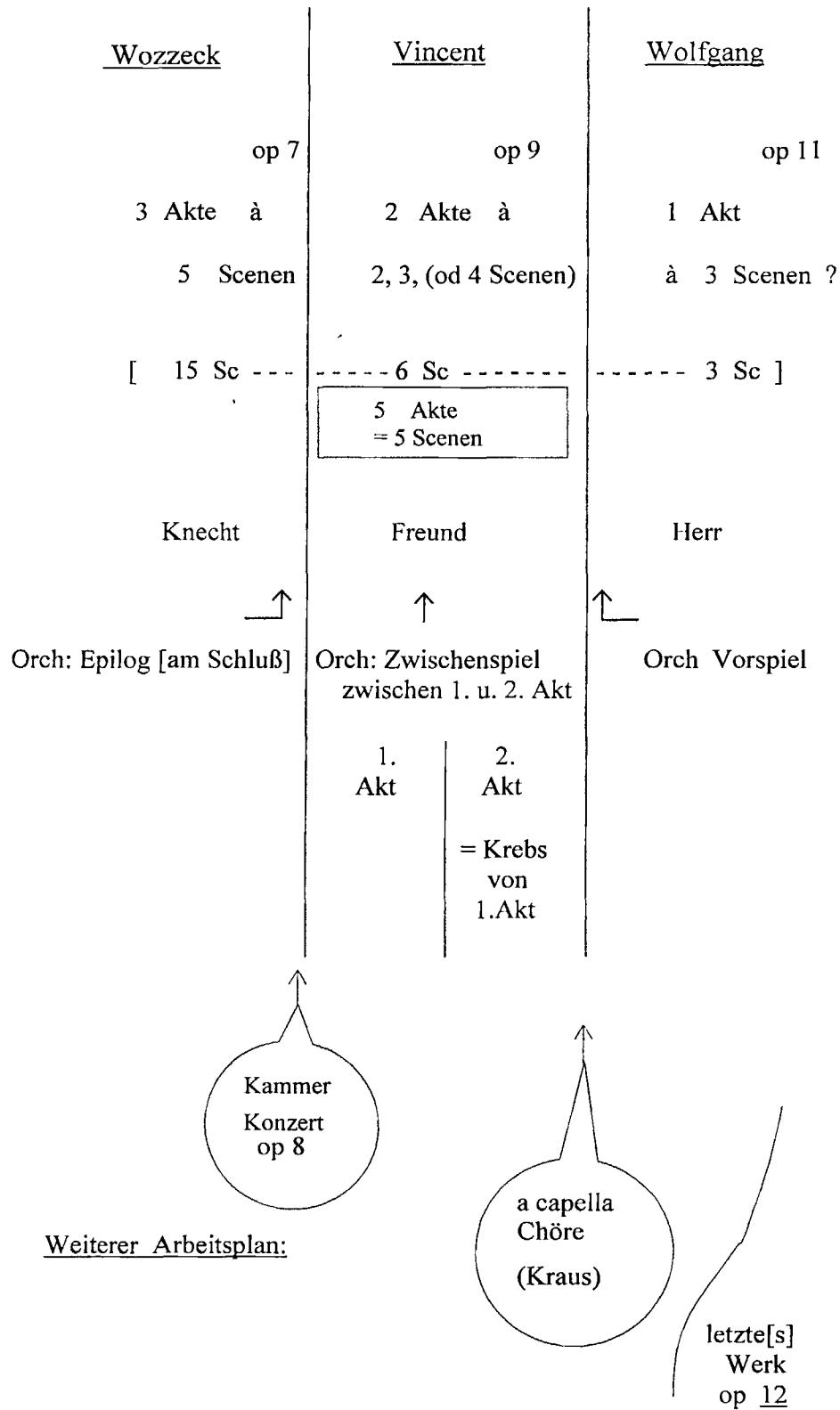
## Приложение V.

План трилогии «Три В» (F 21 Berg 70/I, ÖNB MS)

Факсимиле, транскрипция и перевод

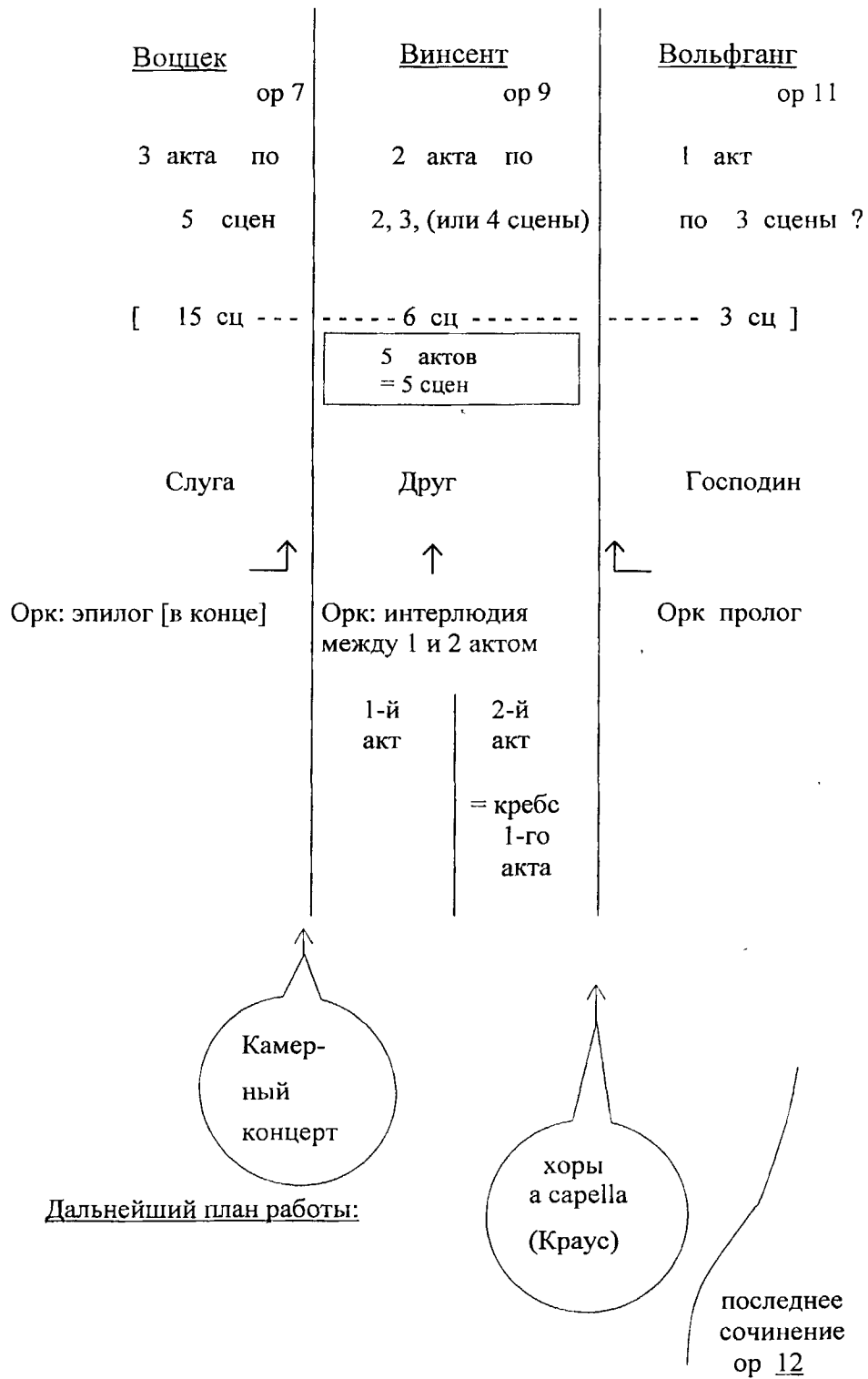


**Die 3 W**  
Trilogie v. A. B.



### 3 В

#### Трилогия А. Б.





## Приложение VI.

Оценка кандидатов на премию МОИМ, Кембридж 1931

(F 21 Berg 439/14-29, ÖNB MS)

*Argentina*

ev	Juan José Castro	Tres Trozos sinfónicos	[[
----	------------------	------------------------	----

*Austria*

	Hans Pless	Ouvertüre	3 zu 2
	Robert Heger	Nocturno & Perpetuum Mobile	D <sup>31</sup>
	Karl Weigl	Konzert für Violine & Orch.	D
	Anton Webern	5 Sätze für Streichorchester	D
	<b>Anton Webern</b>	<b>Symphonie für kleines Orchester</b>	5
	Rudolf Reti	Marsch zu Ehren der Besiegten (Bariton solo, chor und orch)	D
	Max Schönherr	Sextett f. Oboe Harfe & 4tett	D anständig
	<b>Otto Jokl</b>	<b>Sonatine für Klavier</b>	5
	H.E. Apostel	Ostinato für Klavier	D
nein	Marcel Rubin	Troisième Sonate pour Piano	
	Julius Schloss	Sonate für Klavier	4:1
ev.	Leopold Spinner	Sonatine f. Violine & Klavier	!!!!
?	Karl Wiener	Suite f. Streichquartett	3:2
?	<b>Egon Wellesz</b>	<b>Drei A Capelle Chöre</b>	5

*Belgium*

nein	Maurice Schoemaker	<del>Deux</del> Fantasiaes-[ie] [ohne]	armseelig
nein	Albert Huybrechts	Serenade	Armselige Schwarte (1 Taktig)
nein	Raymond Chevreuille	Scène Lyric „Le Fléau“ pour soli chœur et orch	Zulang aber ernst, Straußisch
nein —	George Basilewsky	C°arrousel	Taktwechsel Tanzrhythm
nein + +	Marcel Poot	Sonate pour piano	Armselig, fleißig
nein —	Maurice Schoemaker	Dance de Salomé Clarinettes, trio a cordes, piano	Salonmusik
nein +	Georges Basilewsky	Les sept péchés capitaux quartor, piano et quelques instruments	7 [ ] kindisch
nein	Joseph Jongen	Sonate pour orgue	Fad faul D

<sup>31</sup> Возможно означает deletur (лат.) – удалить. Избранные на конкурс сочинения отмечены жирным шрифтом.

nein	Ferdinand Rosister	Un Festin chez Lustucru (musique militaire)	? schlechte [ ] [ ] (Lärm)
Ev +	Fernand Quinet	Trois Mouvements Symphoniques	

## Czechoslovakia

	Karel Haba	Scherzo 1928 (orchestra)	(atonal)
	B. Martinu	"La Bagarre" (orchestra)	London talich
	Anton Provasnik	Concert-Fantasie f. Violine und Orchester	
statt Suite	Erwin Schulhoff	Concerto pour quatuor à cordes avec orchestre à vent	
+	Fidelio Finke	Konzert f. Klavier u. Kleines Orch.	3:2
	Jaroslav Kricka	Jenny the Pilferer (voices & orch)	
nein	Rudolf Karel	Sladka balada detska (voice and orch)	altmodisch
ev. —	Boleslav Vomacka	Mládi - symphonic ode	sehr lang!
	Vaclav Kapral	Sonatina for pianoforte	
	Ladislav Vycpalek	Sonata in D (violin, pianoforte and mezzo-soprano)	
	J. Mandic	Quintet for wind instruments	(atonal) 1:4
	Alois Haba	String Quartet in quarter tones Op.14	(atonal)
nein	Friederike Schwarz	Sonate f. Viola und Klavier	
nein	Erwin Schulhoff	"Der Mondsüchtige" Ballett	primitiv

## England

nein	John Ireland	Pianoforte Concerto	veraltet
ev —	Eugene Goossens	Three Greek Dances	? unbedeutend
nein	Constant Lambert	Music for Orchestra	naiv ]
nein	R.O. Morris	Concerto piccolo for 2 violins and string	kindisch
nein	R. Vaughan Williams	Benedicite for soprano solo chorus and orchestra	Buchstabenschrift[?] für Kinder
ev	W.T. Walton	Psalm 137 (soli, chorus & orch)	fad
ev —	Arnold Bax	Nonet (String quintet, flute, oboe, clarinet & harp)	ev.
ev +	Frank Brige	Trio for violin, violoncello & piano	mit Virtuosität, klangliche Schönheit, meist [ ]
nein	E.J. Maeran	Sonate für 2 violins	Hindem. fad
ev —	Eugene Goossens	Sonata No 2 for violin & piano	sympath, [ ]
nein	Bernard van Dieren	Quartet No 6	sparsam u. [ ], Klang Hindemithparter
nein	Arnold Cooke	Three piece for pianoforte	armseelisch[?] ]
ev +	Alan Bush	Dance Overture for military	Clark gewidmet, lauter

		<i>band</i>	<i>Motivhaos, klanglich interessant</i>
ev —	<i>Gustav Holst</i>	<i>Prelude &amp; Fuge for military band</i>	<i>leuhaft, Orgel!</i>
nein	<i>Christian Darnton</i>	<i>Trio for Violin, Viola and Violincello</i>	<i>naiv kurz</i>
nein	<b>Constant Lambert</b>	<b>"Pomona" Ballet</b>	<b>kindisch</b>
ev. +	<i>Kaikhosru Sorabji</i>	<i>Organ Symphonie</i>	<i>überfallend höchst problematisch Busoni</i>

## France

ev.	<i>Albert Roussel</i>	<i>Psalm 80 tenor solo chorus &amp; orch</i>	
ev	<i>Jean Huré</i>	<i>"Ame en peine" 4 voix a capella</i>	<i>kurzer chor</i>
?	<i>Paul Dupin</i>	<i>"Les Frises du Nil" chœur a capella</i>	<i>? 1912, 18</i>
nein	<i>Daniel Lazarus</i>	<i>Concerto pour piano et orch</i>	<i>duett-artig[?]</i>
nein!	<i>M.F. Gaillard</i>	<i>Guyanes (instr. à vent, piano &amp; chant)</i>	<i>cyclus lang barbar!!</i>
ev.	<i>Georges Migot</i>	<i>Le livre des danseries (flute violon piano)</i>	<i>? zu lang aber ganz delicat</i>
ev	<i>D.E. Ingelbrecht</i>	<i>Trois poemes dansés pour piano</i>	<i>D Stein Salon</i>
nein +	<i>Jean Carton</i>	<i>Sonatine pour flute et clarinette</i>	<i>brave Schülerarbeit</i>
nein +	<i>Joaquin Rodrigo</i>	<i>Cinco Piezas infantiles (orch)</i>	<i>Nichtigkeiten, brillant instrum</i>
nein +	<i>Claude Delvincourt</i>	<i>Bal Venitien (orch)</i>	<i>aber [] banale Tanzsätze</i>
nein +	<i>Tibor Harsanyi</i>	<i>Aria-Cadence-Rondo violoncelle et orch.</i>	<i>gebräuchlich</i>
nein	<i>V. Dukelsky</i>	<i>Deuxieme Symphonie</i>	<i>(russisch) nichtssagend</i>
ev +	<i>A. Tscherepnin</i>	<i>Quintette cordes et piano</i>	<i>besser Stein (unbeholfenes [])</i>
	<i>(CH. Koechlin</i>	<i>Sonate pour hautbois et piano)</i>	
nein +	<i>Jean Francaix</i>	<i>3 Piece pour 2 pianos</i>	<i>eventuell(?)</i>
ev. —	<i>Marcel Delannoy</i>	<i>Quartor à cordes</i>	<i>unfertig oft zusammenfanglos, auch klanglich</i>
nein!	<i>Serge Prokofieff</i>	<i>Quintette (hautbois, clar. violon, alto et contrebasse)</i>	<i>unsympatich. Virtuosität u. all diesen Witzen</i>
ja —	<i>Darius Milhaud</i>	<i>Concerto pour batterie et petit orch</i>	<i>kurz</i>
ev. —	<i>Arthur Hoérée</i>	<i>Six Poèmes chant et septuor</i>	<i>kurz ganz [] aber hohl</i>
nein	<i>P.O. Ferroud</i>	<i>Symphonie en La</i>	<i>riesig ! geschwätzig</i>

## Germany nein

ev	<i>Max Butting</i>	<i>Heitere Musik f. kl. orch.</i>	<i>Rundfunk leicht flott</i>
nein	<i>Wladimir Vogel</i>	<i>Zwei Etüden für Orchester</i>	<i>rhythm u ablos fad</i>
nein	<i>Paul Hindemith</i>	<i>"Wir bauen eine Stadt"</i>	

nein	Hugo Hermann	17 Chor-Etüden	auswahl
nein	Kurt Weill	"Der Jasager"	40 min

## Hungary

nein	Jenő Adam	"Dominica" suite for orch	unwert
nein	Ferenc Farkas	Vorspiel zu einem Lustspiel	Bleistift
nein	Paul Kadosa	Sinfonie No 10	Pausen
nein	Anton Molnar <sup>32</sup>	Stabat Mater f. Chor a capella	tonal
ev.	Franz Szabo	Lied der Wölfe f. Chor a Capella	
ja — Sonate interes santer( ?)	Alexander Jemnitz	7 Männerchöre ] ]	
nein +	Hugo Kelen	Totenklage f. tiefe Stimme & orch	
nein	Lajos Bardos	Three Hungarian Motets a capella	lauter kurze Sätzchen
nein	G. Kosa	Kammermusik f. 17 Instrumente	(4 ggn) primitive vollständig []
ja +	Alex. Jemnitz	Sonate f. Klavier	sehr arped [?]
nein +	Endre Szabó	Suite (Sextett, wind & piano)	ewiges Gewoge u. Folklore
nein —	Geza Frid	Podium-Suite (violin & piano)	duett
nein	Hans Hammerschlag	Präambulum für Orgel	

## Italy

ev	Virgillio Mortari	Rapsodia (orchestra)	24 jahr, talent (Casella)
ev	Pietro Ferro	Suite Agreste soprano and 5 instr.	psalmoded fad
[ja	Mario Pilati	Quintetto in Re (pianoforte & archi)	Realenmelodie[?] klanglich fein
besser nein ↗	Mario Castelnuovo- Tedesco	Quartetto in sol	
— nein —	Roger Sessions	Sonata per pianoforte	[]
nein	G. Francesco Malipiero	Tre frammenti sinfonici (Torneo Notturmo)	ganz primitiv arm
nein	Rieti	Concerto Cembalo u. Orgel	ganz kunstlos u. [] [ ] von 3,4 Gruppen, 4 Takt [ ]

## Poland

ev	K. Szymanowsky	Harnasie Ballet-pantomime	
nein	Jan Maklakiewicz	Concerto for pianoforte (with voice)	sehr überladen lächerlich
nein	Michel Kondracki	Metropolis Ballet	zu lang

<sup>32</sup> Возможно, Антал Молнар.

		<i>symphonique</i>	<i>rauschend</i>
ev	<i>Jerzy Fitelberg</i>	<i>Der schlechtgefesselte Prometheus (concert suite for orch)</i>	<i>prim</i>
ev +	<i>K.Szymanowski</i>	<i>Quatour à cordes</i>	<i>kurz</i>
ja +	<i>Jozef Koffler</i>	<i>Trio pour violon, alto et violoncelle</i> <input type="checkbox"/>	<i>12ton</i>
nein	<i>Ilza Sternicka-Niedkrasz</i>	<i>Suite colorée piano</i>	
ev +	<i>Kozer Koffler</i>	<i>15 Variations pour piano</i>	<i>12ton</i>
nein	<i>A. Gradstein</i>	<i>Mazurkas pour piano</i>	<i>gew.</i>
ja	<i>K.Szymanowsky</i>	<i>Six chansons populaires a capella</i>	
ev.	<i>Jan Maklakiewicz</i>	<i>Quatre chancons japonaises chant et orchestre</i>	

## Russia

ev	<i>N.Miaskowsky</i>	<i>10te Symphonie F moll</i>	<input type="checkbox"/>
ev	<i>N.Miaskowsky</i>	<i>Concertino lirico (small orch)</i>	
nein +	<i>A.Weprik</i>	<i>Tänze und Lieder des Ghetto (orch)</i>	<i>russ (gefällig)</i>
nein +	<i>L.Polowinkin</i>	<i>Téléscope II (orch)</i>	<i>fad (russ.)</i> <input type="checkbox"/>
ja -	<i>Lew Knipper</i>	<i>Kleine Lyrische Suite (kleines Orch)</i>	<i>fein</i>
nein (++) +	<i>A.Givotoff</i>	<i>Flammenti per Nonette (avec chant soprano)</i>	<i>sehr kurze farbige aber</i> <input type="checkbox"/>
nein -	<i>W. Stscherbatsche ff</i>	<i>Nonette (avec chant soprano)</i>	<i>überladend Klavier</i>
nein (+)	<i>Gabriel Popoff</i>	<i>Septett</i>	<input type="checkbox"/>

## Spain

nein	<i>Ernesto Halffter</i>	<i>Sinfonietta in re maggore</i> <input type="checkbox"/>	
nein	<i>Salvador Bacarisse</i>	<i>Concertino para pequeña orquesta</i>	<i>ganz primitiv</i>
- nein -	<i>Salvador Bacarisse</i>	<i>Cuarteto para instrumentos de arco</i>	<i>Skalen</i>
ev.	<i>Adolfo Salazar</i>	<i>Quatr chansons pour trois voix aigües</i>	<i>~ u. Streichquartett ?</i>

## Switzerland

nein +	<i>Conrad Beck</i>	<i>Konzert f. Streichquartett und Orchester</i>	<i>? trocken</i>
nein -	<i>Hans Haug</i>	<i>Ouverture „Don Juan in der Fremde“</i>	<i>ganz fad u. banal</i>
ev	<i>Albert Möschinger</i>	<i>Concerto f. Klavier &amp; Kammerorch</i>	<i>lebendiger als die andere Schweizer</i>
ev.	<i>Othmar Schoeck</i>	<i>Vom Fischer und syner Fru</i>	<i>zu lang</i>

		(Oprea for 3 persons)	
--	--	-----------------------	--

## United States

ev. —	Louis Gruenberg	Jazz Suite for orchestra	
ja	Carl Ruggles	"Portals" for string [12 geteilt] orchestra	kurz sehr interessant
<u>nein</u> +	Aaron Copland	Concerto for pianoforte and orchestra	nichts interessantes, besonders rhythmisch, aber monoton lapidar
nein	Harold Morris	String Quartett	ohne Pausen, hilflos
	Roger Sessions	Pianoforte Sonata (see Italian list)	
	Henry Eichheim	Ballet — "The Burmese Pwe"	
	J.A. Carpenter	Ballet "Krazy Kat"	

## Yugoslavia

nein	Boris Papandopulo	Koncerat zu Klavir i orkestar	[?]
nein	Josip Slavensky	Balkanophonia f. Orkestar	[ ]
nein	Lucyan Marya Skerjanc	Sonatina de camera per Quartetto d'archi	etwas wärmer als aber pausenlos
nein	Boris Papandopulo	2tes Streichquartett	wild
nein +	Predrag Milosevic	Streichquartett	fugiert
ev — —	Josip Slavenski	Streichquartett	Misch. von großer Fuge u. Balkan
nein +	Krsto Odak	Streichquartett	[ ] , fesch [ ]
nein	Boris Papandopulo	„Das Erwachen des Bewusstseins“ Vokalsymphonie chor a capella mit Sopran solo	A a a a

## Independent

nein +	Nikolai Lopatnikoff	Klavierkonzert No 2	Sequenzen [ ] letzter Satz nett
ev	Jerzy Fitelberg	Klavierkonzert	flott
nein +	Piero Coppola	Cinq Poèmes (voix et orchestre de chambre)	[ ]
nein 1 - -	Erich Markhl	Sonate für Klavier	Duett

## Аргентина

возм.	Хуан Хозе Кастро	Три симфонических фрагмента	[]
-------	------------------	-----------------------------	----

## Австрия

	Ханс Плесс	Увертюра	3 к 2
	Роберт Хегер	Ноктюрн и перпетуум мобиле	D <sup>33</sup>
	Карл Вайгль	Концерт для скрипки и оркестра	D
	Антон Веберн	5 пьес для струнного оркестра	D
	<b>Антон Веберн</b>	<b>Симфония для малого оркестра</b>	5
	Рудольф Рети	Марш в честь побежденного (баритон соло, хор и оркестр)	D
	Макс Шенхерр	Секстет для гобоя, арфы и квартета	D прилично
	<b>Отто Йокль</b>	<b>Сонатина для фортепиано</b>	5
	Х.Э.Апостель	Оstinato для фортепиано	D <sup>33</sup>
нет	Марсель Рубин	Третья соната для фортепиано	
	Юлиус Шлосс	Соната для фортепиано	4:1
возм.	Леопольд Шпиннер	Сонатина для скрипки и фортепиано	!!!!
?	Карл Винер	Сюита для струнного квартета	3:2
?	Эгон Веллес	Три хора и капелла	5

## Бельгия

нет	Морис Шемакер	Две фантазии-я[и] [одна]	жалко
нет	Альбер Хибрехтс	Серенада	жалкая писанина (однотактово)
нет	Реймон Шеврей	Лирическая сцена «Бедствие» для солистов, хора и оркестра	Слишком длинно, но серьезно, по-штраусовски
нет —	Жорж Басилевский	Карусель	Смена тактов танцевальный ритм
нет + +	Марсель Пот	Соната для фортепиано	жалко, прилежно
нет —	Морис Шемакер	Танец Саломеи Кларнет, струнное трио, фортепиано	салонная музыка
нет +	Жорж Басилевский	Семь пьес для квартета, фортепиано и нескольких инструментов	7 [] по-детски
нет	Жозеф Йонген	Соната для органа	скучно, плохо D

<sup>33</sup> Возможно означает *deleatur* (лат.) — удалить. Избранные на конкурс сочинения отмечены жирным шрифтом.

нет	Фердинанд Розисте	Пир у простофили (военная музыка)	? самая плохая [ ] [ ] (шум)
возм +	Фернан Кине ]	Три симфонических момента ]	

## Чехословакия

	Карел Хаба	Скерцо 1928 (оркестр)	(атональное)
	Б. Мартину	«Схватка» (оркестр) ]	Лондон Талих
	Антон Провафник	Концерт-фантазия для скрипки и оркестра	
вмест о сюиты	Эрвин Шульхоф	Концерт для струнного квартета и духового оркестра	
+	Фиделио Финке ]	Концерт для фортепиано и малого оркестра ]	3:2
	Ярослав Кржишка	Jeppu the Pilferer (голос и оркестр)	
нет	Рудольф Карел	Детская баллада (голос и оркестр)	старомодно
возм. —	Болеслав Вомачка	Mládí – симфоническая ода	очень длинно!
	Вацлав Капрал	Сонатина для фортепиано	
	Ладислав Вицпалек	Соната in D (скрипка, фортепиано и меццо-сопрано)	
	Й. Мандик	Квинтет для духовых	(атональный) 1:4
	Алоиз Хаба	Струнный квартет в 1/4 тона Op. 14	(atonal)
нет	Фридерик Шварц	Сонатат для альты и фортепиано	
нет	Эрвин Шульхоф ]	«Одержимый луной» балет ]	примитивно

## Англия

нет	Джон Айрленд	Фортепианный концерт	устарел
возм. —	Юджин Гуссенс ]	Три греческих танца	? незначительно
нет	Констант Ламберт	Музыка для оркестра	наивно ]
нет	Р.О. Моррис	Маленький концерт для 2 скрипок и струнных	по-детски
нет	Р. Воан Уильямс	Benedicite для сопрано соло, хора и оркестра	буквенный шрифт[?] для детей
возм	В.Т. Уолтон	Псалм 137 (соло, хор и орк.)	скучно
возм —	Арнольд Бакс	Нонет (струнный квинтет, гобой, кларнет и арфа) ]	возм.
возм +	Фрэнк Бридж	Трио для скрипки, виолончели и фортепиано	виртуозно, красивое звучание [ ]
нет	Э.Дж. Моран	Соната для 2 скрипок	Хиндемит скучно




возм —	Юджин Гуссенс	Соната No 2 для скрипки и фортепиано	симпатично, [ ]
нет	Бернард ван Дирен	Квартет No 6	экономно и [ ], звучание партия Хиндемита
нет	Арнольд Кук	Три пьесы для фортепиано	убого[?]
возм +	Алан Буш	Танцевальная увертюра для военного оркестра	Посвящена Кларку, сплошь мотивный хаос, интересное звучание
возм —	Густав Холст	Прелюдия и fuga для духового оркестра	живо, орган!
нет	Кристиан Дарнтон	Трио для скрипки, альты и виолончели	наивно кратко
нет	Констант Ламберт	“Помона” балет	по-детски
возм. +	Кайкосру Сорабджи	Органная симфония	атакующая очень проблематичная Бузони

## Франция



возм.	Альбер Руссель	Псалм 80 тенор соло, хор и оркестр	
возм	Жан Юре	“Ame en reïne” 4 голоса а capella	краткий хор
?	Поль Дюпен	“Les Frises du Nil” хор а capella	? 1912, 18
нет	Даниэль Лазарюс	Концерт для фортепиано и оркестра	как дуэт[?]
нет!	М.Ф.Гайард	Гвианцы (духовые, фортепиано и вокал)	цикл длинный варварский!!
возм.	Жорж Миго	Танцевальная книга (флейта, скрипка, фортепиано)	? слишком длинно, но абсолютно деликатно
возм	Д.Э. Энгельбрект	Три танцевальных поэмы для фортепиано	D Штайн салон
нет +	Жан Картон	Сонатина для флейты и кларнета	прилежная ученическая работа
нет +	Хоакин Родриго	Пять детских пьес (орк)	пустяки, блестяще инструментовано
нет +	Клод Дельвенкур	Бал в Венеции (оркестр)	[ ] банальные танцы
нет +	Тибор Харшаньи	Ария-каденция-рондо виолончель и оркестр	обычно
нет	В.Дукельский	Вторая симфония	(русская) незначительна
ev +	А.Черепнин	Квинтет для струнных и фортепиано	лучше Штайн (беспомощно [ ])
	Ш. Кеклен	Соната для гобоя и фортепиано	
нет +	Жан Франсе	3 пьесы для 2 фортепиано	возможно(?)
возм. —	Марсель Деланнуа	Струнный квартет	неготово, часто бессвязно, и звучание тоже
нет!	Серж	Квинтет (гобой, клар.,	несимпатично.

	Прокофьев	скрипка, альт и контрабас)	Виртуозность и все эти шутки
да —	Дариус Мийо	Концерт для духовых и малого оркестра	краткий
возм —	Артюр Эре	Шесть поэм для голоса и септета	очень кратко [ ] но пусто
нет	П.О.Ферру Ferroud	Симфония в Ля	гигантская ! болтливая

## Германия нет

возм	Макс Буттинг	Веселая музыка для малого оркестра	радио легко бегло
нет	Владимир Фогель	Два этюда для оркестра	ритмически и [ ] скучно
нет	Пауль Хиндемит	“Мы строим город” 	
нет	Хуго Герман	17 хоровых этюдов	по выбору
нет	Курт Вайль	“Человек, говорящий «да»	40 минут

## Венгрия

нет	Ене Адам	“Доминика” сюита для оркестра	малоценна
нет	Ференц Фаркаш	Прелюдия к комедии	карандаш
нет	Пал Кадоша	Симфония № 10	паузы
нет	Антон Молнар	Stabat Mater для хора а capella	тонально
возм.	Франц Сабо	Песнь волков для хора а капелла	
да — сонат а интереснее(?)	Александр Йемниц	7 мужских хоров  	
нет +	Хуго Келен	Плач для низкого голоса и оркестра	
нет	Лайош Бардош	Три венгерских мотета а capella	сплошь краткие части
нет	Г.Коза	Камерная музыка для 17 инструментов	(4 против) примитивно, полностью [ ]
да +	Алекс. Йемниц	Соната для фортепиано	очень арпеджировано [?]
нет +	Ендре Сабо	Сюита (секстет, духовые и фортепиано)	Вечные волны и фольклор
нет —	Гера Фрид	Эстрадная сюита (скрипка и фортепиано)	дуэт
нет	Ханс Хаммершлаг	Прембула для органа	

## Италия

возм	Вирджинио Мортари	Рансодия (оркестр)	24 года, талант (Казелла)
------	-------------------	--------------------	---------------------------

возм	Пьетро Ферро	Сельская сюита сопрано и 5 инстр.	псалмодия скучно
ja	Марио Пилати	Квинтет in Re (фортепиано и струнные)	реальная мелодия, приятно звучит
лучше нет ↗	Марио Кастельнуово- Тедеско	Квартет in sol	
— нет —	Роджер Сеинс	Соната для фортепиано	[]
нет	Г.Франческо Малиньеро	Три симфонических фрагмента (Ночной турнир)	совсем примитивно бедно
нет	Риети	Концерт клавесин и орган	совершенно нехудожественно и [] [] 3,4 группы, 4 такта []

## Польша

возм	К.Шимановский	Разбойники, балет- пантомима	
нет	Ян Маклакиевич	Концерт для фортепиано (с голосом)	очень перегружено, смехотворно
нет	Михель Кондрацкий	Метрополис. Симфонический балет	слишком долго шумно
возм	Ежи Фительберг	«Прометей плохо прикованный» (концертная сюита для оркестра)	примитивно
возм +	К.Шимановский	Струнный квартет	кратко
да +	Йозеф Коффлер	Трио для скрипки, альты и виолончели ] ]	12-тоновое
нет	Ильза Стерницкая- Нидкрас	Живописная сюита фортепиано	
возм +	Козер Коффлер	15 вариаций для фортепиано	12-тоновые
нет	А.Градишайн	Мазурка для фортепиано	обычно
да	К.Шимановский	Шесть популярных песен a capella	
возм.	Ян Маклакиевич	Четыре японских песни для голоса и оркестра	

## Россия

возм	Н.Мяковский	10 симфония f moll	[]
возм	Н.Мяковский	Лирическое концертно (малый оркестр)	
нет +	А.Веприк	Танцы и песни гетто (орк)	русские (развлекательно)
нет +	Л.Половинкин	Телескоп II (орк)	скучно (русс.) ]
да —	Лев Книппер	Маленькая лирическая сюита (малый орк)	отлично

нет (++) +	А. Животов	Flautenti для нонета (с сопрано)	очень краткие красочные, но []
нет —	В. Щербачев	Нонет (с сопрано)	преобладает фортепиано
нет (+)	Гавриил Попов	Септет	[]

## Испания

нет	Эрнесто Хальфтер	Симфониетта Ре мажор ]	
нет	Сальвадор Баркарис	Концертино для малого оркестра	совершенно примитивно
- нет -	Сальвадор Баркарис	Струнный квартет	гаммы
возм.	Адо́льфо Салазар	Четыре песни для трех голосов	~ и струнного квартета ?

## Швейцария

нет +	Конрад Бек	Концерт для струнного квартета и оркестра	? сухо
нет -	Ханс Хауг	Увертюра „Дон Жуан на чужбине“	очень скучно и банально
возм	Альберт Мешингер	Концерт для фортепиано и камерного оркестра	живее, чем другие швейцарцы
возм.	Отмар Шек	О рыбаке и его жене (опера для 3 исполнителей)	слишком длинно

## Соединенные Штаты

возм. —	Луи Грюнберг	Джаз-сюита для оркестра	
да	Карл Рагглз	“Порталы” для струнного [12 партий] оркестра	кратко очень интересно
нет +	Аарон Копланд	Концерт для фортепиано и оркестра	ничего интересного, особенно ритмически, но монотонно лапидарно
нет	Харольд Моррис	Струнный квартет	без пауз, беспомощно
	Роджер Сеинс	Соната для фортепиано (см. итальянский список)	
	Хенри Айххайм	Балет — “Бирманский Рве”	
	Х.А. Карпентер	Балет «Сумасшедший кот»	

## Югославия

нет	Борис Папандопуло	Концерт для фортепиано с оркестром	[?]
нет	Иосиф	Balkanophonia f. Orchestar	[ ]

	Славенский		
нет	Люциян Мария Шкерьянц	Камерная сонатина для струнного квартета	более эмоционально, чем, но без пауз
нет	Борис Папандопуло	2-й струнный квартет	← дико
нет +	Предраг Мидлошевич	Струнный квартет	← фугирован
возм — —	Иосиф Славенский	Струнный квартет	← Смесь большой фуги и Балкан
нет +	Крсто Одак	Струнный квартет	[ ], шикварно [ ]
нет	Борис Папандопуло	„Пробуждение сознания“ Вокальная симфония хор а capella и сопрано соло	А а а а

### Независимые

нет +	Николай Лопатников	Фортепианный концерт No 2	секвенции [ ] последняя часть симпатична
возм	Йержи Фительберг	Фортепианный концерт	бегло
нет +	Пьеро Коппола	Пять поэм (голос и камерный оркестр)	[ ]
нет 1 - -	Эрих Маркль	Соната для фортепиано	дуэт