

Министерство культуры РСФСР
Государственный музыкально-педагогический
институт имени Гнесиных

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ
АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ.
ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX ВЕКА

Сборник трудов
Выпуск 70

Москва 1983

Проблемы истории австро-немецкой музыки.
Первая треть XX века: Сб.тр. Вып. 70/Гос.муз.-пед.
ин-т им.Гнесиных.-М.,1983. - 160 с.
Ответственный редактор кандидат искусствоведения
М.Л.Мугинштейн

В сборнике рассматриваются проблемы, связанные с оценкой характерных тенденций в развитии австро-немецкой музыки I-й трети XX века, анализируется творчество ее ведущих представителей. Исследуются отдельные стороны музыкального языка, формообразования, композиторской техники. Выявляются общие особенности музыки в историко-культурном и эстетическом плане.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных

© Издание Гос.муз.-пед.ин-та им.Гнесиных,1983

Предлагаемый вниманию читателя сборник – первое в нашем музыкознании исследование подобного рода, специально посвященное австро-немецкой музыке XX века. Разумеется, он ни в коей мере не претендует на исчерпывающую полноту освещения огромного круга проблем, неизбежно возникающих при изучении этого сложнейшего и противоречивого художественного феномена в зарубежной культуре XX столетия. Решение такой глобальной задачи возможно лишь в фундаментальной монографии, которая, надеемся, появится в будущем. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что авторский коллектив настоящего сборника стремился осветить хотя и немногие, но разнообразные аспекты в проблематике, в той или иной степени существенные для понимания тенденций и путей развития австро-немецкой музыки нашего столетия, неразрывно связанной с известными закономерностями историко-художественного процесса в искусстве XX века в целом и одновременно опирающейся на богатейшие национальные традиции. Подобное стремление, естественно, обусловило и научный профиль сборника, который отличается жанровым разнообразием включенных в него статей, принадлежащих перу как известных советских ученых, так и молодых музыковедов. Думается, что широкий жанровый диапазон в какой-то мере компенсирует неминуемое в таких случаях определенное ограничение материала и проблематики, вызванное в первую очередь грандиозностью и сложностью самого объекта исследования¹.

Сборник неслучайно открывается статьей о Г. Малере. Трагические искания этого гениального художника и великого гуманиста имели огромное значение для истории австро-немецкой музыки, не только намечая многое в ее развитии, но также соединяя и сталкивая "век нынешний" и "век минувший" и выводя исследователя, таким образом, на уровень размышлений о путях западноевропейской художественной культуры в целом. В статье Е. А. Уфимцевой (Свердловск) искания Малера рассматриваются в их сближении или расхождении с различными явлениями австро-немецкого и шире – европейского искусства начала XX века. Автор подчеркивает, что пафос, высокие нравственно-этические категории малеровских творений нередко оказывались род-

¹ Так, например, из значительных явлений в австро-немецкой музыке XX века в сборнике, к сожалению, не затрагивается (по объективным причинам) творчество Р. Штрауса.

ственными прогрессивным, реалистическим устремлениям передовых художников указанного периода.

Самобытное творчество М.Регера — одна из наименее изученных страниц немецкой музыки в нашем музыкознании. Статья Ю.В.Крейниной (Москва) в какой-то степени восполняет данный пробел. Привлекает внимание ее направленность — выявление специфического места творчества Регера в художественной традиции, преемственных связей с ним (иногда даже при кажущейся необычности) крупнейших мастеров XX века — Шимановского, Стравинского, Прокофьева, Хиндемита. Подобная направленность работы расширяет наши представления об особенностях развития музыки XX века.

Интересный и малоизвестный фактологический материал, приведший автора к важным, имеющим большую научную ценность выводам, содержится в статье Ю.Н.Холопова (Москва). Парадоксальный, на первый взгляд, знак вопроса в ее названии "Кто изобрел I2-тоновую технику?" на самом деле глубоко оправдан. Рассматривая генезис I2-тоновой техники, исследователь демонстрирует, что это был исторически закономерный процесс, который шел в общем русле обновления традиционной системы европейского музыкального мышления и охватывал достаточно разные явления, а не только творчество композиторов нововенской школы и прежде всего, как принято считать, А.Шенберга. Опираясь на реальное содержание этого процесса, воссоздавая его точную историческую картину, автор убедительно доказывает многообразие проявления форм I2-тоновости и, что особенно интересно, большую роль в ее становлении русских композиторов. В результате данная проблема перерастает в статье рамки австро-немецкой музыки, оказываясь проблемой определенного этапа эволюции композиторской техники XX века.

Начальный этап формирования стиля А.Берга (1900—1908), выделяемый на основе периодизации всего творчества композитора, рассматривается — впервые в нашем музыкознании — в статье Д.Д.Воробьева (Ленинград). Автор справедливо указывает на значимость данного этапа в становлении основных идейно-художественных принципов Берга, которые в дальнейшем обусловили создание его замечательных творений. Одно из достоинств статьи заключается также в стремлении показать первые проявления яркого дарования Берга в историко-культурном контексте эпохи на пересечении его широчайших духовных интересов и в контактах с выдающимися деятелями культуры — А.Шенбергом, К.Краусом, П.Альтенбергом и др.

Еще одна статья, посвященная А.Бергу, — М.И.Мугинштейна (Свердловск) — затрагивает оригинальный аспект взаимоотношений

некоторых драматургических принципов создателя "Воццека" с традицией австро-немецкой оперной классики (на примере принципа переменности драматургических функций фона). В результате избранного специфического ракурса сравнительного анализа автор приходит к выводу о глубокой и существенной связи оперы Берга с ее великими историческими предшественниками - "Дон-Жуаном" Моцарта, "Фрейшютцем" Вебера, "Тристаном и Изольдой" Вагнера.

Проблема тематизма - одна из ведущих в музыке XX века - исследуется в статье В.Н.Холоповой (Москва) на крайне интересном и сложном в этом плане материале - музыке А.Веберна. Ценность данной статьи в выявлении особенностей веберновского тематизма, его содержательных и композиционных функций, специфики фактуры в эволюции творчества композитора, а также в построении классификации типов тематизма. Для музыкознания весьма существенны заключения автора, раскрывающие обусловленность тематизма Веберна его эстетическими взглядами и усматривающие генезис тематизма одного из самых радикальных новаторов XX века (на первый взгляд порывавшего с преемственностью) в "уникальном стилевом сплаве" на основе прежде всего традиций нидерландских полифонистов XV-XVI веков и отчасти мастеров "первой венской школы".

В статье Ю.Н.Клусона (Воронеж) анализируется творчество нововенцев в контексте общественно-политических событий и художественной культуры Австрии в период между двумя мировыми войнами. Таким образом, данная работа последовательно и хронологически продолжает линию социокультурных соотнесений, намеченную предыдущими статьями сборника (например, Е.Уфимцевой и Д.Воробьева). Достоинство статьи в установлении закономерной связи между социально-политической атмосферой Австрии 20 - 30-х годов и отразившими ее тенденциями искусства, где выявляются аналогии между его различными видами и единство мироощущения крупных деятелей литературы, театра, живописи и музыки, бывших "глашатаями" времени. В результате, по мысли автора, художественные идеи Шенберга, Берга и Веберна оказываются глубоко обусловленными трагической и кризисной общественной ситуацией, причем направленность этих идей если и не активно прогрессивна, то всегда несет в себе заряд отрицания антигуманности - протест против разрушения культуры и личности.

Весьма актуальный и малоисследованный вопрос, лежащий в русле проблемы композиторского мышления XX века, поднимается в статье В.Т.Назаровой (Ленинград). Здесь взаимоотношения А.Шенберга и Г.Эйслера, художников противоположных общественно-политических взглядов и различных творческих позиций, рассматриваются в специ-

фическом и показательном аспекте — переосмысления Эйслером принципов серийной техники своего учителя. Именно в этом, как пишет автор, "наиболее непосредственно обнаруживается преемственность, порождающая новое качество", что в конечном итоге определяется активной идейной направленностью и реалистическими чертами творческого метода Эйслера.

Статья Т.Левой (Горький) посвящена достаточно изученному вопросу — гармонии Хиндемита. Однако автор рассматривает данную проблему в несколько новом аспекте — сочетании вертикального и линейного начал в стиле композитора, при этом с учетом его эстетических воззрений.

Новый подход к освоению малоизученного у нас творчества К.Вайля предлагает в своей статье М.Г.Малкиель (Ленинград), справедливо возражая против его одностороннего понимания — исключительно в плане выражения сатирического начала. На основе анализа неизвестного у нас "Берлинского реквиема" автор доказывает, что талант Вайля раскрывается более многогранно и его социальный критицизм концентрируется не только в сатирическом, но и в диалектически связанном с ним — трагическом аспекте, который был обусловлен как известными социально-историческими и художественными процессами 20 — 30-х годов (в частности, влиянием экспрессионизма), так и индивидуальными особенностями Вайля — художника-гуманиста.

Сборник "Проблемы австро-немецкой музыки XX века" охватывает период протяженностью около четырех десятилетий — от начала века до второй мировой войны. Вероятно, здесь нет необходимости характеризовать этот трагический отрезок истории Германии и Австрии, чтобы еще раз напомнить о его острейшем и далеко не однозначном восприятии в искусстве, в частности, в музыке, пронизанной мучительными поисками и проповедями гуманизма Малера и вдохновенной ретроспективностью (по преимуществу) Р.Штрауса, кричащими противоречиями в творчестве нововенцев и замечательным пафосом революционной борьбы в произведениях Г.Эйслера. В любом случае это было честное искусство, противостоящее раздававшимся призывам к дегуманизации и — в своих лучших образцах — всегда подчиненное высокой идее духовности человека, порой даже в моменты жесточайшего кризиса и безнадежности. Осознание подобных гуманистических устремлений, необычайно важных вообще для понимания судеб западного искусства XX века, и стало, как нам представляется, смысловой доминантой сборника, которая объединяет его различные по направленности статьи.

Г. МАЛЕР И ПРОБЛЕМАТИКА АВСТРО-НЕМЕЦКОГО
ИСКУССТВА НАЧАЛА XX ВЕКА

Наследие Г. Малера нередко анализируется в музыковедческих работах на широком общекультурном фоне, в контексте не только музыкальных, но и литературно-художественных явлений. Многие исследователи (Р. Шпехт, Н. Веккер, И. Барсова и др.) высказывают суждение об определяющем значении литературно-философской традиции для композитора; в этом кроется одна из причин уникальности метода Малера, создателя "романной" (Т. Адорно) симфонии, сочинений небывалой концепционной насыщенности и глубины.

Изучая философские и литературно-художественные предпосылки творчества Малера, важно учитывать два момента: влияние собственно литературно-философской традиции (Платон, Аристотель, Спиноза, Гете, поэзия гейдельбергских романтиков, Достоевский и др.), и кроме того художественную атмосферу современного Малеру европейского искусства, в первую очередь австро-немецкого. Рассмотрение этого последнего аспекта является основным в предлагаемой статье. Нетрадиционный характер подхода к этой теме заключается в том, что творчество Малера анализируется не только в сопоставлении с течениями австрийского "модерна"¹, но и в аналогиях с реалистическими тенденциями австрийской и особенно немецкой культур начала XX столетия.

Соотнося идейные мотивы малеровского симфонизма с творческими установками современных ему венских художников, неизбежно приходится констатировать факт необычности устремлений композитора, идущих вразрез с господствующими направлениями и стилями. Несомненно также, что произведения Малера на фоне западноевропейской музыки его эпохи открывают новую страницу. Бетховенская масштабность идей, острота конфликтов, разящей силы обличение, дух морально-этической проповеди, обращенной к людям, — все это было слишком непривычно для музыкального искусства той поры, в особенности зарубежного. Отсюда напрашивается вывод: несмотря на очевидную прогрессивность, гумани-

¹ Такой акцент стал уже привычным в исторических работах о Малере и его эпохе (см. например, 7, 9, 10).

стическую ориентацию своей исторической миссии и устремленность в будущее. Малер предстает перед нами как художник-одиночка, творчество которого находится в стороне от дорог современного ему искусства. Там самым теряется ощущение исторической обусловленности художественного метода композитора, якобы представляющего собой некое исключительное событие для своего времени. Со справедливостью подобного вывода нельзя не согласиться. В связи с этим нам представляется весьма актуальным замечание И.Нестьева, оказавшееся целиком созвучным направлению данной статьи: "О Малере неоднократно писали либо как о запоздалом романтике, так и не сумевшем порвать с устаревшей традицией Шуберта и Брукнера, либо как о прямом предтече пенберговского экспрессионизма. Между тем, действительное содержание его симфонизма было во многом родственно гуманистическим устремлениям прогрессивных художников критического реализма рубежа веков" (6, с.75).

Обратимся к анализу художественной культуры Австрии и Германии конца XIX – начала XX столетий. Важнейших тенденций искусства Германии здесь нельзя не коснуться ввиду давних исторических взаимосвязей австрийской и немецкой культур, взаимопереплетения общих тенденций и тесных контактов между художниками этих стран (напомним, что по роду дирижерской деятельности Малер также был связан со многими немецкими городами). Характеристика культуры Германии особенно важна и в связи с тем, что именно в немецком искусстве на рубеже двух столетий были заложены основы крупнейших художественных течений германских стран, – как наиболее прогрессивных, близких по духу идейному звучанию многих малеровских произведений, так и новейших, модернистских.

В 90-е годы прошлого века разложение натурализма, как самой влиятельной литературной тенденции Германии и Австрии того периода приводит, с одной стороны, к отпочкованию натуралистско-декадентской ветви (например, творчество Ф.Ведекинда), с другой – погоня за фактами, фиксация мельчайших "кусков" жизни, лишенная обобщений (так называемый "секундный" стиль И.Шлафа и А.Гольца) завершается возникновением импрессионизма, а затем и символизма². Законодателем немецкого символизма ста-

² Об отмежевании реалистической линии, также сформировавшейся в недрах натурализма, хотя и более жизнеспособного его слоя, речь пойдет особо.

новится С.Георге, объединивший в 1892 году своих соратников (Э.Бертрам, Ф.Гундольф и др.) под эгидой журнала "Листки искусства".

Вслед за немецкими собратьями по перу примыкают к крылу импрессионистско-символистского течения и их австрийские коллеги³. Крупнейший венский теоретик искусства, драматург и прозаик Г.Бар в работе "Преодоление натурализма" (1891) возвещает о возникновении новых тенденций и возглавляет вскоре группу писателей "Молодая Вена". В венском литературном мире властвует изысканная лира Г.Гофманшталя, сотрудничавшего с кружком С.Георге и испытывавшего влияние его идей. По словам самого поэта "... тень от облаков на текучей воде менее тонка, чем то, что мы называем жизнью" (З, с. УІ). Поэтическая атмосфера многих драм Гофманшталя поражает декоративными пейзажами Венеции прошлых эпох и внутренней холодностью, отсутствием сочувствия к своим героям, безграничной властью зла: "Смерть Тициана" (1892), "Женщина в окне" (1898) и др.

Во власти чар импрессионистско-символистского течения находятся и другие крупнейшие венские писатели — П.Альтенберг и А.Шницлер. Вместе с тем в сюжетах драм и новелл А.Шницлера мы находим типическое отражение жизни венского светского общества и круга богемы. Еще в большей степени чем Альтенбергу, Шницлеру присущ тончайший психологизм в описании настроений героев. Своеобразна и во многом реалистична у Шницлера картина Вены начала века, кружащейся в вихре бездумных развлечений, пестрый и шумный калейдоскоп Вены в новеллах этого автора напоминает атмосферу малеровских скерцо.

В живописи стиль "модерн" впервые был представлен немецкими объединениями Сецессions: мюнхенской (1892, Г.Тома, М.Дибман, Ф.Уде, В.Трюбнер) и берлинской группами (1899, талантливые художники Л.Коринт и М.Слефогт). В 1897 году (в тот же период Малер становится директором Венской оперы) возникло объединение венских художников и архитекторов — знаменитый венский Сецессион (художники Г.Климт, К.Молль, Е.Орлик, А.Роллер, архитекторы К.Мозер, И.Гофман, Л.Бауер, Й.Ольбрих и др.). Характерным образцом искусства сецессионистов может служить живопись президента венского Сецессииона — Г.Климта,

³ Характеристики австрийских модернистских течений мы касаемся довольно бегло. Подробно об этом можно прочитать в монографии К.Розеншильда (7).

передающая мир как восхитительно яркое, феерическое зрелище. Картины Климта насыщены ажурной орнаментикой и похожи на многоцветные мозаики, либо на дорогие восточные ковры. Декоративными масками, мозаикой, вычурной лепкой в восточном стиле перенасыщены и фасады зданий, выполненные архитекторами Сецессиона.

Австро-немецкий литературно-художественный импрессионизм вскоре перерастает в символизм, обращаясь от внешних впечатлений к полусознательным ощущениям, к тайнам вечной абсолютной жизни. Начиная с 1905 года, в Германии формируются новые, еще более влиятельные тенденции, открывающие экспрессионистическую эру в искусстве (объединения "Мост" и "Синий всадник" в живописи, "Акцион" и "Штурм" в литературе) ⁴.

В современной Малеру музыкальной культуре Австрии и Германии приметы названных тенденций проявляются слабее и возникают при этом с некоторым запозданием. В 90-е годы музыкальное искусство развивается во многом еще под воздействием позднеромантической эстетики. Крупнейшие музыканты – И. Брамс, А. Брукнер, Г. Вольф вступают в завершающую стадию творчества, новые настроения переходного времени почти не успели их коснуться. Пышным цветом расцветают на австро-немецкой почве эпигонские оперные творения композиторов позднеромантического направления – Пфизнера, Шиллингса, Гумпердинка, Гольдмарка, Кинцля, Брüllя, Фукса. Ни одно из произведений этих авторов не вошло в историю, оставаясь бесплодным подражанием Вагнеру. В ряду композиторов-традиционалистов, академических последователей Брамса назовем имена Рейнбергера, Фолькмана и Раффа. В письмах Малера содержится немало иронических замечаний по поводу творчества своих музыкальных современников: "Итак, вчера я был в "Любовном саду" (опера Пфизнера "Роза из сада любви" (1901) – Е.У.) ... Мой взгляд на Пфизнера остался прежним. У него музыка с большим настроением и очень интересна по колориту. Но все слишком бесформенно и расплывчато. Студень, протоплазма, которая стремится к жизни, но задержана в развитии. Акт творчества остановился, в лучшем случае, на моллюсках. Позвоночные животные никак не могут возникнуть. Хочется воскликнуть, как Калхас в "Прекрасной Елене": "Цветы, одни только цветы". Публика пришла с самыми лучшими намерениями, но осталась без сил

⁴ На основных принципах экспрессионистского течения мы считаем нецелесообразным останавливаться, так как эта область получила небольшую разработку как в искусствоведческой, так и музыковедческой литературе.

в затхлости застоявшегося тумана, в этой атмосфере мистики" (5, с.226).

Более ярким талантом обладал Ф.Шрекер (1878-1934) - младший современник Малера. Повышенная восприимчивость к новым течениям сформировала индивидуальность композитора, ассимилировавшего в себе не только позднеромантические веяния, но и приметы австрийского импрессионизма и экспрессионизма. Однако неорганичность подобного сплава, поверхностное эпигоновство не могли обеспечить Шрекеру почетного места в истории музыкальной культуры.

Близким к капризному, элегантному стилю Сецессиона и "Молодой Вены" оказалось творчество австрийского скрипача-виртуоза и композитора Ф.Крейслера (1875-1962). Его сочинения - транскрипции и обработки, "Классические рукописи" в неоклассицистском стиле (1905), вальсы и пьесы для скрипки могут быть причислены лишь к салонной музыке, хотя и высокохудожественной ⁵.

Среди выдающихся немецких современников Малера нельзя не упомянуть Р.Штрауса, творчество которого получило в те годы огромную популярность. Программные симфонические произведения Штрауса 90-х годов остаются по своей сути позднеромантическими, в то же время затмевают музыку многих своих соотечественников экстатической силой темперамента, дыханием нового мятежного времени. Штраус с интересом отщипывает для себя в 90-е годы творчество немецких поэтов-символистов, контактирует с модернистским журналом "Jugend" и объединениями Сецессиона, отдает дань модному нищезаимству (симфоническая поэма "Так сказал Заратустра", 1896). В начале 90-х годов Штраус обращается к драматургии О.Уайльда и Г.Гофманшталя, наполненной гипертрофией чудовищных, болезненных страстей ("Саломея", 1905; "Электра", 1909). Буйное пиршество оркестровых красок, поставленное для воплощения низменных человеческих побуждений, роднят эти штраусовские оперы с декоративной поэзией Георге и Гофманшталя, эстетикой декадентско-натуралистических течений, заставляют вспомнить о праздничной орнаментике полотен сецессионистов и капризность, изломанность штраусовской мелодической линии, радужное многоцветье его оркестра.

Идеи так называемого "рококо-декоративизма" просачиваются в австрийское и немецкое искусство еще в самом начале XX века,

⁵ Объективную оценку творчеству Ф.Крейслера дает в своей монографии К.Розеншильд (7, с.16-18).

сказавшись в творчестве художников Сецессиона, в поэзии и драматургии Гофманшталя, в воскрешении античных сюжетов и форм в творчестве С.Георге, Р.Шредера, а также П.Эрнста (главы немецкого неоклассицизма). Наблюдается возрождение интереса к творчеству Баха и Генделя, в 1900 году были основаны "Новое баховское общество" и Баховский музей в г.Эйзенахе.

Критик О.Би в книге "Die moderne Musik" (1906) низвергает Вагнера и его эпигонов, провозглашая культ старых форм и чистой камерной музыки: "Мы жили под безграничным гнетом вагнеровского божества и вынуждены культивировать откровенную оппозицию против этой силы, веселые жанры старых форм, стилизованные ансамбли, чистую симфонию, уютные черты камерной музыки. Мы открыли для себя отныне Моцарта, "Дона Паскуале" и маленькую, грациозную французскую оперу" (II, с.353).

Движение "Назад к Моцарту" было подхвачено Ф.Шрекером (балет "Рококо", 1908), В.Ниманом ("Саксонский фарфор", 1908). Поворот от позднего романтизма к воскрешению классицистских традиций ознаменовали еще в 1907 году сочинения Регера — вариации и fuga на тему Хиллера⁶. Но фигура Регера — композитора серьезного и глубокого — представляет собой значительное явление, рельефно возвышающееся на фоне засилия в немецкой и австрийской музыке тех лет посредственностей и заунывных ремесленников.

В конце последнего десятилетия прошлого века в австрийской культуре всходит звезда реформатора музыки XX столетия А.Шенберга. Однако расцвет собственно экспрессионистического шенберговского стиля, начавшийся лишь с 1908—1909 годов, Малеру уже не суждено было застать в Вене.

Необходимо еще раз подчеркнуть полную отчужденность искусства Малера господствующим направлениям и стилям. Модные, преходящие веяния века не смогли задеть его творчества. Композитору претит окружающая его художественная атмосфера изнеженности, тепличной рафинированности вкусов. Малеру глубоко чужд и сам дух веселящейся Вены, господствующее повсеместно — от аристократических и до мещанских кругов — обывательское отношение к жизни, трусливое равнодушие ко всему, что не касается личного, наглухо захлопнутого от свежих дуновений

⁶ Напомним также, что классицистские веяния не миновали и самого Малера, оставив след в его Четвертой симфонии, финалах Пятой и Седьмой, во второй *Nachtmusik* Седьмой симфонии.

жизни мирка. Главная, отличительная черта творчества композитора, отмеченная всеми исследователями, — его высокая духовная, содержательная наполненность, глубина идейно-философских замыслов. И потому, сопоставляя малеровское наследие с сочинениями современных ему художников, невозможно пройти мимо совершенно иных, полярных тенденций искусства демократического.

Что касается непосредственно австрийской культуры малеровского времени, то здесь, в связи с застойным характером общественно-политической жизни, гуманистическая, демократическая линия была очерчена слабо. Свое наиболее яркое проявление она находит лишь в произведениях Р.М.Рильке. Противоречия венской художественной культуры наложили неизгладимый отпечаток даже на творческое наследие этого крупнейшего поэта мирового масштаба. Лирическая поэзия раннего Рильке пронизана бессилием одинокой усталой личности, элегическим воспеванием смерти. Мистические, религиозные образы — частые гости его поэзии, однако религиозность Рильке уходит своими корнями в пантеистическое преклонение перед красотой и единством мироздания (что ярко прослеживается также в мирозерцании Малера).

Поэт полон отвращения к жестокости больших городов, рассадников болезней, нищеты и грязи. Симптоматично, что цикл Рильке "О бедности и смерти" (1903) перекликается по настроению с малеровским — "Песни об умерших детях", созданным годом раньше (1902). Мотивы одиночества человека в лабиринтах огромного современного города, унаследованные Рильке от Достоевского, восприятие города как мрачной силы, давящей все живое, отчетливы и в малеровских симфониях (особенно в скерцо Пятой, Шестой, Седьмой и Девятой). В то же время в отличие от символистов, Рильке не отворачивается от событий реальной жизни, вкладывая в ее постижение гигантское напряжение душевных сил; он не хочет, подобно Кафке, ощущать себя частицей мирового хаоса. В стремлении осмыслить мир, победить хаос Рильке одинок среди венских поэтов, приближаясь лишь к творчеству своего музыкального собрата — Г.Малера. Как и Малер, Рильке живет сознанием трагизма жизни и желанием преодолеть этот трагизм, верой в братство людей. Он ищет прекрасное в скромных героях и самых простых вещах. Так же как и Малер, Рильке полон сострадания к человеку и находит для своих стихов отнюдь не изощренный, а напротив — простой, взволнованный и задушевный язык, похожий иногда на язык народных песен. Демократизм поэзии Рильке ставит творчество поэта особняком современной ему австрий-

ской литературе, родня его с творчеством Малера. Ведь в малеровской музыке почти не встретишь темы, так или иначе не связанной с бытовыми жанрами музыки Австро-Венгрии и Германии того времени. В симфониях композитора наблюдается синтез самых разнообразных бытовых жанров: песен, романсов, вальсов, лендлеров, маршей различного назначения, военных сигналов и пасторальных наигрышей. Обобщение Малером массово-демократических (в особенности маршевых, гимнических и фанфарных) интонаций своего времени — свидетельство реалистической объективности и демократичности общественных настроений Малера, до высоты которых никто из его современников (западноевропейских) и даже композиторов ближайших десятилетий, вплоть до Онеггера, не поднимался. Рильке и Малеру чужды теории искусства для искусства, эпикурейская среда венской художественной жизни. Но если лирический, элегичный талант Рильке не склонен к пафосному отрицанию и критицизму, язвительное острое малеровской иронии направлено на обличение своей среды. Малер гротескно шаржирует легковесную праздность и удручающую суету венского образа жизни. Подтверждение тому — урбанистический гротеск скерцо многих малеровских симфоний (Второй, Пятой, Шестой, Седьмой, Девятой).

В немецком искусстве того периода демократические тенденции были представлены намного полнее. В 90-е годы, в связи с ростом пролетарского движения, в Германии усиливается влияние социал-демократической литературы (Л.Якоби, К.Кайзер, М.Каутская, М.Кегель), продолжившей линию гражданской поэзии Г.Гейне, Г.Веерта, Г.Гервега. На рубеже XIX—XX веков в немецкой литературе закладываются основы критического реализма, возникшего на базе прогрессивной ветви натуралистического течения (Т.Фонтане, Г.Гауптман, Т.Зудерман). В тот период формируются творческие позиции Г. и Т.Маннов, Б.Келлермана, Я.Вассермана, А.Цвейга⁷.

Попытаемся выделить ведущие тенденции в литературе критического реализма начала XX столетия, сопоставив их с проблематикой зрелых сочинений Малера, созданных в первом десятилетии XX века, — именно в то время, когда критический реализм в немецкой литературе приобретает особый размах. И не случайно

⁷ Важно напомнить, что названные писатели испытывали глубокий интерес и уважение к личности Г.Малера.

немецкие реалисты нового поколения опираются на национальные традиции классической литературы, в том числе на литературную и философскую традицию столь почитаемого Малером Гете.

Главная задача литературы критического реализма — отрицание основ современного общественного мироустройства, обнажение противоречий буржуазной цивилизации, непримиримость к существующим общественным порядкам. Как не вспомнить здесь о пафосе осуждения малеровских гротесковых скерцо, ставших в творчестве композитора ступенью социально-обличительных настроений (в особенности скерцо Второй и Пятой симфоний, гротесковый траурный марш Первой симфонии, скерцо Шестой и Девятой симфоний). Малер обличает праздную таянущую Вену, охваченную угаром нескончаемых увеселений, разоблачает суету сует пустого и никчемного обывательского мельтешения жизни. Малер идет в ногу с искусством своего времени, принося в концепции многих своих симфоний мотивы социального критицизма в адрес буржуазно-мещанского общества, его духовного и морального убожества.

Обратимся для подтверждения к гротесковому скерцо Пятой симфонии Малера. Хотя эта часть основана на претворении венской вальсовости, в ней нет и намека на поэтизацию вальса, знакомую по симфоническим вальсам Берлиоза, Брамса, Чайковского. В гротесковом шаржировании танцевальных тем здесь, как в зеркале, отразился процесс вульгаризации музыки быта мещанской средой, особенно прогрессирующий в веселящейся Вене малеровских времен. Первозданная свежесть танца опошлялась в крикливых ярмарочных "танцульках", вульгарной музыке каруселей и шарманок. И если в начале скерцо еще сохранено сходство с оригиналом — венским вальсом, хотя и нарочито огрубленным, с утрированием типичных штрихов и акцентов, странной хроматизацией интонаций — то в дальнейшем танцевальность вытесняется механистической, моторной токатностью; на первый план выступает предельная заостренность форм, гиперболизированное отражение реального. Единственный остров, вокруг которого ток всеобщего, не знающего преград суматошливого движения вынужден приостановиться — эпизод *g-moll* из трио, возвышающийся в центре разработки (второе трио, ц. 9). Эта хорально-декламационная тема воспринимается как своеобразное "слово от автора", глас осуждающий и одновременно скорбящий. Голос малеровского героя далек и от высокомерной риторики экспрессионистских публицистических обращений, и от листовско-вагнеровской

ораторской патетики. Как и в трио скерцо Второй симфонии, это скорее тон проповеди, увещевания. В данном скерцо достигает апогея намеченное в скерцо Второй симфонии столкновение двух миров: бездумно-обывательского в нескончаемости танцевального движения, представленного гротесковой деформацией бытовых жанров, и активно-осуждающей, морализирующей позиции автора. Попытки вмешаться, остановить водоворот танца предпринимаются неоднократно. Тема трио не раз безуспешно пытается утвердиться, вытеснить суматоху танца. В третьем, заключительном ее проведении в репризе (ц.28) значительность и ультимативность каждого звука – "слова" усилена. Публицистический пафос авторского обращения, призывающего к раздумью, осмыслению сказанного, подчеркнут долгим молчанием оркестра после каждой фразы в ферматах и скорбным хором – комментатором струнных, либо гневным хором меди в репризе. Введение авторского плана подается композитором нарочито театрально, с открытой патетикой. В этом конфликтном противоборстве драматургия данного скерцо рельефна, как ни в одной другой симфонии Малера ⁸.

Указанный пример не является исключением. Как и в скерцо Пятой симфонии, в гротесковых скерцо большинства сочинений Малера присутствует авторское отношение к происходящему, негативности гротеска противопоставлено позитивное начало. Авторскую, проповедническую позицию обычно концентрируют в себе темы, помещенные в средних эпизодах гротесковых частей (Первая, Вторая, Пятая симфонии). И позиция эта не только субъективная. В обличении Малера – проповедника как бы звучат голоса многих людей, голоса человеческой общности. Показательно и то, что упомянутые темы часто хорально-песенны, где жанр хора восходит не к церковным истокам, а к песнопениям, живущим в народе, и выступает как выразитель не столько личного, одинокого, но коллективного начала. Именно здесь, почти всегда с трагической

⁸ Это обстоятельство, впрочем, не исключает разноречивости трактовок скерцо Пятой симфонии. Так советский музыковед И. Барсова, как и большинство авторитетных немецких исследователей (например, П. Беккер, Р. Шпехт) подчеркивает в этом скерцо оптимизм, "пафос деятельности" (см. 4, с.185-188). Нам более близко определение этого скерцо как "урбанистического гротеска" (К. Розеншильд⁷). Французский автор монографии о Малере М. Вигналь верно отмечает в скерцо Пятой симфонии беспокойство, противоречащее "кажущейся мелодической невинности, остроту, ядовитость звучаний и постепенный уход от фольклора по мере трансформаций тематизма" (12, с. 90).

болью, звучит мотив протеста, осуждения конкретного социального зла. В этом малеровский гротеск в корне противоположен как экспрессионистскому, так и его предшественнику – гротеску романтическому и обнаруживает близость социально-обличительной направленности вершинных достижений реалистического искусства XIX – XX веков. Мотивы социального критицизма отчетливы и в песенных циклах Малера (например в песнях "Зоря", "Барabanщик", "Песня узника", "Песнях об умерших детях" и др.).

Однако то, что мы сегодня воспринимаем как социально-обличительное, было для самого композитора обличением зла, царящего в мире, с позиций незыблемых нравственных категорий и гуманизма. Вспомним об основополагающем значении нравственно-этических категорий для мировоззрения Л.Толстого, об идеях моральной проповеди в творчестве Ф.Достоевского, Ч.Диккенса, Б.Шоу, Р.Роллана. Вместе с тем историческая заслуга критического реализма в том, что он "расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнение по поводу неизменности основ существующего" (I, с.333). Это знаменитое определение Ф.Энгельса справедливо и по отношению к творчеству Малера.

В реалистических произведениях, в сопоставлении с романтическим искусством, живет не только "дух отрицания", но и "дух анализа" (Белинский), стремление не просто заклеить пороки, но и найти их причины с тем, чтобы искоренить. Малер также видит общественную миссию своего симфонизма, в отличие от его западноевропейских музыкальных современников (Р.Штраус, К.Дебюсси, А.Шенберг и др.), в усовершенствовании человека и мира, в котором он живет. Неслучайно симфонии Малера, как и романы Достоевского, часто называют симфониями-проповедями, вызывающими к самым лучшим побуждениям в человеке. Спор с духовной инертностью многих своих современников, отчаявшихся в ту смутную пору пробиться к истине, выражен, например, в следующих строках композитора: "На понимание моих "собратьев по цеху" я уже давно не рассчитываю. Я чувствую: тех, кто когда-нибудь пойдет за мной, нужно искать не там, где делается музыка.

Моя музыка пережита, как же отнестись к ней тем, кто не "живет", кого не задает ни одна струя воздуха, взвихренного бурным полетом нашего великого времени?!" (5, с.153-154).

Большие философские обобщения, раздумья о судьбах человечества в целом, так волновавшие Малера-симфониста, стали стержневыми в творчестве писателей реалистического направления. Естественно, что возможности для воплощения исторических событий

в их социальной конкретности в литературных произведениях неизмеримо богаче, чем в музыкальных. Немецкая литература критического реализма поднимает проблемы злободневного политического звучания, широкий диапазон тем, касающихся государственного устройства, капитала и труда, захватывая все стороны социальной действительности. Сам вопрос о преломлении подобных тем в "чистой" инструментальной музыке крайне затруднителен. Вместе с тем Малер проявляет редкую смелость в проблематике своих симфоний: в них отражена духовная жизнь современного композитору общества, слышен беспокойный пульс малеровского времени. В эмоциональном настрое симфоний среднего периода творчества композитора запечатлелся трагизм человеческого существования в современном мире (первые части Пятой, Шестой, Седьмой, Девятой симфоний, финал Шестой), гнетущая атмосфера Вены, веселящейся на пороге катастрофы (гротесковые скерцо), и в то же время в музыке Малера живет предчувствие новых далей, неутолимый поиск гармонии мира (финалы Пятой, Седьмой симфоний, Восьмая).

Творчество немецких реалистов, как и творчество Малера, обращено к проблеме человека, смысла его существования и места в современном обществе. Одной из распространенных становится тема одинокого правдоискателя, ставшего отщепенцем своей среды. Таковы Викарий Грау в "Идиоте" Б.Келлермана, Тонио Крегер в одноименной новелле Т.Манна, многие герои романов Я.Вассермана, образ герцогини Асси в романе Г.Манна "Богини", который напомнил в свое время С.Цвейгу трагическую фигуру Дон-Кихота. Та же тема была самой больной и для Малера: у него она неразрывно связана с идеей моральной проповеди (вспомним столь любимый Малером образ Антония Падуанского). Трагизм, вызванный утопичностью этой идеи, созвучен в произведениях Малера трагическим судьбам названных литературных героев. Начиная с произведений Грибоедова и Бальзака, едва ли не ведущая тема искусства критического реализма — крушение идейных иллюзий прогрессивно мыслящих героев в столкновении с враждебным им моральным и государственным законом (драматургия Г.Ибсена и Г.Гауптмана, романы, пьесы и новеллы Л.Толстого, романы и новеллы Т.Манна, Т.Драйзера). У Малера, в связи с его тяготением к героическому, оптимистическому мироощущению, трагический исход симфонических коллизий осуществляется лишь в Шестой и Девятой симфониях (частично в элегической по духу "Песне о земле").

Пафосно-обвинительный тон романов Т.Манна близок гневным осуждениям "авторских" эпизодов малеровских гротескных скерцо (Вторая, Пятая симфонии). Его романы, как во многом симфонии Малера, наполнены широтой философской проблематики. Учителем для Г.Малера и для Т.Манна был И.Гете с его идеей вселенной гармонии и необыкновенным универсализмом художественной натуры. Напряженный психологизм ранних новелл Т.Манна – современниц симфоний Малера – "Маленький господин Фридеман" (1897), "Тристан" (1902), "Тяжелый час" (1905), "Смерть в Венеции" (1911), обилие конфликтных диалогов-диспутов, стремительное нагнетание драматизма сопоставимы с психологическим тонусом и драматургией зрелых и поздних симфоний Малера.

В творчестве Г.Манна морально-этическая критика и критика немецкого общественного устройства принимает остросатирические, гротесковые формы. Его роман "Учитель Гнус" (1905) – современник Седьмой симфонии Малера, с пестрым калейдоскопом кричащих образов-масок близок гротесковому стилю малеровских скерцо. Картина обывательского мирка, захлестнутого лихорадкой разложения, поданная писателем зло и саркастично, родственна малеровскому восприятию мещанской среды. Говоря о чертах близости художественного метода Малера методу писателей немецкого критического реализма, нельзя не вспомнить о высоком моральном кредо романов Я.Вассермана, об излюбленном им типе героя (унаследованном от Ф.Достоевского) – правдоискателя, обличителя зла, обладающего исключительной внутренней силой в поисках истины.

Неровной и идейно противоречивой, но в целом реалистической драматургии Г.Гауптмана – большого друга Г.Малера – была дана в свое время точная, исчерпывающая оценка М.Горьким, которая может быть целиком приложена и к малеровскому творчеству: "Гауптман – поэт, который глубоко чувствует трагизм жизни, но не перестает, тем не менее, оставаться идеалистом и проповедовать людям веру в победу разума и красоты" (2, с.240).

Искания немецких писателей развивались параллельно с реалистическим творчеством Р.Роллана, А.Франса, Б.Шоу, Д.Лондона; особенности немецкого реализма тесно соприкасаются с наиболее типичными закономерностями западноевропейского реализма на рубеже веков. Советское литературоведение в последнее время единодушно в том, что реализм начала XX века, по сравнению с

классическим реализмом XIX столетия, приобретает качественно иной характер. Отмечается исключительное разнообразие стилевых форм нового реализма, новаторство, проявляющееся как в тематике, так и в области художественных средств. Унаследовав от Флобера, Бальзака, Золя тягу к энциклопедичности и правдивости охвата жизненных явлений, писатели XX столетия меньше внимания уделяют скрупулезной правдоподобности в описании быта и характеров героев. Реализму переломного времени более присуще изображение гиперболических, эксцентрических ситуаций ("Восстание ангелов" А.Франса, 1914; "Земля обетованная" Г.Маяна, 1900). Гротесковость в подаче ситуаций и характеров помогает обнаружить противоестественность и откровенную нелепость буржуазных нравов. Условность здесь – всего лишь художественный прием, использованный в реалистических целях. Гиперболические и вымышленные образы, рожденные на основе осмысления реального мира, не игнорируют его (как это случается иногда в романтическом, а в XX веке в модернистском искусстве), а сочетаются с картинами реальной жизни, еще острее подчеркивая ее противоречия. Близость к подобному методу находим и у Малера, в зрелых симфониях которого нарочитая объективность, даже иногда будничность эмоций соседствует с гипертрофией иступленных чувств (например, в I части Пятой симфонии, где присутствует характерное для Малера сопоставление подчеркнутого бытового траурного марша и экспрессивно-взвинченного, лихорадочного тематизма среднего раздела) и с постоянным обращением к гротеску.

С особенной силой и мастерством реализм XX века раскрывает тончайшие психологические процессы жизни человека. Глубокость психологического анализа, проникновение в скрытые тайники души становятся завоеванием нового реализма, приобретенным не без влияния метода Толстого и особенно Достоевского. Характеры героев даны в непрестанных изменениях, в борьбе антагонистических начал, в напряженных интеллектуальных поисках. Таковы многие герои Т.Манна, Р.Роллана – Жан Кристоф, Аннета Ривьер. Все это поразительно созвучно обостренному психологизму симфоний Малера с их не прекращающимися ни на минуту внутренними исканиями, тяжелой борьбой за обретение истины. Отсюда, несомненно, проистекает и главенствующий принцип малеровской оркестровой полифонии – так называемой "полифонии разногласий", "полифонии непримиримых диалогов", где противоборство оркестровых голосов призвано запечатлеть трудный, болезненный процесс столкновения чувств и мнений в острейшем внутреннем поединке.

Духовным братом зрелых малеровских симфоний можно было бы назвать роллановского героя — Жана Кристофа. Сложность его внутренней жизни — он прошел через "бездны мук и познания" бескомпромиссность, непримиримость к пошлости и обывательщине, идеалистическое стремление "связать узами братства всех честных людей" — это автобиографические черты самого писателя. Не таков ли был и Малер! В симфониях Г. Малера и в романах Р. Роллана прежде всего запоминается взволнованная патетико-романтическая интонация; оба художника склонны к публицистичности и обилию морально-этических проповедей, к героическому оптимизму — едва ли в европейском искусстве можно найти другого художника, столь родственного Малеру⁹. И, наверное, не случайно И. Соллертинский завершает свою книгу о Малере (8) мудрыми словами из романа "Жан Кристоф".

Повышение интеллектуального, философского начала в произведениях Малера также находится в русле общей тенденции реалистического искусства рассматриваемого периода. Желание сделать читателя своим союзником ведет к вторжению на страницы многих произведений публицистики, активного вмешательства писателя в описываемые события. Такова обнаженная публицистичность романов Роллана, революционная риторика его ранних драм, философские диалоги у Франса. Если реализм XIX века стремился к растворению автора в объективной манере повествования, художник XX века выступает еще и как моралист-проповедник, философ и публицист. И здесь нельзя не вспомнить еще раз авторские монологи у Малера, полные боли и негодования, дух публицистичности малеровских проповеднических обращений. Интеллектуальный роман сопровождается оттеснением фабулы за счет повышения удельного веса авторских размышлений, изобретения "диалектически противоречивого хода человеческого мышления, столкновения и борьбы разных точек зрения, разных складов ума и разных мировоззрений" (4, с. 143). И снова перечисленные особенности дают нам основание говорить о параллелях со смелым методом Г. Малера, также склонным к интеллектуальным отступлениям, активной авторской оценке. Прежде всего это сходство напрашивается в обращении писателей социально-философской ветви реализма XX века и Малера к гротеску, карикатуре, гиперболизации, либо к социальным утопиям (фантастические романы Г. Уэлл-

⁹ Хотя нельзя не вспомнить о далеко не лестной для Малера оценке его чисто музыкального дарования Р. Ролланом.

са, драматургия Б.Шоу, роман Д.Лондона "Железная пята"). И у Малера рядом с трагедийными и гротесковыми страницами осуществляют утопические картины обретенной гармонии, рожденные во-ображением композитора (финалы Второй, Пятой, Седьмой симфоний). Концепция его вершинной Восьмой симфонии представляет собой прорыв в царство вселенской гармонии и любви, воспевание гетевской идеи "Das ewig weibliche" ("вечно женственного"). Как писал сам композитор об этом произведении: "Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты" (5, с.240).

Если течения декаданса антигуманистичны, исполнены равнодушия и даже презрения к человеку, то реалистическое искусство того времени отмечено повышенным вниманием и сочувствием к нему, заботой об улучшении его жизни. Именно гуманизм оказывается наилучшим критерием ценности зарубежного искусства XX века. В творчестве Малера эта черта является основополагающей и самой примечательной. Пафос сострадания, любви к человеку, проповедь добра и справедливости отличают малеровские произведения от музыки Р.Штрауса, А.Шенберга, от многих модернистских течений его эпохи. Малеровское наследие адресовано каждому человеку и ставит человека в центр мироздания, призывает людей к братству. Не эти ли гуманистические, демократические идеи были в разные времена девизом прежде всего реалистического искусства?

История культуры XIX-XX веков убеждает нас в том, что многие художники-реалисты не были свободны от заблуждений, сомнений и ошибок. Большинство из них не верило в революционные пути преобразования общества, уповав на демократические свободы, воздействие искусства, просвещения, распространение гуманных и справедливых принципов. Это было присуще мировоззрению Диккенса и раннего Герцена, Достоевского и Толстого, Золя и Франса, Уэллса, Шоу и Роллана. Их произведения провозглашают общечеловеческие, морализирующие идеи мирного прогресса, общественной справедливости - то есть идеи утопические. Таковыми были и идеалы Малера.

Кризисное состояние буржуазной культуры не могло не сказаться на творчестве художников - реалистов переломной эпохи, приводя к противоречивости мировоззренческих установок, неясности социальных воззрений. Неслучайно некоторые писатели-реалисты испытали прямое воздействие декадентских, символистских и экспрессионистических веяний. Лучшие их произведения явились итогом

трудной внутренней борьбы. Но ни братья Манны, ни Шоу, Франс, Уэллс, Роллан, ни Малер — ни один из этих больших художников не обладал видением перспективы общественного развития. Как видно, Малер, находившийся в состоянии мучительных поисков, здесь не был одинок. Сама реальность не подсказала еще в то время ответа, не указала путей выхода из кризиса. Потребовалась война для определения многими художниками своего места в жизни, для правильной оценки событий, их причин и следствий. Вспомним об эволюции идейных взглядов Роллана, Барбюса, Франса и многих других, продиктованной событиями 1914 — 1917-го годов. Но Малеру не суждено было дожить до военных потрясений.

В книге Е. Евниной (4) дана характеристика трех ведущих направлений литературы на рубеже XIX—XX веков. Это, во-первых, психологическое, представленное Мопассаном, К. Гамсуном, ранним Т. Манном, характеризующееся вниманием к сложностям человеческой природы, иногда — к болезненным психологическим импульсам, к глубоким кризисам духа. Второе направление — социально-философское (Б. Шоу, А. Франс, Г. Уэллс), отмеченное широтой охвата жизненных явлений, остротой социальной и философской проблематики, тяготением к универсальным философским концепциям мирового и даже вселенского масштаба, публицистическим, полемичным стилем изложения. Третье — героическое искусство Р. Роллана, исполненное веры в человека, в возможность активного воздействия искусства на жизнь.

Перечисленные признаки оказываются симптоматичными также для идейных концепций и напряженной психологической атмосферы симфоний зрелого Малера (начиная с Пятой). Сплетение названных направлений обнаруживается во многих произведениях той эпохи. Синтез ведущих идейных тенденций реалистического искусства своего времени во многом ощутим и в симфониях Малера, — причем преимущественно в симфониях среднего периода творчества. Разумеется, сравнение метода Малера-музыканта с литературным методом его современников предлагается нами как аналогия опосредованная, условная, сделанная на уровне самых общих идейных мотивов; подобные параллели должны проводиться с большой осторожностью, иначе можно прийти к упрощению. Малеровская симфоническая проблематика слишком многосложна и специфична, а путь эволюции его симфонизма был трудным, далеко не прямым. Так, идейно-философские концепции первой тетралогии сформировались преимущественно на базе романтического мироощущения. Возврат к романтическим коллизиям можно наблюдать и

в более поздних его сочинениях ¹⁰. Еще раз напомним о теснейшем взаимодействии в творчестве композитора полярных анти-тез, о малеровской вечной неутомимости поиска. Но тем не менее искусство Малера, находясь зачастую на том же уровне постановки проблем, что и произведения писателей критического реализма начала века, гораздо шире, идейно значительнее, чем творчество большинства западноевропейских композиторов его эпохи.

¹⁰ Исследование этой серьезной проблемы не входит в задачи нашей статьи.

Л и т е р а т у р а

1. Энгельс Ф. Письмо Минне Каутской.—Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т.36, 1964.
2. Горький А. Материалы и исследования. — М., 1934.
3. Гоймансталь Г. Драммы. — М., 1906.
4. Евнина Е. Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков. — М., 1967.
5. Малер Г. Письма, воспоминания. — 2-е изд. М., 1968.
6. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков. — В кн.: Музыка XX века: Очерки в 2-х ч. Ч.I. Кн. I-я. М., 1976.
7. Розеншильд К. Густав Малер. — М., 1975.
8. Соллертинский И. Густав Малер. — Л., 1932.
9. Тимошенкова Г. Малер: художник и эпоха. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974, вып. 13.
10. Blankopf K. Gustav Mahler oder Zeitgenosse der Zukunft. Wien-München-Zürich, 1969.
11. Haman R., Hermann S. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Bd.IV. — Stilkunst um 1900. — Berlin, 1967
12. Wignal M. Mahler. — Paris, 1966.

РЕГЕР И МАСТЕРА XX ВЕКА

Еще ни один мастер не
упал с неба. Каждый из
нас стоит на плечах дру-
гого.

М. Регер

Среди немецких композиторов начала XX века особое место принадлежит М. Регеру, современнику Г. Малера и Р. Штрауса. Увлечение Бахом и полифоническими формами, равнодушие к программности и сценическим жанрам, приверженность к инструментальной непрограммной музыке выделяли Регера в контексте его времени как фигуру необычную, своеобразную. При этом искусство композитора несло в себе внешне противоречивые тенденции: теснейшую связь с традицией и новизну музыкального языка.

Через всю деятельность Регера проходит — как ведущее начало — идея преемственности. Композитор недаром любил повторять: "Еще ни один мастер не упал с неба. Каждый из нас стоит на плечах другого" (20, §. 89). В немецкой музыке творчество Регера явилось своего рода связующим звеном между традициями XIX и XX века. С другой стороны, композитор всегда стремился оставаться "среди левых", на почве современного ему музыкального языка, языка послевагнеровской гармонии. Подобный синтез впоследствии утвердился как одна из ведущих тенденций XX века, приметы которой присутствуют у столь различных мастеров, как Стравинский и Шостакович, Прокофьев и Хиндемит. В этом плане Регер отчасти предвосхитил поиски музыкантов последующего времени; и интерес виднейших композиторов XX века к творчеству Регера был далеко не случайным. В разное время Регером увлекались Шимановский, Прокофьев, Мясковский, Онеггер, Хиндемит. Разумеется, значимость и продолжительность их контакта с регеровским творчеством была различна: если Хиндемит и Регер были представителями одной национальной культуры и оба сложились как художники в процессе постижения искусства одних и тех же великих немецких мастеров, то для композиторов других стран музыка Регера была лишь одним из многих впечатлений, формировавших индивидуальный стиль. Упомянутые композиторы XX века подходили к Регеру как бы с разных сторон, каждый обретая для себя нечто существенное.

Однако среди современников Рeger нередко чувствовал себя одиноким, его позиция далеко не всегда встречала понимание.

Показательно мнение о Регере русских музыкантов, как бы разделившихся на два лагеря. Старшее поколение видело в нем представителя модернистов. Так, Римский-Корсаков (по свидетельству А.Оссовского) "скорбел душой о молодом поколении его учеников... увлекшихся "последними словами" западноевропейской музыки" (8, с.338), в том числе и творчеством Рegera. В то же время известный критик В.Коломийцов утверждал, что пристрастие Рegera к полифонии несовременно: "ведь не в фугах же, в самом деле, стремиться выразить свои идеалы современное художественное творчество!" (5, с.40). Сходные отзывы Рeger нередко слышал и на родине, где его путь к признанию был долгим и временами мучительным. Рeger упорно отстаивал свое эстетическое *credo*, хотя постоянно ощущал свою обособленность даже среди немецких и австрийских композиторов.

Так, с Р.Штраусом его связывали дружеские симпатии и взаимное уважение, принципиальные творческие расхождения между ними были обусловлены в первую очередь разным отношением к программному симфонизму. На протяжении всей жизни Рeger не признавал программный симфонизм единственным прогрессивным течением в музыке^I. Композитор сожалел, что "направление Листа - Штрауса привлекло молодое поколение, у которого туманная поэтическая мысль призвана скрыть недостаток музыкально-архитектонического мастерства" (20, S.28). Напротив, падение влияния программной музыки Рeger встречает одобрительно: "Верьте мне: есть признаки, что мы выздоравливаем, что рассеивается "туман" симфонической поэмы, приведший всех, кто ничему не учился, к непроходимому окольному пути и - это звучит парадоксально - к академически сухому обезьянничанию" (письмо к Г.Штерну, цит. по: 19, S. 79-80). Рeger был убежден: "Все, что модно, продолжается недолго" (20, S.81).

Невзирая на критическое отношение к штраусовскому направлению, Рeger ставил Штрауса чрезвычайно высоко: "Рихард Штраус для меня - блистательное воплощение искусства, которое подготовил Франц Лист" (20, S.28). Но для себя Рeger считал путь Штрауса невозможным: "Я твердо убежден, что не могу плыть вместе с половодьем программной музыки. Несмотря на мое почти безграничное преклонение перед Рихардом Штраусом, я никогда не решусь двигаться

^I Такая установка не мешала Регеру почитать Листа: "Десятая симфония Бетховена" - это "Фауст-симфония" Листа!" (21, S.217).

в этом фарватере" (20, S.28). Правда, Регеру случалось писать и программную музыку (Романтическая сюита по Эйхендорфу, ор.125, Четыре поэмы по А.Беклину, ор. 128). Однако эти отступления были временными.

Шенберга Регер не понял и не принял, ощутив себя при этом музыкантом иной эпохи: "Я знаю три фортепианные пьесы Арнольда Шенберга, с этим у меня нет ничего общего. Есть ли тут что-то от музыки, я не знаю, для этого мой мозг чересчур устарел" (17, S. 335). По всей вероятности, Регеру оказалась чужда атональность, проявившаяся уже в ранний период творчества Шенберга. Сам Регер выступал за сохранение тонального центра и классической ладофункциональной системы, о чем свидетельствует и его творчество, и ряд высказываний (см. 20, S. 76, 78). Шенберг же считал Регера гениальным композитором, пропагандировал его сочинения (из 226 концертов, организованных им в Вене в сезоне 1920-1921 годов, 42 были посвящены Регеру).

Малер остался Регеру чужд: направленность малеровского искусства во многом была противоположна эстетическим установкам Регера. "Малер переступает границы, которых Брукнер еще мудро придерживался. Тем самым он превращается в карикатуру на Брукнера" (20, S. 28). Это высказывание Регера отражает его приверженность к формам, завещанным мастерами прошлого, уверенность в их жизнеспособности. В отличие от Малера, смело искавшего новых-аклассических (термин И.Барсовой, I) - принципы формообразования, вызванные к жизни его сложнейшими музыкально-философскими концепциями, Регер стремился к внутреннему обновлению классических, устоявшихся форм. Сегодня, когда их неисчерпаемые возможности подтверждены всей музыкальной практикой XX века, становится вполне очевидным, что позиция Регера была по-своему не менее перспективной, чем искания Малера. Не случайно влияние Регера - в той или иной степени - сказалось уже на композиторах следующего поколения (хотя в 20-е годы нередко декларировалось полное неприятие музыки предшествующего периода).

В ранний период творчества заметное влияние Регера испытал К.Шимановский, что отмечают большинство биографов польского композитора (см. например, 15; 18). В 1906-1908 годах Шимановский бывал в Берлине, Лейпциге и увлекался новой немецкой музыкой, в том числе непревзойденной тогда контрапунктической техникой М.Регера. Итогом этих лет стала Первая симфония ор.15, о которой Шимановский писал: "Это будет контрапунктически-гармонически-оркестровое чудовище, и я уже заранее предвкушаю, как

берлинские критики на нашем концерте будут выбегать во время исполнения из зала с проклятиями на устах" (15, §.28). Первая симфония не сохранилась, судить о ней можно лишь по вышеприведенной оценке самого композитора и по отзывам критики; по-видимому, она действительно не удалась автору. Вторая симфония и Вторая фортепианная соната, тоже претворяющие композиционные приемы Регера, оказались, напротив, вершинами раннего периода творчества Шимановского (написаны в 1909–1910 годах). И в симфонии, и в сонате влияние Регера более всего проявилось в искусстве варьирования. Сам принцип вариационной формы притягателен для Шимановского и для Регера в плане конструктивной опоры, необходимого ограничения пылкой романтической экспрессии (сравнивая две части Второй фортепианной сонаты Шимановского, С.Лобачевская (18) отмечает контраст двух ее частей – патетической первой и сдержанной поначалу второй, где композитор использует вариационный принцип в качестве организующего начала). Оба композитора включали в вариационный цикл как строгие, так и свободные вариации. Вместе с тем, однако, Шимановский существенно преобразует регеровские принципы. Музыковед из ГДР Э.Клемм в статье "Регер и Шимановский. Проблемы вариационной техники" (16) отмечает, что регеровские вариации более непосредственно связаны с темой. Регер заимствует из темы ее фрагменты в первоначальном виде, Шимановский же использует варианты темы. (Польский мастер впоследствии применил свободные вариации при работе над "фольклорными" сочинениями позднего периода творчества.

Влияние Регера заметно у Шимановского и в фугах; сходство динамического профиля фуг обоих композиторов отмечается немецким исследователем У.Унгером (22, §.54). Однако и здесь Шимановский вносит новые моменты: фуга также венчает вариационные циклы Второй симфонии и Второй сонаты, но при этом у польского композитора ее тема связана с темой вариаций; фуга, следовательно, становится последней вариацией. Регер же отграничивает финальную фугу от вариационного цикла; объединяющим моментом может служить соединение темы фуги и темы вариаций подобно тому, как это происходит в Вариациях на тему Моцарта. У Регера, таким образом, контрапунктическое соединение тем является вершиной, итогом всего вариационного развития, у Шимановского фуга – еще один способ варьирования темы. В этом различии можно уловить глубоко спрятанные исторические свойства национальных школ – немецкой с ее высочайшей культурой полифонии (а Регеру

удалось возродить немецкое полифоническое искусство) и славянской с ее преобладающей ролью варьирования в народной музыке.

Как бы то ни было, именно полифоническое и вариационное искусство Регера сыграли роль в становлении индивидуальной композиторской техники Шимановского.

Совершенно иная сторона регеровского музыкального языка привлекла юного С.Прокофьева, писавшего в автобиографии о концертном сезоне 1906 года: "Из концертов этого времени самым интересным был концерт Вилоти 2/15 декабря, в котором Макс Регер дирижировал свою G-dur 'ной серенадой... Сама Серенада вызвала большой интерес: меня поразило, что Регер сопоставлял отдаленные тональности с легкостью, как будто это были первая и пятая ступени" (9, с.365-366) ².

В.Каратыгин, одним из первых оценивший огромное дарование Прокофьева, полагал воздействие на него Регера бесспорным: "В общем, если кого напоминает средняя часть первой части (речь идет об Allegretto Второго фортепианного концерта Прокофьева. -Ю.К.), то разве Регера. В ней тот же, как у славного германского неоклассика, переизбыток здоровой энергии, огромной плотности музыкальной пряжи, благородной пластичности музыкальных образов, веселой и буйной жизнерадостности, новаторства столь же убежденного, сколько убедительного, в сущности нигде не порывающего окончательно связей с классическими методами мышления и письма" (10, с.301-302). В дальнейшем Каратыгин ту же мысль выразил еще категоричнее: "Гораздо свежее и жизненнее творчество другого русского "неоклассика" - Прокофьева. И он подвержен влияниям германских классиков, но не только Шумана и Брамса, но и "неоклассика" Регера" (10, с.302).

Увлечение Прокофьева Регером было связано скорее всего с необычностью для того времени регеровской гармонии, предельно насыщенной энгармоническими сдвигами и эллиптическими последованиями. Впечатления от музыки Регера безусловно могли стимулировать звуковую фантазию Прокофьева. При сравнении гармонического языка этих композиторов выявляются, конечно, не только черты сходства, но и существенные отличия. Тональность в музыке Регера зачастую "размыта", обилие отклонений на небольшом простран-

² Интересно, что знакомство и дружба Прокофьева с Мясковским началась с игры в четыре руки этой же Серенады Регера. Впоследствии Мясковский относился к Регеру резко критически, но в ранний период творчества он несомненно испытал на себе влияние музыкального языка и особенно - гармонии Регера.

стве приводит к вуалированию устоя, к постоянному движению; у Прокофьева даже аккорды, максимально далекие от основной тоники и при этом включенные в состав I2-ступенной тональности, не нарушают прочности тонального устоя, ибо "...основная идея прокофьевской модернизации функциональности состоит в сильнейшем утверждении господства тоники" (I2, с.450).

Влияние Регера на Прокофьева было сравнительно коротким, уже в 1916 году Прокофьев, по свидетельству Г.Нейгауза, "чрезвычайно уважает Регера, но не находит в нем достаточной остроты и новизны" (I0, с. 446). Шимановский, как известно, тоже относительно скоро отошел от германизмов: "Сильная творческая индивидуальность обычно быстро преодолевает влияния предшественников. Характерно, что впоследствии Шимановский довольно резко оценивал и Штрауса, и Регера, "отворачиваясь от них как от своего образа в прошлом" (I8, с.652). Тем не менее на раннем этапе творческого становления Прокофьев и Шимановский в результате контакта с творчеством Регера так или иначе обогатили свою композиторскую технику.

В юности увлекался Регером и Онеггер. В книге "Я — композитор" он пишет: "В Париж мне довелось приехать, когда мне было девятнадцать лет. До того меня воспитывали на классиках и романтиках. Я был влюблен в Рихарда Штрауса и Макса Регера, которого совершенно не знали в Париже" (7, с.336).

Наиболее тесная и непосредственная связь с творчеством Регера прослеживается у его соотечественника П.Хиндемита. Так, например, Хиндемит, один из крупнейших полифонистов XX века, продолжил искания Регера в области полифонии. Слова Каратыгина о Регере в равной степени могут быть отнесены к Хиндемиту: "...для Регера полифония не есть музыкально-математическая забава, но есть такая же неременная форма самого музыкального мышления, каковой для обычных наших мыслей является время и пространство. Он думает и чувствует контрапунктически — качество необыкновенно редкое и тем более ценное в наши дни, но с несомненностью доказываемое каждой регеровской фугой (а он большой любитель и мастер этой старой формы, где глубина содержания спорит с неподражаемым техническим совершенством работы"; 4, с.196).

Однако разница эпох во многом обусловила и различие в полифоническом мышлении обоих композиторов. Полифония Регера была порождена эпохой позднего романтизма, когда даже в фуге на первом плане оказывалась гармония, вертикаль. Хиндемит же считал,

что "если и есть какая-либо неблагодарная задача, так это поиски оригинального в гармонии" (цит. по: ІЗ, с.І93). "После тысячи лет исследований, экспериментов и применения, гармония досконально изучена, и невозможно сегодня найти ни единого неизвестного аккорда. Если бы нам пришлось зависеть от обновления гармонии, мы могли бы с таким же успехом создать последний погребальный марш на смерть нашей музыки" (цит. по: ІЗ, с.І93-І94). Хиндемит стремится доказать, что в XX веке надо уделять внимание разным сторонам музыкальной выразительности, причем более всего — полифонии. В полифонии Хиндемита соотношение вертикали и горизонтали меняется, здесь на первый план выступает мелодическая линия, текучесть развития. Происходит качественный скачок, который готовился еще у Регера, ибо при всей значимости для Регера вертикали, в его полифонии отчетливо наметилось накопление линейной энергии.

Примечательно, что черты сходства между Регером и Хиндемитом более всего заметны при рассмотрении архитектоники целого, в основных тенденциях формообразования. Оба композитора предпочитали чисто музыкальные концепции, стремились к обозримости, наглядности композиционных закономерностей. "Култ темь", который исследователи отмечают у Хиндемита, зародился еще у Регера как компенсация за сложность тонально-гармонических соотношений. Общность простирается и на более частные моменты — вплоть до придания сложной фуге чисто сонатного динамизма.

Отличия связаны более всего с мелодико-линейными свойствами музыкальной ткани Хиндемита, со сменой регеровской хроматики полидидатоникой, с дальнейшим усложнением тональности. Однако Хиндемит всю жизнь продолжал отстаивать тональный принцип. Регер придерживался тех же убеждений и воплощал их как в педагогической, так и в творческой практике.

Разумеется, вопрос о преемственных связях между немецкими художниками значительно шире конкретного сходства полифонических или ладотональных средств. По существу речь идет о проблеме взаимоотношений с прошлым, проблеме мучительно сложной для многих музыкантов XX века. Особую остроту она приобрела у Хиндемита и Стравинского в период расцвета неоклассицизма, в 20-30-е годы.

Стравинский, как и Хиндемит, в начале своего неоклассицистского периода "полностью разделял общее стремление освободиться от власти прошлого, но власть прошлого была еще очень сильна, и просто забыть его не было никакой возможности. Суще-

вало лишь одно средство: насмешка, дискредитация, искажение, наконец, просто передразнивание. Прошрое и настоящее пребывали в состоянии глубокого конфликта" (6, с.8-9). Точный и ясный ум Стравинского привел его к выводу, что следовать нормативам прошлого для него лично сегодня уже немыслимо. А.Шнитке пронипательно отмечает "косвенный трагизм музыки Стравинского - трагизм, проистекающий из принципиальной невозможности повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд... Возможно лишь пародирование великих форм или поиски новых" (II, с. 402). Глубоко закономерно, что и в "Докторе Фаустусе" Т.Манна мучительный душевный разлад героя воплощен именно в идее пародии - как единственно приемлемого отношения к прошедшему. Такой проблемы для Регера еще не существовало - и в силу пиетета перед прошлым, и в силу его мировоззрения, лишенного разъедающего скепсиса, преследовавшего некоторых художников XX века.

Имена Регера и Стравинского сопоставлены нами совершенно сознательно. При всей своей неожиданности это дает немалую пищу для размышлений. Вполне определенно высказав неприязнь к музыке Регера, Стравинский не мог полностью отринуть музыкальный опыт прошлого: вне знания и понимания прошлого весь парадоксализм его музыкальной логики не был бы воспринят слушателями, ибо то, против чего Стравинский выступает, является необходимым "отрицательным зарядом". В этом смысле идея "конфликтной связи", связи по принципу отрицания предшествующего этапа, выдвинутая А.Бушминым (2, с.II2), помогает объяснить роль немецкого позднего романтизма, и в частности Регера, в становлении личности и художественных принципов Стравинского. Разрыв между Регером и Стравинским как представителями разных эпох в искусстве проявился более всего в смене приемов: вместо звуковой роскоши пришла "изысканность экономии" (Бузони). Но ведь сам Стравинский утверждал, что "заимствование приема не имеет ничего общего с соблюдением традиции...с традицией восстанавливают связи, чтобы творить новое. Традиция обеспечивает таким образом непрерывность творчества" (II, с.37).

Некоторые факты творческой биографии Регера и Стравинского неожиданно перекликаются. Так, если Регер считал фугу самой свободной из музыкальных форм, то Стравинский "любил сочинять в строгих рамках, и чем они теснее, тем сильнее разгоралось вдохновение" (3, с.252). "Функция творца, - считал Стравинский, - просеивание элементов, поставляемых ему воображением, ибо необходимо, чтобы человеческая деятельность сама определяла свои

границы. Чем больше искусство контролируется, лимитируется, обрабатывается, тем оно свободнее" (II, с.40).

При всех различиях и Рeger, и Стравинский принадлежали к той традиции европейской музыки, в которой воплотился, говоря словами Г.Гессе, "аскетический пафос культуры, внутренней самодисциплины".

"Вот так вершится творчество любое:
Разбросанность не приведет сознания
К высотам совершенства и величия.
Кто хочет многого, будь подготовлен к бою:
Закон творит свободные создания
И мастер тот, кто пыл свой ограничил" ³ (I4, с.254).

Регер стремился воскресить великие полифонические традиции прошлого, черпая в них вдохновение и стимулы к обновлению искусства своего времени. Одним из первых высоко оценил духовный пафос творчества Регера русский критик В.Каратыгин: "Регер рачительно уплотняет все слабые места современной души прочным цементом классицизма, удерживает ее от распада мощными полифоническими скрепами, стремясь связать ее органически с цельным и сильным духом наших предков" (4, с.II4-II5).

История подтвердила плодотворность регеровского пути, его несомненную прогрессивность и устремленность в будущее. Стремясь к стилистическому обновлению, Регер в то же время неизменно оставался достойным хранителем и продолжателем традиций европейской музыки, и в этом непреходящее значение его искусства.

³ Перевод Н.Димчевского.

Л и т е р а т у р а

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. - М., 1975.
2. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. - Л., 1975.
3. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. - М., 1973.
4. Каратыгин В. Избранные статьи. - М.; Л., 1965.
5. Коломийцов В. Статьи и письма. - Л., 1971.
6. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. - М., 1974.
7. Онеггер А. Я - композитор. - М., 1963.
8. Оссовский А. Воспоминания, исследования. - Л., 1968.
9. Прокофьев С. Автобиография. - М., 1973.
10. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. - М., 1961.

- II. Стравинский. Статьи и материалы. - М., 1973.
- I2. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. - М., 1967
- I3. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. - М. 1975.
14. Goethe. Gedichte. - Leipzig, 1949.
15. Golachowski S. Karol Szymanowski. - Kraków, 1956.
16. Klemm E. Zagadnienie techniki wariacyjnej u Regera i Szymanowskiego. - In: Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukow poświęconey twórczości Karola Szymanowskiego. Warszawa, 1964.
17. Lindner A. Max Reger. - Stuttgart, 1922.
18. Łobaczewska S. Karol Szymanowski. Życie i twórczość. - Kraków, 1950.
19. Neue Beiträge zur Regerforschung und Musikgeschichte Meinings. - Meiningen, 1970.
20. Neues Max-Reger-Brevier. Basel, 1948.
21. Reger M. Briefe eines deutschen Meisters. - Leipzig, 1928.
22. Unger U. Die Klavierfuge im zwanzigsten Jahrhundert. - Kölner Beiträge zur Musikforschung, XI. Regensburg, 1956..

Ю.ХОЛОПОВ

КТО ИЗОБРЕЛ I2-ТОНОВУЮ ТЕХНИКУ?

Известно, что I2-тоновая техника - это додекафония, и изобрел ее А.Шенберг. Кажется, что здесь все ясно, и незачем поднимать вопрос, поставленный в заглавии настоящей статьи. Однако в действительности дело по меньшей мере обстоит сложнее. Несмотря на то, что генезис I2-тоновой техники - процесс, произошедший совсем недавно, почти что у нас на глазах, многие относящиеся к нему факты малоизвестны. Отсюда задача настоящей статьи: по возможности воссоздать исторический ход событий, указать, кому из музыкантов принадлежит та или иная заслуга в этом процессе.

I. Генезис и предформы I2-тоновой техники

I2-тоновая музыка возникла около 1908 года в обстановке жестокого кризиса формообразующих возможностей европейской тонально-функциональной мажорно-минорной системы. Знаменитые слова С.И.Танеева во Вступлении к его книге "Подвижной контрапункт строгого письма" (1909) с предельной точностью характеризуют

суть этого кризиса: "Наша тональная система ... перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и к замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы" (6, с.6).

Музыка рубежа XIX–XX веков изобилует примерами, показывающими подход музыкального мышления к некоей критической границе^I, возле которой возникает проблема осуществимости музыкальной формы средствами расширенной тональности: в сочинениях Вагнера, Листа, Вольфа, Брукнера, Рegera, Малера, Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина, Стравинского, Шенберга, Берга, Веберна и других. (См., например, романс Рахманинова "В душе у каждого из нас", op. 34, № 2, 1912: переполнение гармонии начального периода хроматическими аккордами делает несколько затруднительным построение середины по классическому типу – на превышении уровня неустойчивости – и побуждает искать другие пути решения проблемы.)

Процесс нарастания кризисных явлений можно проследить на примере творчества одного композитора – Скрябина. Если в ранний период гармония и форма находятся у него в непринужденной взаимосоотнесенности, то в средний замечен подход мышления к критической грани ("тональному порогу"). В поздних же сочинениях Скрябина замечен определенный кризис композиции, что связано с односторонней эволюцией гармонии, а также с тем, что автор недостаточно пытается изменить принципы формообразования. Так, в одном из лучших поздних сочинений – Девятой сонате – Скрябин применяет в рамках экспозиции по сути все возможные для данной системы тональные средства, все 12 высотных позиций основной гармонии. Поэтому на разработку не остается никаких свежих, не привлеченных еще ресурсов, и композитору приходится повторно использовать все те же, уже показанные ранее средства. Отсюда вялость гармонического развития в разработке, которая должна быть самой интенсивной по динамике развития частью сонатной формы.

Естественно, что по мере нарастания возникших явлений в

^I Ее можно было бы назвать "тональный порог" по аналогии с известным термином из авиации "звуковой порог", обозначающим критическую точку возможного увеличения скорости полета самолётов.

гармонии определяются и усиливаются новые средства формы, способы организации, более адекватно соответствующие свойствам нового материала. Одним из подобных способов был "метод композиции двенадцатью лишь между собой соотносенными тонами" (шенберговская формулировка серийно-додекафонной техники).

Естественно также, что учет 12-тоновости, применение конструктивного значения звукорядов с опорой на 12 самостоятельных тонов-ступеней, в особенности те способы обнаружения новой гармонической функциональности на основе разновысотной повторности одной и той же звуковой структуры, — все эти и родственные им техники композиции сложились не внезапно и не в тот момент, когда без них уже нельзя было обойтись, а гораздо раньше. Конечно, это еще не 12-тоновая техника, может быть, даже еще и не готовые ее элементы, а какие-то предпоступающие явления, но при рассмотрении процесса перехода как раз они-то и представляют наибольший интерес.

Выделим несколько наиболее заметных тенденций, явлений, техник, которые свидетельствуют о скрытом вызревании еще в рамках мажорно-минорной тональной системы новых закономерностей, постепенно превращающихся в предформы 12-тоновой техники.

1.1. Развитие хроматической гармонии. Концентрация хроматизма в связи с воплощением крайних сфер экспрессии издавна приводила к крайним же формам ладовой насыщенности: К.Джезуальдо, мадригал "Mercè!", окончание (в связи со словами о смерти в тексте); И.С.Бах, фуга *n-moll* из I тома "Хорошо темперированного клавира". Так, в теме баховской фуги употребляются на основе субсистемной хроматики все 12 звуков (вероятно, не без специального замысла последней, подытоживающей цикл с произведениями во всех 12 тониках, фуги). В XIX веке возникает и явное использование всех 12 тонов уже в "чистом виде", без повторений, что обнажает эффект учета полного 12-тонового комплекса. Известен пример из симфонии "Фауст" Листа, 1854 (12-тоновый "блок", начиная от второго звука), в симфонической поэме Р.Штрауса "Так сказал Заратустра", 1895–1896 (обе последовательности — в темах "научных" по характеру образности). Аналогичный случай — в одной из народно-фантастических сцен оперы Римского-Корсакова "Снегурочка" (1880–1881), действие III (после ремарки: "Кусты и сучья дерев принимают меняющиеся, фантастические образы"; см. пример № I).

1.

[Allegro molto]

*poco rit.*Н.А. Римский-Корсаков
«Снегурочка», III д.

Благоприятные условия для прорастания подобных "ладовых сгущений" представляют гармонии 12-ступенной (хроматической) системы (хотя случаи применения в рамках темы буквально всех 12 ступеней встречаются не в XIX веке, а в XX – у Б. Бриттена, Д. Д. Шостаковича). Еще одно такое условие – возможность опоры гармонии на диссонирующий аккорд. Тенденция к диссонирующему центру – частое явление в позднеромантической гармонии; в отдельных случаях целые пьесы строятся на основе устоя-диссонанса: Мусоргский, "Борис Годунов", сцена колокольного звона; Римский-Корсаков, "Кашей Бессмертный", сцена снежной метели.

1.2. Одна из линий развития тональности на грани веков – эволюция ее в направлении ослабления тонального тяготения вплоть до полного его умаления. Отсюда возникновение "политональных и атональных" структур, структур с неопределенной и колеблющейся тональностью, возможность многозначной тональности ².

Среди последних сочинений Листа встречается ряд подобных структур. В последний год своей жизни Лист написал пьесу с характерным названием "Благотель без тональности". Начало ее основной темы и окончание произведения (см. пример 2 а, б).

Понятно, что это h-moll со сложной тоникой (с секстой в среднем голосе) и с окончанием любимым у поздних романтиков прерванным кадансом. Но в результате подразумеваемое тоническое трезвучие устраняется полностью, что и дает "атональность" XIX века,

² Курьезный пример такого рода – главная тема "Марша Черномора" Глинки. Курьезен он тем, что тоникальность главной темы совершенно ясна – это двутональная структура с главной (начальной) тональностью E-dur и окончанием в C-dur, однако, видимо, уже сам композитор не осознавал ясно E-dur как определенную тонику и принял вместо нее тонику C-dur (отсюда странная запись темы – без ключевых знаков, как если бы это был C-dur, а также ее окончание в C-dur, который всегда и звучит как гармония низкой VI ступени, либо как модуляционный переход в F-dur).

2 а)

[Allegretto mosso ♩=160]

Ф. Лист

scherzando

Багатель без тональности



В связи с такой линией эволюции тональности находится применение модальных ладов (фольклорного происхождения) без ясной централизации, с тональной переменностью и отсутствием определенного тонального тяготения. Так, в ариозо князя Дрия "О слава, богатство суетное" из "Сказания о невидимом граде Китеже" Римского-Корсакова структура лада такова, что тяготение к центральной тонике (h-moll) полностью отсутствует почти на всем протяжении пьесы (несмотря на недвусмысленное обрамление звучанием тоники), и опора ощущается на любом аккорде, на котором происходит остановка в мелком построении (двухтакте). Под формальной вывеской тональности фактически дается структура без центрального тяготения (модальная, тонально-переменная)³.

1.3. Широкое применение модальной гармонии, в частности на хроматической, 12-тоновой основе – искусственные симметричные лады. Структурные единства, которыми оперирует композитор в

³ Характерно, что в ту эпоху появляется возможность тонально-функционального ракохода, казалось бы, полностью исключенного системой классических тональных функций. См. фрагмент из "Хованщины" Мусоргского. I действие, п. 73 (Подъячий читает надписи), всего 21 созвучие.

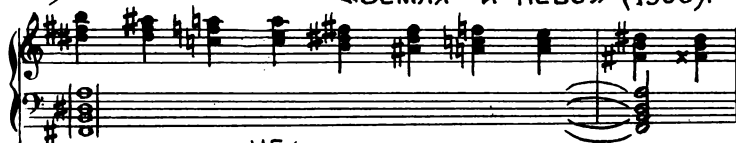
симметричных ладах не I2-тоновы, однако, благодаря принципиальной расчлененности I2 полутонов на равноструктурные и совершенно равноправные секции, полностью уничтожается 7-ступенность звукоряда, уничтожается вариантность звукорядных ступеней (как в C-dur звук des есть фригийский вариант $\hat{2}$ ступени, $\hat{4}$). Каждый звук полутоновой системы тем самым приобретает самостоятельность. Таким образом система становится не только I2-звуковой, не только I2-ступенной, но такой I2-звучно-I2-ступенной, когда в качестве самостоятельной ступени может выступать отдельный звук, как в додекафонии. А это означает уже фактически оперирование I2-звуковым материалом.

Подобная переходная трактовка (от диатонически 7-ступенной к I2-ти тоновой) угадывается в некоторых тенденциях гармонии поздних опер Римского-Корсакова (также у В.И.Ребикова, А.Н.Чепренина, раннего Стравинского).

В эскизах к неосуществленной опере Римского-Корсакова "Земля и небо" (Записная книжка № II, 1906) ⁴ есть следующий набросок гармонического хода (см. примеры 3 а, б).

3. Н.А.Римский-Корсаков. Из эскизов
к опере (неосуществлённой)
«Земля и небо» (1906).

а)

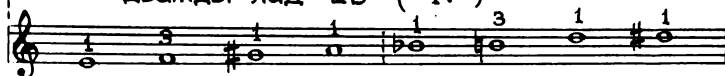


дважды-лад HF (соответствует мессияновскому
IV ладу в 5-й позиции)

Ладовая структура



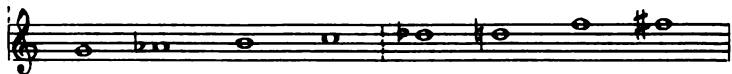
дважды-лад EB (= IV⁴)



⁴ В издании: Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. - М., 1970, т. IV (доп.), с. 276-307.



лад G Des (=IV¹)



лад C Ges (=IV⁶)

Es A
(=IV³)



дважды - лад Ces F (=IV⁵)



Казалось бы, несомненно "промежуточный" альтерационно-хроматический звук *a_{is}* получает полную автономность, свойственную звуку диатонической ступени, вследствие того, что полутоновая гамма идет по звукоряду тритонового лада (дважды-лада по Б.Л.Яворскому), для которого коренным условием является принципиальное

равноправие устоев h и f . По отношению к тритону одного устоя, h (то есть к звукам $dis-a$) звук a может быть понят как альтерация ступени a , но по отношению к тритону другого — f (звукам $es-a$) он не может быть понят как альтерация — это диатоническая ступень (пример 3 б). Поскольку обе трактовки совершенно равноправны, то происходит приравнивание альтерационной ступени к диатонической, а следовательно, и превращение I2-звучного 7-ступенного звукоряда в I2-тоновый, где каждый отдельный звук может трактоваться как самостоятельная (не альтерационно-производная) единица высотной системы.

1.4. Позднеромантическая гармония характеризуется индивидуализацией структур, важнейшим средством чего явилось широкое развитие техники дополнительного структурного элемента (ДСЭ). Индивидуализация гармонической структуры (вслед за индивидуализацией тематизма, типичной для всей музыки ХVII-XIX веков) есть придание ей черт, не повторяющихся в других структурах (своего рода "сериализация" гармонии). Техника ДСЭ основывается на многократном повторении какого-либо элемента высотной структуры (интервала, созвучия, мелодической фигуры и т.п.), образующем самостоятельную линию гармонического развития, дополняемую по отношению к основному (тонально-функциональному) принципу гармонии. Таковы, например, аккорды Полкана из оперы Римского-Корсакова "Золотой петушок" (см. примеры № 4 а, б, в).

4.

Н.А. Римский-Корсаков.
«Золотой петушок». I д.
(партия оркестра) Allegro assai

а)

б)



В примере № 4 а ДСЭ – мажорный секстаккорд, в № 4 б – увеличенное трезвучие, в № 4 в – мажорный секстаккорд, на опорных долях дающий мажорный секундаккорд⁵.

Объективно техника ДСЭ стремится к тому, чтобы превратиться в технику центрального созвучия, сущность которой в том, что гармоническая структура создается как разного рода повторения положенного в основу аккорда (или группы звуков); разница с ДСЭ практически лишь в том, что из "добавочного" такое созвучие становится основным.

1.5. Чрезвычайно важна позднескрябинская техника центрального созвучия и "синтетаккордов" (то есть "синтетических аккордов", термин Н.А.Рославца – З, с.134). Принцип ее состоит в том, что аккорды и мелодии строятся из одного и того же звукового материала, то есть в унификации вертикали и горизонтали, З.Лисса вполне правомерно усмотрела в технике центрального созвучия скрябинского типа "предформу двенадцатитоновой техники" (I4, Fasc.I). Пример скрябинской техники синтетаккордов и центрального созвучия – его "поэма огня" "Прометей", вся ткань которой выведена из одного единственного аккорда.

Таким образом, в позднеромантической гармонии намечаются и получают некоторое развитие тенденции к оперированию I2-тоновым материалом и повторяющимися звуковыми структурами (которые стремятся заместить собой основной материал тонально-функциональной гармонической ткани).

2. Рождение I2-тоновой музыки

Из анализа состояния позднеромантической гармонии и явлений, переходящих в новую музыку XX века, следует, что можно выделить

⁵ Ср. с ДСЭ секунды в первой из "Песен об умерших детях" (1901–1904) Г.Малера. (См. об этом I, с.488).

два главных русла движения к собственно I2-тоновой музыке:

1) I2-тоновость и 2) структурирующий полутоновую систему принцип повторности звукового комплекса. Характерно, что тенденции движения по обоим этим руслам, если соединить то и другое в одном двуедином принципе, сходятся в додекафонии (как технике I2-тоново-серийной). Однако рассмотрение конкретных путей возникновения I2-тоновой музыки не обнаруживает фатальной направленности движения именно к додекафонии. Скорее, наоборот, выясняется множественность исторических путей, стихийная направленность к разным типам техник. Это был стихийный, никем не направляемый процесс, причем зачастую авторы новых открытий ничего не знали об опыте своих коллег. Тем больший интерес представляет сведение данных о важнейших изобретениях в одну цепь, в которой факты расположены в хронологическом порядке.

2.1. Микросерийность в струнном квартете А.Веберна ("Cis-E"), 1905 (вступление, явно исходящее от афористических мотивов-мotto поздних квартетов Бетховена; к основному мотиву, своими нотами напоминающему тему известной фуги И.С.Баха, хочется, однако, приписать бетховенские слова "muß es sein?" - "должна ли быть" серийная музыка?; см. пример № 5).

На основе полифонического сгущения ткани с почти предельной тематической концентрацией мотив cis-c-e из ДСЭ превращается в основной, из которого выводится почти вся ткань фрагмента. Причем в результате беспрецедентного тематического уплотнения становится естественным допущение вертикализации частей мотива (как в серийном сочинении), например, во 2-м такте вертикальная терция f-a совершенно отчетливо для слуха взаимодействует с gis (однако существенно, что нет ни одной вертикали с участием всех трех звуков микросерии).

2.2. При работе над систематикой полифонических соединений у С.И.Танеева (вероятно, не позже 1906) в наброске Вступления к книге "Подвижной контрапункт строгого письма" появляется комплекс из четырёх форм (**P, q, b и d**), равнозначный классическим четырём формам серии: P, R, I, RI (5, с.44).

2.3. Свободная I2-тоновость ("свободная атональность") в песнях Веберна на стихи С.Георге op.3, 1908-1909 (по другим сведениям - например, у Ф.Вильдганса, в новом словаре Римана - начало работы над песнями op.3, первоначально с иной опусной нумерацией, датируется 1907 годом) и в сочинениях А.Шенберга - финале Второго струнного квартета op.10, некоторых песнях из

5. Duster und schwer

A. Веберн. Квартет [«Cis-C-E»]

con sord. schneller
pizz.

V.I. *ppp* *con sord.* *pizz.*

V.II. *ppp* *con sord.*

V-la *ppp* *con sord.*

V-c *ppp* *con sord.*

проведение
микросерии cis-c-e

arco *leise* *anschwellend*

arco *leise* *anschwellend*

leise *anschwellend*

leise *anschwellend*

цикла стихотворений С.Георге "Книга всяких садов" (1908-1909).

2.4. Летом 1909 года Веберн сочинил Шесть пьес для оркестра, в конце пятой он в качестве завершающего аккорда (см. т.24-26) написал "обобщающий" 12-тоновый аккорд:

$B_2 - G - a - ges - h - es^1 - c^2 - e^2 - gis^2 - cis^3 - f^3 - a^3 - a^4$
 I 10 5 9 2 6 3 7 II 4 8 12

2.5. Микросерийная техника на основе модальности у Стравинского в балете "Жар-птица" 1909-1910, в сцене "Пленение Жар-птицы Иваном-Царевичем", ц. 22-29. Основной мотив Жар-птицы, которым открывается и завершается произведение, устойчиво сохраняет интервальную структуру (в полутонах) и составляет основную группу одного из симметричных ладов (совпадающего с пятым "ладом ограниченной транспозиции" Мессиана). В сцене пленения эта интервальная группа образует микросерию, из которой последовательно (и, по-видимому, вполне сознательно) ⁶ выводится вся ткань пьесы - в точности, как в додекафонном сочинении (см. пример № 6). И.Ф. Стравинский. «Жар птица»

6. Allegro

24

pg-des Pdes-g Rg-des Rdes-g
 Ries-a P g-des Ies-a Pa-es Pa-es
 pg-des Ies-a Pa-es pg-des

⁶ Автор писал: "Если какой-нибудь несчастный соискатель

2.6. Скрябинскую технику центрального аккорда в "Прометее" (1909–1910) можно рассматривать не только как "предформу" 12-тоновой техники, но и как самостоятельную технику "звукового центра" (или "созвучия-центра", термин Х.Эрфта), то есть считать особым методом выведения всей звуковой ткани из единственного источника – аккорда.

2.7. Техника 12-тоновых рядов у Берга, в пятой из Пяти пьес на тексты П.Альтенберга, партитура – 1912 год, исполнение – 1913. Ряд имеет четкую структуру и применяется как специальное средство (12-тоновое противосложение к теме пассакалии, идущей в басу). Третья песня того же цикла содержит 12-тоновые аккорды (см. пример № 7 а, б).

7. а)

А. Берг.

Пять песен с оркестром. Op.4, №5.

Ziemlich langsam (Passacaglia)

ученой степени принужден будет отыскивать в моих ранних сочинениях "сериальные тенденции", подобные интервальные конструкции "будут оценены как прототипы" (4, с.142).



Первые два проведения серии дают относительно простой порядок последования тонов, варьируемого пермутациями (т.5-7) и отнесением тона I2 в следующую часть (Зеберн иногда поступает так же и в додекафонных сочинениях, например в кантате "Свет глаз", ор. 26). Впрочем, этот тон сочленяется со вторым проведением серии и в начале его (т.5). В тактах 9-12 серийный порядок нарушается; получается, если так можно выразиться, "серийная середина", "серийная неустойчивость". В четвертом же ("репризном") проведении серийный порядок восстанавливается, но (как бы под влиянием середины) с очередным развитием в виде серийной двухслойности (как бы "синтез" конца серии с ее остальной частью).

Некоторые технические приемы в Оркестровой пьесе № I — явное отступление от элементарных правил додекафонии шенберговского типа (хотя подобных приемов можно найти сколько угодно и у Шенберга, и у других композиторов). Но ведь додекафония не обязательно должна быть шенберговского типа: почему бы серии не пермутироваться согласно законам второго предложения периода или законам репризы? Почему бы серии не нарушаться в неустойчивых частях формы подобно "нарушениям" тональной мело-

дии? Поэтому возможно усмотреть в ранней пьесе Веберна не только предвосхищение несомненно 12-тоновой музыки, не только несомненную серийную технику, но и (если не считать шенберговский тип единственно возможным) совершенно чистый особый тип додекафонии.

2.9. Другое важное событие 1913 года – написанные весной этого года в Сочи романсы Н.А.Рославца "Три сочинения" (на слова русских поэтов). Во втором из них – "Ты не ушла" (на слова А.Блока) Рославец применяет свою технику "синтетаккордов". Генетически она исходит от техники позднего Скрябина (где избранный аккорд фактически оказывается основным источником для выведения звуковой ткани сочинения). Новое у Рославца в том, что он вместо аккорда оперирует группой – совокупностью звуков, разветвляющихся в равной мере и по вертикали, и по горизонтали (точно, как серия). Отличие от додекафонной серии Шенберга – Веберна состоит в двух свойствах "синтетаккорда": 1) в его недвенадцатизвучности и 2) в возможности повторения звуков (как в аккорде).

В песне "Ты не ушла" большой фрагмент сочинен на основе группы-шестизвучия, которое можно понять как объединение двух мажорных трезвучий – от Ез и от Е (что напоминает начало соло Звездочета в интродукции "Золотого петушка" Римского-Корсакова, от слов "Я колдун"; см. пример № 9).

9.

Н. Рославец. «Три сочинения» (1913)
№ 2. «Ты не ушла» сл. Блока

Moderato

Ты не ушла.

группы:

[= Es + E]



2.10. В следующем, 1914 году, выходец из России (композитор и живописец) Е.Голышев ⁸ сочиняет струнное трио, в котором использует технику комплексов 12 высот и 12 длительностей, то есть элементы сериальной техники (авторский подзаголовок трио в издании 1925 года - "Zwölftondauer - Musik"; см. пример 10).

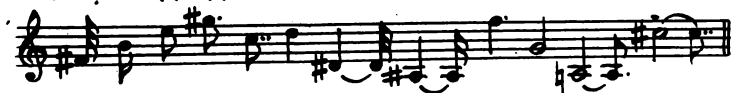
10. а) Е. Голышев.
СТРУННОЕ ТРИО.

Largo

V. no
V. la
V. c.

⁸ Родился 8(20) сентября 1897 г. в Херсоне, в 1909-1933 г. жил в Берлине, затем уехал в Барселону, в 1933 - во Францию, 1956- в Сан-Паулу (Бразилия); с 1966 он снова во Франции, в Париже, где умер 25 сентября 1970 г. Единственное напечатанное его сочинение - струнное трио в 12 частях - вышло в 1925 г. в Берлине (изд. Шлезингер). Остальные музыкальные сочинения (две оперы, "Ледяная песнь" для оркестра, камерные инструментальные произведения, романсы) остались в рукописи и, по-видимому, погибли.

б) ряд длительностей:



2.II. Как сообщил Шенберг Н.Слонимскому (в письме от 3 июня 1937 года) в конце 1914 – первых месяцах 1915 года он работал над симфонией (сочинение не было закончено), где скерцо опиралось на тему из 12 звуков.

2.I2. В последние годы своей жизни Скрябин работал над "Предварительным действием", в эскизах которого находятся 12-тоновые аккорды (см. пример № II).

11.

А. СКРЯБИН.

«Предварительное действие». Эскизы.



б: [написанные
тоны удвоения
зачеркнуты]

2.I3. В 1915 году 12-звуковой аккорд появляется у Казеллы (17, §49).

2.I4. 21 января 1916 года на Четвертом вечере "Музыкально-го современника" (7, с.16) композитор Н.Обухов выступил с несколькими сочинениями, в основе которых лежит "гармония 12 тонов без удвоений" – принцип, разрабатывавшийся им с 1914 года (8, §98).

2.I5. И.А.Вышнеградский в конце своей одночасовой мелодрамы "День существования" (или "День жизни" – "La journée de l'existence") широко опирающейся на модальную технику (в ладу 2II • 2II • 2II), сдвигает четыре увеличенных трезвучия вместе и получает "резюмирующий" 12-тоновый аккорд (8, §108). Сходный прием есть и у Н.Обухова в начатом еще в России главном оном сочинении – оратории "Книга жизни" (1917–1924, около 2000 страниц партитуры; композитор продолжал работать над этим произведением и дальше, до конца жизни).

2.16. В марте 1917 года Веберн написал песню "Друг для друга" ("Gleich und gleich" на текст Гете), вступление которой представляет собой 12-тоновую группу без повторений тонов, где часть звуков образует мелодию, а часть - аккомпанирующий аккорд (см. пример № 12).

12.

А. Веберн.
«Друг для друга». Op. 12, № 4.

Sehr flissend (♩ = 44)

2.17. В 1918 году Н.Обухов сочиняет две "Литургические поэмы" (на текст К.Бальмонта). В одной из них - "Кровь!" ("Le sang !" - 8, S.108) принцип структуры - "абсолютная гармония" из 12-тоновых комплексов (см. пример № 13).

13.

Н. ОБУХОВ. «КРОВЬ!»
Блаженный (одна иступленно)

MM ♩ = 108

[Обведены 12 тоновые комплексы]

"Абсолютную гармонию" Обухова можно назвать несерийной додекафонией. От свободной атональности Веберна и Шенберга она отличается систематическим и сознательным использованием I2-тоновых полей (см. комплексы I2 тонов в примере).

2.18. В 1919 году Гольшев сочиняет произведение для симфонического оркестра "Ледяная песня", фрагменты которого были исполнены в следующем, 1920 году в Берлине под управлением Г.Веллера. По-видимому, это первое крупное произведение с использованием I2-тоновой техники, которое было исполнено публично.

2.19. В том же 1919 году Й.М.Хауэр, после многолетних поисков, пришел к осознанию I2-тоновой техники: "В августе 1919 года я буквально "открыл" "закон двенадцати тонов" ("Zwölftongesetz"), открыл прежде всего в моих собственных композициях. С тех пор я применяю его сознательно" (9, .58). Впоследствии Хауэр настаивал на своем "приоритете" в создании I2-тоновой техники (II, S.157). Начиная с ор. I9 - "Ном в одной части для фортепиано (фистармонии) и струнных" (сочинено 25-29 августа 1919 г.), Хауэр систематически применяет I2-тоновость в музыкальной композиции. Аймерт датирует начало I2-тоновой музыки периодом 1919-1924 годов.

2.20. В 1920 году вышла книга Хауэра "О существе музыкального" - первая научная публикация, где говорится о I2-тоновой "атональной" музыке. Идея Хауэра: "Западная музыка до сих пор довольствовалась двенадцатью полутонами... И единица формы / Formeinheit / должна охватывать собой эти двенадцать полутонов" (I3, S.25).

2.21. В 1921 году Хауэр открывает собственный метод I2-тоновой музыки - метод тропов (дата указана самим Хауэром - I2, S.258).

Образчик техники тропов Хауэра ⁹ из книги "Двенадцатитоновая техника. Учение о тропе" (1926 ; см. пример № I4).

2.22. Ученик Шенберга и Берга Ф.Х.Кляйн издал в 1921 году произведение для фортепиано в четыре руки "Машина - внетональная самосатира", где он использовал I2-тоновый материал, трактованный тематически (в частности с применением инверсии и ракоходных форм; см. пример № I5).

⁹ Таблица тропов Хауэра в систематике 1925 года приведена: 2, с.II7.

14.

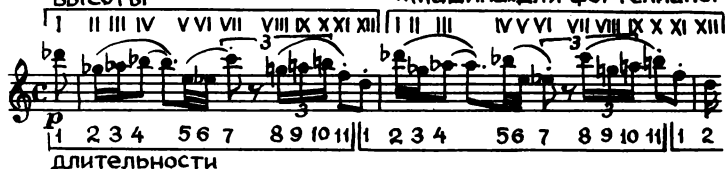
Й. М. Хауэр. Из книги
«Двенадцатитоновая техника»

15. а)

Высоты

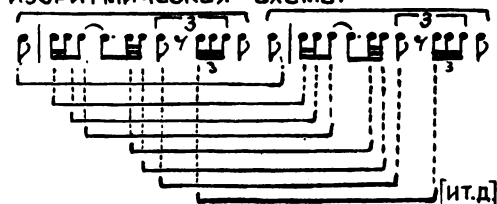
Ф. Х. Кляйн.

«Машина» для фортепиано.



б)

изоритмическая схема:

талаа:
(11 единиц)колор:
(12 единиц)

Есть у Кляйна и 12-тоновые аккорды.

2.23. В опере Берга "Воццек" (1917–1921) одна картина (из 15) представляет собой вариации на 12-тоновую тему (1 действие, картина 4, т. 488–655).

2.24. Летом 1921 года А. Шенберг открывает "метод композиции двенадцатью лишь между собой соотношенными тонами" – доде-кафонно-серийный метод.

Датировка ранних додекафонных пьес Шенберга (I5, S.492-493).

Прелюдия ор. 25	24 июля 1921 - 29 июля 1921
Интермеццо ор. 25	25 июля 1921 - 23 февраля 1923
Сонет ор. 24	8 октября 1922 - 29 марта 1923
Вальс ор. 23 № 5	после 13 февраля 1923 - 17 февраля 1923
Гавот ор. 25	23 февраля 1923 - 27 февраля 1923
Мозет ор. 25	23 февраля 1923 - 2 марта 1923
Менуэт ор. 25	23 февраля 1923 - 3 марта 1923
Жига ор. 25	2 марта 1923 - 8 марта 1923
Трио ор. 25	3 марта 1923 - 3 марта 1923
Квинтет ор. 26	14 апреля 1923 - 26 августа 1924

Подлинность этих дат не подлежит сомнению¹⁰. Но получается явное противоречие с опусным порядком сочинений Шенберга, а главное, с качеством додекафонной структуры в пьесах ор. 23 № 5 Вальс, Сонет из ор. 24, Прелюдия ор. 25. По хронологии они должны идти в следующем порядке: Прелюдия - Сонет - Вальс. По степени развитости додекафонной техники наоборот: Вальс - Сонет - Прелюдия (что совпадает с порядком авторских опусных номеров). Как мог Шенберг, написав (за пять дней) столь совершенное и виртуозное по технике сочинение, как Прелюдия ор.25, через два года создать Вальс ор. 23 с более робкой и ограниченной техникой, это понять трудно.

2.25. К 1922 году относятся фортепианные пьесы Хауэра с атональными названиями: "Атональная музыка" (ор. 20), "Атональные этюды" (ор. 22).

2.26. Летом 1922 года Шенберг оповестил своего ученика И.Руфера об открытии им 12-тонового метода композиции.

2.27. Аймерт пишет в 1923 году теоретическую работу о 12-тоновой музыке (изданную в 1924 году под названием "Атональное учение о музыке"); большое влияние на Аймерта оказал Е.Голышев. В том же году Аймерт-композитор сочиняет Струнный квинтет, I, III и V части которого написаны в строгой 12-тоновой технике.

2.28. В конце 1923 года Шенберг написал Хауэру письмо (от 1 декабря, из Мёдлинга) с предложением написать совместную книгу о 12-тоновой музыке, где чередовались бы главы того и другого авторов. Работа не была осуществлена.

¹⁰ Автору этих строк довелось беседовать с музыковедом Р.Бринкманом, известным специалистом по Шенбергу. Бринкман лично знакомился с датировкой сочинений Шенберга по рукописям и подтвердил верность дат, указанных Мегардом.

2.29. Рославец публикует в 1924 году в журнале "Современная музыка" статью "О себе и своем творчестве" с изложением принципов "синтетаккордов" и "нового принципа" тональности".

2.30. Хауэр публикует статью "Тропы" (журнал "Anbruch" 1924, Jg, VI, I).

2.31. В финале Второй симфонии (1924) С.Прокофьев пишет контрапункт в виде слоя сонорных 12-тоновых аккордов (II вариация).

2.32. В юбилейном (50-летие Шенберга) номере журнала "Anbruch" Э.Штайн публикует статью "Новые принципы формы" - первое печатное изложение 12-тонового метода Шенберга.

2.33. Веберн перенимает от Шенберга додекафонный метод и до конца своих дней пишет только додекафонию - самую чистую, последовательную и классическую по своей трактовке из всех нововенцев ("Три народных текста" для голоса и инструментов, op.17).

3. Так кто же изобрел 12-тоновую технику?

В качестве ответа мы должны негативировать все три значащих компонента в названии нашей статьи.

3.1. Нельзя сказать (кто изобрел) "12-тоновую технику" конкретно, так как это не одна техника, а много разных: 12-тоновые ряды (как у Берга, пример № 7 а); а также и у позднего Шостаковича), 12-тоновые поля (как у Обухова, пример № 14; "несерийная додекафония" встречается в современной 12-тоновой музыке), микросерийность (как у Стравинского, пример № 6; Веберна, пример № 5; также, например, и в сочинениях Стравинского позднего, серийного периода творчества), многомерная серийность (сериализм; как у Голышева, пример № 12; Кляйна, пример № 15; также в технике авангарда 50 - 60-х годов), свободная серийность (как у Веберна, пример № 9), свободная 12-тоновость (у Веберна, Шенберга), тропы (у Хауэра, пример № 14), 12-звуковые аккорды (у Берга, Скрябина, Прокофьева). Не умаляя значение ни серийной додекафонии, ни лично Шенберга, необходимо, однако, все же подчеркнуть, что 12-тоновая техника - очень широкая область техники II, не покрываемая никакой одной из них, даже додекафонией 12.

II Панорама 12-тоновости и многообразия техник современной музыки развернута в книге Б.Шеффера "Введение в композицию" (1976; 471 страница нотных примеров).

12 Справедливо мнение Э.В.Денисова, который писал: "Нельзя сваливать в одну кучу А.Шенберга, О.Мессьена, К.А.Гартмана, Л.Нобу, Г.В.Генце, Я.Ксенакиса, Д.Кейджа, К.Штокгаузена и других и все это объявлять "додекафонией" (I, с.524-525).

3.2. Нельзя сказать (кто) "изобрел" (12-тоновую технику), так как 12-тоновость первоначально образовалась стихийно, непреднамеренно; как техника она была осознана уже после того, как применялась. Поэтому правильно надо сказать (перефразируя высказывание Веберна): 12-тоновость была не изобретена, а обретаена.

3.3. В результате нельзя сказать и того, "кто" (изобрел 12-тоновую технику): додекафонию нашли Шенберг и Веберн, серийность - Веберн и Стравинский, 12-тоновость - Веберн и Шенберг, технику рядов - Берг, свободную додекафонию - Обухов, сериализм - Гольдберг и Кляйн, тропы - Хауэр.

Притом, по отношению к явлениям искусства всегда важнее не то, "кто" "изобрел" новый прием, а то, кто вдохнул в него подлинную жизнь. И таким образом, при всей важности выяснения приоритета, главное состоит в рассмотрении художественной ценности результатов. Предположим, можно согласиться с Хауэром, что он был раньше Шенберга в области 12-тоновой музыки. Но нельзя отрицать того, что "троица" нововенской школы в музыкальном отношении явно и много выше Хауэра-музыканта.

Наконец, последний вопрос, связанный с выяснением генезиса 12-тоновости, - роль России в этом процессе. Уже и не кажется странным, что она известна хуже, чем роль западноевропейских музыкантов. Красноречив факт, что о Хауэре написано множество работ, а о Рославце, который как музыкант, композитор, по меньшей мере не уступает Хауэру, у нас не только нет ни одной работы, но вовсем недавно еще и не были даже известны дата и место его смерти (им оказался г.Москва) ¹³. Нужен специальный большой труд, где было бы подробно прослежено, с позиций современной советской науки, развитие идей новой музыки у русских и советских музыкантов эпохи первой трети XX века как в музыке, так и в теоретическом музыкознании.

¹³ Работы о российских пионерах новой музыки на Западе есть, например, см. по списку литературы, 10.

Л и т е р а т у р а

1. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. - В кн.: Музыка и современность. М., 1969, вып. 6.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М., 1976.
3. Рославец Н. О себе и своем творчестве. - Современная музыка, 1924, № 5.

4. Стравинский И. Диалоги. - Л., 1971.
5. Танеев С. Из научно-педагогического наследия. - М., 1967.
6. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. - М., 1909.
7. Хроника журнала "Музыкальный современник", 1916, № 16.
8. Eberle G. "Absolute Harmonie" und "Ultrachromatik". - In: Alexander Skrjabin. - Hg.v.O.Kolleritsch. Graz, 1980.
9. Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. - Wiesbaden, 1962.
10. Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20-er Jahre. - Regensburg, 1980.
11. Hauer J. *Offener Brief an Herbert Eimert* - In: Musik, 1924 Jg.XVIII, 2.
12. Hauer J. Die Tropen und ihre Spannung zum Dreiklang. - In: "Musik, 1925, Jg.XVII, 4.
13. Hauer J. Vom Wesen des Musikalischen. - Wien, 1920.
14. Lissa Z. Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik. - "Acta musicologica", VII, 1935.
15. Maegaard I. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei A.Schonberg. Bd.II. - Kopenhagen, 1972.
16. Österreichische Gesellschaft für Musik "Beiträge 72/73", 1973
17. Schäffer B. Klasycy dodekafonii. - Krakow, 1964, t.1

Д.Воробьев

У ИСТОКОВ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ АЛЬБАНА БЕРГА

Обращаясь к наследию А.Берга, исследователь неизбежно приходит к истокам его творческой эволюции, к тому периоду, когда начинали формироваться мировоззрение, идейно-эстетические взгляды и художественные принципы композитора. Вопрос, касающийся периодизации творчества композитора, представляет собой самостоятельную интересную и ведущую проблему, которая специально не изучалась в советском музыкознании. Кратко осветим наш подход к данному вопросу¹, установив хронологические границы раннего этапа, рассмотрим его.

Х.Холлендер, первым предложивший в 1936 году свою периодизацию творчества А.Берга (7, p.375-382), различал три периода: 1907-1908; 1910-1921 и 1923-1935 годы. Исследователь останавли-

¹ Указанная проблема исследуется как одна из центральных в работе автора данной статьи (см. I, с. 20-62).

ется на стилевых признаках творчества композитора, однако при этом игнорирует не только объективные факторы эволюции, но и некоторые индивидуальные особенности развития стиля Берга в целом. Последнее – закономерный результат недооценки таких произведений, как *Altentorg-Lieder*, op. 4, Четыре пьесы для кларнета и фортепиано, op.5 (занимают пограничное положение в творчестве ранних лет). Заметно обедняет характеристику эволюции творчества отсутствие скрипичного концерта, которого Холлендер, вероятно, тогда не знал.

В периодизации Г.Редлиха, приведенной в его монографии (1957 г., см. 8), выделяются "четыре периода неравной протяженности", причем в противоположность Холлендеру биографические факты здесь перевешивают значение творческих вех в эволюции композитора: "I. Детство и юность в родительском доме, 1885–1904; II. Занятия с Шенбергом, 1904–1910; III. Первые самостоятельные сочинения, женитьба, военная служба, замысел "Воццека", 1911–1919; IV. Начало работы в качестве преподавателя композиции и главного помощника Шенберга. Творческая зрелость, 1919–1935" (8, p.222). Несмотря на то, что Редлих уделял достаточно внимания объективным факторам духовного развития Берга, автору не удалось сопоставить их с оригинальными принципами развития берговского музыкального стиля.

Предлагаем периодизацию, в которой учтена необходимость соотнесения между собой таких "составляющих" идейно-творческой эволюции, как общественно-исторические события, тенденции культурной жизни в данный исторический отрезок времени, обстоятельства жизни композитора, особенности развития личности художника, его стиля и метода. Итак, в творческой эволюции стиля Берга можно условно выделить пять хронологических этапов:

Первый период (1904–1908). Формирование идейно-эстетических установок, во многом связанных со "школой Шенберга"; поиски собственного стиля в рамках позднеромантических представлений (ранние песни и первые инструментальные сочинения).

Второй период (1908–1912). Становление социально-политических взглядов и художественного мировоззрения в атмосфере предвоенной Австрии. Эволюция от позднеромантического мироощущения к экспрессионистскому, от тонального мышления к атональному (op.2 – op.4).

Третий период (1913–1921). Приближение к социально-политической проблематике современности, что было вызвано первой

мировой войной и революционными событиями в Европе. Решение проблемы крупной оперной формы в условиях атональной композиции ("Воцтек").

Четвертый период (1921-1928). Пристальное внимание к интрапсихологической сфере познания и отражения действительности как особая форма оппозиции Берга по отношению к духовной и политической реакции 20-х годов. Усиление субъективного начала в образном мире сочинений, воздействие обстоятельств личной жизни на творческие замыслы. С 1925 года использование додекафонного метода (во второй песне на слова Т.Шторма) и смешанного типа композиционной техники, сочетающего тональные, атональные и додекафонные приемы и композиционные средства в инструментальной музыке крупной формы (Камерный концерт, Лирическая сюита).

Пятый период (1929-1935). Возрастание гуманистической направленности искусства Берга во время предельного обострения политической борьбы, социальных противоречий, тяжелейшего экономического кризиса 1929-1933 годов, разгула реакционных сил в Австрии. Наивысшее проявление синтезирующей природы берговского дарования в музыкальном стиле произведений композитора (концертная ария "Вино", опера "Лулу", Скрипичный концерт).

При изучении творческой эволюции Берга особый интерес вызывает восьмилетие, в которое начались первые творческие опыты композитора. Это восьмилетие условно можно разделить "по рошшу": 1900-1904 годы-Бергом предпринята "проба пера" и 1904-1908 - композитор начал обучаться у Шенберга (собственно норрий, "ученический" период).

До настоящего времени исследователи не имеют достаточно документального материала, который позволил бы в полной мере судить о характере духовного развития Берга в юношеские годы. Сам композитор выделял в биографии свое 15-летие (1900 г.). Примерно в этом возрасте начались опыты юного Берга-автодиакта в композиции и поэзии². В дальнейшем поэтическое дарование уступило музыкальному, но при этом сохранилась особая заинтересованность Берга в овладении искусством синтеза музыкальных и поэтических форм. Очевидно, поэтому ранние музыкальные замыс-

² В 1914 году Берг вспоминает в одном из писем Веберну: "До того, как я начал сочинять музыку, я хотел стать поэтом. Помню целые эпические поэмы, вдохновленные литературой, которую мы изучали в школе. Еще раньше, ребенком я также рисовал с некоторой сноровкой, которую принимал за талант" (8, p.225).

лы оказались связаны исключительно с жанрами песни и вокального дуэта. Согласно уточненным Н.Чедвиком хронологическим данным (5, р.123-125) насчитывается около 20-ти песен, сочиненных Бергом в 1900-1904 годы, то есть до начала обучения у Шенберга. Поразительна высокая требовательность еще неопытного композитора к качеству поэтических первоисточников. Среди текстов этих песен лишь пять принадлежит посредственным поэтам, в то время как остальные созданы большими художниками. По две песни написаны на стихотворения Гейне и Гофманстала, три на стихи Альтенберга, по одной на слова Мерике, Гете, Бернса, Момберта, Бьернсона, Ибсена и богемской народной песни. При выборе текстов симпатии прежде всего отдавались лирической поэзии, которая в наибольшей мере соответствовала непосредственности музыкального выражения.

В целом на самом раннем этапе и в течение первого периода творчества песни Берга отражали потребность автора выразить свое романтическое мироощущение. Влияние предшественников было естественно для Берга как для любого начинающего композитора³. И все же можно подивиться обилию испытанных им стилистических воздействий. При этом заметное предпочтение оказывалось композиторам австро-немецкой романтической традиции, особенно Р.Шуману, Ф.Шуберту, Р.Вагнеру, Х.Вольфу и Р.Штраусу. Несмотря на некоторую неловкость технического исполнения, банальность отдельных оборотов и нередко громоздкость фортепианной фактуры, отчетливо ощутимо своеобразное дарование композитора. Многим песням нельзя отказать в пленительной выразительности образов, эмоциональной насыщенности лирики, изобретательности музыкальной мысли. До знакомства со своим будущим наставником Берг "открывает" для себя Г.Малера - великого соотечественника, духовную близость к которому он будет с годами осознавать со всей возрастающей силой. В самом начале творческого пути (1902) влияние Г.Малера ясно прослеживается, в частности, в песне 17-летнего Берга "Актеры" (на слова Г.Ибсена; см. пример № I).

³ О подавляющем большинстве ранних песен можно судить лишь по отрывкам, опубликованным исследователем вокального творчества Берга Н.Чедвиком (5), поскольку вдова Берга не разрешала издавать их, так же как III акт "Лулу". Чедвик смог добиться согласия лишь на публикацию кратких фрагментов ранних песен.

1.

Langsam

40

*sf**(ritard.)*

Da ich sein Meister geworden, War

sie meines Bruders Braut.

p nicht eilen *pp*

marc.

p *ppp*

auflackern rit.

Уже в годы полупрофессионального сочинительства возникают проблемы, определившие ближайшие цели "ученического" периода. С одной стороны, в первых же сочинениях сразу выявилось выдающее-ое значение основного творческого импульса берговской музыки — локальной природы звукоощущения. Однако, с другой стороны, интересы Берга-композитора надолго — до 1907 года — ограничиваются камерной вокальной лирикой. В этом содержалась серьезная проблема, вероятно тогда еще не осознаваемая Бергом. Как известно, в дальнейшем Шенберг преодолел инерцию мышления своего ученика, который, по его мнению, мог остаться лишь вокальным композитором. Вот почему Шенберг с полным правом считал своей заслугой привлечение Берга к сочинению инструментальной музыки (9, §.17-18).

Другая проблема, тесно связанная с предыдущей, заключалась в изживании сравнительно долгого влияния на музыкальный язык песен Берга, произведений, восходящих к романтической и позднеромантической традиции. Это порой заглушало индивидуальное проявление таланта начинающего композитора.

Третья, не менее важная проблема, остававшаяся актуальной вплоть до начала третьего периода, состояла в привязанности молодого музыканта к интимной сфере вокальной лирики, что было связано с непосредственным воздействием на ее образный и эмоциональный строй обстоятельств личной жизни Берга⁴. Преодоление отмеченного крена в тематике стало возможным только с переходом композитора к экспрессионизму, во втором периоде творчества.

С 1904 года начался основательный поворот в духовном развитии начинающего композитора, определивший его ориентацию на целое десятилетие. Этот новый "ученический" период отличался строгой упорядоченностью творческой эволюции со всеми признаками, присущими типу формирования молодого художника. С обретением наставника и друга в лице А.Шенберга музыкальное развитие Берга становилось как никогда ранее целенаправленным и быстро профессионализировалось. Начался бурный процесс интеллектуального роста, толчок которому положили плодотворные духовные контакты Берга со своими сверстниками — соучениками по "школе Шенберга", а также с кругом художественной интеллигенции, близкой его учителю. Шенберг впечатлел творческий облик своего ученика, которому едва минуло 18 лет: "Уже в ранних композициях Берга, как ни были они не-

⁴ Любовь Берга к певице Э. Наховской (будущей жене композитора) отразилась в тематике его песен.

ловки, можно заметить следующее ⁵. Во-первых, что музыка была для него языком, на котором он изъяснялся; во-вторых, что в ней была заключена захватывающая сила теплого чувства ... Заниматься с ним было одно удовольствие. Он проявлял прилежание, усердие и делал все наилучшим образом. И он был, как все одаренные молодые люди той эпохи, весь пропитан музыкой, жил в музыке. Он посещал и знал все оперы и концерты, играл дома в четыре руки на рояле, скоро научился читать партитуру, легко воодушевлялся, был не-критичен, но чувствителен к старой и новой красоте, будь то музыка, литература, живопись, изобразительное искусство, театр или опера" (3, с.157-158).

Став последователем Шенберга, Берг сразу же окунулся в благотворную среду, которая всецело соответствовала складу его натуры – необычайно восприимчивой ко всему, что по-настоящему талантливо и ново, чуткой к людям. Многие из появившихся у Берга друзей впоследствии вошли в число лучших представителей австро-немецкой художественной интеллигенции. Однако наиболее глубокое воздействие в первые два периода на духовное развитие А.Берга оказали А.Шенберг и К.Краус.

В течение первого этапа творчества Берга непрерываемым авторитетом для него был Шенберг педагог и композитор, которому Юрг обязан не только основательным профессионализмом в композиции, теории и музыкальном анализе, но также общим духовным и интеллектуальным ростом. Шенберг воспитывал в нем беззаветную преданность классическим традициям и бережное отношение к ценностям человеческой культуры. Многие Шенберг существенно изменил и в направленности берговских занятий. В то же время путь Шенберга в искусстве явился для Берга примером бескомпромиссной борьбы личности за свои творческие идеалы ⁶. Неслучайно ярчайшие впечатления Берга в годы ученичества – неистовый поиск Шенбергом экспрессионистской манеры письма, обознача-

⁵ Шенберг познакомился с юношескими произведениями своего будущего ученика до того, как Веберн привел к нему Берга – благодаря Чарли Бергу, который в тайне от Альбана показал Шенбергу рукописи младшего брата.

⁶ Характерна апологетичность тона и восторженность, с которой Берг отзывался в 1912 году о Шенберге в своей статье "Учителю": "Его слова – уже откровение, его музыка – образец для следования, его творчество открывает новые истоки. В нем существуют ученый, пророк и мессия ... О нем говорят, что он создатель школы" (6, р. 26).

шийся уже в Камерной симфонии (1906) и Втором струнном квартете (1907-1908), а кроме того, в живописных работах Шенберга, во многом навеянных творчеством Кандинского (в это время происходит их сближение)⁷. Но особенно сильно влияние музыки учителя сказалось позже — во втором периоде творчества Берга, когда эволюция Шенберга от позднеромантического восприятия действительности к экспрессионистскому, от тонального мышления к атональному вызвала решающий перелом художественного мировоззрения Берга.

Большое влияние на идейный и творческий облик Берга оказал выдающийся представитель культуры Вены поэт и критик К.Краус, с которым Берга познакомил их общий друг — поэт П.Альтенберг. В Краусе Берга привлекали все стороны проявления многогранной деятельности этого человека. Его восхищала нравственная и просветительская направленность литературных работ Крауса, ставшего главным возмутителем спокойствия в консервативном "болоте" музыкальной и театральной Вены. Наибольшее воздействие на творческое сознание Берга Краус оказывал как автор знаменитого журнала "Факел". С юношеских лет на честолюбивые замыслы литературно одаренного Берга влияли статьи, эпиграммы и афоризмы знаменитого критика. Много лет спустя Берг осуществил свою мечту, приняв активное участие в создании музыкального журнала краусовского типа под названием "23". Стоицизм и воистину рыцарское умение Крауса бороться за свои этические и эстетические убеждения (во многом передовые для своего времени) особенно восхищали Берга. Эти качества ярко проявились в поддержке Краусом "опального" драматурга Ф.Ведекинда тотчас же после запрета цензурой его "аморальных" пьес. Столь же решительно в дальнейшем и Берг боролся на страницах своих статей за признание искусства Шенберга. От Крауса начинающий художник унаследовал острое неприятие догматического и конформистского мышления в любых его формах, что в последующие периоды обнаружилось в попытках Берга самостоятельно и критически оценивать этические и даже юридические основы буржуазного общества. Эти искания повлияли на критическую направленность концепций опер "Воцтек" и "Лулу".

⁷ Отметим 1907 г. как едва ли не самый насыщенный для Берга в этом периоде по интенсивности переживаний, связанных с музыкой: появляются первые инструментальные произведения самого Берга, впервые публично исполняются его Три ранние песни и Двойная fuga для струнного квартета и фортепиано. Берг глубоко переживает отставку Малера, вынужденного уйти из Венской оперы, а также скандальную премьеру Камерной симфонии Шенберга.

С поэтом-импрессионистом П.Альтенбергом Берга связала личная дружба и обоюдная привязанность к венским аристократическим салонам, наложившим свой отпечаток на творчество и поэта и композитора. Вероятно, именно поэзия Альтенберга и новеллы А.Шницлера в наибольшей мере обусловили гедонистические черты берговской музыкальной образности, а также склонность к передаче тончайших оттенков эротического томления в ряде ранних песен и более поздних сочинениях. Поэтический строй произведений Альтенберга повлиял на известную изысканность берговского музыкального стиля. В свою очередь афористическая манера высказывания поэта отразилась на литературном языке будущих статей композитора. Муза Альтенберга не раз вдохновляла Берга на создание вокальных произведений. Достойной памятью дружбы поэта и композитора стали Пять оркестровых песен Берга на стихи "видовых открыток" своего друга - Альтенберга (1912) - высшее достижение второго периода творчества.

Постепенное сближение с композитором Ф.Шрекером со временем приносит в оперные намерения самого Берга некоторые драматургические идеи. Через оперы Шрекера он проникся глубокой симпатией к музыке Пуччини, отголоски которой затем будут слышны в обеих операх Берга. Не прошла бесследно для творчества Берга и дружба с архитектором А.Лоосом, воздействие эстетики которого заметно в дальнейшем в "квазигеометрических" структурах сочинений крупной формы композитора.

Среди контактов, установившихся в годы ученичества и имевших важное значение для дальнейшего творчества, упомянем также знакомство А.Берга с Ф.Ведекиндом⁸, основоположником психоанализа З.Фрейдом, художником О.Кокошкой, композитором и дирижером А.Цемлинским.

Редкостная притягательность и обаяние личности Берга, его такт и умение ценить дружбу позволяли ему сближаться с людьми, порой противоположных творческих устремлений⁹.

Дружба с А.Веберном отличалась наибольшей прочностью и долговечностью. "Никто из друзей не значил для него так много, как

⁸ После того, как в 1908 году Альтенберг познакомил композитора с Ведекиндом, Берг стал посещать вечера-чтения произведений этого драматурга, внимательно прислушиваясь к полемической и интонационной манере декламирующего Ведекинда.

⁹ Так, например, К.Краус в разные годы выступал резким оппонентом эстетики писателей Г.Бара и Ф.Верфеля. Однако все трое оставались друзьями Берга на протяжении всей жизни.

рано достигший зрелости, предельно сдержанный и строгий Веберн. Он стал для Берга примером фанатичного, бескомпромиссного художника, преданного своим возвышенным идеалам", — пишет Редлих, знавший обоих композиторов (8, р. 227). Однако духовные контакты с Веберном особенно плодотворными стали позже — в течение трех последних периодов творчества, в то время как воздействие художественных интересов других соучеников по "школе Шенберга" прослеживалось уже в первом периоде деятельности композитора. Так, например, увлечение Э.Веллеса музыкой К.Дебюсси, а также вдохновенные интерпретации его произведений пианистом Э.Штойерманом были творчески восприняты А.Бергом (в песне "Ночь" на слова К.Гауптмана)¹⁰. То же самое можно сказать о влиянии на Берга (в ряде ранних песен и фортепианной Сонате) музыки Скрябина, которому отдали дань воспитанники Шенберга.

Духовные устремления Берга в "ученическом" и отчасти втором периоде творчества отличались заметной разноплановостью. Молодого композитора одновременно волновали эстетика (поиски ценностных критериев современного искусства, размышления о творческих типах художников, попытки найти параллели между философами, писателями и композиторами), философия (идеалистические учения Канта, Шопенгауэра, Вейнингера и Ницше), психология (в частности, психоаналитические опыты Фрейда). Его литературно-поэтические склонности столь же разнообразны: Берг зачитывается Краусом, Ибсеном, Гюльзаком, Уайльдом, Лилиенкроном, Стриндбергом, Гамсуном, Рильке, Бодлером, Демелем, Гауптманом, Достоевским и др., аргументированно критикует писателя Хохенберга за попытки умалить масштаб "гиганта Стриндберга", цитирует по Евангелию смерть Христа и т.д. Особое значение Берг придавал театру — музыкальному и драматическому, проявляя интерес как к "домашнему" изучению драматических пьес и оперных партитур, так и к живой практике театральной Вены и Байрейта. Берга привлекали также вопросы, возникающие на пересечении психологии, эстетики и философии (попытки разобраться в сущности и возможности данных чувственного опыта для художника), а также юриспруденция, прогресс современной науки и другие сферы.

Впоследствии наиболее цельными из пестрого конгломерата интересов стали только те, которые смогли активизировать художественную фантазию Берга-композитора. С годами обозначилась

¹⁰ Впервые отмечено Г.Штуккеншмидтом (10, р.453).

все более очевидно взаимосотнесенность, казалось бы, разных проблем, волновавших его ранее. Например, за пристальным вниманием Берга в начале творческого пути к вопросам современной австрийской юриспруденции, а также к личности Ведекинда и его театру обнаружилась целенаправленность поисков будущего автора "Лулу". Истинно творческое отношение к драматическому театру уже в первом периоде доказало, в частности, и тот замечательный факт, что задолго (!) до "Войцека" Бюхнера воображением композитора завладели пьесы "А Пиппа пляшет!" Гауптмана и "Ящик Пандоры" Ведекинда, которые много лет спустя заняли основное место в его размышлениях о собственной оперной теме. Неизгладимое впечатление на Берга произвела премьера упомянутой пьесы Ведекинда в 1905 году с участием самого автора и вступительным словом Крауса. О том, что в Берге созрел оперный драматург, косвенно свидетельствовали также его тонкие суждения в письмах о театральной режиссуре и актерском мастерстве (4).

Однако установить взаимосвязи между процессами творческого и духовного развития Берг смог только во втором и третьем периодах своей композиторской деятельности, — после того, как с преодолением полосы экстенсивности и даже некоторой разбросанности духовных исканий, он сумел найти свои гражданственные, этические и художественные позиции, свое отношение к различным идеям, тенденциям и течениям в искусстве рубежа XIX — начала XX века. Этот процесс ознаменовался созданием оперы "Воцек".

Поначалу в занятиях композицией Шенберг не отремилс ограничить масштабы воздействия на музыку Берга позднеромантических стилей. Допускалось даже безраздельное господство камерного вокального жанра. Однако в ходе первого периода творчества вокальная лирика Берга разветвилась на два разных направления — существенный момент эволюции, — которые условно определим как позднеромантическое и экспериментальное. В каждом из них по-своему реализуется рост мастерства. Песни первого направления все еще связаны нитью преемственности с позднеромантической образностью и стилистикой. Несомненно следует усматривать мудрую педагогическую тактику Шенберга в его умении ориентировать талантливого ученика при сочинении песен этого типа на синтетическое претворение разных стилей, помочь ему в достижении своего рода итоговой ступени развития в творчестве. В результате лучшие особенности вокальной лирики Берга "отстоялись" в Семи ранних песнях (1905—1908), которые подвели черту традиции

68

позднеромантической Lied и обозначили важную веху в первом периоде творчества композитора.

II

Песни другого — "экспериментального" — направления свидетельствовали об усиливающемся влиянии современного музыкального мышления. Данные песни отличались усвоением приемов развитой композиционной техники не только Р.Вагнера, Х.Вольфа и И.Брамса, но также Г.Малера, Р.Штрауса и раннего А.Шенберга¹². Это исподволь подготовило Берга к овладению инструментализмом и в известной мере к коренному стилистическому перелому 1908–1910 годов, вызванному проявлением внетонального мышления (в песнях ор.2) и окончательным переходом к свободной атональности (в Струнном квартете ор. 3). В песнях этого направления особое значение приобрел также рациональный отбор и экономное использование музыкального материала. Подчеркнем, что внимание Берга к полифоническому письму, вначале обусловленное учебными задачами, в дальнейшем все более связывалось с проблемой монотематической организации музыкальной ткани и обнаруживалось как в инструментальном, так и в вокальном творчестве 1907–1910 годов. Песня "Тихое царство" на слова Буссе (1908) — яркое тому доказательство (см. пример № 2).

2.

Sehr langsam

Es gibt ein stilles Königreich

II Его условно можно назвать "экспериментальным" в силу новизны и разнообразия технических средств, освоенных Бергом во время обучения у Шенберга.

12 Используя данные и терминологию Чедвика, касающуюся ранних неопубликованных песен Берга, перечислим основные типы этой техники: "непрерывная модуляция" Р.Штрауса и Х.Вольфа, "прогрессивная тональность" ("расширенная", по терминологии А.Шенберга), гармонические открытия "Тристана" Р.Вагнера.

5

-reich, ist kei - nem Land der Er - de

10

sleich liegt - ber Wol - ken ken und Win - den.

schneller

В искусной канонической соподчиненности голоса и сопровождения уже угадывался почерк будущего автора "Воццека". В заметном интересе к выразительности самой интервальной последовательности мелодической линии Берг несколько "опередил" самого себя, отчасти предвосхитив свою будущую манеру.

Как уже отмечалось, ранний период творчества композитора целиком занимала вокальная лирика (в эволюции Шенберга и Веберна не наблюдалось такого "дефицита" инструментализма). Сдвиг в творчестве Берга обозначили Двойная fuga для струнного квинтета и фортепиано (1907) и фортепианные вариации (1907-1908), а во втором периоде — Соната (1908) и Струнный квартет (1910) — первые инструментальные произведения (еще один важный момент эволюции!), которые ознаменовали для композитора не только новый тип мышления, но также жанровое обновление, иные формы, открывающие закономерности "чистой" музыки.

Единственный экземпляр Двойной fugи — первого инструменталь-

ного сочинения Берга — был утерян и не обнаружен до сих пор ¹³. Двенадцать вариаций, написанных на оригинальную тему " в духе Шумана", демонстрировали быстрый рост мастерства в чем, вероятно, отразилось свободное владение Берга вариационной техникой Брамса, изученной под руководством Шенберга ¹⁴. Вместе с тем Вариации показательны лишь как образец прилежного выполнения "школьных" требований начинающим композитором, в то время как высшие достижения "ученического" периода относятся к сфере камерной вокальной лирики. В Семи ранних песнях выделяется подлинный шедевр — "Увенчанный сном" (слова Р.Рильке). В отличие от его произведений позднеромантической направленности "Ночь" (слова К.Гауптмана) и "Ода любви" (слова О.-Э.Хартлебена) устремлены в будущее, намечая для Берга новые пути и возможности. Первая из них — самая "дебюссистская" из песен Берга по музыкальному языку. Начиная с этой песни, стабилизируется роль целотоновости на всем творческом пути композитора, а в семитоновом ряде, образованном в первых ее тактах разложенными увеличенными трезвучиями, Ц.Когоутек справедливо усматривает момент исторической важности для будущей нововенской школы — один из первых примеров "новой организации музыки — технику рядов" (2, с.III). Вторая песня может быть по музыке легко воспринята в "оперном" контексте некой воображаемой драматической ситуации.

Итак, после своеобразного "форшпиля", которым стал его первый период, Берг вступил в последующие этапы своего творческого пути в искусстве основательно подготовленным в технике композиции, способным совместить ее дальнейшее совершенствование под руководством учителя с постановкой самостоятельных художественных проблем. Однако его мироощущение оставалось преимущественно романтическим. Обладая разносторонней эрудицией, композитор еще не определил своих позиций по целому ряду проблем миро-воззренческого характера. И все же Берг необычайно быстро пере-

¹³ По поводу особенностей фуги сохранилось лишь свидетельство Шенберга (3, с.158). Среди произведений, впоследствии утерянных, были также ученические сочинения для 7-8-голосного хора.

¹⁴ Первое исполнение музыки Берга состоялось в Вене 7 ноября 1907 года, на концерте учеников Шенберга. Среди прочих сочинений прозвучала двойная fuga для струнного квинтета и фортепиано, а также песни "Соловей", "Ода любви" и "Увенчанный сном" из будущих Семи ранних песен.

крыл ученический уровень и заявил о себе как оригинальная творческая личность. Уже у истоков его творческой эволюции можно сказать о рождении художника с большим творческим и духовным потенциалом, о появлении нового крупного таланта на горизонте прославленной своими музыкальными традициями австрийской культуры.

Л и т е р а т у р а

1. Воробьев Д. Идейная эволюция и творческий метод А.Берга. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. - Л., 1980. Рукопись.

2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М., 1976.

3. Шенберг А. Об Альбране Берге. - В сб.: Зарубежная музыка XX века. М., 1975.

4. Berg A. Briefe an seiner Frau. - München, Wien, 1965.

5. Chadwick N. Berg's unpublished songs in the Österreichische Nationalbibliothek. - Music and Letters, 1971, N° 2, pp. 123-140.

6. Ecrits d'Alban Berg. Monaco, 1957.

7. Hoilandner H. Alban Berg. - The Musical Quarterly, 1936, October, Vol.XXII, 4, p. 375-382.

8. Redlich H. Alban Berg. The man and his music. - London, New York, 1957.

9. Schönberg A. Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von E.Stein. - Mainz, 1958.

10. Stuckenschmidt H. Debussy or Berg? The Muslery of a chord progression. - The Musical Quarterly, Vol.III, 3, 1965, p.453-455.

"ВОЩЕК" А. БЕРГА И КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

(Об одном драматургическом принципе австро-немецкой оперы)

Мне не приходило в голову
желание сочинением "Вощека" ре-
формировать художественные формы
оперы

А. Берг^I

Проблема традиций и новаторства, их диалектического сопряжения неслучайно стала едва ли не центральной в современном музыкознании. Вне этой проблемы трудно, а подчас и невозможно всесторонне исследовать выдающиеся явления художественной культуры XX века, новаторство которых во многом обусловлено именно "раздвижением рамок" какой-либо традиции. Более того понимание этого феномена как раз позволяет наиболее остро фиксировать место явления, его значение в современной культуре, поскольку традиции, как справедливо указывает З. Лисса, — "основа исторической преемственности в данной музыкальной культуре... это процесс..." (З, с. 44). Действительно преемственность — одна из объективных закономерностей развития искусства, заключающаяся в последовательной передаче творческого опыта от одной эпохи к другой. В художественной практике преемственность — результат наследования новым поколением традиций прошлого. Именно в прошлом закреплён значимый человеческий опыт — знания, способы деятельности и отношения к миру — в силу этого прошлое составляет элемент настоящего и будущего. В противоположность буржуазной науке для марксистского искусствознания характерно понимание традиции как интегральной части современности и одного из факторов, обуславливающих художественное развитие. Процесс развития искусства идет через функционирование, обновление традиций, которые являясь хранителями художественного опыта, сами постоянно развиваются и становятся каждый раз фундаментом для творческого наполнения художника. Согласно диалектике обновление и традиция развиваются и утверждаются одновременно. Отношение художника к традиции, использование ее для создания нового художественного про-

^I Цит. по: 5, с. 264.

изведения, развитие существующих традиций и создание новых расширяет предмет искусства. Причем, не только расширяет, но и дает возможность все более полного его освоения через постоянное накопление новых способов отношения человека к миру и оформление этих отношений (как это будет показано в статье) в художественной структуре произведения, в поэтике его композиции. В результате художественное значение новаторства предстает прежде всего как механизм обогащения традиции. Это становится особенно заметно при исследовании каких-либо явлений историко-художественного процесса в рамках одной национальной культуры (или родственных). Например, в "Воццеке" А.Берга автор замечательно развивает некоторые оперные принципы Моцарта, Вебера и Вагнера. Вот почему для подлинного историзма традицию как закрепленный опыт необходимо изучать в контексте настоящего.

Плодотворность подобного подхода при анализе сложнейших выдающихся произведений музыкального театра XX века (каков, безусловно, "Воцек" Берга) убедительно доказал М.Тараканов. Одним из принципиальных достоинств его книги о Берге, ее своеобразным лейтмотивом является стремление рассмотреть художественное новаторство Берга (которое многим еще не так давно казалось чересчур радикальным) в свете классической традиции, ощутить "Воцек" "звеном в цепи непрерывной эволюции немецкой оперы" (5, с.264). По утверждению М.Тараканова, именно "Новое звучание неумирающей традиция ставит оперы Берга в ряд завоеваний мировой культуры, заставляет ощутить в них свет духовного опыта человечества. Новое на фундаментальной основе. Этот принцип проступает и в стилистике оперы, ее драматургии, ее языке" (5, с.550. Подчеркнуто мною. - М.М.) ².

В рамках данной статьи предпринята попытка проследить, как Берг развивает некоторые ведущие драматургические принципы классической австро-немецкой оперы на примере принципа переменности драматургических функций фона ³. Это явление, раскрывающееся в разнообразном вовлечении фона в развитие конфликта, типологически реализуется в своего рода отклонениях и модуляциях фона. Подчеркнем здесь отличие между указанными типами переменности. При отклонении художественный элемент, выполняя (и сохраняя) фоновую

² Вспомним, что еще в 1927 году Асафьев упоминал "Воцек" в связи с "лучшими завоеваниями германской и романской психологической музыкальной драмы XIX столетия" (I, с. 281).

³ Более подробно о теории переменности функций фона см. в статье Мугинштейна М. (4).

функцию, по ходу действия приобретает функцию развития конфликта. В смысловом плане это означает повышение степени концептуальности элемента с сохранением прежнего (фонового) смысла, в структурном же — влечет за собой перемещение такого элемента в "пограничную зону" — зону пересечения фона и конфликта, превращение его одновременно и в фоновый, и в развивающий конфликт элемент. При модуляции происходит смысловой "скачок", "смена установок" (В.Медушевский), то есть переосмысление фонового элемента, что приводит к смене его фоновой функции на функцию развития основного конфликта, следовательно, к качественному изменению содержания данного элемента. В структурном отношении происходит движение фонового элемента с периферии композиционного целого к центру, включение его в центр конфликта и соответствующее выдвигание на первый план художественного восприятия. В результате фоновое значение элемента для воспринимающего как бы снимается, преодолевается; для отклонений же характерно сохранение осознания этого значения. Естественно, что и отклонения и модуляции выражаются в музыкальной драматургии — в насыщении нейтрального языка фоновых эпизодов интонациями сквозного музыкального действия, в модуляциях более интенсивном. Кроме того модуляция всегда включает в качестве подготавливающих этапов отклонения фона и, в силу всех названных факторов, выступает высшим и самым сложным типом переменности драматургических функций фона.

Выбор именно такого объекта исследования обусловлен тем, что указанные процессы, реализующие сквозное композиционное развитие — внутреннее движение самой оперной формы, менее заметны, чем, скажем, процессы сквозного тематического развития; так, нетрудно обнаружить, что в этом отношении Берг в "Воццеке" наследует Вагнеру. В то же время данные процессы способны "воплотить более мощные и глубокие процессы развития не только отдельных явлений действительности, но и руководящих ими закономерностей" (2, с.319). Поэтому выяснение связи "Воццека" с шедеврами классики в подобном интереснейшем аспекте поэтики композиции оперы позволяет с еще большим основанием говорить о глубокой и детальной разработке традиций Бергом. Кроме того, здесь обнаруживается еще один важный момент в понимании художественной традиции как процесса, в котором опера "Воцек" выступает не только результатом переосмысления "моделей" "Дон-Жуана", "Вольного стрелка" и "Тристана и Изольды", то есть произведений-прототипов, но и сама заставляет взглянуть на них в известном плане по-новому. Иными словами, в про-

цессе необходимо учитывать и обратную связь, когда "диалектика значений и содержания нового произведения вмещивается в диалектику значений и содержания предшествующего, хранящегося в памяти художника и в нашей памяти; при этом само отношение двух систем значений и содержания приобретает характер особого рода значащего интервала. Последний позволяет достичь нового уровня познания не только самой ситуации, которую освещают оба произведения, но и прежде всего тенденций объективного развития этой ситуации" (7, с. 139-140. Подчеркнуто мной. - М.М.).

Рассмотрим несколько случаев переменности функций фона, которые предвосхищают удивительный ее образец из II акта "Воццека". В первую очередь здесь должен быть назван "Дон-Жуан" Моцарта, где в финале I акта мы - впервые в истории оперы - сталкиваемся с модулирующей фона. Остановимся на этом подробнее.

Хор слуг, приглашающих крестьян в замок на праздник, - первый фоновой эпизод вступительного раздела финала. Дальнейшее развитие линий фона также связано с готовящимся балом у Дон-Жуана. Та столкновение Дон-Жуана и Церлины с Мазетто не разрешается, а как бы "снимается" вторжением фона, звуками деревенского танца, доносящимися из раскрытых окон замка (сцена 18-я, Allegretto : слуги открывают окна, 8 тактов играет оркестр за сценой, главный оркестр молчит, размер 3/4 меняется на 2/4)⁴. Взаимодействие фона с развивающимися конфликт сценами активизируется в следующем разделе финала, который начинается с появлением "масок": донны Анны, донны Эльвиры и донна Оттавио. После появления "масок" из окон замка снова слышится танцевальная музыка. Это менуэт, сопровождающий важный в плане развития конфликта эпизод с участием Дон Жуана, "масок" и Лепорелло (сцена 19-я, F-dur, размер меняется на 3/4, опять оркестр за сценой). Здесь содержится уже не просто очередной показ фона (танцевальная музыка слабо доносится из окон замка), а совмещение фона с развивающимися конфликт репликами главных героев. Напряженная "полифония" сцены трансформирует фон, который отныне становится косвенной характеристикой возникшей драматической ситуации. Произошло отклонение фона, как бы намечающее контуры будущей модуляции.

Бал во дворце Дон-Жуана является последним этапом полного пси

⁴ Здесь и далее ремарки даются по изданию. Моцарт А. Дон-Жуан Клавир. - М., 1959.

хологического переосмысления фона. Открывается он еще одним аналогичным отклонением, осуществляемым также за счет совмещения фона — танцевальной музыки в характере тарантеллы на 6/8 — с развивающимся конфликтом (фразы главных героев: "Начинает Мазетто коситься, хорошо бы его увести"). Накопление отклонений создает сильное драматургическое напряжение, подводящее к кульминации — модуляции фона, осуществляемой после прихода "масок" на бал (сцена 21-я). Модуляция связана с принципиальным, качественным изменением смысла уже знакомого менуэта, который ранее был фоновым элементом. Теперь менуэт совершенно теряет свое фоновое значение и выполняет только функцию развития конфликта: Дон-Жуан соблазняет Церлину, танцует с ней менуэт, сопровождаемый "комментарием" донны Анны, донны Эльвиры и донна Оттавио, чьи реплики накладываются на звучание менуэта в оркестре и усиливают драматизм ситуации. Таким образом, менуэт становится уже не косвенной (как это было в отклонении в сцене 19), а прямой, непосредственной характеристикой и главного героя, и обострившейся, конфликтной ситуацией на грани "взрыва". Важным штрихом, акцентирующим переосмысление фона, является то, что здесь, в отличие от первого отклонения, менуэт играет не сценический оркестр, а главный. Кроме того, модуляция подчеркивается и другими деталями: восходящей тритоновой интонацией в партии донны Эльвиры, повышением тональной tessitura (G-dur вместо F-dur), появлением триольного ритма, который также характеризует усиливающееся напряжение, и включением еще двух, звучащих одновременно с менуэтом, танцев (контрданса и лендлера). Особенно интересно то, что последовательное включение этих танцев, исполняемых оркестрами на сцене (!), представляет как бы "запаздывающие" по отношению к модуляции и друг другу два отклонения фона: контрданс и лендлер, будучи, с одной стороны, фоном, с другой, благодаря удивительной музыкально-сценической "полифонии", вовлекаются в развитие конфликта в качестве его косвенной характеристики (напомним, что менуэт стал прямой характеристикой конфликта). Так образуется уникальный модуляционный комплекс, в котором одни отклонения подготавливают модуляцию, а другие, "запаздывающие" — служат своеобразным "резонансом" происходящей модуляции, значительно усиливающим и углубляющим ее.

Высшей точкой напряжения, концентрируемого благодаря переменности функций фона, становится крик Церлины, зовущей на помощь. Одновременно возглас Церлины оказывается толчком к долго

назревавшему "взрыву" — заключительному разделу финала (*Allegro*), этому важнейшему переломному моменту драматургии, подготовленному столь тонко в психологическом и столь оригинально в композиционном плане. Рассмотренные отклонения и, особенно, модуляция фона, образующие единый процесс, играют также огромную роль в создании сквозного драматургического развития финала, идущего по принципу постоянного *crescendo*, движения от бытового к драматическому, что сообщает финалу I акта "Дон-Жуана" черты необычайно яркого оперного динамизма, целеустремленности и завершенности.

Другой случай, показательный для связи "Воццека" с немецкой романтической оперой, — сцена народного празднества из "Фрейшютца" Вебера, отдаленно предвосхищающая гуляние при трактире из II акта оперы Берга. Здесь мы находим небольшой процесс из двух отклонений фона.

I акт "Фрейшютца" открывается хором и последующим крестьянским маршем (музыканты на сцене), которые выполняют фоновую функцию. В песне Килиана с хором происходит отклонение фона: окружающие вместе с Килианом издеваются над Максом, потерпевшим неудачу в стрельбе, что резко ускоряет развитие основных событий (Макс бросается с ножом на Килиана, появляется Каспар с разговорами о "черном охотнике" Самиеле.) Дальнейшее развитие конфликта обостряется еще одним отклонением в терците с хором (№ 2)⁵, где хоровые реплики подчеркивают и усиливают драматизм ситуации ("Дико взор его горит!.. Никогда он не справится с тоской!"). Отклонение ярко выражено в музыкальной драматургии сцены: сфера минорных тональностей после предшествующих мажорных, возбужденное, пульсирующее оркестровое сопровождение и пунктирный ритм восходящей на квинту секвенции (e-moll — h-moll, на словах "Дико взор его горит") и т.д. Однако после терцета напряжение снимается последующими хорами егерей, крестьян и богемским вальсом, заключающими всю сцену народного праздника и выполняющими снова только фоновую функцию. Таким образом, драматическая коллизия, как бы возникнув из фона, опять растворяется, исчезает в нем (характерная деталь: заключительный богемский вальс снова возвращает к D-dur первоначального хора — "круг" замкнулся).

Особое место в традиции, унаследованной Бергом, занимает, как

⁵ Здесь и далее ремарки даются по изданию Вебер К. Фрейшютц: Клавир.-М., 1961.

это справедливо отмечает М.Тараканов, "Тристан и Изольда" Вагнера. В частности, немалая роль принадлежит и важной в драматургическом отношении модуляции фона в I акте "Тристана", служащей прообразом аналогичного процесса в "Воццеке".

Функцию фона в I акте "Тристана и Изольды" несут реплики матросов, доносящиеся снаружи, с палубы корабля. Это своего рода голос внешнего, реального мира, в котором разворачивается драма героев с ее удивительным внутренним накалом. Однако уже первая экспозиция фона в опере – песня молодого матроса, открывающая I-ю и 2-ю сцены акта, намечает тенденцию к переосмыслению фона. Песня матроса изначально психологизирована, как бы дана сквозь призму восприятия Изольды, воспринимающей песню как глумление над собой: вспомним, что тема песни на словах "К отчизне гонит ветер нас" становится в дальнейшем одним из основных лейтмотивов I действия, символизирующим неумолимое и губительное для героини приближение корабля к королевству Марка. Так же трактует Изольда и хор в конце 2-й сцены, подхватывающей издевательскую песню Курвенала.

Отмеченная тенденция к переосмыслению фона, зарождающаяся уже в начале I акта, нарастает и реализуется в ходе его развития. Мы наблюдаем ряд последовательно усиливающихся отклонений фона, приводящих к закономерному результату всего процесса – модуляции. Первое такое отклонение происходит в конце 3-й сцены, когда крики матросов, возвещающие о приближении корабля к берегу, совмещаются с репликами отчаяния Изольды: "Как быстро мы плывем! Горе! Ближе земля!"⁶. Благодаря этому совмещению, крики матросов, продолжая оставаться фоном, в то же время становятся косвенной характеристикой нарастающего смятения героини, о чем свидетельствует ее острая реакция на голоса матросов, поддержанная в оркестре мощным звучанием упомянутого лейтмотива – символа рокового приближения к королевству Марка, то есть близости (в сознании Изольды) трагической развязки. Подобное переосмысление внешних событий, вносящее психологическую остроту в сознание героев, усиливается в отклонениях фона, происходящих в важнейшем разделе I действия – 5-й сцене и непосредственно подготавливающих модуляцию. Процесс вовлечения фона в развитие конфликта здесь резко убыстряется, что совпадает с общим ростом напряжения драмы и одновременно катализирует его. Врывающиеся в диалог-поединок Тристана и Изольды крики матросов уже

6 См. страницы клавира 58–59. (Здесь и далее страницы указываются по изданию Вагнер Р. Тристан и Изольда: Клавир: М., 1968).

менее всего выполняют фоновую функцию и, наоборот, все более осуществляют функцию развития конфликта, характеризуя и внутреннее состояние героев, и драматизм ситуации. Об этом снова (как и в 3-й сцене) говорят реакция героев на них.

Так, после первого отклонения фона в 5-й сцене, на вопрос Тристана, которого возгласы матросов выводят из состояния оцепенения (Ах, где мы?), Изольда дает мрачный ответ: "Близ конца!", сопровождаемый лейтмотивом смерти в партии оркестра (с.88). Еще более показательна в этом смысле новая реплика Изольды, откликающейся на очередное вторжение криков матросов (второе отклонение фона в данной сцене): "Ты слышишь крик? – Настал конец! И будем мы скоро у Марка в доме". Эта реплика опять поразительно акцентируется оркестровым лейтмотивом смерти, здесь обостренным, благодаря триольной фактуре (с.90). Последовательная интенсификация модуляционного процесса подчеркнута также постоянными темповыми сдвигами (ремарки "умеренно", "живее", "очень оживленно" – с. 87, 89, 93) и драматизацией оркестровой ткани, где появляются tremolo, гаммообразное движение тридцатьвторыми, триольные ostinato, секстоли, напряженные гармонии (среди них выделяется острое последование As-dur и A-dur и трагический колорит доминантсептаккорда с секстой в лейтмотиве смерти). Два отклонения этой сцены, следующие друг за другом на небольшом расстоянии и создающие огромное напряжение, естественно переходят в модуляцию фона. Модуляция осуществляется, когда возгласы матросов в третий раз вторгаются в сцену решающего объяснения героев (непосредственно перед тем, как Тристан выпивает чашу с волшебным напитком). Здесь возгласы матросов уже окончательно освобождаются от фоновой функции и становятся только средством развития конфликта (с.93). Образу говоря, причудливо трансформированные в сознании Тристана и Изольды крики матросов превращаются из голоса внешнего мира в голос мира внутреннего, что отражает переворот, совершающийся в душах героев.

Происшедшая модуляция рельефно отличается от предшествующих отклонений фона. Так, если в отклонениях лейтмотив смерти сопутствует лишь ответной реакции героев, а не непосредственно репликам матросов, то в момент модуляции хоровая реплика звучит на вычлененной из лейтмотива смерти, характерной оркестровой лейтгармонии – сопоставлении As-dur и A-dur. Это сопоставление, расширенное в напряженно восходящую секвенцию

(B-dur — H-dur, C-dur — Des-dur, D-dur — Es-dur), акцентирует и последующий бурный монолог Тристана. Кроме того, вызванная криками матросов неистовая реакция Тристана, вырывающегося из рук Изольды чашу с волшебным ядом, красноречиво дублирует словесно и интонационно только что прозвучавшую хоровую реплику ("Якорь в воду"), чего не было в подготавливавших модуляцию отклонениях. Тем самым как бы утверждается полное переосмысление реалий внешнего мира, совершившееся в сознании героев. Модуляция закреплена в конце I акта, когда после кульминации (эпизод, в котором герои выпивают любовный напиток), поток чувства, помутивший разум влюбленных, волшебю "перекрашивает" для Тристана и Изольды и последние отзвуки внешней действительности — хор, славящий короля Марка.

Описываемое явление в эволюции австро-немецкой оперы достойно увенчивается драматургическим шедевром в 4-й картине II акта "Воццека" — одной из наиболее поразительных модуляций фона во всей мировой оперной литературе. По меткому выражению М.Тараканова: "Нигде еще, даже в последнем действии "Кармен", фон не играл столь активной роли, не просто оттеняя события, но и отражая в самом себе перипетии драмы, а порой "раскрывая их внутренний смысл" (5, с.91. Подчеркнуто мной. — М.М.).

Бытовые эпизоды начала четвертой картины — лендлер (танцующие парни, солдаты и служанки в саду при трактире) и диалог двух пьяных подмастерьев — выполняют фоновую функцию. Последующее переосмысление фона обусловлено появлением Воццека, чью душу жжет огнем страшное подозрение в измене Мари. Конкретно-бытовые детали окружающей среды преломляются через призму болезненного мироощущения героя, в котором враждебный Воццеку внешний мир приобретает кошмарные, фантазмагорические очертания. Звучит изящный вальс — и Воцтек замечает Мари, танцующую с Тамбурмажором. Расстроенное восприятие героя "вовлекает" фон в развитие драмы: вальс с приходом Воццека почти утрачивает свое фоновое значение и получает, прежде всего, функцию развития конфликта, пронзительно характеризуя экзальтацию Воццека и вибрирующий "нерв" драматической ситуации. Удивительна интонационная драматургия этой сцены, где в музыку вальса все более отчетливо проникает тематизм сцены соблазнения (5-я сцена I акта), деформирующий утонченный вальс примитивно-агрессивным эротизмом Тамбурмажора! Внимание сразу приковывает знакомый трубный сиг-

нал Тамбурмажора – грубое сцепление кварт (ср. ц. 510 – *cis - fis - h* и ц. 695, т.4 из сцены соблазнения: *f - c - fis - h* , труба, затем в партии Мари)⁷. Любопытно, кстати, что эти кварты представляют собой видоизмененный вариант томно-чувственно-го мотива оркестрового *Andante*, открывающего сцену соблазнения (ср. ц. 510 и ц. 655, т.2 I акта). Тот же мотив предстает в музыке вальса и в своем первоначальном виде (ср. ц. 525, т.5 и ц. 655, т.2). В кульминации вальса, на словах потерявшего рассудок Воцкека: "Как он облапил ее! Ее тело! А она смеется!.." снова появляются характерные квартовые и тритоновые сигналы (ср. ц. 540, т. 4–5 с ц. 695, т. 2–4 из сцены соблазнения). Волнующая психологическая правда эпизода заключена и в убыстряющемся вихре танца, отражающем лихорадочное состояние героя. Наконец, особенно важным штрихом, подчеркивающим совершающееся отклонение фона, оказывается появление большого септаккорда *es-moll* лейтгармонии, фиксирующей (пользуясь выражением Курта Пинкуса) "экспрессию трагически разбухающей души" Воцкека⁸. Этот септаккорд в различных видах (ц.495, 500, 540) олицетворяет основной интонационный комплекс оперы: "Мы бедный люд!", впервые возникающий в I-й картине I акта (аналогичный разложенный септаккорд от тона *e*). Сильнейшее отклонение фона в последний момент отстраняется фоновым эпизодом – хором буршей и солдат "Охотник из Пфальца" с песней Андреса. Как видно, Берг, для достижения многоплановости, расслаивает фон, создавая, образно говоря, "полифонию" фона и, таким образом, нагнетает напряжению, отодвигая кульминацию на конец картины. На последних тактах хора в главном оркестре вновь возникает "лейткраска" *es-moll*, и, в сочетании с мрачно стонущей остинойтой фигурой в басах, опять образуется интонационное ядро оперы (ц. 589, *es-ges-b-d* , осложненное тоном *a*). Сценический оркестр возобновляет знакомый лендлер. Однако в отличие от эпизода начала картины теперь лендлер прежде всего выполняет отнюдь не фоновую функцию. Благодаря совмещению (сценический и главный оркестр) с лейткомплексом, представляющим здесь своеобразную пассакалию, музыка лендлера в первую очередь отражает тяжелое оцепенение Воц-

⁷ Здесь и далее цифры даются по изданию Берг А. Воцкек: Клавир.-Л., 1977.

⁸ Цит. по Э, с.68. Важнейшая роль в опере данного аккорда (как и тематизм и гармония "Воцкека", в целом) обстоятельно исследованы в соответствующих разделах монографии М.Тараканова (5).

цека (его диалог с Андресом также накладывается на звучание лендлера) и лихорадочно учащенный "пульс" событий (ц. 592-600). Мы видим взаимопроникновение жанров, приводящее не просто к жанровой трансформации, но и к деформации одного из них - лендлера. Показательна ремарка композитора: "Музыка на сцене все более заглушается оркестром и, наконец, совсем перестает быть слышной". Однако "танец в ритме лендлера продолжается" на звучании пассакалии - лейткомплекса в главном оркестре (ц.600).

Данный штрих подчеркивает происшедшее очередное отклонение фона, являющееся первой динамической репризой описываемого процесса (в сопоставлении с первоначальным фоновым эпизодом). В этот момент Берг снова отстраняет течение процесса введением еще одного фонового эпизода - остроумным монологом философствующего пьяницы-подмастерья. Следующая сцена, демонстрирующая вторую динамическую репризу процесса, небольшая реминисценция хора "Охотник из Пфальца" с песней Андреса, по сравнению с основным хором, осознается уже не только как фон, но и как очередная косвенная характеристика расстроенной психики героя. Слова песни о непутевой дочке, которые поддерживаются взволнованным "психологическим *ostinato*" в оркестре (6, с.238, такой же прием имеет важное значение в предшествующей сцене объяснения героев) в искаженном сознании Воцшека неожиданно получают аллегорический смысл (ц. 635-640). Последнее, предкульминационное отклонение происходит в психологически тонко подготавливающем модуляцию эпизоде настройки инструментов, который также полифункционален, будучи и обрисовкой внешних событий (музыканты в трактире собираются снова заиграть вальс), и в то же время, "настраивая" атмосферу готовой разразиться катастрофы (музыка здесь опосредованно концентрирует ведущий тематизм оперы).

Появление Дурачка - этого персонафицированного воплощения патологической возбужденности героя - окончательно "взрывает" фон. Характерная деталь: реплики Дурачка, накладывающиеся на музыку настройки, звучат очень свободно, однако во фразировке и движениях следуют ритму вальса и интонационно продолжают музыку на сцене (ремарки Берга, ц. 655-665). Безумные пророческие фразы Дурачка, которому всюду видится "кровь!", отзываются хутким резонансом в диалогическом крике Воцшека: "Кровь!" (динамика

⁹ См. ц. 670-680. Как не вспомнить здесь и трагическую кульминацию "Вальса" Равеля!

резко сдвигается), он подхватывает последний возглас продигового и мучительно исторгает навязчивую идею, блуждавшую в тайных "лабиринтах" души. Этот крик будто "подхлестывает" музыку трактира. Однако при повторении вальс переосмыслен полностью: яростное сцепление двух аккордов в главном оркестре (один из них — лейткомплекс оперы, большой септаккорд *es-moll*), пронизительно кричащее о нечеловеческой пытке "маленького человека", непостижимо преобразует скромное содержание бытового танца. Вообще чувствуется, что "весь мир стал кроваво-красным и закружился в неистовом танце" (5, с. 94) ⁹.

Таким образом, создается своеобразная тройная динамическая реприза по принципу иерархического восхождения: лендлер-фон — лендлер-отклонение, хор с песней-фон — хор с песней-отклонение и, наконец, вальс-отклонение — вальс-модуляция! Совершившаяся модуляция фона утверждается в оркестровой коде, где поэтичная музыка вальса окончательно деформирована уродливым гротесковым изломом, оборачиваясь фантасмагорическими видениями Кафки и Марка ¹⁰. В этой страшной метаморфозе с трагической силой воплощено чудовищное разрушение отчужденного мира в разорванном сознании Воццека. Поистине "порвалась связь времен". Гениальное художественное обобщение Берга подняло небольшую сценку пьесы Бюхнера до высот демонической фантазии Босха и Гойи.

Суть происшедшей перемены драматургических функций углубляется ее дальнейшим "резонансом" в произведении. Так, отзвуки дявольского танца-наваждения продолжают терзать героя, галлюцинирующего в гнетущей атмосфере ночной казармы (последняя картина II акта). Здесь же происходит и окончательное переосмысление лендлера: победный свист Тамбурмажора, избившего Воццека, есть не что иное, как заключительная фраза лендлера в устах первого подмастерья (ср.: ц. 800, т. 4-5 и ц. 445, т. I-3). Особенно выразительный психологический смысл имеет появление "завороженных" интонаций вальса, когда бредущий в прострации в поисках ножа Воцcek натывается на труп Мари (4-я картина III акта, ц. 240).

¹⁰ В частности, можно провести параллель с известной картиной Ф. Марка "Судьба животных" (1913), изображающей катастрофу. Ее содержание сам художник определил: "И все сущее — песнь пламени" (характерная деталь картины — кроваво-красный дождь).

¹¹ Вопрос жанровой драматургии в "Воццеке" заслуживает, на наш взгляд, специального исследования.

Описанный модуляционный процесс отмечен небывалой для оперы XIX века интенсивностью. Во многом это объясняется применением характерного для искусства XX столетия приема деформации жанра, позволяющего значительно более энергично осуществлять переосмысление фона^{II}. В данном случае важно и то, что такой прием связан с обличением через банальное – также типичным порождением художественного мышления XX века, способствующим выявлению социальной заостренности "Воццека". Вместе с тем отметим, что рассмотренный процесс переменности драматургических функций вдохновлен именно классической традицией. Ее отблеск хорошо заметен при сравнении "Воццека" не только с модуляциями фона в шедеврах Моцарта и Вагнера, но и с отклонениями в I действии "Вольного стрелка" Вебера, где начальная жанровая сцена (песня с хором, марш, богемский вальс) является "прародителем" 4-й картины II акта "Воццека" (песня с хором, лендлер, вальс). Но как же далеко ушла за 100 лет развития жанра динамизация и психологизация оперы, отразившаяся в колоссальной композиционной эволюции явления переменности! Если Вебер связывает упомянутую сцену с развитием конфликта двумя скромными отклонениями фона, то у Берга такая связь аналогичного жанрового стереотипа с драматической коллизией выливается в сложнейший по строению, психологической насыщенности и сквозному развитию модуляционный процесс. Символичен параллелизм двух вальсов: в "Вольном стрелке" конфликт как бы растворяется в фоне – вальсе, завершающем жанровую сцену праздника; в "Воццекe" – заключительный вальс является одной из самых экспрессивных кульминаций оперы, поражающих своим иступленным трагизмом. Поистине "без умения переплавлять воспринятое от традиций, найти в них свое, открыть в уже известном неведомые грани – большой художник состояться не может" (8, с. 15).

Таким образом, можно говорить о глубокой, плодотворной связи творчества Берга с классической традицией австро-немецкой музыкальной драмы и в интересующем нас специфическом аспекте. "Оперы Берга – последние отроги горной цепи, где возвышаются создания Моцарта и Вагнера" (5, с. 545).

Л и т е р а т у р а

1. Асафьев Б. Об опере. – Л., 1976.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1978.

3. Лисса З. Традиции и новаторство в музыке. – Сов.музыка, 1972, №1.
4. Мугинштейн М. Переменные функции в оперной драматургии. – Сов. музыка, 1978, № 4.
5. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М., 1976.
6. Черкашина М. "Воццек" А.Берга. – В кн.: Музыкальный современник. М., 1977, вып.2.
7. Шабчук С. Искусство – система – отражение. – М., 1976.
8. Щедрин Р. Музыка и современность. – Сов. музыка, 1979, № 7.
9. Экспрессионизм. – М., 1966.

В.Холопова

О ТЕМАТИЗМЕ ВЕБЕРНА

Творчество композиторов XX века сформировало новую концепцию музыкального тематизма, которая существенно отличалась от понимания тематизма на предыдущих этапах его развития. Процесс формирования новой концепции не был академически гладким. На протяжении XX столетия музыкальный тематизм неоднократно переживал кризисы, поводы для которых давали додекафонно-серийная и сериальная системы, сонорика, сверхмногоголосие и другие виды безмелодийной фактуры, а также многие другие новации в сфере музыкального языка. Всякий раз вставала дилемма: либо отказаться от неперемennого требования тематизма в музыкальном произведении и допустить нормативность атематизма, либо модифицировать содержание понятия "тематизм". Советская музыкальная теория и многие зарубежные теоретики музыки выбрали второй путь.

Тематизм в музыке XX века стал понятием гораздо более широким, чем когда-либо раньше. Например, оно стало взаимодействовать с содержанием понятия "тема" в литературе и литературоведения. А внутри музыки понятие тематизма вообрало в себя не только одноголосное выражение музыкальной мысли, но и многоголосное, в частности, полифоническое. Принципиальную его особенность составил осуществленный в данном понятии синтез содержания тематизма на предыдущих исторических этапах. Этот синтез в теории был отражением тех реальных связей, которые возникли в музыке XX века с предыдущими периодами, и того историзма сознания, которое вообще присуще мышлению XX века.

Австрийский композитор XX века А.Веберн – своеобразная творческая личность, инициатор нового музыкального мышления XX века, в его искусстве нашла яркое выражение и новая картина музыкального тематизма нашего столетия, включающая богатейшие исторические традиции. В расширившемся содержании тематизма объединились его различные категориальные значения – категории письма, классической музыкальной формы, что соответствовало этапам становления и развития тематизма в XVI – XVII и XVIII – XIX веках, и категория драматургии, выработанная по отношению к тематизму в 60 – начале 80-х годов XX века. Веберн осуществил как раз аналогичный исторический синтез полифонического и гомофонного типов музыкального мышления, музыкальных форм, идя и от нидерландцев XV – XVI веков, и от композиторов нового времени. При этом он испытал и преодолел все те противоречия и кризисы, которые возникли на тернистом пути композитора-новатора XX столетия, осуществившего сложнейшую задачу органичного соединения различных исторических принципов музыкальной композиции.

Весьма противоречивы суждения о тематизме, высказанные самим Веберном в лекциях 1932–1933 годов. Например, в лекции 1932 года он писал: "Из одной главной мысли развивать все последующее – вот самая прочная связь! Всем делать то же самое – как у нидерландцев, где тема воспроизводилась каждым отдельным голосом во всех возможных превращениях, с различными вступлениями и в разных регистрах. Но в какой форме? – Вот тут-то и начинается искусство! Но девиз всегда должен быть один: тематизм, тематизм, тематизм!" (I, с.48).

Противоположная точка зрения высказана им в лекции 10 апреля 1933 года: "... я могу обращаться с тематическим материалом гораздо более свободно, так как связь мне полностью обеспечена взятым за основу сочинения рядом" (I, с.57). Та же мысль еще более рельефна в лекции 2 марта 1932 года: "Темой" двенадцатитоновый ряд в общем не является. Но поскольку единство теперь обеспечивается иным путем, я могу работать и без темы, то есть гораздо более свободно: связь мне гарантируется самим рядом" (I, с.81. Подчеркнуто мною – В.Х.).

Понятие тематизма больше изучается со структурных и функционально-композиционных сторон, но тем не менее оно имеет и чисто содержательный ракурс – тематизм как "тематика".

Какая же тематика отражена в тематизме музыки Веберна? Сам

композитор говорил о "почти исключительно лирической природе" своего творчества ¹. Особенностью веберновского творческого метода было отражение действительности в чисто субъективном плане, в плане внутренней реакции личности, без каких-либо предметных, объективных воплощений. Поэтому тематика творчества Веберна — почти исключительно лирико-экспрессивная, воплощенная в непрерывном ряде напряженных хроматических интонаций, мрачных в раннем периоде и экстатически-восторженных в позднем. Лишь в очень редких моментах в лирическую сферу вкрапляются контуры внешнего мира, переданные через жанровые аллюзии или инструментальное "изображение" поэтического слова в вокальных сочинениях.

Примерами жанровых аллюзий могут послужить "Траурный марш" в № 4 из Шести пьес для оркестра op.6 и "Скерцо" во II части Квартета op.28. Элементы траурного марша в пьесе № 4, op.6 — лишь тончайшие намеки, без фотографической портретности: равномерный ритм тамтама, низких колоколов и большого барабана при звучности ppp, редкие пунктирные ритмы духовых, поочередное со-ло трех духовых в средней части, "трио". Еще более проблематично "скерцо" в Квартете op.28. Жанровые черточки во II его части — это четкий равномерный ритм всех струнных *pizzicato* с инкрустацией изящных, воздушных движений *legato arco*. При размере 2/4 (впрочем, как всегда у Веберна, завуалированном) это "скерцо" может быть такой же аллюзией менуэта или другой жанровой части цикла.

Среди редких примеров веберновского тематизма с изображением каких-либо движений внешнего мира в качестве иллюстрации слова — пассажно-фигурационный тематизм фортепиано в песне op.3, № 2 "В дуновении ветра" (на стихи Г.Тракля), изобразительный легкий пассаж в песне № 4 из того же цикла, приходящийся на слова "далеко летит пыль".

Всеохватная лирико-экспрессивная тематика творчества вызвала к жизни особый характер веберновской интонационности, выразившийся помимо гармонической хроматичности в гипертрофированно широких мелодических ходах, в повышенной чувствительности музыкального звука, в необычных тембрах, в богатой артикуляционности. Веберновский звук не только поющий, но вздрагивающий, трепещущий, наделенный осязными непередаваемыми словами экспрессивных нюансов. Например, в трактовке струнных видно, что мелодическая игра *arco*, в прошлом бывшая основным приемом исполнения на этих

¹ Из письма к Э.Герцтка от 6 декабря 1927 г. (З, §.22).

инструментах, у Веберна стала лишь одной из тембровых возможностей наряду с игрой *pizzicato*, *tremolo*, флажолетами, *sul ponticello*. Постоянным стал знак *con sordine*, излюбленными — ремарки *zart* ("нежно"), *äußerst zart* ("исключительно нежно"), *leise* ("тихо"), *verklingend* ("стихая"), *wie ein Hauch* ("как дуновение"). Среди собственно артикуляционных знаков постоянно используются и чередуются *legato*, *staccato*, *non legato*, различные знаки акцентности. Полиартикуляционность и тембровая полихромность — вот отличительные свойства интонационности веберновского экспрессивного тематизма.

Экспрессия тембра, штрихов, артикуляции — эти средства выразительности обладают способностью непосредственного и интенсивного эмоционального внушения. Здесь кроется один из секретов впечатляемости и восприимчивости музыки Веберна: отсутствующие у него общедоступные, популярно-бытовые интонации (какими насыщен, например, музыкальный лексикон П.И.Чайковского) компенсируются этой непосредственной силой впечатляемости каждого музыкального звука.

В композиционно-структурном плане одним из примечательных свойств тематизма Веберна является то, что экспозиционная тема обладает чертами целого ряда исторически сложившихся различных типов тем — полифонической разных эпох, гомофонной, темы-комплеаса в старом и новом значении.

Музыке Веберна присущ уникальный стилевой сплав, какой не возникал ни у одного из его современников, новаторов XX века. Той традиционной основой, которая всегда входит в состав стиля любого композитора, была у него не музыка всем понятного XVIII или XIX века, а творчество старых нидерландцев XV—XVI веков, вовсе не освоенное слушательским сознанием при жизни композитора. Таким образом, если любой другой новаторский стиль складывался из одного известного, другого неизвестного элемента, то стиль Веберна был как бы уравниванием из двух неизвестных. Конечно, в этом заключалась одна из существенных причин непонимания музыки Веберна при его жизни и в последующее время.

В области тематизма уникальность стилевого синтеза Веберна в том, что у него исходным стало полифоническое начало и оно ассимилировало гомофонно-гармоническое. В итоге сложилась не полифония на гармонической основе, а полифония, которая сначала включала в качестве компонентов гомофонно-гармонические образования, а затем, в позднем стиле, сама стала компонентом гомофонии вто-

ричного типа. По вертикали веберновская тема — не только одногласная мелодия, но и полифонический комплекс. По горизонтали это не только тематическое изложение в форме периода, но также сегмент, подвергающийся полифонической разработке (типа отдела канона, имитируемого участка пропосты). По отношению к Веберну целесообразно использовать полифонический и гомофонный принцип определения тем, предложенный Ю.Н.Холоповым применительно к фигурам и другим формам И.С.Баха: имитируемый начальный одногласный отрезок образует тему в полифоническом смысле, вся многогласная экспозиция, противопоставляемая развитию и репризе, очерчивает тему в гомофонном значении (2, с.9-14).

Тематизм Веберна впитал и те контрасты, которые наблюдались между темами XVIII и XIX, XIX и XX веков.

Ведущим типом тематизма европейской музыки XVIII века (И.С.Бах, Вивальди, Гайдн, Бетховен) был мотивно-составной, с определяющей ролью мотивов, с их сцеплением в продолжительной теме. В XIX столетии широко развился тематизм протяженного, песенного типа благодаря ориентации на кантиленное пение (Глинка, Бородин, Шопен, Верди и др., позднее Рахманинов, Глазунов). В XX веке локальное развитие получил "микротематизм" — у Бартока, II часть Сонаты для двух фортепиано и ударных (средний раздел), Пятый квартет (обе медленные части). Близкие к этому тематические принципы видны у Дебюсси — "Фейерверк" для фортепиано, у позднего Скрябина (Шестая — Десятая сонаты).

У Веберна сосуществуют и темы протяженного типа, и мотивно-составного и черты микротематизма.

Протяженный тематизм присущ вокальной музыке Веберна, охватывающей больше половины всехopusов. Он органически связан с природой вокала. Композитор любил мелодическую широту, собственно певческую интонацию и избегал всего того, над чем так много работали Шенберг и Берг, — *Sprechstimme*, *Sprechgesang* и прочих наклонений в сторону выразительности речи.

Из-за полифонической природы тематизма Веберном избегались чистые случаи мотивно-составных тем гомофонного типа, каковы они у Гайдна и Бетховена. Однако у уроженца той же земли мышление мотивными ячейками, а не протяженными мелодическими линиями оказалось впитанным с "молоком матери" и выразилось во всей его инструментальной музыке. Феноменальная, многие десятилетия казавшаяся загадочной, краткость инструментальных сочинений Веберна раннего периода имеет природу не миниатюр Шопена с тематизмом

протяженного типа (его односторонних прелюдий), а генетически связана с лаконизмом мотивообразований Гайдна, когда музыкальная мысль, сконцентрированная в мотиве, занимает $1/2$, $1/4$, $1/8$ такта,² — это ли не будущая веберновская концентрация во времени!

Благодаря доминирующей роли полифонии принцип мотивной составности у Веберна реализуется не только по горизонтали, но непременно по вертикали и диагонали. Таким путем складывается тип тематизма, который можно назвать полифоническим мотивно-составным, в отличие от гомофонного мотивно-составного тематизма Гайдна и Бетховена.

Но у Веберна в этот тематизм привносится свое собственное "микро". В сферу контрапунктирования входят мотивы величиной в один звук и употребляются систематически, развиваясь в ходе эволюции творчества к пуантилизму. Однозвучный мотив — это микромотив. Благодаря контрапунктированию таких мотивов с другими краткими темообразованиями — мелодическими двузвучиями, какими-либо фигурационными мотивами, мотивами-органными пунктами — образуется микротематическая полифоническая ткань. Однако господства такого рода микротематизма у Веберна не наблюдается, как и чистого вида пуантилизма, образцом которого является, например, фактура "Прерванной песни" Л.Ноно.

Примечательно, что и употребление однозвучных мотивов было унаследовано Веберном от музыкального языка первой венской школы. Так Бетховен нередко применял интонацию восклицания на одном звуке с последующей паузой (типа музыкально-риторической фигуры *exclamatio*) — начало Пятой фортепианной сонаты, первые части Третьей и Восьмой сонат. Правомерность однозвучного мотива была утверждена даже в немецкой теории. В "Учении о музыкальной композиции" А.Б.Маркс ставит вопрос — может ли существовать мотив в один звук и отвечает на свой вопрос положительно (4, §.33).

У Веберна благодаря гайдновской сжатости мотивов с добавлением микромотивов и свертыванию голосов в контрапунктической полифонии и достигается та рекордная, феноменальная концентрация музыкальной мысли во времени, когда краткость произведений (секунды) словно начинает отвечать экстравагантной мысли В.Кандина-

² Например, I часть фортепианной сонаты C-dur № 15 (50). См.: Гайдн И. Избранные сонаты /Под ред. Л.И.Ройзмана. — М., 1965, вып. 2.

ского о музыке без растяжения во времени.

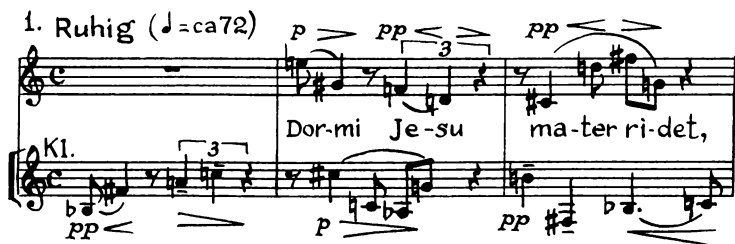
Итак, виды экспозиционной темы Веберна в соотношении с исторически сложившейся тематической типологией можно классифицировать следующим образом. I. Одноголосные темы: 1) тема как сегмент для имитации, 2) пропоста канона мотивно-составного или протяженного вида, 3) главный голос свободно-имитационного многоголосия, 4) *cantus firmus* контрапунктического многоголосия; II. Аккордовые протяженные темы; III. Полифонические темы-комплексы: 1) мотивно-составной контрапункт разнородных слоев фактуры, 2) мотивно-составной контрапункт однородных слоев фактуры, 3) контрапункт протяженной темы и мотивно-составного полифонического пласта, 4) контрапункт протяженных тем.

Поскольку фактура Веберна крайне подвижна в своем развитии, нестабильна по горизонтали и вертикали, между всеми названными видами экспозиционной темы существуют промежуточные, особенно в полифонической теме-комплексе, благодаря многообразным комбинационным возможностям многоголосия.

Среди названных видов темы у Веберна отсутствует такой исторически важный и распространенный, как гомофонная протяженная тема-мелодия на фоне гармонического аккомпанемента. Фактура именно такого типа однажды встречается у этого композитора - в оркестровых вариациях ор.30. Но она не является там экспозиционной темой - это, по мысли композитора, первая из шести вариаций, то есть первое преобразование темы (от т.2I). Правда, у первой вариации есть еще одна функция - главной темы в форме *adagio*. Но эта форма здесь вторична, так как произведение называется "Вариации". Кроме того в полифоническом стиле Веберна, особенно додекафонного периода, и тема с аккомпанементом - это не собственно гомофония, а контрапункт мелодической темы и аккордового пласта, то есть еще одна разновидность полифонической темы-комплекса.

Перейдем к конкретным иллюстрациям. Примером одноголосного имитируемого сегмента может послужить песня "Dormi Jesu" № 2 из Пяти канонов для сопрано, кларнета и баскларнета ор.16. Полифоническая форма песни - двухголосный зеркальный канон, начальный сегмент - полный такт на 4/4 спокойного темпа (см. пример № I).

Примеры темы как пропосты канона - во всех явных, фактурно выраженных канонах Веберна: хоре ор.2, упомянутых Пяти канонах ор.16, I части **Квартета** с саксофоном ор.22, III части Первой кан-



таты ор. 29, III и VI частях Второй кантаты ор. 31 и др. При этом видно типично веберновское жанровое разграничение типов пропосты: в вокальной музыке это протяженная тема, в инструментальной, как в I части квартета ор. 22, — мотивно-составная, из обособленных контрастных мотивов, разделенных большими паузами.

Одноголосная тема, как главный голос свободно-имитационного многоголосия, особенно типична для веберновских композиций в песенных циклах ор. 3 и ор. 4. Например, в ор. 3, № I "Это — песня только для тебя" вокальная мелодия фрагментарно отражается в голосах фортепианной партии, отвечая следующему представлению Веберна о монотематизации всей ткани: "уже издавна композиторы использовали элементы, содержащиеся в верхнем голосе, распространяя их на остальное музыкальное пространство ... Ничто не могло появиться случайно, все должно было как-то соотноситься с тем, что уже имелось в главном голосе" (I, с. 47).

Идея *cantus firmus* — одна из важнейших у Веберна, коль скоро композитор так настойчиво стремился к максимальной связности, детерминированности произведения, залогом его эстетического совершенства. Уже в разобранный предыдущий тип темы были черты

cantus firmus как голоса главенствующего фактурно и главное служащего резервуаром тематического содержания всего произведения. Те же свойства впитала в себя додекафонная серия, вводимая в произведение в качестве тематического голоса. Еще один аспект *cantus firmus* как стержневого, "крепкого", "прочного" голоса, — функция темы в остинатных полифонических вариациях. Яркий пример такого рода — тональная "Пассакалия" ор. I, d-moll, где одноголосно изложенная тема затем удерживается во многих контрапунктических вариациях.

Аккордовые темы протяженного типа не применялись Веберном в период становления его стиля, и отсутствие этих особенно близких всеобщему музыкальному слышанию типов изложения становилось

одним из препятствий к постижению веберновской музыки. Появился аккордовый склад только в поздний период и был уже вторичной формой аккордики, созданной на основе контрапункта серий. Фрагменты такого рода в Первой и Второй кантатах, в "Свете глаз" исполнены особой прелести диссонантно-гармоничного звучания. Один из примеров - I часть Первой кантаты, первый раздел простой двухчастной формы. Полифоническая первоприрода этой аккордово-сти дает себя почувствовать в моментах канонического расслоения (см. пример № 2).

2.

Lebhaft (♩ = ca 138)

f *f* *f*

Zün - den - der Licht - blitz des des

p *sf* *p* *f*

getragen (♩ = 69) - lebhaft getragen

Le - Le bens schlug schlug ein ein

sf *p* *f*

sf *sf* *p* *f*

aus der Wol - ke des Wor - tes

Если темы первой группы (одноголосные) свойственны самым ранним представлениям о теме, существовавшим до XVIII века включительно (мелодический отрезок, основополагающий в полифонии), а темы

второй группы (аккордовые, протяженные) отвечают более поздним суждениям (тема как мелодико-гармоническая цельность), то темы Веберна третьей группы (полифонический комплекс) соответствуют взглядам на тематизм, укрепившимися в XX веке. Представителям школы Шенберга было присуще даже в ретроспективном взгляде на историю всюду видеть политематичность, так что даже гомофония с ее темой и аккомпанементом рассматривалась как ткань, целиком заполненная тематическими элементами.

Темы первой группы, одноголосные, понимаются в плане письма, и развитие их идет по вертикали или диагонали. Темы второй и третьей группы, многоголосные, рассматриваются иначе, с точки зрения формы, и их развитие происходит по горизонтали, с разграничением экспозиционного и развивающего разделов формы.

Многообразие полифонических, комплексных тем у Веберна особенно велико. И их описание невольно подводит нас к проблеме типа письма, полифонии, фактуры – явление тематизма у этого композитора органически продолжается в явлении письма.

В качестве важнейшего вида полифонической темы-комплекса был выделен мотивно-составной контрапункт разнородных слоев фактуры. Этот вид тематизма в высшей степени характерен для стиля Веберна – он постоянен у него во всем первом периоде творчества, с его краткими музыкальными формами, и лишь постепенно трансформируется по мере эволюции к протяженным формам второго этапа. Полифония разнородных слоев присуща инструментальным сочинениям или инструментальной партии вокальных произведений.

Разнородные слои фактуры – это голос главный или побочный, мелодический или фигурационный, бас или аккорд, органичный пункт или характеристический пласт и т.д. Благодаря полифонической основе эти элементы развитой гомофонной фактуры выступают как в принципе равноправные контрапункты, с переменным главенством любого из них. Типичный образец – пьеса для скрипки и фортепиано ор.7, № I. Приводим экспозиционную тему (см. пример № 3).

3. *con sord.*

Sehr langsam (♩ = ca 50)

ppp

По форме, очень лаконичной, тема представляет собой не период (*die Periode*), а структуру типа предложения (*der Satz*). Слагающие ее всего лишь три мотива принадлежат разным слоям гомофонной фактуры – это "педаля" у скрипки, мелодический мотив и аккорд у фортепиано. Ни один мотив не обнаруживает тенденции к развитию в протяженную тему; при этом все три контрапунктируют на равных правах, а тема в целом имеет характер полифонической мотивно-составной темы-комплекса. Мотив в один звук у скрипки и однократно взятый аккорд фортепиано сообщают построению свойства микротематизма. Аналогичные примеры можно видеть в остальных пьесах того же опуса, в камерных и оркестровых циклах ор.5,6,9, 10,11.

Образец развития фактуры начальной темы до более протяженных линий голосов в условиях того же типа полифонической темы-комплекса представлен в инструментальной вступительной теме первой из Двух песен для хора (или вокального квартета) ор.19—см. пример №4.

4.

Lebhaft, leicht und frei (♩ = 104) *tempo* *rit.*

The musical score is for a piece titled "Lebhaft, leicht und frei" with a tempo of 104 beats per minute. It features five staves: Celesta, Gitarre (Guitar), Geige (Violin), Cl. (in C) (Clarinet in C), and Cl-Bass (in C) (Clarinet Bass in C). The Celesta part starts with a forte (f) dynamic and includes a ritardando (rit.) section. The Gitarre part has a forte (f) dynamic and a piano (p) section. The Geige part has a forte (f) dynamic and a piano (p) section. The Cl. (in C) part has a forte (f) dynamic and a piano (p) section. The Cl-Bass part has a forte (f) dynamic and a piano (p) section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Перед нами снова мотивно-составной комплекс с участием и мелодических мотивов, и аккордов, и мелодического баса. Но он здесь гораздо более слитен, целен: не соединение голосов, а изначальное многоголосное единство. В фактуре темы обращает внимание одна важная подробность. Данное веберновское темообразование развивается не только по горизонтали, но также и по диагонали. Отсюда лежит прямой путь к тому новому диагональному многоголосию, которое составило одну из приметных черт музыкального языка композиторов второй половины XIX века (Пендерецкий, Лигети, Щедрин, Слонимский, Губайдулина и др.) Но если у позднейших авторов диагональная фактура принимает и немелодийный облик, у Веберна она еще прочно стоит на мотивной технике композиции. Фактурная **разнородность** мотивов придает темам Веберна емкое многообразие, пространственную неоднородность и даже своего рода красочную **многоцветность**.

Лишь в позднем инструментальном творчестве Веберна вместе с принципиальным укрупнением форм "кирпичики" музыкальных зданий как бы превратились в "блоки", внутри которых возникла однородность мотивного материала. Мотивно-составной контрапункт однородных мотивов (см. следующий пункт в нашей классификации веберновских тем) составил особенность таких сочинений, как фортепианные Вариации op.27, Струнный квартет op.28, оркестровое сопровождение к отдельным частям Первой и Второй кантат. Контрапунктирование однородных мотивов не исключает мотивного обновления в горизонтальном движении темы. Оно лишь показывает, что в каждый момент полифонического соединения тематические ячейки обнаруживают подобие вместо прежнего контрастирования.

Укажем в качестве примера тему вариаций I части струнного квартета op.28. В течение 15 тактов ее изложения сменяется ряд мотивов. В тактах 1-4 контрапунктируют мотивы в основном целыми длительностями, в 5-6 - в основном половинными, в 7-8 - четвертными, а в тактах 9-17 - половинными и четвертными. Все мотивы при этом мелодические, нет ни органичных пунктов, ни фигураций, ни мотивов-аккордов. Вместо прежней фактурной многоцветности веберновская музыкальная ткань приобретает как бы строгий однотонный цвет. Здесь нет остатков гомофонной организации, многоголосие приближено к имитационному типу.

Тема как контрапункт нескольких протяженных мелодических линий составляет одну из самых больших трудностей для восприятия в веберновском музыкальном языке из-за чрезвычайной насыщенности многоголосия. Тип такого контрапунктирования встречается у

Веберна в вокальных циклах с ансамблевым сопровождением. От природы вокала идет протяженная линия главного голоса, а дополняющие партии инструментов строятся по тому же образцу. Яркие примеры встречаются в Шести песнях на слова Тракия для голоса, кларнета, баскларнета, скрипки и виолончели ор.14, в Трех песнях для голоса, кларнета и гитары ор.18. В частности в песне ор.14, № 4 "Вечерний пейзаж III" первый раздел простой трехчастной формы — полифоническая четырехголосная тема-комплекс с плотным звуковым заполнением каждой из четырех самостоятельных мелодических линий. Фактура экспозиционной темы-комплекса передается середине и репризе.

Наличие в музыке Веберна двух контрастных типов тематизма (вокального протяженного и инструментального мотивно-составного с элементами микротематизма) приводит к контрапунктированию самих этих структурных типов — на уровне и экспозиционной темы, и всего произведения. В принципе этот вид тематической полифонии высшего порядка вообще присущ веберновским вокальным произведениям, с их естественным контрастом вокального и инструментального начал. Но особенно он рельефен, когда протяженным вокальным линиям противостоит мотивно-составная, фактурно-разнородная ткань. Так обстоит дело, в частности, в Двух песнях на стихотворения Рильке для голоса и ансамбля инструментов ор.8. Это первый вокальный цикл Веберна для голоса не с фортепиано, а с восемью (номинально — с девятью) оркестровыми инструментами. Находящийся в окружении характерных оркестровых и камерных сочинений первого периода — ор.5,6,7,9,10 — он в своей инструментальной части сохраняет все свойства их стиля. Сольная партия голоса такого же типа, как во всем вокальном творчестве композитора.

Гомофонная и полифоническая темы вообще неоднoplanовы в категориальном отношении. Гомофонная тема — категория формы с ее дифференциацией функций экспозиции, середины, заключения и др. В форме гомофонного типа эти функции имеют самостоятельные типы изложения с predetermined противопоставлением и типов письма (особенно ярким между экспозицией и серединой). Полифоническая тема, одоголосная и многоголосная, — прежде всего категория письма, изложения, фактуры. В полифонической музыкальной форме существенна в первую очередь дифференциация по вертикали, по функции голосов относительно друг друга. По горизонтали же нет predetermined установок о том, какая полифония должна быть в экспози-

ции, середине, заключении и других разделах. В музыке Веберна типы письма различаются в зависимости от индивидуального замысла, от идей данного периода творчества, а не от универсальных композиционных функций экспозиции, середины и т.д. Рассмотренные нами виды структурного оформления экспозиционной темы, как правило, не менялись и в продолжении формы: если тема, например, была мотивно-составным полифоническим комплексом или контрапунктом протяженных линий, точно таким было ее развитие и завершение, в итоге – вся музыкальная форма. Поэтому в полифоническом стиле Веберна постановка проблемы тематизма, темы – это взгляд на принципы письма, фактурного изложения, строения музыкальной ткани вообще. Эта проблема чрезвычайно емкая, и мы ограничиваемся только теми моментами, которые связывают ее с проблемой тематизма.

Более самостоятельный вопрос тематического порядка – иерархический принцип тематизма и темы Веберна.

Поскольку существующие в музыке Веберна исторические виды темы имеют неодинаковый временной и пространственный "объем", их сочетание создает иерархию тематических явлений. Помимо указанных выше исторических видов темы, в этой иерархии участвует и один из поздних компонентов – звуковысотная серия. Додекафонная серия вообще есть не что иное, как предкомпозиционная тема произведения, которая несет и некоторые функции обычной композиционной темы – интонационного импульса, интегрирования тематического материала. В отличие от Шенберга и Берга, Веберн использует серию главным образом мелодически, горизонтально, благодаря чему она естественно подключается к тематической иерархии полифонического комплекса, углубляя и усложняя его. Целесообразно сделать разделение на тематические иерархии без участия серии (более простые) и иерархии с серией (более сложные, многоэлементные).

Тематические иерархии без серии наблюдаются уже в рассмотренных ранее случаях. Иерархия имитируемого сегмента в каноне и всей пропосты очевидна в двухголосном зеркальном каноне ор.16, № 2 (начало дано в примере № 1). С учетом 7-тактового экспозиционного периода здесь следует говорить и о трехуровневой тематической иерархии: сегмент – I такт, период – 7, вся пропоста – 12 тактов.

Иерархично само понятие мотивно-составной полифонической темы (нагляден приводившийся образец экспозиционной темы в пьесе для скрипки и фортепиано ор.7, № I – см. пример № 3). Двухуров-

невесть складывается из величин сравнительно автономных мотивов и протяженности темы. В лаконичной начальной теме пьесы ор.7, № I мотивы занимают: I т., I т., 3 т., тема - 3 т.

Интересно подметить, как Веберн, верный своим стилистическим принципам, насаждает тематическую иерархию при оркестровой обработке фуги (ричеркара) Баха из "Музыкального приношения". Пользуясь излюбленным приемом *Klangfarbenmelodie*, он целостную 8-тактовую мелодическую тему расщепляет на 7 мотивов. Таким образом, одnogолосную тему протяженного типа он превращает в реальном звучании своей обработки в тему мотивно-составную многоголосного, полифонического типа, то есть **иерархическую**:

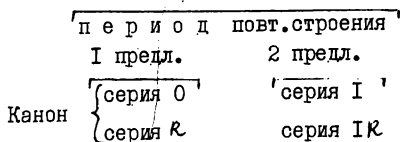
2 I/2, I, I, I, I, I/2, I т.
8 т.

Отмеченный ранее контрапункт высшего порядка в вокальной музыке, когда параллельно сосуществует протяженная тема у голоса и мотивно-составная в инструментальной партии - также род тематической иерархии. Участие серии доводит тематическую иерархию до максимальной многоуровневости, хотя не исключает более простых комбинаций. Сравнительно простую двухуровневую иерархию образует мотивно-составная тема, объединенная додекафонным рядом. В I части квартета с саксофоном ор.22 (в первых пяти тактах) I2-звуковая серия связывает 6 разделенных паузами мотивов, занимающих **по одному**, по полтакта.

Двухуровневая иерархия возникает и при участии серии в создании протяженной темы. Показательный случай - экспозиционный период в I части кантаты ор.29 (см. пример № 2). Четырехголосная, в основном аккордовая тема насчитывает 9 тактов, серия же, проводимая в каждом голосе дважды (второй раз не полностью), занимает 6 и 4 такта (с "мостом" в 6-м такте).

Близкий к этому, но более сложный пример, - в главной, хорошей теме "Света глаз" ор.26. Здесь перед нами удивительный образец вторичной гомофонии Веберна в виде гомофонной формы на основе серийного закона (см. пример № 5).

Схема тематической иерархии этого раздела такова:



5. Langsam (♩ = 52)

ruhig

S. Durch uns - re off - nen Au - gen fließt des

A.

T. Durch uns - re off - - nen Au - gen fließt

B.

poco rit. tempo

Licht ins Herz

und strömt als Freu -

das Licht - ins Herz

und strömt als Freu - de

rit. molto

- de sanft zu - rück aus ih - - nen.

sanft zu - rück aus ih - nen.

Первичная форма приведенной темы – полифоническая, имеющая вид строгого, хотя и изощренного канона, по звуковысотному признаку ракоходного, по ритмическому – "прямого". Вторичная форма темы – гомофонная, в виде классического периода повторного строения из двух предложений. Двухуровневая тематическая иерархия складывается из протяженности серии, равной одному предложению, – 6 тактов, – и из всей темы, равной периоду, – 12 тактов. Соединяя столь органично полифонию с гомофонией, умножая возможности симметрии той и другой формы, композитор достигает той совершенной *Faßlichkeit* ("постижимости"), к которой всегда неотступно стремился, той стройности и красоты выражения своей музыкальной мысли, через которые воплощается в его произведениях эстетическая гармония.

К максимальной тематической иерархичности Веберн подходит, синтезируя предкомпозиционную и композиционную тематическую работу (к предкомпозиционной у него относится не только серия, но и четырехголосный канон серий). Яркий образец – I часть Симфонии ор. 21. На предкомпозиционном уровне темой является сегмент имитации в каноне, 12-звуковая серия, пропоста четырехголосного канона, четырехголосный канон серий. На композиционном – мотивно-составная полифоническая тема-комплекс, занимающая I часть синтетической полифонно-гомофонной формы типа старосонатной из двух частей с повторением каждой. В итоге пять уровней тематизма отличают экспозиционный раздел I части Симфонии, столь немногозвучной, почти бесплотной по записи в партитуре. Но, видимо, не случайно, что максимум тематической иерархичности встречается в таком серьезном, философическом жанре, как симфония. Отмеченная нами структурная многомерность главной темы, множественность содержащихся внутри нее тематических соотношений отвечает сложности и емкости композиторской мысли Веберна в его единственной Симфонии.

Как видим, в радикально новаторском во всех отношениях стиле Веберна и проблема темы, тематизма столь же нетрадиционна. Даже обычный для теории формы вопрос о структуре темы перерастает в целую проблему новаторского письма, музыкальной ткани, фактуры.

Свои особенности есть у Веберна и в понимании функции музыкальной темы в произведении.

С тех пор, как в европейской музыке утвердилось требование индивидуального авторского стиля, а по отношению к отдельному сочинению – индивидуального замысла, именно на тематизм выпала зада-

ча нести функцию индивидуального начала в произведении. Как утверждает современная эстетика, каждое произведение искусства индивидуально и неповторимо, — и этот тезис соответствует реальной художественной действительности нового времени. Над неповторимостью своих тем специально работал И.С.Бах, выделяя их из канонизированной традиции, индивидуально неповторимыми создавали свои темы Моцарт и Бетховен, тем более композиторы-романтики XIX века с их культом гения-одиночки. По традиции та же эстетика индивидуального перешла и в XX век, что означало для музыки обязательность поисков неповторимого тематизма для каждого сочинения.

В эстетических взглядах Веберна отношение к индивидуальному в искусстве оказалось несколько иным. В свете органически близкой ему натурфилософии Гете он даже свое собственное сочинение мыслил в идеале "как произведение природы из **человеческих рук**". При таком подходе на первом месте стояло вовсе не авторское своеволие художника, заявляющего о своем "я", а вневличная природная закономерность возникшего творения, его внутренняя естественная оправданность. Подобный взгляд на природу художественного произведения отразился во всех элементах стиля и музыкального языка композитора, в том числе и в таком существенном, как тематизм. В тематизме для Веберна первостепенно важна не способность к запечатлению индивидуального, а способность к связыванию материала в органическое единство, прекрасного гармоничностью этой цельности. Указанная эстетическая установка породила и строжайшую моностилистику музыкального языка Веберна, и наличие повторяющихся из произведения в произведение интонационных оборотов, как та мелодическая "ключевая фраза", которая отмечена во всех вокальных опусах композитора американским исследователем **Мак Кензи** (5, р.469).

Вернемся еще раз к смыслу того, что Веберн сам говорит о тематизме. Воскликая "тематизм, тематизм, тематизм!", он имеет в виду выведение всех элементов фактуры из темы, такого рода тотальную тематизацию музыкальной ткани, которая не оставляет места ни для чего случайного, инородного. Утверждая "могу работать без темы", композитор подразумевает, что столь необходимая для его стиля тематическая функция связности выполняется другим композиционным элементом — додекафонной серией. В результате исчезает кажущееся противоречие высказываний Веберна о тематизме. Все особенности тематических структур Веберна с их комплексностью и иерархичностью, сложностью и многоликостью свидетельствуют о концентрированном многообразии заключенного в них содержательно-

го мира. Но наиболее подчеркнутым, сознательным авторским стремлением художника в сфере тематизма, как и вообще в композиции, было достигнуть, с одной стороны, "постижимости", а с другой — гармоничной связности. Веберн желал, чтобы это была такая музыка, "как если бы она была всегда".

Л и т е р а т у р а

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975.
2. Холопов Ю. Нефугированные формы инструментальной музыки И.С. Баха. 1968. Рукопись.
3. Die Reihe-2-Anton Webern. — Auf Briefwechsel. — Wien, 1955.
4. Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Th.1. — Leipzig, 1863.
5. McKenzie W.Ch. The Music of Anton Webern. — Denton, Texas, 1960.

Ю.Клусон

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ АВСТРИИ И ТВОРЧЕСТВО НОВОВЕНШЕВ В 1918 — 1938 ГОДЫ

Трагические итоги первой мировой войны доказали полную несостоятельность социально-политической системы Австро-Венгрии, ее буржуазно-монархической идеологии, всех ее жизненных норм и принципов. Реальность происшедшего крушения монархии была не только подтверждением самых мрачных прогнозов философов, общественных деятелей, художников — и тем самым делала эти прогнозы вещественно осязаемыми, — но и вынуждала общество искать более стойкие и современные формы социального и духовного уклада молодой республики. Это были трудные, полные противоречий поиски демократических форм жизни страны.

Трудности становления новых общественных отношений в Австрийской республике породили и крайне суровые оценки ее достижений. и еще более мрачные теории о нежизнеспособности страны. "Это была республика, которую никто не хотел", — говорит немецкий историк Э.Хоор о периоде 1918—1938 годов; 6, с.5. Неутихавшие конфликты общественно-политических идей демократических сил и буржуазно-феодальной верхушки способствовали обострению кризиса. Целое

десятилетие (с 1922 по 1931 г.) Австрия находилась в состоянии напряжения и все возрастающего страха перед возможностью насильственного присоединения к Германии. Усиление позиций австрийского фашизма и разрастающийся с конца 20-х годов политический террор неотвратимо направляли страну к этой новой национальной катастрофе.

Трагические последствия социально-политического перелома повлияли и на состояние австрийской культуры. Надежды на нравственное оздоровление общества не оправдались. Наоборот, национальное самосознание оказалось перед проблемами еще более сложными, чем до войны, так как Австрия потеряла привычные источники жизненных сил и былые масштабы. Апокалиптические предсказания довоенного времени – прежде всего в искусстве экспрессионизма – не только сбылись, но и стали реальностью более страшной, чем в воображении.

Обострение социальных противоречий заметно изменило соотношение сил и структуру австрийского искусства. Контрасты обозначились гораздо резче и глубже, разграничения художественно-эстетических позиций – решительнее, чем до войны. Это время С.Цвейга и Ф.Кафки, К.Крауса и Э.Толлера, А.Шенберга и Й.Маркса. Литература, музыка, живопись, сохраняя во многом верность модернистским принципам, пытались выработать более гибкие художественные нормы творчества. Так складывалась эстетика "новой деловитости" – своеобразный продукт частичной стабилизации жизни страны в середине 20-х годов. На основе этой эстетики в произведениях явно возросла роль рационального начала, которое должно было как-то снизить уровень экспрессионистического эмоционализма, преодолеть индивидуалистическую спонтанность творческого процесса. Сталистика всех искусств обогатилась характерным стремлением к стабильности и сбалансированности всех компонентов языка. В то же время новая эстетика допускала совершенно свободное сочетание вымысла и реальных негипертрофированных примет времени. В результате экспрессионистическая образность стиля Ф.Кафки, Р.Музиля, Й.Рота облеклась в новую, притом эпическую форму – форму романа. Тем самым их новаторство – в утверждении естественности предлагаемого синтеза чудовищного вымысла и реальности – приобрело характер чего-то закономерного и объективно достоверного, и три десятилетия истории Австрии XX века служили как бы подтверждением мнимой объективности их художественного видения.

Параллельно с этим литература Австрии обогатилась и значительнейшим достижением в области психологического реализма – новеллами С.Цвейга. "Глубочайшее одиночество среди людей" (Б.Сучков) – главная тема его творчества – воплощена в них с большой силой сопереживания. В том же русле создан и театр К.Крауса, Ф.Брукнера, Ф.Верфеля, Э.Хорвата, Э.Толлера. Их драматургия углубляла реалистические тенденции в австрийском искусстве межвоенного 20-летия, популярность их пьес в Австрии и Германии была огромна.

Подъем переживала также поэзия. Зрелость и ясность мысли (а не только острота экспрессии и изыски поэтического слога) присуща, например, поздним стихам Р.Рильке. В 20-х годах складывается и пролетарская поэзия – Т.Крамер, А.Кёниг и др.

На тот период пришелся итог самых смелых и дерзких поисков новых выразительных средств во всех областях австрийского искусства и литературы.

Выдающийся публицист, филолог и драматург К.Краус в 1923 году завершил свою теорию нового немецкого языка: в лексике – предельная насыщенность содержанием, ассоциативными связями каждого слова, лаконизм; в структуре – особенно в драмах – использование принципа кажущейся случайности в сопоставлении лексических построений, за которым, однако, стоит железная логика необходимости, приводящая к созданию емких и целостных картин современной жизни (см., например, драму "Непреодолимые", вызывавшую настоящие баталии в театрах Вены, Берлина, Мюнхена) ^I.

К осени 1921 года и Шенберг окончательно сформулировал новый рационалистический порядок в музыке – теорию додекафонного письма. Благодаря этому открытию австрийская музыка приобрела одно из наиболее заметных мест в мировом искусстве вплоть до 50-х годов.

20-е годы – пора созревания наиболее самобытного стиля в творчестве нововенцев – стиля А.Берга, отразившего самые разнообразные тенденции художественной и социально-нравственной проблематики австрийского искусства.

В творческой судьбе А.Берга с особой силой сказались настрое-

^I Нельзя не обратить внимания и на другой пример новаций в области языка – поэзию позднего творчества Рильке. "Рильке как бы прорывается за пределы нормального языка и пробует небывалые доселе формы, основанные на новых языковых средствах (незаконченное стихотворение "Мавзолей", стихи 1925 года – "Идол", "Тонг" и др.). Эти эксперименты Рильке смыкались с самыми смелыми поисками немецкой экспрессионистической поэзии XX столетия" (4, с.47).

ния антивоенного движения в Австрии, которое возглавлял тот же К.Краус². Они помогли Бергу найти основной ракурс художественных исканий, где переплелись социальные, психологические и нравственные проблемы времени; все это сконцентрировано в его опере "Воццек" и камерно-инструментальных ансамблях – Камерном концерте и Лирической сюите, – последовавших сразу за оперой. Широта проблематики "Воццека" как антимилитаристской психологической драмы способствовала не только утверждению гуманистической позиции Берга-художника, но и повлекла за собой развитие симфонические формы воплощения во всем его последующем творчестве вплоть до Скрипичного концерта³.

Об убеждениях Берга тех лет достаточно красноречиво свидетельствовали его письма к известному чешскому композитору и музыкальному деятелю Э.Шульгофу. "Я, несмотря ни на что, верю в немецкий народ. Не в сегодняшний или – конкретно – в венцев, берлинцев, но в тот, что в Тюрингии, в Альпах, – в народ, представленный Бетховеном, всеми истинно великими – вплоть до Малера и Шенберга; да, в народ, который, наконец, в это пакостнейшее время имеет Карла Крауса, сумевшего показать этому народу, как глубоко он пал за последние 60–70 лет – годы бесплодного правления Франца-Иосифа, годы наращивания Пруссией дурацкого милитаризма, глупейшего меркантилизма и проч." В конце письма Берг восклицает: "Я уверен, что Вы еще не скоро найдете такого страстного антимилитариста, как я" (10).

Берг разделял одно из важнейших положений эстетики К.Крауса: "Капиталистической культуре выпала роль отказать человеку в его природной силе воображения, в способности к самооценке (самоопределению) и создать взамен обманчивые идеалы придуманной на бумаге жизни" (8, с.96). Разорванность социального и нравственно-этического начал – главных составных той единственной, по Краусу, силы, "которая может противостоять всеобщему варварству", – и есть содержание понятия трагедии личности в современном мире. Эта идея – одна из магистральных в межвоенном австрийском искусстве – от Кафки до Берга, от О.Кокошки до Музиля. В творчестве Берга она абсолютизирована до темы окончательного крушения личности и

² О влиянии различных сторон творчества и новаторских идей в области реформы языка искусств у К.Крауса, о его связях с нововенцами и, особенно, отношениях с А.Бергом см. I.

³ О роли тематизма, образности и драматургии "Воццека" для последующего творчества Берга см.2.

потому воплощена с предельной остротой звучания. Но постоянное присутствие интонации "социального сострадания" (Г.Редлих) помогло композитору выразить и нечто более важное – "человеческий смысл нашей сущности" (Ю, с.5) ⁴.

Рост духовных и творческих сил австрийской музыки связан в 20–30-е годы с новыми тенденциями и в искусстве, и в различных направлениях общекультурной жизни Вены ⁵. Это время не только кинематографа, но и просветительской деятельности социально-культурных комиссий рабочих коммун, пропагандистской деятельности К.Крауса в рабочей среде, время политического кабака и рабочих театров. Меняется аудитория и программы концертных залов страны.

Стремительно возрастало значение подлинно демократической музыки Г.Малера. В его сочинениях наконец-то слышали и верность национальному духу, и величие безвозвратно ушедшего прошлого, и необыкновенную, страстную озабоченность судьбой простого человека, – слышали прошлое и настоящее Австрии. Симфонии Малера помогли многое понять в сложном современном искусстве, так как оказались подлинно связующим звеном (и своеобразным "примиряющим" началом) между разными периодами развития национального сознания.

Одновременно с утверждением сочинений Малера на концертной эстраде начала широко звучать и музыка таких новых стилей, как неоромантизм (Й.Маркс) и сдержанно-строгое неobarocco (Й.Н.Давид). Большую популярность получила и динамичная, "стильная" музыка молодого Э.Кршеника (на протяжении 20-х годов он как художник претерпел значительную эволюцию – от увлечения джазом до открытия своей серийной манеры письма – после того, как благодаря Краусу стал приверженцем теории Шенберга) ⁶.

⁴ Полемический запад Крауса сказался и в статьях Берга – публициста – в журнале "23" (он выходил в 1932–1937 г.). В.Райх в своих воспоминаниях о Берге свидетельствует, что "журнал "23" был задуман Бергом как музыкальный "факел", то есть как остро-полемическое и проблемное издание" (? , с.275).

⁵ Среди многочисленных хоровых обществ на заводах и фабриках Вены были, как известно, и такие, где работали и Шенберг, и Веберн, и молодой Г.Эйслер – тогда еще ученик Шенберга. Однако в художественно-эстетическом плане эта среда оказала глубокое воздействие лишь на Г.Эйслера.

⁶ К сожалению, рамки статьи не позволяют подробно остановиться на творчестве этих композиторов. Оно важно для истории австрийской музыки межвоенного времени прежде всего тем, что свидетель-

Из композиторов нового поколения Вены, сумевших противопоставить нововенскому модернизму принципиально противоположную эстетическую программу, причем действенную и социально активную, был молодой Г.Эйслер. В начале 20-х годов он нашел в школе Шенберга не только поддержку своим новаторским поискам, но оказавшись в непосредственной близости к деятельности всех членов школы, прошел как бы "ускоренный" путь в своем духовном развитии. Эйслер увидел социальную бесперспективность деятельности нововенцев, и разрыв с Шенбергом стал и неизбежным и скорым. Эйслер воспринял из эстетики Шенберга лишь наиболее активные ее импульсы — прежде всего обличительный пафос и антимещанскую направленность. Среди музыкантов Вены 20-х годов молодой композитор оказался, пожалуй, единственным, кто так уничтожающе едко высмеял в простых и доступных формах нелепости мешанской романтики с позиций эстетики "новой деловитости" (или "эстетики факта", как он ее называл). Это особенно ясно слышно в музыке вокальных циклов Эйслера "Песни любви" и "Газетные вырезки".

Бездуховность, нравственная выхолощенность мелкобуржуазной среды, низкий уровень ее моральных ценностей — эта тема "Газетных вырезок" Эйслера явилась прямым продолжением темы духовной инфляции, которую ввел в австрийскую литературу К.Краус еще в начале века; это тема, которая заставила таких художников, как Шенберг, Берг и Веберн, искать принципиально новые средства выразительности и во многом разрушать старые как полностью себя дискредитировавшие ⁷

Знаменательно, что картины крушения романтических иллюзий в мире всеобщей бездуховности и мешанства Эйслер и Берг (в Лирической сюите для струнных) воплотили в одно и то же время (1923 — 1926) и с помощью переосмысления одной и той же цитаты из "Тристана и Изольды" Вагнера! В подобном совпадении интонационно-образного мышления молодого музыканта и уже маститого композитора — важ-

ствует о расширении ее стиливых горизонтов в данную эпоху. Правда, двое из них (кроме Я.Маркса) так или иначе оказались под влиянием теории и эстетики Шенберга, что в свою очередь говорит об усиливавшемся в те годы влиянии нововенской школы в среде молодых австрийских музыкантов. Но в пору достижения творческой зрелости и Давид (уже в 40-е годы) и Кршенек (с конца 30-х) обретают вполне оригинальный почерк.

⁷ Как и все нововенцы, Эйслер создал в 20-е годы ряд романсов на стихи Крауса, позже написал музыку к драме "Непреодолимые", отдавая дань восхищения и деятельности Крауса, поэта и публициста.

ная грань преемственности жанровых традиций школы Шенберга с принципами столь несхожего с ее эстетикой искусства Эйслера.

Таким образом, музыкальное творчество Вены периода 1918-1938-годов характеризовалось достаточно устойчивой и терпимой обстановкой и соседством совершенно разных стилей и эстетических норм. Этому способствовало и то обстоятельство, что с 1918 года новая музыка в Австрии получила, наконец, постоянную эстраду, и время скандалов ушло в прошлое: Шенберг вместе с А. Бергом, П. Писком и Э. Ратном создали Общество частных исполнений. В 1921 году Р. Рети (ученик Шенберга) выдвинул идею реорганизации Общества в Международную ассоциацию новой музыки. Первый фестиваль Ассоциации прошел летом 1922 года, и с этого времени сочинения композиторов новой венской школы начали регулярно звучать во всей Европе. Музыка нововенцев постоянно включалась в программу Международных фестивалей современной камерной музыки в Донауэшингене. Огромная заслуга в ее распространении принадлежала и Г. Шерхену, выдающемуся немецкому дирижеру и организатору Зальцбургских фестивалей камерной музыки. В своих письмах он, в частности, писал: "Я усматривал в исполнении их сочинений (Шерхен особенно выделял музыку Берга и Веберна. - Ю.К.) обязательство для себя - содействовать их развитию как можно более всесторонне" (9, письмо от 3 августа 1923 г.). В такой ситуации творчество нововенцев значительно и успешно развивалось.

Определение серийной техники как основы стиля нововенцев привело и к стабилизации почерка каждого композитора и одновременно к заметному принципиальному разграничению внутри школы. Жесткие структурно-тематические условия композиции выявили принципиально противоположное к ним отношение: позиции Берга и Веберна теперь определенно образуют "полюсы" школы, а манера Шенберга заняла в этом противостоянии срединное положение.

Для Берга серийные ряды стали новой формой ладовости, которую он использовал вместе с расширенно-тональным письмом, и эта новая ладовость имела вполне конкретную сферу применения: при воплощении образов зла и ужасов (например, в средних частях и финале Лирической сюиты, в начале II части Скрипичного концерта). В картинах же лирических пейзажей, в музыке сострадания, экспозиционных разделах жанрово-бытовых сцен композитор пользовался "свободной" додекафонией, принимающей порой четкие тональные очертания (начальные разделы I и II частей Камерного концерта, почти весь Скрипичный концерт). Усвоив серийную технику пись-

ма, Берг не отказался и от важнейших сторон "традиционной" музыки – мелодийности и жанровой ясности языка, а также эмоционально-образной завершенности развития. Причины этого, как отмечалось, кроются в гуманистической направленности эстетики композитора: человек есть единственная мера ценностей в мире. Эта позиция помогла Бергу найти в русле экспрессионизма свою тему – не веры в освобождение человека от трагических уз жизни (здесь Берг остался пессимистом), но тему страстной защиты человеческого в человеке. Берг не искал понимания своему творчеству в широкой среде, и когда – вопреки необыкновенной сложности языка сочинений – вдруг возникала духовная связь с аудиторией (как в случае с "Воццеком" и Скрипичным концертом), композитор был в смятении: ему казалось, что он в чем-то потрафил низменным вкусам обывателя. Эта болезненность духа, усиливавшая его физическую болезненность, несомненно, ускорила кончину композитора.

Для стиля Веберна серийная техника – наоборот, стала наиболее благоприятным условием духовной изоляции в сфере отвлеченно-разумного и идеально-совершенного. Веберн порвал с миром экспрессионизма, ушел в область отчужденного и "колючего" лиризма. Своеобразное совершенство его конструктивистской манеры заключено в структурно-логической завершенности этой "абсолютной" музыки. Ужесточая для себя и без того строгие законы додекафонии, Веберн пришел в итоге к абсолютизации всех элементов музыкальной речи – от звука до штриха. Так возникла в его позднем творчестве идея нового стиля – тотальной серийности. Точно рассчитанные темброво-регистровые, временные, метрические контрасты, многообразные способы звукоизвлечения стали формами развития крайне лаконичных звукообразов. Полифония таких звукообразов предельно прозрачна, камерна по масштабам, но и предельно сложна и сверхнапряжена в силу чрезмерной временной краткости самого образа (ведь это всего три-четыре звука) и мгновенной сменяемости всех его параметров. Таким образом, художественный опыт Веберна стал высшим пунктом антиромантических установок нововенской школы. С помощью серийной техники Веберн совершил стилистическую революцию в недрах экспрессионизма, открыв пути новым стилям в европейской музыке.

В творчестве Шенберга додекафония неожиданно обнажила парадоксальное противоречие: уже в первых серийных опусах обнаружился консерватизм его художественного мышления (фортепианные сюи-

ты ор.23, 25, Серенада ор.24, Квintет для духовых ор.26). Это противоречие проявилось в стремлении продолжать в русле новой техники жанрово-структурные стереотипы музыки XVIII-XIX веков (Шенберг ввел в тематизм этих сочинений танцевально-песенные формулы с их точной репризностью, реминисценции музыки Мендельсона, которого считал "очень большим мастером"; педантично сохранил точность циклических структур). Но эти стереотипы явно не согласовывались с сущностью новой системы, основанной на идее вариантности и избегания точных повторов как в мелодическом, так и в структурно-фактурном плане⁸. Жанрово-мелодический склад мышления Шенберга в условиях серийной техники привел к такой ситуации, которая внешне близка к неоклассицизму - с той разницей, что имитации Шенберга оказались предельно гротескными без специальных к тому усилий. Примером такого резкого несоответствия (формализма) в применении новой экспрессионистической образности в рамках классических схем стал Квintет для духовых.

В другом кризисном сочинении того времени - инструментально-вокальной Серенаде - Шенберг как бы на распутье: видно, его очень привлекал опыт Берга, добившегося гораздо большей, нежели в его сочинениях мелодической выразительности звучания ценой незначительных отступлений от канонов додекафонии, но в опоре на интенсивное развитие природных "романтических" сторон своего таланта⁹. В то же время Шенбергу импонировала чистотой решения музыкальной формы и манера Веберна. И вот в Серенаде сложилась любопытная стилистическая антитеза: ее Вариации (III часть) решены в духе мелкой мотивно-интервальной работы Веберна, а следующая часть - Сонет Петрарки - своей мелодической экспрессией и динамизмом жанрового развития строфы напоминал Берга.

Вероятно, эстетика "новой деловитости", требовавшая определенной "трезвости" и эмоциональной сдержанности в способах выражения, явились для Шенберга причиной настоячивых поисков выхода из этого стилистического кризиса. Прежде всего композитор

⁸ Эти противоречия повлекли за собой и определенную непоследовательность Шенберга в трактовке собственных эстетических установок, о чем убедительно пишет Н.Шахназарова (5).

⁹ Не этим ли моментом вызвано столь откровенно романтическое признание Шенберга: "Современный композитор без следов романтизма в сердце должен потерять нечто глубоко человеческое" (5, с.III).

искал более мелодийные и ритмически более стабильные формы тематизма. Одновременно выростали требования к интонационной сконцентрированности тематизма в экспозиционных разделах – в предельно узких интервальных объемах (например, I часть Третьего квартета), чтобы получить перспективу для мотивной разработки мелодики. Такая направленность вернула стилю Шенберга определенную образную устойчивость.

Шенберг стремился также расширить рамки экспрессионистической образности, внося в музыку положительные и в эмоциональном отношении сбалансированные картины и настроения (например, светлые по тону эпизоды скерцо из Квинтета и I часть Третьего квартета, ритмы венгерской бытовой музыки в трио Танцевальной сцены из Серенады, Песня без слов – там же).

Таким образом, серийная техника с разных точек зрения способствовала стабилизации стилей новой венской школы, и ее авангардные тенденции стали одним из наиболее радикальных достижений австрийской культуры XX века. Как и в других видах искусства Австрии, в музыке к концу 20-х годов сложилась своя вершина – стиль Берга. Стремление к общечеловеческой убедительности своего творчества породило в национальной культуре характерные параллели: выразительность "свободной додекафонии" Берга – и остроту "полифонического языка Р.Музиля" (В.Адмони), четкую "графичность" офортов О.Дикса – и экспрессивнейший рисунок О.Кокошки (более динамичный, нежели краски на его последних картинах).

Однако стабилизация эстетических принципов и художественного творчества Австрии конца 20-х годов оказалась весьма относительной и недолгой. Политические события начала 30-х годов снова обострили чувства страха и неверие в благополучные перспективы страны¹⁰. Роспуск парламента, решение о присоединении к Германии вызвали реакцию крайнего пессимизма. Краус выпустил в 1933 году последний – 888-й номер "Факела" (в октябре) всего на четырех страницах: "1933 год, год гибели, завершил последнюю эпоху немецкого духа",¹¹ – с горечью писал он. Журнал

¹⁰ После расстрела демонстрации в Вене в ирде 1927 года разразились политические бои 1931, 1933, 1934 годов, когда рабочие выступали против вылазок фашистских банд, против роспуска народной милиции, парламента, против запрета на собрания, запрета компартии и т.д.

¹¹ Краус имеет в виду вышедший в 1933 году указ о запрещении свободы печати в Австрии.

не выходил затем почти девять месяцев, но после своего возобновления принял вид литературного альманаха, а не злободневного сатирического еженедельника.

Реалистическое осмысление трагического поворота событий в предвоенном десятилетии предстало в австрийском искусстве лишь однажды – в творчестве Э.Вайса. В яркой художественной форме писатель осмелился предсказать чудовищные последствия новой катастрофы – аншлюса. Его романы "Георг Летам, врач и убийца" и "Бедный расточитель" несли идею глубочайшего сострадания к жертвам социальной несправедливости, требовали от общества активной позиции в пользу простого человека и остро ставили вопрос о национальной независимости Австрии. Аншлюс рассматривался как предательство человеческого достоинства и вырождение в верно-подданничество.

На фоне этой попытки прогрессивных сил страны утвердить в искусстве протест против предательства национальных интересов музыки Веберна – единственного крупного австрийского композитора среди нововенцев, оставшихся в столице к середине 30-х годов, – звучит как совершенно противоположный Вайсу полюс. Его отрешенный пантеизм, религиозная мистика и культ идеального, "чистого" творчества стали выражением духа той части интеллигенции страны, которая отрицала веру в возможность социально-действенной позиции искусства в современном обществе.

Приметы духовной деградации в австрийском искусстве возникли не случайно. Государственная политика морального террора вывела из строя практически все активные силы общества. С.Цвейг говорил о 30-х годах как о безумном, неправом и гнусном времени. Многие не выдержали последствий аншлюса: Э.Толлер, Й.Рот покончили с собой в 1939 году, Э.Вайс – в 1940.

Драматично сложилась и история нововенской школы: с отъездом Шенберга в Берлин (в 1926 г.) содружество постепенно распалось: Шенберг был не только учителем, духовным наставником, но и мощным источником жизнедеятельной энергии школы. Берг, особенно остро переживавший горечь разлуки с учителем, испытывал своеобразное потрясение – вспышку горячечной активности своей музыкально-критической и композиторской деятельности. В том же журнале "23" он стремился представить во всей полноте драматизм положения отечественной культуры: страна теряла с эмиграцией духовные силы, ее жизнестойкость катастрофически па-

дала (статья "В каком лагере Австрия?"). Однако это был "глас вопиющего в пустыне": приближались политические события 1933-1934 годов, которые сломили и Берга.

Со смертью Берга жизнь и творчество Веберна вошли в полосу особой замкнутости ¹². Последним сочинением нововенской школы, написанным под знаком содружества трех выдающихся музыкантов, стал Концерт Веберна для девяти солирующих инструментов. Он создавался к 60-летию Шенберга.

В основе музыкального материала концерта — серия, состоящая из четырех трехзвучных анаграмм, составленных из звуков монограммы Шенберга (как известно, в его монограмме заключены и звуки монограмм Берга и Веберна — *b*, *e* и *e*). Эти общие звуки и выделены как вершины первых трех участков серии, а четвертый, суммирующий мотив серии, содержит только звуки монограммы Шенберга — *c*, *des* и *a* ¹³.

Итак, снова, как десять лет назад, когда Берг написал свой Камерный концерт в честь 50-летия главы школы, сложился еще один музыкальный портрет "тройственного союза" музыкантов, только теперь он выписан в гораздо более условной и символической манере. Трехзвучная микросерия веберновского Концерта, как универсальная звуковая единица, во множестве транспозиций заполняет музыкальное пространство сочинения. Благодаря безупречности технического решения музыкальной формы, этот трехчастный цикл можно рассматривать как свидетельство наиболее революционных завоеваний нововенской додекафонии и самое совершенное выражение антитрадиционалистских установок школы Шенберга; именно — антитрадиционалистских, но не сугубо антиромантических. Представляется, что и Веберн, не говоря уже о Берге и даже Шенберге, сохранил в своем творчестве некое подобие романтического мироощущения, ибо его отношение к искусству как высшему духовному благу и форме проявления идеально совершенного, в сущности своей, романтично, хотя и не лишено мистики. В Концерте тоже слышны следы "наследственных генов немецкой романтической музыки" (Н. Шах-

¹² Берг был самым близким для Веберна человеком. Лишь дружба с семейством поэтессы Х. Лоне скрашивала потом его духовное одиночество. Ее стихи и философские идеи стали опорой позднего творчества композитора.

¹³ Впрочем, звук *a* — общий в именах всех трех музыкантов, выделяется как тоника, завершающий звук серии. В то же время весь ряд начинается со звука *b*, содержащегося лишь в монограмме Шенберга — символика предельно краткая и предельно выразительная!

назарова) - в атмосфере нежно-томительной остроты звучания II части и в энергичной маршевости III части сочинения.

Таким образом, на протяжении конца 10-30-х годов XX века в австрийской музыке, литературе, живописи протекали во многом аналогичные процессы. Вопреки эстетическим манифестам своей юности - стоять в стороне от острых проблем современности - музыканты школы Шенберга отразили, во всяком случае, кардинальную нравственную проблему своей эпохи - борьбу за сохранение человеческого в человеке. Так, через решение, казалось бы, совершенно отвлеченных конструктивистских задач в лице Шенберга и Берга нововенцы пришли - в ряде отношений неожиданно для самих себя - к созданию искусства "нового романтизма" (А. Шенберг).

Л и т е р а т у р а

1. Клусон Ю. Карл Краус и композиторы Новой венской школы/ Гос.Муз.-пед.ин-т им.Гнесиных. - М., 1979.
2. Клусон Ю. К проблеме синтеза театральной и инструментальной драматургии в камерных ансамблях А.Берга. - В кн.: Проблемы классической и современной зарубежной музыки. Сб. научных трудов МДОЛК. М., 1980, вып. 4.
3. Райсберг И. Австрия, февраль 1934 г. - М., 1975.
4. Рожанский И. Райнер Мария Рильке (основные вехи его творческой эволюции). - В кн.: Рильке Р. - М. Зорпсведе. Огюст Роден. Письма, Стихи. М., 1971.
5. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга и Хиндемита. - М., 1975.
6. Noor E. Österreich 1918-1938....Wien, München, 1966.
7. Reich W. Das Persönliche über A.Berg. - Österreichische Musikzeitschrift, № 6/7, 1966.
8. Simon D. Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit. - Wien, 1956.
9. Scherchen H. "...alles hörbar machen". (Briefe eines Dirigenten). Berlin, 1976.
10. Vojtěch I. Arnold Schönbergs, Anton Weberns, Alban Bergs unbekannten Briefe an Erwin Schulhoff. - Praha, 1965.

Г.ЭЙСЛЕР И А.ШЕНБЕРГ

В истории музыки XX века имена Эйслера и Шенберга представляют различные музыкально-творческие позиции. Это были художники разных поколений, ярких, но не сходных индивидуальностей и темпераментов. Главное же, что их разделяло – это диаметрально противоположность общественно-политических взглядов, которая обусловила и различия в подходе к искусству, оценке его роли и задач в современности. Между тем одностороннее рассмотрение творчества этих художников только на основе названной противоположности в какой-то мере искажает их облик и обедняет наше понимание путей развития современного искусства. Ведь при всей несхожести эстетических предпосылок, постоянно вызывавшей дискуссии и полемику (чего не было у Шенберга с другими его учениками – Бергом и Веберном), обоих связывали нити духовного родства как в личном, так и в творческом плане. К тому же отношение Эйслера к наследию Шенберга явилось одной из актуальных, животрепещущих проблем всей его жизни.

Взаимоотношения Эйслера с Шенбергом многообразны и сложны (см. об этом: 3, 5, II, I2, I3, I4). В данной статье речь пойдет об особенностях переосмысления Эйслером уроков Шенберга в одном только аспекте, а именно – о своеобразном использовании серийной техники. Разумеется, этим взаимосвязи обоих художников не исчерпываются. К тому же, как заметил П.Валери, наиболее значительные влияния это те, последствия которых наименее очевидны (2, с.454). Однако данный вопрос, думается, важен потому, что в нем выражено основное противоречие Эйслера и Шенберга. В нем наиболее непосредственно обнаруживается преемственность, порождающая новое качество.

I

Эйслер начал обучение у Шенберга вскоре после возвращения из армии в 1919 году, для учителя это была кризисная, переломная пора. Как известно, на рубеже десятилетий заканчивался "атональный" период Шенберга, и композитор стоял на подступах к созданию "метода композиции с двенадцатью соотношенными друг с другом тонами". Полное формирование этого метода и стиливой

поворот в творчестве Шенберга относится как раз к моменту завершения учебы Эйслера (1923). Важнейшим стимулом творчества Эйслера в целом (согласно его позднейшим высказываниям) следует считать прежде всего глубокое осознание традиций музыкальной классики и главным образом национальной классики – немецко-австрийской музыки (6, с.113–114). Другим таким стимулом послужило постоянное внимание к двум фундаментальным сторонам композиторской техники. Во-первых, привитый Шенбергом вкус к сложной тематической работе, полифонической фактуре, во-вторых, стремление к максимальной функциональной ясности и четкости всех элементов музыкального построения. Существенно, что обретению этих качеств сопутствовала выработка собственного музыкального языка Эйслера на атональной основе. Наконец, его занимали и проблемы использования додекафонной техники. Причем, если в своих сочинениях он применяет ее лишь как один из способов композиции, то в целом рассматривает додекафонию в связи с творческим методом Шенберга, воздействовавшим на художественное мышление Эйслера независимо от использования серийной техники.

При всей высокой оценке музыки учителя и его открытий, Эйслер принимает далеко не все, что обозначилось в эволюции Шенберга в 10–20-е годы. Уже в атональном периоде, а отчасти и в додекафонных опусах Шенберга можно видеть по меньшей мере две различные переплетающиеся тенденции, выявляемые, казалось бы, в одном круге выразительных средств. Одна из них связана с тотальным применением полифонии для интенсификации тематической работы и обоснования единства композиции. Эти черты, по мысли Шенберга, привели его к унификации всех вертикальных и горизонтальных сопряжений формы в Grundgestalt'1 (ряде, серии) и их варьированию в пермутациях. Другая же тенденция на почве атональной хроматической гармонии обнаруживает иной план выразительных приемов – тембровые эффекты звучания, особую роль фактуры, атематическую ткань, словом те признаки, которые были обобщены и развиты в сонорных течениях современной музыки.

В додекафонных сочинениях контраст этих тенденций также заметен, хотя и не в такой мере. Причем вторая выступает не столь ярко, а первая – усиление тематической работы – тяготеет к опоре на классические образцы как в отношении тематизма, так и структуры (что выражается в известном смысле в чертах "неоклассицизма" в сюитах op.25 и op.29 и в Третьем и Четвертом квартетах).

Наибольшее впечатление на Эйслера произвел атональный период творчества Шенберга. Но он не воспринял сонорно-фактурные, атематические средства организации формы. Ему ближе тенденция, связанная с тяготением к тематической насыщенности и единству композиции. Под влиянием постоянной склонности к максимальной функциональной четкости, с которой он связывал к тому же доходчивость замысла, "направленность формы на восприятие", по выражению Б.Асафьева¹, эта тенденция приобретает у него сравнительно более простые формы. И здесь Эйслер также следовал за стилевым поворотом в творчестве учителя. Как раз в 20-е годы сочинения Шенберга выявили тенденцию синтеза вновь открытых средств с классическими формами, что сопровождалось известным прояснением и ограничением стиливой манеры.

Целый ряд первых произведений Эйслера лежит в русле шенберговской школы. Это ор. 2 - Шесть песен на стихи Клаудунда, Клаудундуса и японские (в переводе Г.Бетге), которые роднят с устремлениями нововенцев не только музыкальный язык, но сама тематика и выбор поэтов. Это и некоторые инструментальные сочинения, имеющие аналогии в творчестве Шенберга - фортепианные пьесы ор.3 и ор.8, а также Дивертисмент для духового квинтета, ор.4.

Уже первый додекафонный опус Эйслера (ор.5) - "Palmström" для Sprechstimme и инструментального ансамбля на стихи К.Моргенштерна² обнаруживает черты притяжения и отталкивания. Замысел этого сочинения является пародией на "Лунного Пьеро" Шенберга, хотя в отличие от последнего у Эйслера применена додекафония (характерен подзаголовок: "упражнения в серийной технике"). Предмет пародии - тексты А.Жиро, о которых Эйслер неоднократно высказывался с резким неодобрением (см. 4, с.190). Указывая на "пошлый провинциальный демонизм Жиро", он предлагал даже Шенбергу вовсе отказаться от текста, "чтобы спасти великолепную музыку как жанровую пьесу" (7, с.174). В оценке

¹ Б.Брехт отмечал, что действенность музыки Эйслера связана с четкостью замысла, а не с упрощением выразительных средств: "Музыку Эйслера не назовешь простой. Она довольно сложна, я никогда не слышал более серьезной музыки. Но она удивительным образом способствовала упрощению сложнейших политических задач, решение которых для пролетариата жизненно необходимо" (1, с.170).

² Тексты из цикла К.Моргенштерна "Galdenlieder" Эйслер использовал и в ранних, неопубликованных сочинениях, до знакомства с Шенбергом (8, с.166).

текстов, использованных Шенбергом в ряде сочинений, Эйслер был прав. Интересно, что с этой оценкой сходны суждения И. Стравинского. В "Хронике" и "Диалогах" упоминается отрицательное отношение его и Дягилева к тематике "Лунного Пьеро", которая как раз и обусловлена образным строем стихов.

Для Эйслера эта пародия имела не формальный повод. Не столько качество текстов, но их идейная направленность неприемлема для него. Он восстает против эстетского мировоззрения, выражаемого в этих стихах, особо акцентируя, что с ним возникает идея "искусства для искусства" (см. третий номер цикла).

Средства музыкальной выразительности в "Palmström" свойственны шенберговской школе, причем даже в большей мере, чем в "окружающих" опусах, коль скоро здесь речь идет о подражании внешним приемам композиторской техники. Важную роль играет ориентация на исполнительский состав "Лунного Пьеро" — противопоставление *Sprechstimme* такому же ансамблю (кроме рояля и бас-кларнета)³.

Не касаясь художественных особенностей этого произведения в целом, отметим здесь только те черты, которые наиболее явно указывают на устойчивые признаки композиционной техники Эйслера. Что касается додекафонии, то он трактует ее в ином плане, нежели Шенберг. Тяготение к насыщенной полифонической ткани у нововенцев приводит к тому, что функциональная четкость композиции осложняется типичной тенденцией к унификации горизонтали и вертикали. Тем самым форма у них характеризуется исключительно многоплановым разветвленным становлением. Эйслер же стремится к непосредственному прямолинейному выявлению функциональных отношений в форме и потому обнаруживает черты гомофонии даже в использовании контрапунктической техники. Его серии тематичны не только в том смысле, что ряд применяется как основа для получения рельефных тематических образований (что имеет место у Шенберга, но прежде всего присуще Бергу). Само изложение ряда как целого может иметь у Эйслера тематическое значение. В качестве примера укажем на № I из "Palmström", в

³ Сокращение состава вызвано тем, что Эйслер стремится пародировать характерную для Шенберга и его школы связь между количеством инструменталистов и формальным строением произведения. Разделение "Лунного Пьеро" на "трижды семь стихотворений А. Яиро" соответствует семи инструментам, миниатюрный пятчастный цикл Эйслера использует пять инструментов (флейту, флейту-пикколо, кларнет, скрипку, виолончель).

котором тематичность ряда подчеркивается его экспозицией у скрипки, прежде чем он будет распределен на мотивы между разными инструментами.

Тематизация изложения серии связана и с трактовкой формы, приближающейся если не к трехчастности, то по крайней мере к закругленности и репризности: два первых проведения ряда почти точно повторены в коде номера, образуя обрамление. Об устойчивости связи между тематизацией серии и отмеченными особенностями формообразования свидетельствует и последний номер

"Palmström", где тематичность ряда еще рельефнее вследствие жанровой четкости оформления. Указанная черта в трактовке серии становится определяющей для стиля Эйслера. В "Palmström" намечаются и другие характерные признаки техники композитора. Так, он не стремится к исчерпанию всех комбинационных возможностей ряда, в частности не применяет транспозиций, а напротив, в каждой части меняет ряд на родственный⁴, и только в последнем номере ряд можно рассматривать как возвращение к серии первого номера с перестановками тонов. Таким образом, тенденция к репризности, отмеченная нами внутри отдельных номеров, охватывает и строение целого.

Среди ранних произведений Эйслера, непосредственно примыкающих по стилю к школе Шенберга, интерес представляет ор. II, "Газетные вырезки", которые можно рассматривать как завершение первого периода творчества. Пограничное положение этого сочинения видно уже в том, что после него композитор отдает предпочтение прикладным, утилитарным жанрам — мужским хорам, массовым песням, музыке к политическим ревью и революционным пьесам. Вместе с тем в "Газетных вырезках" Эйслер нашел выразительные средства, характеризующие и последующие его сочинения — это прежде всего опора на бытовые жанры. По замыслу ор. II отчасти близок "Palmström", так как в нем также имеет место элемент пародии. Новым, однако, является то, что пародия получает конкретную социальную направленность. Предметом ее служат не столько изображаемые в отдельных песнях типы и ситуации, сколько буржуазное мировосприятие в целом⁵. (В этом

⁴ Эта тенденция к работе с разными сериями с наибольшей силой проявляется в одном из самых монументальных сочинений Эйслера — в "Немецкой симфонии".

⁵ Позднее, в беседах с Н. Нотовицем, Эйслер характеризовал "Газетные вырезки" как "неслыханный протест против буржуаз-

отношении замысел Эйслера можно сопоставить с "Трехгрошовой оперой" Брехта.) Музыка вскрывает ограниченность и пустоту выражаемых в тексте шаблонов обывательского самосознания (тексты, использованные Эйслером, представляют подлинные "документы эпохи" — брачные объявления, отрывки из школьных анкет, детские стишки), подчеркивает автоматизм мышления, абсурдность его. Нарушения автоматизма вызывают сатирические эффекты, а в отдельных случаях (в детских сценах цикла) затрагивают драматические ноты. В целом художественный замысел, как отмечал сам композитор, отражает послевоенную ситуацию и ощущение кризиса, но вместе с тем знаменует преодоление экспрессионизма.

С точки зрения музыкального языка "Газетные вырезки" интересны также тем, что наглядно демонстрируют единство композиторской техники Эйслера, независимо от того, применяет ли он додекафонию, тональность или атональность. Несмотря на то, что пьесы написаны в атональной манере, они широко претворяют простейший и гомофонный склад, трактованный весьма изысканно благодаря многообразным косвенным связям. В этом плане можно выделить столь характерные для творчества Эйслера черты (воспринятые несомненно от Шенберга), как унификация горизонтали и вертикали, гармоническое варьирование посредством вертикальных перестановок и продуманная интервальная координация мелодической линии.

II

Переезд Эйслера в 1925 году в Берлин, вслед за учителем, связан с переходом на новые творческие позиции. С конца 20-х годов индивидуальность его как художника определяет позиция политически "ангажированного" искусства. Композитор активно включается в революционное музыкальное движение, руководит "Боевым союзом пролетарских певцов", преподает в Марксистской рабочей школе. Знакомство с Э.Пискатором, Э.Вайнертом, Э.Бушем и Б.Брехтом закрепило и жанровый поворот в творчестве. Большинство сочинений периода 1927-1933 годов созданы в броском, лапидарном стиле *Kampfmusik*, прежде всего — всемирно известные *Kampflieder* (песни борьбы). Обретение самостоятельности, выработка собственных эстетических взглядов и осознание социальных задач искусства приводят к резкому изменению

ной концертной лирики... Это был своего рода разрыв с буржуазной концертной лирикой" (6, с.114-115).

стилистической манеры, не утратившей между тем дисциплины и логики музыкального мышления, выработанных школой Шенберга.

На следующем этапе жизненного пути Эйслера, в годы эмиграции, продолжается и весьма активизируется работа над музыкой в театре и кино, и вместе с тем все большее место занимает камерно-вокальная лирика и жанр политической кантаты. На основе киномузыки и музыки к пьесам Эйслер создает ряд инструментальных сочинений: сюиты, два септета, два нонета, квинтет "Четырнадцать способов изображения дождя", ор.70, Камерную симфонию для 15 инструментов, ор. 69.

Примерно те же жанры продолжают развиваться и в последний период творчества — уже в ГДР. Наряду с массовыми песнями нового типа (на стихи И.Р.Бехера), это музыка к драматическим спектаклям, кантаты, философская вокальная лирика ("Мотто" на стихотворение Брехта "Китайский лев, выточенный из корней чайного куста", "Строгие напевы" — последнее сочинение Эйслера).

Отметим, резюмируя этот обзор, что хотя стиль *Kampfmusik* утратил постепенно ведущее значение, опора на прикладные жанры прослеживается на протяжении всего творческого пути композитора. Подчинение музыки задачам общественного развития и культивирование в художественной практике "прикладной музыки" (*angewandte Musik*) Эйслер считал необходимым на переходном этапе вплоть до построения культуры нового социалистического типа. Эта установка и обуславливает направленность всех музыкально-выразительных средств, применяемых им. Потому серийность и сложная полифоническая техника исчезают из сочинений начала 30-х годов (за исключением Маленькой симфонии, ор.29). Но примерно к середине 30-х годов диапазон выразительных средств вновь расширяется, и в их использовании у Эйслера можно выделить две тенденции. Первая заключается в применении додекафонии и полифонии для построения сравнительно крупных форм инструментальных циклов. Другая же тенденция связана преимущественно с вокальными сочинениями, различными по жанрам — миниятурами и кантатами. Она отмечена стремлением Эйслера приспособить додекафонию к выкованным им стилевым средствам, характеризующим период *Kampfmusik*. Вплотную к постановке и решению этой проблемы Эйслер обратился в 1936 году, создав небольшую учебную пьесу для струнного трио "Прелюдия и фуга на тему ВАСН" ("упражнение в серийной технике") и развернутые комментарии к ней, а также заметку "Обращение с консонансами в додекафонной

технике". Это трио продолжает серию педагогических опытов Эйслера (18 маленьких пьес для детей, ор. 31, 7 фортепианных пьес, ор. 32, Сонатина "Gradus ad Parnassum", ор. 44) и ставит своей задачей показать юным музыкантам, что с помощью 12-тоновой техники можно создать простую, легко понятную, логичную музыку. "Доказательство этого особенно необходимо, потому что в большинстве произведений, написанных в двенадцатитоновой системе, фактура настолько сложна, что справедливо возникает вопрос: связан ли непосредственно этот композиционный метод с внешне усложненным способом письма или с его помощью можно создать простой, доступный широким массам стиль?" (10, с. 378).

Очевидно, Эйслер в те годы пытался положить додекафонную технику в основание всего современного музыкального языка, рассчитанного на демократическую аудиторию. "Метод додекафонии только тогда обретет будущее, когда станет пригодным для всех родов музицирования, а не только для инструментальных концертных пьес", — писал он в 1936 году (9, с. 389). Впоследствии Эйслер изменил это мнение и в докладе 1954 года "Арнольд Шенберг" высказывался о необходимости разграничения средств в зависимости от жанров, констатируя, что "додекафония не должна стать стилем, а должна быть только одним из методов" (4, с. 185-186). Но в 30-40-е годы взгляд на додекафонию как на универсальный метод сочинения способствовал большому своеобразие ее трактовки. К тому же обращение к серийной технике имело для Эйслера еще один немаловажный аспект в плане обновления устоявшихся музыкально-выразительных средств и, по его собственному выражению, отказа от "автоматических ассоциаций". В упомянутой выше заметке 1936 года он подчеркивал: "Сегодня настоятельно необходимо исследовать, можно ли с помощью метода двенадцатитоновой композиции по-новому использовать консонансы" (9, с. 389). Такое намерение Эйслера в отношении обновления стиля весьма близко взглядам С. Прокофьева, который примерно в это же время стремился к "новой простоте", то есть к соединению демократичности и актуальности своего искусства с самообытностью и яркостью выражения.

Новые черты обращения с додекафонией намечены уже в Маленькой симфонии, ор. 29, (1931 г.). Серийная техника использована в ней лишь в обрамляющих частях, притом ряды в них различны. Наиболее характерна I часть симфонии, в ней применена вариационная форма, типичная для инструментальных додекафонных сочинений Эйслера (впервые он использовал ее во Второй сонате для фортепиано-124

но, ор.6). Обычная для Эйслера тематичность ряда выступает здесь в форме извлекаемой из него "темы" вариаций (без первых трех звуков), которая возвращается время от времени, служа своего рода скрепой формы (вариации 2, 7, 16, 18, 21). Ряд становится также основой для различных фигураций, приводящих к фактурным контрастам между вариациями. (Фактурно-фигурационный контраст кстати является характерным признаком классических строгих вариаций!) Наконец, тематичность серии сказывается и в том, что Эйслер в ряде вариаций (4, 9, 14, 20, 23) прибегает к своего рода мотивной разработке. Последние четыре вариации, начиная с 20-й, можно рассматривать как подобие неточной репризы. Эти тенденции к го-мофонии подкрепляются ориентацией гармонических отношений на сквозной тоникальный полюс — тон В (он экспонирован органным пунктом в "теме", а затем закрепляется таким же образом в последних вариациях, начиная с 18-й, но кроме 21 — 22-й).

Наиболее многообразно по трактовке серийной техники сочинение, посвященное 70-летию со дня рождения Шенберга, — квинтет "Четырнадцать способов изображения дождя", ор.70. Его инструментальный состав (флейта, кларнет, скрипка, меняющаяся на альт, виолончель и фортепиано) напоминает о "Лунном Пьеро" и соответственно о "Palmström". Подобно последнему (а также Камерному концерту Берга, написанному к 50-летию Шенберга) Квинтет Эйслера начинается анаграммой, в которой зашифровано имя Шенберга. По своему строению Квинтет примыкает к обычному для Эйслера типу инструментальной сюиты, где главное место занимает вариационность. Вариации здесь, в отличие, скажем, от I части Маленькой симфонии, достаточно развернуты и сложны. Они в известной мере могут рассматриваться как разделы или части крупного сочинения. Строение Квинтета потому можно отнести к ряду форм, сочетающих черты одночастности и цикличности, то есть контрастно-составных, по терминологии В.Протопопова. Признак этих форм, с одной стороны, тематическое объединение частей, которое, по мысли С.Танеева, служит симптомом смыкания цикла в одночастность, с другой — фактором обособления частей в цикле является их тематическая самостоятельность.

Показательно, что поворот к "барочным" инструментальным ансамблям в творчестве ряда композиторов на рубеже 10-20-х годов сопровождался и претворением барочного типа контрастно-составных форм. Назовем прежде всего Шенберга, который как раз в ансамблевых сочинениях 20-х годов пришел к идее тематического

объединения цикла (см., например, тематические арки в Серенаде, ор. 24 и Квинтете для духовых, ор. 26). Более же непосредственно смыкание цикла в одночастность у Шенберга демонстрирует Фортепианный концерт, ор. 42⁶.

Эйслер же пришел к контрастно-составной форме противоположным путем — перерастания одночастности в цикл. Как обычно, главным фактором контрастности вариаций у него являются их жанровые противопоставления. Сам композитор так обозначил жанровые типы отдельных частей: № 3 — хоральный этюд, № 4 — *scerzando*, № 7 — сонатина, № 8 — интермеццо, № 10 — *presto* — этюд. Каждая из этих частей-вариаций основана на достаточно рельефном и самостоятельном тематизме, производном одной серии.

Помимо самостоятельных тематических образований в Квинтете использованы также сквозные темы. Роль главной из них выполняет изложение ряда в основном виде, как он дан у фортепиано в Интродукции. Его варьированные проведения (в вариациях 2, 5, 8) скрепляют форму, вариант той же темы, основанный на обращении серии (вариации 12–14), создает эффект репризы. Другая сквозная тема появляется в 7-й вариации в виде побочной партии сонатины. Единство и слитность формы подчеркивается членением ее на группы вариаций, в которых I — 8-я образуют экспозиционный раздел, 9 — II-я — подобие разработки, а 12 — 14-я, как отмечалось, варьированную репризу.

Активную роль в Квинтете играют не только пермутации ряда, но и транспозиции. Важнейшие из них намечены уже в изложении серии у фортепиано в интродукции (удвоение темы-серии параллельными секстаккордами). Использование транспозиций усиливает хроматичность музыкального языка и сложность гармонии. Этому также способствует широкое употребление вертикальной додекафонии, хотя преобладает горизонтальная додекафония в характерном для Эйслера свободном применении.

Несколько необычно для композитора — увлечение колоритом, темрово-фактурной красочностью. Тембровая палитра отражает серийную полифоническую структуру сочинения (скажем, соединение различных форм серии, особенно транспозиций, всегда дается в контрастирующих тембрах; распределение же ряда по вертикали выражается в тембровых микстах). В некоторых же случаях из се-

⁶ В столь же рубежном сочинении, что и Духовой квинтет Шенберга — Октете Стравинского, налицо тенденция к смыканию частей посредством перерастания завершающей среднюю часть фуги в тему финального рондо и тематической арки в коде финала.

рии извлекаются звуковые эффекты, играющие изобразительную роль (см., например, секундовые наслоения в партии фортепиано, близкие к эффекту кластеров или контрасты резкой маркированной звучности фортепиано и мягких шелестящих тембров струнных в виде остоянных фигур, трелей, тремоло и т.д.)⁷.

Противоположную тенденцию максимального упрощения музыкального языка в использовании додекафонии обнаруживают вокальные сочинения середины 30-х годов. Серии в этих произведениях тяготеют к диатонизму, 12-ступенность же ряда зачастую раскрывается в них как стимул к полиладовости, что не характерно для немецкой музыки. Фактурное изложение серий предельно лаконично и ограничивается сочетанием вокальной декламации со скупым гармоническим сопровождением. Взаимопроникновение горизонтали и вертикали предстает в простом соответствии группы речитируемых тонов какого-либо фрагмента серии выдерживаемой гармонии из этих же звуков. Разумеется, ряд трактуется достаточно свободно с частыми повторениями и пропусками тонов в вокальной партии. И в кантатах, и в камерных миниатюрах преобладает так называемая горизонтальная додекафония, а тяготение к простоте и диатонизму исключает в них применение транспозиций⁸.

В вокальных сочинениях периода эмиграции полное развитие получает композиторское мастерство и изобретательность Эйслера при скупости и лаконизме выразительных средств. Главным приемом раскрытия образа является острота мелодических характеристик, тончайшая интонационно-жанровая дифференциация мелоса.

Наиболее ясно особенности преломления додекафонии у Эйслера показывает самый типичный для него с середины 30-х годов жанр — крупные вокально-симфонические произведения, кантаты. В них важно обратить внимание не только на особенности серийной техники, которые у Эйслера многообразны и модифицируются от сочинения к сочинению, но прежде всего на значение додекафонии, связь ее с художественным мышлением и творческим методом композитора.

⁷ Очевидно, в эти годы Эйслера особенно интересовали проблемы звукового колорита. В партитуру Камерной симфонии, ор. 69, например, он вводит электроинструмент — новоход. Возможно, это стимулировано иллюстративной ролью музыки к кинофильмам "Дождь" и "Лед", на основе которых возникли Квнтет и Камерная симфония.

⁸ Об этих особенностях трактовки серии в вокальных сочинениях см.: II.

Интересный материал в этом плане дает анализ реквиема "Ленин" (1937). В его основе лежит тема-серия, сохраняющая типичную для Эйслера опору на бытовой интонационно-жанровый материал, приобретающий, однако, вторичное, переинтонированное качество. В девяти небольших частях Реквиема широко используются пермутации серии, но, как это типично для вокальных сочинений, полностью отсутствуют ее транспозиции. Серия излагается весьма свободно, с повторами тонов и отдельных фрагментов, что служит фактором ее интонационной конкретизации. Но не эти детали композиционной техники являются главными. Наиболее показателен характер извлекаемых из ряда выразительных эффектов. Яркость и доступность музыкального языка достигается не только жанровой определенностью общего склада. Важную роль играет опора на характерные мелодические обороты, вычлененные из серии, за которыми закрепляются конкретные смысловые ассоциации.

Для пояснения техники варьирования, особенностей интонационной и тонально-гармонической конкретизации ряда у Эйслера рассмотрим различные нити связей в Реквиеме. На поверхности лежат такого рода арки, как обрамление всего произведения темой, которая уже в инструментальном вступлении предвосхищает мысль хорового эпилога: "Ленин вечно живет в огромном сердце рабочего класса". Важную скрепляющую роль играют также периодические проведения основного вида серии (0) в сходном изложении (№ I, 2, 6, 9), что служит обычным приемом построения крупной формы у Эйслера.

Более существенными для раскрытия идейного замысла произведения являются тонкие косвенные связи. Так, в завязке сюжета Реквиема — исходном речитативе солдата-часового — сконцентрированы важнейшие интонационно-гармонические комплексы, которые разворачиваются затем в других номерах кантаты и образуют смысловые арки. В основе монолога солдата лежит обращение ряда (инверсия — 1), разделенное на несколько сегментов (за счет смены гармоний). Извлекаемая из первого сегмента, тоникальность полюса Н прослеживается затем в № I, 4, 5, 9 и конкретизируется как обращение к Ленину в тексте. Другой сегмент (отклонение в бемольную сферу) выявляет важнейшую драматургическую антитезу сочинения. Она сформулирована в IV — V частях как идейный вывод — призыв к борьбе с эксплуататорами.

Не рассматривая более подробно дальнейших связей в Реквиеме, укажем лишь на типичность их в творчестве Эйслера. В каче-

стве примера сошлемся на "Немецкую симфонию". В ее II части — кантате "Борцам в концлагерях" — серия применяется аналогично: со всеми пермутациями, но без транспозиций. По форме кантата представляет пассакалию (с трехчастной структурой). Четырехзвучное басовое *ostinato* выведено из серии, средняя же часть выделена трехкратным проведением полного ряда в басу по схеме:

o i o . В серии можно выделить два сегмента (7+5 звуков), которые применяются различно. В частности, первый используется как для горизонтальной, так и для вертикальной додекафонии, характеризующей среднюю часть. Второй же применяется только по горизонтали. Оба сегмента выявляют смысловые контрасты текста, причем второй подчеркивает становление ведущей идеи кантаты и выступает почти как лейтмотив. Так, в завершении средней части, подчеркивая кульминацию, он проходит в оркестре в ритмическом увеличении.

Аналогичным образом в кантате "Погребение подстрекателя" смысловой стержень связывается с мелодико-гармоническими комплексами, извлекаемыми из ракохода инверсии (KI), которые разворачиваются в кульминацию в последнем хоровом эпизоде кантаты (*Marschtempo*).

В заключение резюмируем особенности додекафонной техники у Эйслера. Прежде всего додекафония у него связана, как у ученика Шенберга, с обновлением музыкального языка. Но главное внимание он уделял все же определенным чертам формообразования, характеризующим применение этой техники. Правда, додекафония у Эйслера лишь отчасти претворяет идею тотального единства формы (и тем самым обнаружения конструктивных возможностей серии). Зато он широко развивает столь характерный принцип современного формообразования, как тождество части и целого. В частности, этот принцип используется им для создания системы смысловых арок, в которых серия и ее сегменты выполняют роль музыкального обобщения и становятся ведущими факторами в раскрытии художественного замысла.

В более широком плане додекафония привлекает Эйслера прежде всего как метод мышления, при котором все частное, конкретное является производным некоего общего. И хотя серия как таковая лишена какой-либо семантической определенности, она подбирается с учетом конкретных выразительных возможностей ее элементов, которые и определяют смысловое единство всех выводимых из нее мелодико-гармонических "образов". По мысли Эйслера, конкретность

и доступность его музыкального языка соединяются таким образом с обобщенностью поэтического замысла. Кроме того он полагал, что композитор в таком случае обретает свободу по отношению к своему материалу, а самому материалу при сохранении избранного типа свойственна новизна и свежесть. Эйслер видел важнейшую историческую заслугу Шенберга в открытии им нового музыкального материала. И Эйслер по-своему развивал творческие традиции своего учителя.

Л и т е р а т у р а

1. Брехт Б. Театр. - М., 1965, т.5, ч.2.
2. Валери П. Об искусстве. - М., 1976.
3. Друскин М. Ганс Эйслер о своем времени и о себе. - В кн.: Друскин М.С. Исследования. Воспоминания. М.; Л., 1977.
4. Избранные статьи музыковедов ГДР. - М., 1960.
5. Шнеерсон Г. Арнольд Шенберг - музыкант и человек (по материалам его писем и высказываний). - В кн.: Шнеерсон Г. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания. М., 1974.
6. Эйслер Г. Я не верю в "свободное искусство" (из бесед с Н.Нотовицем). - Сов. музыка, 1973, № 7.
7. Эйслер Г. Избранные статьи: Беседы о музыке. - М., 1973.
8. Brockhaus H. Hanns Eisler. - Leipzig, 1961.
9. Eisler H. Die Konsonanzbehandlung in der Zwölftontechnik. - In: Eisler H. Musik und Politik, Schriften 1924-1948. Leipzig, 1973.
10. Eisler H. Einleitung zum Trio Präludium und Fuge über Bach (Entwurf). In: Eisler H. Musik und Politik, Schriften 1924-1948. Leipzig, 1973.
11. Klemm E. Bemerkungen zur Zwölftontechnik bei Eisler und Schönberg. - Sinn und Form, 1964, № 5.
12. Mayer G. Arnold Schönberg in Urteil Hanns Eisler. - Beiträge zur Musikwissenschaft, 1976, Hf. 2-3.
13. Notowicz N. Eisler und Schönberg. - In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1963. Leipzig, 1964.
14. Szmolyane W. Schönberg und Eisler. - Österreichische Musikzeitschrift, 1978, № 9

Творчеству П.Хиндемита посвящено немало научных исследований, среди них преобладают работы теоретического жанра¹. Это вряд ли можно считать случайностью. Изучается и весьма самобытное звуковое мышление композитора, и его не менее самобытная теоретическая концепция, находящаяся в достаточно сложном контакте с собственной композиторской практикой. Несмотря на фундаментальность многих работ, не все компоненты стиля Хиндемита изучены с должной основательностью. Если принять во внимание тот факт, что в любом художественном явлении за частным стоит общее, то нельзя не признать актуальным рассмотрение конкретных свойств стиля Хиндемита с позиций общих предпосылок его творчества – пусть даже и ценой отхода от "стерильной теоретичности" исследования. В данной статье, продолжающей линию теоретического изучения творчества Хиндемита, – в основном, в плане гармонии, – мы будем придерживаться этой точки зрения.

Гармоническая система Хиндемита не только отражает существенно важные черты его эстетики, но и позволяют судить о более широком музыкальном контексте – контексте немецкой национальной традиции. Приверженность Хиндемита этой традиции многократно отмечалась исследователями. Связь с национальными истоками констатировалась уже в произведениях 20-х годов, несмотря на стилистические дерзости поры *Sturm und Drang*. Так, Б.Асафьев уподоблял массивность, "коренастость" звуковых образов Хиндемита "добротной и мощной живописной фактуре Дюрера" (I, с.10). Сочинения последующих лет дали еще более богатый материал для наблюдений такого рода. Общеизвестно внимание композитора к культуре немецкого барокко и к Баху, личность и творчество которого были для Хиндемита мерилом художественной, шире – духовно-этической ценности². От широкого использования принципов баховской полифо-

¹ Назовем прежде всего исследования Ю.Холопова (4,5,6), В.Федулова (3), ряд трудов зарубежных ученых (8,11,12,15).

² Вспомним знаменитую *Bachrede*, прозвучавшую в Гамбурге осенью 1950 г. на баховских торжествах. Хиндемит отмечал в ней не только художественные достоинства баховской музыки, но и моральный подвиг музыканта, который бескорыстно, презрев суетный успех, рискуя быть непонятым современниками, служил истинной музыке и потому далеко пережил свой век. Хиндемит назвал Баха рыцарем далекой и трудно достижимой цели.

нии до прямого цитирования хоральных тем, звучащих порой глубоко символично³, — таков диапазон хиндемитовского необиханизма.

Столь же последователен композитор в обращении к старонемецкой песне и григорианской монодии. Песенность Хиндемит мыслил и как средство и как цель композиции, в чем нельзя не видеть соприкосновения с австро-немецкой (шубертово-брамсовской) музыкальной традицией. Старинные песенные мелодии нередко становились у Хиндемита идейно-смысловым центром произведения — песни "Es sungen drei Engel" в симфонии "Художник Матис", финали контрабасовой и арфово-сонат. А в Третьей органной сонате и концерте "Der Schwanendreher" подлинные цитаты народных песен определяют весь тематический материал, причем органная соната вызывает вполне конкретные ассоциации с хоральными обработками Баха.

Впрочем, связи Хиндемита с немецкой традицией не всегда столь демонстративны и "материальны". Менее явные, но не менее глубокие корни имеет тенденция философствования в его творчестве. В текстах оперных либретто, в хоровых и камерно-вокальных сочинениях Хиндемит обращался к сложной, многосоставной проблематике, всегда значительной и злободневной, независимо от использования того или иного исторического материала. Философские декларации и проповедничество Хиндемита искали опору в слове, отсюда — неудовлетворенность одной лишь инструментальной сферой выражения (кстати, помимо создания музыки, он писал книги, участвовал в публичных выступлениях).

Примечательно, однако, что инструментальная основа мышления минимально "страдает" у Хиндемита от вторжения слова и какого бы то ни было сюжета. Б.Асафьев отмечал как основную черту стиля композитора то, что всякая партитура Хиндемита демонстрирует логическое совершенство в развертывании музыкальной мысли и что он всегда, даже в произведениях с поэтическим текстом, исходит из чисто музыкальной концепции. Действительно, в операх и вокальных циклах Хиндемита текст существует как бы параллельно с автономно развивающимся музыкальным материалом, который под-

³ Например, Траурная музыка для альта и струнного оркестра заканчивается цитатой хора "Für deinen Thron tret ich hiermit" последнего баховского творения, созданного незадолго до смерти. Сложилась традиция исполнения этого хора как послесловия к "Искусству фуги". Как послесловие трактует его и Хиндемит.

чиняется собственным конструктивным законам. В этой связи, учитывая также и преобладание в творчестве композитора собственно инструментальных произведений, уместно привести рассуждение Т.Манна: "Немцы прежде всего музыканты в контрапунктическом, а не в вокалическом смысле; они в гораздо большей степени мастера гармонии, чем мелодии, больше инструменталисты, чем почитатели человеческого голоса ..." (2, с.309-310).

Известная компромиссность вышеописанного метода - метода музыкально-литературного параллелизма - в сочетании с интеллектуальной переусложненностью литературного текста приводила к тому, что иные жанровые решения Хиндемита оказывались спорными, проблематичными. Неслучайно две наиболее значительные его оперы "Художник Матис" и "Гармония мира" имеют симфонические варианты, которые строже и органичнее театральных прообразов.

Однако такое "двоение" психологии, сочетание "чистого" музыканта с философствующим не исчерпывает тех особенностей творчества Хиндемита, которые имеют отношение к "противоречивости немецкой души". Вновь обратимся к Т.Манну: "Музыка - это христианское искусство с отрицательным знаком. Она точнее расчисленный порядок - и хаос иррациональной первоизданности в одно и то же время; в ее арсенале заклинающие, логически непостижимые звуковые образы - и магия чисел, она самое далекое от реальности и в то же время - самое страстное искусство, абстрактное и мистическое" ... "отношение немца к миру абстрактно, то есть музыкально, это отношение педантичного профессора, опаленного дыханием преисподней, неловкого и при этом исполненного гордой уверенности в том, что "глубиной" он превосходит мир" (2, с.309).

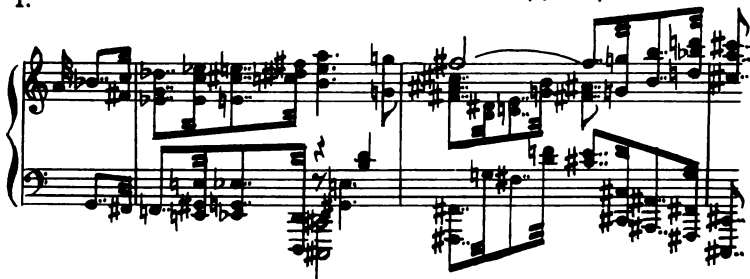
Итак, природа немецкого характера, по Манну, подобна дуалистичности музыки. Эта мысль, убедительно развиваемая писателем в цитируемой выше статье и в романе "Доктор Фаустус", нашла одно из подтверждений в творчестве Хиндемита. Интересно, что в ряде исследований идеи, родственные манновской, возникли из непосредственного анализа хиндемитовской музыки. В ней усматривают типично немецкое двуединство "демиурга" и "демона" - двуединство конструкции и деструкции, ремесла и магии, прагматического рационализма и мистического иррационализма (13, с.3). Отмечается постоянная конфликтная сопряженность в творчестве Хиндемита двух полюсов, причудливый союз твердой веры и сомнения. Подводя итог духовной эволюции композитора, биограф и исследова-

тель Хиндемита А.Бринер писал: "Его поздние годы ... были непрекращающейся очной ставкой между здравым смыслом и хаосом, порядком и разрушением, Кеплером и кайзером Рудольфом" (10, с.223).

Такого рода акценты неслучайны. Если противоречивая сопряженность анархии-дисциплины вообще показательна для немецкого духа, то у Хиндемита, немца XX века, она воспринимается острее, чем когда-либо. В нелегкой ситуации современной жизни и искусства утверждение порядка, гармонии (а под знаком такого утверждения, достигающего порой проповеднического пафоса, Хиндемитом создана большая часть сочинений) испытывало небывалую ранее силу сопротивления. Особую остроту приобретало и "чисто немецкое" соединение классицизма с романтизмом, которое Хиндемит унаследовал от Брамса и Регера. Некая дуалистичность стала в конечном счете важнейшим стилеобразующим средством, определяя антистетический характер стилевого комплекса.

С наибольшей наглядностью и полнотой описанная особенность воплощена в гармонической системе Хиндемита, фокусирующей многообразные проявления антитезы конструктивного-деструктивного.

Так, эта антитеза выражена в специфическом синтезе линейной и аккордовой концепций. Трудно назвать композитора, который столь настойчиво причислялся бы к рангу линейаристов и одновременно столь последовательно утверждал в своем творчестве непреходящее значение гармонической вертикали. Стремление сделать любую, в том числе полифонически расщепленную вертикаль самостоятельной и весомой гармонией вызвано различными предпосылками. И если здесь с очевидностью сказалась неоклассическая ориентация композитора, а также связанная с ней вера Хиндемита - теоретика и практика - в самоценность и организующую силу аккорда, то не меньше оснований говорить в данной связи о следовании Хиндемита германской художественной традиции, выразившейся в особой плотности, осязаемости звуковой ткани (вспомним еще раз о "добротной и мощной живописной фактуре Дюрера"), а также о четкой метрической координации голосов, указывающей на контакт с немецкой народной музыкой. Заметим, что в регулярных "опресовываниях" разнообразных линий и пластов, "ритмических унисонах" дает о себе знать определенный "фактор силы", накладывающий на эту музыку печать своеобразия и мешающий воспринимать ее в ряду нормативных проявлений горизонтально-вертикального равновесия (см. пример № I).



Подобно тому, как аккордика в целом призвана обуздать линейную свободу голосов, так и она сама несет в себе взаимно усиленные деструктивную и конструктивную тенденции. Первая связана с отношением к аккордовым структурам: Хиндемит, как известно, отрицал непреложность терцового принципа построения аккордов и допускал возникновение любого созвучия. Вторая же связана с такой организацией аккордового движения, которая обеспечивает гармонический рельеф (*harmonisches Gefälle* — "Руководство по композиции", 7), естественные спады и подъемы гармонического напряжения. Законы гармонического рельефа можно обнаружить в любом сочинении Хиндемита, вплоть до архилинейных композиций. Ответственность этих законов особенно велика в музыке, лишенной явной тональной основы (см. пример № 2).

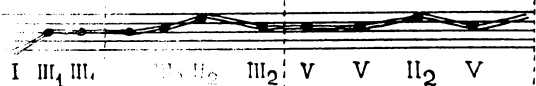
Степень и характер напряжения регулируются тематической структурой: в основных разделах темы рельефу присуща сравнительная плавность, в развивающих он становится более высоким или более дробным (чаще имеет место и то и другое).

Организующее значение *Gefäll* принципа, действие которого можно уподобить свободному ритму дыхания или кардиограмме здорового человека, трудно переоценить. Для Хиндемита это не просто страховка от случайного и произвольного, но прием, компенсирующий отсутствие в музыке традиционных функционально-гармонических связей, а подчас — и тонального ощущения. Универсальность этого приема в том, что он определяет не только логику аккордового движения, но нередко и логику мелодической линии (см. пример № 3).

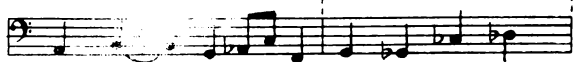
2.



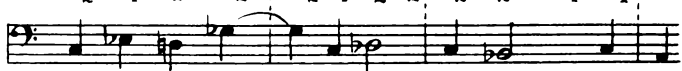
harmonische
Gefälle:



Основные
тоны:



II₂ III₁ I₂ III₂ III₂ II₁ II₂ II₂ II₂ I₂ III₁ III₁ I₁



Римские цифры - аккордовая группа (согласно
хиндемитовской таблице)

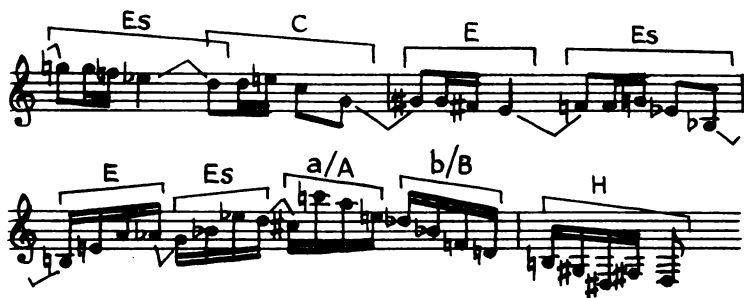
Значок ₁ - основной тон и бас совпадают

Значок ₂ - основной тон лежит выше баса

3.

Квintет духовых. I 4.





В данном случае собственно линейная профилированность темы подчеркивается таким порядком основных тонов в образующихся "гармонических группах", который обнаруживает закономерности R_1 ("Руководство"): от большемерцовых модуляционных сдвигов к малосекундовым и, наконец, в 5-м такте, в момент почти эвilibристской изогнутости рисунка — к тритоновому сопоставлению E_s-A/a .

Принцип тональной организации — один из наиболее мощных дисциплинирующих приемов в музыке Хиндемита. Ощущение радикальности его воздействия связано с тем, что в отличие от музыки предшественников он преодолевает здесь несравненно более сильное "сопротивление материала" в лице разного рода внетональных структур и ладотональной неопределенности (ибо, как справедливо замечает Ю. Холопов, "материал, принадлежащий какой-либо хиндемитовской тональности, сам по себе не может с полной бесспорностью указывать именно на эту тональность, а не на другую" — 5, с.224).

Напомним, что мысль о необходимости центра звукового притяжения, подобного земному тяготению, является лейтмотивом теоретических выступлений Хиндемита, буквально его *idée fixe*. Неслучайно обращение композитора к личности И.Кеплера и к его математической системе "гармонии мироздания", которую Хиндемит стремится осознать как аналогию собственной теории тональности. Однако практическая реализация этого принципа весьма специфична. Если согласиться с тем, что "тональность есть звуковысотная система высшего порядка, возникающая как объединение низших тональных образований при их взаимодействии друг с другом" (6, с.221), то придется констатировать, что теория Хиндемита фиксирует действие исключительно высших, комплексно-централизующих сил тональности.

Что же представляют собой так называемые низшие образования? Это прежде всего многочисленные сублады модальной природы, сцеп-

лящиеся друг с другом как по горизонтали, так и по вертикали. Принципиальная полиладовость (точнее полимодальность) звуковой организации, опирающаяся на полную 12-тоновую хроматическую систему, сообщает музыке Хиндемита ту калейдоскопическую изощренность и "полиморфность", которые обязаны демонической, "взрывающей" силе музыкальной субстанции. Впрочем, последовательно проведенная ладовая ассимилированность порой грозит обратиться в своеобразную монотонию и относительную индифферентность. Компенсирующее воздействие оказывают рельефно очерченные и ладово определенные, чаще мажорные кадансовые тоники (см. пример № 4).

4.

«Художник Матис». II ч.



Здесь-то и вступают в действие высшие, централизующие силы тональности. Метроритмическое и линейное разворачивание часто диктует появление у Хиндемита кадансовой тоники, как и в стилях, основанных на мелодической тональности, она может быть гармонически непредугаданной. Такого рода "силовое" утверждение ее (вновь "фактор силы"!) вполне соответствует теоретическому обоснованию Хиндемитом феномена тональности как качества приносимого: "die Tonart kommt erst zustande" (7, с. 132), а не данного природой. Как бы ни относиться к такому явлению, можно с уверенностью утверждать, что во многом именно оно определяет лицо этого строгого и внутренне волевого стиля, стиля "могучих кадансов".

Рассмотрение вопросов тональности с неизбежностью подводит к проблеме соотношения теории и композиторской практики Хиндемита. И здесь выше отмеченное двуединство выявляется с наибольшей очевидностью. В данном случае это конфликтное двуединство художника и ученого. Знаменательно, что Хиндемит не закончил своего учения по композиции, что он чем дальше, тем больше корректировал свою теорию, пока не пришел к мысли о создании совершенно нового учебника. В ходе написания "Руководства" наступил момент, когда общая, единая концепция оказалась утраченной, и Хиндемит пережил сомнения в универсальности своей теории. Неслучайно в поздних докладах и выступлениях он стремился расширить ставшие ему тесными рамки собственного учения, рассуждая о большой роли в творчестве опыта, о необходимости доверять таланту, интуиции, эмпирическим знаниям. А.Бринер объяснял этот факт противодействием научной дедукции и художественного эмпиризма, характеризующим творческую личность Хиндемита (9). В самом деле, это явление, демонстрирующее, казалось бы, обычный пример расхождения практики с неизбежно более консервативной теорией, показательно в данном случае своей особой остротой.

Хиндемит не просто теоретически обосновывал методы сочинения. Он надеялся "своей теорией воздвигнуть плотину против путаницы и одичания в искусстве музыкальной композиции" (14, с.89). Именно этой защите "вечных" основ музыки обязан и полемический тон некоторых рассуждений, и культивирование особо устойчивых форм музыкального порядка. "Порядок" вошел и в музыку Хиндемита. Но не всегда и не во всем эта музыка отвечала теоретическим предписаниям. Обусловленный теорией рациональный момент стал лишь одной из ее сторон. Многое другое в ней осталось незафиксированным. И хотя подчеркнутая элементарность некоторых положений была вызвана сознательным стремлением "редуцировать" все художественные явления в простейшие формы, иные из этих явлений оказались незамеченными, а то и просто третируемыми Хиндемитом-теоретиком. Будучи "незаконнорожденными", они вошли в своеобразный антагонизм с предусмотренными и узаконенными элементами.

В этом плане кажется чрезмерной, искусственной, почти мистифицирующей фетишизация Хиндемитом-теоретиком централизующей тональной силы. Ведь, как уже отмечалось, сам материал хиндемитовской музыки слишком сложен и многоэлементен, чтобы подчиняться тотальной власти центрального тона. Отсюда и "силовой эффект" кандазовых тоник, показанный выше.

Но не только тональность оказалась полем конфликта теории и практики. Еще большей противоречивостью отмечено сочетание разнообразных "полиявлений" в гармонии Хиндемита с моногармонической концепцией аккорда, последовательно проводимой в его теоретических трудах ⁴.

Расщепление вертикали в музыке немецкого мастера является результатом полиладовости, политональности, шире — собственно линейности (когда сталкиваются различные по логике движения мелодические линии). Важен факт стилистической нормативности созвучий полигармонического типа у Хиндемита, что с несомненностью требует их теоретического осознания. Возможны разные пути такого осознания. Один связан с фиксацией чисто линейной логики образующихся вертикальных комплексов, другой предполагает необходимость гармонического единства в них (один из вариантов дан в известном высказывании Хиндемита: "каждое созвучие может иметь лишь один основной тон").

Хиндемит, как известно, считал основные тоны принадлежностью не только вертикальных созвучий, но и мелодий. В его собственной композиторской практике нередки случаи, когда основной тон мелодической фразы не совпадает с основным тоном ее вертикально-гармонического стержня (см. пример № 5).

5.

Соната для ф-но №1. II ч.



Если при этом мелодический основной тон выражен достаточно сильно (как в приведенном фрагменте), то возникает необходимость дополнительных качественных характеристик аккорда. Так, смысл первого созвучия не исчерпывается его принадлежностью к группе III₁ (согласно аккордовой классификации Хиндемита — см.

⁴ Фетишизация основного тона аккорда, так же как и своего рода "тоническое суеверие", отмечается в работах Ю. Холопова, посвященных критике теоретической концепции Хиндемита. Есть смысл, однако, остановиться здесь подробнее на таком сугубо "практическом" явлении, как хиндемитовская полигармония.

"Руководство"), поскольку наряду с основным тоном f он имеет еще субтон d , акцентируемый верхним голосом. Возникает своеобразный дуализм гармонических опор, функция аккорда становится двухсоставной ($m+n$ — если мелодическую функциональность обозначить m , а гармоническую n).

Музыка Хиндемита демонстрирует весьма разнообразные варианты соотношения в вертикалях мелодической и гармонической функциональности, а стало быть — разнообразные типы полигармонии. Например, в медленной части Третьего струнного квартета последовательно проведенная политональность не дает перевеса мелодическим силам, ибо она выступает в условиях гомофонной фактуры (мелодия + сопровождение), при этом элемент остиатности, стабилизирующий сложную вертикаль, усиливает приоритет гармонически-результатирующей функции. В этом смысле перед нами — сравнительно "апробированный" образец полигармонии $m < n$ (см. пример № 6).

6.

3-й струнный квартет. III ч.



Возможны и случаи равнодействия функций ($m \approx n$), особенно характерные для сочинений полифонического склада (см. пример № 7).

7.

Фуга in E

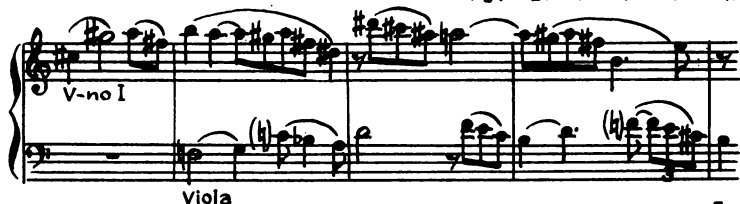


Полифоническое равноправие голосов, в противовес гомофонной иерархии, подчеркнуто в данном примере полиладовостью, хотя центробежные силы мелодических импульсов несколько сглажены четкой метрической согласованностью движения.

Наибольший эффект линейного расщепления возникает в случае явного преобладания мелодических функций, когда голоса обособляются не только ладово или тонально, но и ритмически (см. пример № 8).

8.

3-й струнный квартет. I ч.



Подобная классификация типов хиндемитовской полигармонии ⁵, конечно, весьма приближительна. И все же эти примеры показывают, насколько различным может быть реальное содержание гармонической вертикали в зависимости от воздействия на нее мелодических сил. Между тем теория Хиндемита игнорирует факт такого воздействия, рассматривая вертикаль как некую акустическую самоценность. Известно, что "таблица к определению аккордов", предложенная в "Руководстве", учитывает в качестве абсолютного критерия аккорда лишь степень диссонантности составляющих его интервалов и местонахождение основного тона.

Если было бы возможным привести теорию Хиндемита в большее соответствие с практикой, следовало бы, вероятно, шесть групп этой таблицы дополнить еще одной, седьмой, включающей наиболее конфликтные — полигармонические — комплексы (которые, в свою очередь, располагались бы в порядке усиления центробежных, мелодических функций — соответственно нашей классификации). Эта операция кажется тем более необходимой, что использование таких созвучий в хиндемитовской музыке носит отнюдь не случайный, а вполне закономерный характер: оно руководствуется логикой структур высшего порядка и 'Gefäll' принципом. Иначе говоря, аккорды седьмой группы обычно образуют высшие точки общего гармонического рельефа, возникая как типично срединная (подчас кульмина-

⁶ Могут возникнуть сомнения: стоит ли употреблять этот термин по отношению к трех или, тем более, двухголосной вертикали. Думается, он все-таки применим в подобных случаях, если учесть то обстоятельство, что отдельные звуки, не будучи собственно гармониями, нередко выступают носителями совершенно определенно-го гармонического смысла.

ционная) зона неустойчивости. Таков эпизод из среднего раздела "Nachtstück" (Сюита, 1922), который мы приводим здесь вместе со схемой гармонического рельефа (см. пример № 9).

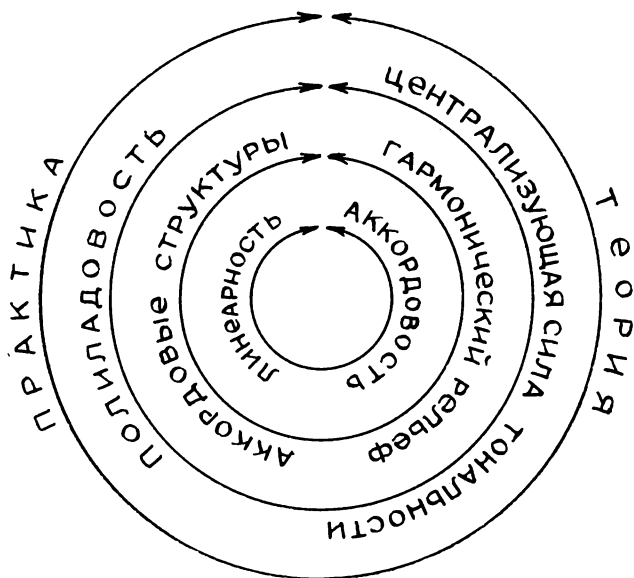
9.

The image displays a musical score in 3/8 time, key of D major (two sharps), and a corresponding harmonic relief diagram. The score consists of two systems, each with a piano accompaniment (treble and bass staves) and a melodic line (single staff). The first system includes a *mp* dynamic marking and triplet markings. The harmonic relief diagram below the first system shows a line graph with points connected by lines, and Roman numeral chord symbols: I , III_2 , III_2 , IV_1 , III_1 , III_1 , IV_1 , IV_1 , III_1 . A bracket labeled "F - Fis" spans the last two measures. The second system continues the melodic and harmonic progression, with Roman numeral symbols: VII_1 , VII_1 , VII_1 , VII_1 , VII_1 , VII_1 , VII_1 , IV_1 , IV_1 , V , I_1 . The diagram also includes a line graph and a final key signature change to D minor (two flats) at the end.

Все эти рассуждения не суть "поправки" к теоретической концепции Хиндемита. Наша цель — еще раз подчеркнуть симптоматичное несовпадение в нем теоретика и практика. Вкупе с противоречия-

ми самой практики, вызванными опять-таки противоборством стихийного и рационального начал, создается целая система двуединств, вскрывающая некую внутреннюю закономерность гармонического стиля композитора (см. схему 1).

Схема 1.



Эта закономерность оказывается и закономерностью более общего порядка ⁶ — если вспомнить о характерном дуализме самой творческой личности Хиндемита. Важно заметить, что равновесие конструктивного и деструктивного начал, лежащее в основе любого художественного стиля (так же как и всех предметов и явлений действительности), приобретает здесь особую динамичность. В результа-

⁶ Ею отмечены, например, принципы формообразования в сочинениях Хиндемита — процессуальность развития получает здесь ощутимые ограничения в виде четких структурных граней целого.

те мы воспринимаем, например, музыку "Положения во гроб" ("Художник Матис") как растворение личного в объективном, а фуги из цикла "Ludus tonalis" — как увлекательное "звукование", преодолевающее внушительное сопротивление материала. Даже тогда, когда действие этого закона не выносится в непосредственно воспринимаемые слои музыкального содержания, подспудно осознаются "нижние слои" — упругость, силовая напряженность самой звуковой ткани, выразительность которой подобна выразительности особого состава красок в живописи.

Идея мировой гармонии, столь важная для Хиндемита, утверждает-ся в его произведениях не менее активно, чем в музыке почитаемой им старины — сопоставим хотя бы его мажорные кадансовые тоники с баховскими. Больше того: если в искусстве барокко это утверждение носило характер аксиомы, то у Хиндемита оно испытывается возросшей сложностью содержания и всем опытом проникновения искусства в толщу жизни, достигая концепционного уровня сочинения. И хотя порой оно бывает несвободно от дидактики, приводя к заметным издержкам, все же именно в нем — нравственно-эстетический "нерв" лучших созданий композитора. Таков конфликт "искушений" с идеей неприступности в финале оперы и симфонии "Художник Матис". "Искушения св. Антония" не суть ли искушения хаосом, соблазнами иррационализма? Спустя десятилетия эта дилемма повторилась в другом фундаментальнейшем творении Хиндемита — опере и симфонии "Тармонии мира"; она воплотилась здесь в духовном противоборстве кайзера Рудольфа и И.Кеплера, в попытке обрести "новую духовность" вопреки безверию и моральному расколу ...

В этом противоречивом постоянстве — весь Хиндемит, оценивающий "больные" вопросы бытия сознанием истинного немца и сохранивший в сложной ситуации XX столетия коренные традиции немецкой культуры.

Л и т е р а т у р а

1. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Элементы стиля Хиндемита. — В сб.: Новая музыка. Л., 1927—1928, вып. 2.
2. Майн Т. Германия и немцы. — Собр. соч. М., 1961, т. 10.
3. Федулов В. К проблеме основного тона интервала и аккорда

(по поводу теории основного тона Хиндемита). - В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.

4. Холопов Ю. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита. - В кн.: Музыка и современность. М., 1962, вып. I.

5. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. - В кн.: Музыка и современность. М., 1966, вып. 4.

6. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. - М., 1967.

7. Hindemith P. Untersuchung im Tonsatz. Bande. I-III. Mainz, 1937, 1939, 1970.

8. Hradecký E. Paul Hindemith. Svár teorie s praxi. Praha, 1974.

9. Briner A. Paul Hindemith. Zürich-Mainz, 1971.

10. Briner A. Hindemith und der Fortschritt des Jahrhunderts. - Melos, 1966, No. 7/8.

11. Kuhlman W. Assoziative Harmonik bei Hindemith. - Melos, 1951, No 1.

12. Laaf E. Der Theoretiker Hindemith. - Melos, 1948, No 15.

13. Pociej B. Paul Hindemith. - Ruch muzyczny, 1964, No 5.

14. Strobel H. Paul Hindemith. - Mainz, 1948.

15. Strobel H. Hindemith's "Unterweisung im Tonsatz". - Melos, 1947, No 14.

М. МАЛКИЕЛЬ

К ПРОБЛЕМЕ ТРАГИЧЕСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ К. ВАЙЛЯ

Парадоксальная ситуация в творческой судьбе К. Вайля, широко популярного в конце 20-х - начале 30-х годов и почти забытого, практически неизвестного послевоенной Европе, вероятно имеет аналогии в истории современной музыкальной культуры. Индифферентность, "безучастность" к личности этого композитора отнюдь не может быть объяснена только особенностями собственно художественного содержания произведений Вайля, но связана со сложным комплексом причин прежде всего историко-социального характера, порожденных трагическими событиями периода середины 30-х - середины 40-х годов. Как аксиому мы признаем уже сегодня утверждение о том, что в ряду композиторов XX века Вайль принадлежит к числу тех, чье творчество, заключая в себе немало остроактуальных музыкальных и эстетических

проблем, требует особо пристального внимания, глубокого и последовательного изучения. Вместе с тем наследие Вайля, ровесника века, умершего уже более 30 лет назад (2 марта 1900 – 23 апреля 1950 г.), до сего дня не исследовано всесторонне. Можем ли мы сколько-нибудь полно охарактеризовать личность и творчество Вайля? Несомненно, ответ на поставленный вопрос должен быть однозначно отрицательным. Вайль для нас все еще является только создателем музыки к "Трехгрошовой опере" и соавтором знаменитого Брехта. Иными словами, визитной карточкой Вайлю до сих пор служит имя Брехта, в то время как имена других литераторов, сотрудничавших с композитором, преимущественно остаются нам неизвестными. Например, выдающиеся немецкие драматурги Г.Кайзер и Ф.Верфель, И.Голл (настоящее имя Ланг), весьма популярный в Европе в 20–30-е годы немецкий поэт-экспрессионист, сыгравший важную роль в становлении французского сюрреализма. Наконец, назовем американцев Э.Райса, П.Грина, М.Андерсона, творчество которых характеризуется прогрессивной демократической направленностью. Не может не удивлять тот факт, что в высшей степени интересный вопрос творческого содружества Вайля с Кайзером, драматургом, по масштабу дарования и своеобразию литературно-художественного таланта, пожалуй, не уступавшим Брехту, все еще не привлек должного внимания исследователей¹. Не является ли, однако, симптоматичным, что именно Г.Кайзер, в подлинном смысле властитель дум молодежи 20-х годов, открыл К.Вайлю путь в музыкальный театр, написав специально для начинающего композитора (еще не имевшего опыта работы в музыкально-сценических жанрах) либретто одноактной оперы "Протагонист" (1925)? Не показательны ли, что Кайзер был для Вайля вторым после Брехта литератором, с которым композитор наиболее часто и охотно сотрудничал в первые два десятилетия своей творческой деятельности в Германии до вынужденной эмиграции в 1933 году? На тексты Кайзера Вайлем были созданы (кроме упомянутого выше "Протагониста") одноактная опера-буфф "Царь позволяет себя фотографировать" (1927) и музыка к "зимней сказке" "Серебряное озеро" (1932) – последнему немецкому сочинению Вайля. Знаменательно, что это

¹ Г.Кайзер (1878–1945) – крупнейший немецкий драматург-экспрессиониста. Его творчество отличалось колоссальным разнообразием тем, сюжетов, заимствованных из истории различных времен и народов, обилием жанров – от гротескной комедии до романтической драмы. Для произведений Кайзера характерно поразительное сочетание социальной заостренности и актуальности содержания с новаторством формы.

творческое "возвращение" к Г.Кайзеру произошло в период временной размолвки с Брехтом и после сотрудничества с К.Неером, по всей вероятности неудовлетворившем композитора². Мысль о творческом союзе с драматургом не покидала Вайля и в годы его пребывания в Америке. Не случайно именно Кайзера композитор выбрал своим соавтором в намеченной работе над мюзиклом "Моби Дик" по роману Г.Мелвилла. Однако смерть Кайзера помешала осуществлению замысла.

Возвращаясь к характеристике творчества Вайля, коснемся еще одного важного момента - взаимосвязи К.Вайля и Ф.Бузони. В различных работах о Вайле этот вопрос, как правило, получает поверхностное освещение - в основном лишь бегло упоминается о принадлежности Вайля к немногочисленным ученикам Бузони. Совершенно не выяснены, однако, характер взаимоотношений ученика и учителя, степень воздействия Бузони на Вайля и конкретные формы влияния маститого музыканта, выдающегося художника на юного начинающего композитора. Как видим, проблематика творчества Вайля, по сути, не разработана, несмотря на ряд появившихся в последние два десятилетия исследований³. Здесь следует особо выделить вступительную статью Д.Дрю к составленному им сборнику материалов о К.Вайле (10), а также работы советских музыковедов И.Нестьева и Е.Гуревич (1; 4), где, пожалуй, впервые ставятся и получают свое частичное решение отдельные вопросы эволюции творчества композитора и проблемы специфики его музыкального театра, касающиеся, главным образом, музыкально-театрального искусства Вайля - Брехта. Разумеется, все существующие на сегодня труды о Вайле могут рассматриваться лишь как начало фундаментального изучения его творческой деятельности. Ибо даже, казалось бы, наиболее известный нам период биографии Вайля (1927-1933 - условно назовем его "брехтовским"), фактически не исследован во всей полноте. Сотворчество Вайля - Брехта содержит немало актуальных и ныне проблем, многие из которых, впрочем, еще и не сформулированы. Что же касается ранних "добрехтовских", как и поздних "американских" произведений Вайля, то наши представления о них достаточно абстрактны. Вместе с тем, думается, что уже пришло время обратиться к более целостному анализу наследия Вайля, ставя во главу угла прежде всего проблемный подход к анализируемому материалу.

² Создатель сценического оформления "Трехгрошовой оперы" прогрессивный театральный художник К.Неер (1897-1962) вновь стал соавтором Вайля в опере "Bürgerschuft" (1931), выступив в роли драматурга. Однако написанное им либретто оказалось весьма слабым по художественным достоинствам.

³ См. библиографию в конце статьи.

Очевидно, случай с К.Вайлем – один из примеров инертного следования музыковедческой мысли установленным традициям. В силу разного рода причин имя Вайля неразрывно связано с именем Брехта. Творчество Вайля изучается и оценивается только под углом зрения завоеваний композитора в рамках брехтовского театра, то есть без конкретного учета неадекватности временных условий создания отдельных сочинений, а порою и крайнего различия художественного климата их возникновения (сравним, социально-политическую обстановку Германии после первой мировой войны и периода прихода к власти фашизма в начале 30-х годов, либо идейно-художественную атмосферу европейского и американского периодов творчества Вайля). В результате подобного подхода, не соблюдающего все необходимые условия конкретно-исторического анализа, укоренилось, в частности, преимущественно негативно-критическое отношение к произведениям Вайля последнего десятилетия. Другой явный недочет музыковедческих работ, как и недостаток самого широко бытующего взгляда на композитора, скрывается в собственно критериях оценки музыки Вайля, в целом верных, но не свободных от известной узости. По существу любое сочинение композитора рассматривается прежде всего по уровню выражения сатирического начала. Безусловно, нельзя не согласиться с тем, что социальная сатира является ведущим направлением у Вайля и одновременно определяет индивидуальные черты художественной личности композитора. Не случайно в историю музыки он вошел именно как блистательный сатирик, обладающий чрезвычайно острым социально-критическим чутьем. Однако эта специфическая и неотъемлемая сторона дарования Вайля требует уточнения и дополнения. Думается, феномен творчества Вайля концентрируется в понятии бескомпромиссного социального **критицизма**, находящего свое выражение не в одном, как принято считать, а в двух различных аспектах – сатирическом и трагическом. Иными словами, талант Вайля реализуется более многогранно. В своих произведениях Вайль предстает художником, отличающимся не только сатирическим даром, но и замечательной способностью к выражению трагического. Сатира и трагизм оказываются в неразрывном диалектическом единстве, отражающем в себе два полюса, две противоположные и одновременно взаимосвязанные стороны таланта композитора ⁴. Подчеркнем, что трагическое у Вайля в большинстве случаев тщательно скрыто, замаски-

⁴ Заметим, что симбиоз комического и трагического в одном художественном организме – характерная черта искусства XX века.

ровано, составляя как бы глубинный пласт эмоционально-образного содержания многих его сочинений. В то же время комическое зачастую приближено к поверхности. Услышать, обнаружить его присутствие можно без особого труда. Комическое у Вайля — скорее маска, уберегающая от всякого взора личное, сокровенное. Специфическая черта творчества композитора заключается, например, в том, что он чаще не раскрывает себя до конца. Он всячески избегает любую возможность исповедоваться перед слушателем, обнажить перед ним тайники своего душевного "я". В этой связи становится понятным, почему Вайлю особо импонировал в искусстве так называемый эпический стиль, позволяющий художнику из активного соучастника воссоздаваемых им в произведении событий, явлений, превратиться в их стороннего наблюдателя, бесстрастного комментатора, глашатая идей. Становится также, в известной мере, объяснимой одна из причин увлечения Вайля драматургией Брехта и его тяготение к театру представления. Ибо по всей вероятности творческий процесс у Вайля, ставящего своей задачей художественное отображение действительности через обобщенно-типизированные идеи и образы, оказывался в большей степени рационалистическим. Можно также предположить, что и творческо-коммуникативный акт для Вайля был своего рода заранее регламентированным, предопределяющим опосредованное (на дистанции) авторское участие в нем, заведомо предусматривающим включение игрового, условного начала. Подтверждение этому мы найдем в ряде письменных высказываний композитора, характеризующих его как одного из типичных представителей того направления современного искусства, которое связано с подчеркнутым усилением и широким применением художественной условности⁵.

Развитие способности Вайля к воплощению трагического во многом стимулировалось историко-социальными процессами и явлениями, свидетелем которых суждено было стать композитору — его наблюдениями над бурным круговоротом событий современной действительности, собственным участием в драматических коллизиях окружающей жизни. Однако указанная черта, на наш взгляд, не является свойством благоприобретенным, возникшим под влиянием только внешних факторов: ощущение трагического заложено в природе дарования Вайля. Это предположение позволяет объяснить одну из причин тяготения молодого Вайля к экспрессионистскому иску-

⁵ Сошлемся, в частности, на следующие статьи композитора, см.: II; I2; I3; I5; I6.

ву. Неоднократно в своем "дооперном" творчестве конца 10-х - середины 20-х годов композитор обращался к поэзии Р.М.Рильке (симфоническая поэма "Корнет", 1918⁶ и Песни Рильке для голоса с оркестром ор. 13, 1925), отличающейся особой эмоциональной насыщенностью, остротой психологических характеристик и отражающей раннеэкспрессионистские устремления. Как упоминалось выше, знаменитый драматург-экспрессионист Кайзер стал первым литературным соавтором Вайля при создании оперы "Протагонист". Показательно, что композитора увлекло предложенное либретто, отмеченное сложными переплетениями сюжета, мрачного по эмоционально-образной атмосфере, изобилующего типичными экспрессионистскими атрибутами. Известная дань экспрессионизму в раннем творчестве Вайля прослеживается также (и в плане эстетики, и в использовании характерных средств и приемов) в таких произведениях, как Первая симфония (1921), струнный квартет ор.8 (1923), отдельные эпизоды Концерта для скрипки и духовых ор.12 (1924).

Предрасположенность Вайля к трагическому, становящемуся внутренним голосом композитора, его сущностью, обнаруживается и в особенностях его сатиры. Смех Вайля, в какой бы форме он не выражался и какого бы характера не носил, крайне редко означает проявление оптимистического начала. Такой смех - смех сквозь слезы, полный горькой иронии, язвительного сарказма, а порою и гнева. Так смеются, пожалуй, от чувства острой боли. Этого не может не услышать чуткое ухо. Б.Зингерман в статье о "Трехгрошовой опере" Вайля - Брехта справедливо отмечает: «Трехгрошовая опера» - это энциклопедия немецких 20-х годов и пророчество о 30-х, это 20-е годы, чреватые 30-ми... Циничные и гедонистические настроения 20-х годов соседствуют здесь с грозными общественными веяниями, скорее свойственными более позднему времени. Наиболее чуткие, широко мыслящие критики восприняли этот легкомысленный музыкальный спектакль как пророчество, таящее в себе нечто апокалиптическое, предрекающее близкий конец существующему положению вещей. И много позже, уже после того, как в Германии пришел к власти нацизм, о "Трехгрошовой опере"... вспоминали, как о прорицании, в котором немцам было указано многое из того, что с ними потом случилось» (3, с.224-225). Приведем также пронизательное и тонкое суждение о Вайле Г.Штробеля, верного друга композитора, одного из немногих исследователей его

⁶ Сочинение утеряно.

творчества, наблюдавших весь процесс идейно-художественной эволюции Вайля: "...Я могу себе представить, что среди шумных успехов Бродвея его (Вайля. - М.М.) вдруг охватывали воспоминания о старом берлинском времени и тоска, и что веселым рассказом партнеру он гнал прочь поднимающиеся слезы... Но тот, кто через толстые стекла (очков Вайля. - М.М.) заглядывал в глубины его глаз, заметил бы их. Наверное, от этих слез он так рано умер" (9) ⁷.

Проследивая взаимодействие комического и трагического на разных этапах творчества Вайля в сфере музыкального театра, приходишь к выводу, что процесс эволюции композитора представляет собой движение в сторону все более активного выявления и утверждения трагического. В этом смысле путь Вайля условно можно охарактеризовать как восходящую прямую - от дерзких, комикующих, эпатазирующих произведений середины 20-х годов: кантата "Новый Орфей" (1925), одноактная опера-балет "Royal Palace" (1926), опера-буфф "Царь позволяет себя фотографировать", через эпический театр Брехта - к трагедийным мюзиклам последнего десятилетия (40-50-е гг.), среди которых, в частности, "Уличные сценки" (1946) и "Затерян в звездах" (1949). Что касается "брехтовского" периода, то здесь наблюдается некоторый перелом, связанный с осознанием композитором трагического и его постепенным выдвижением на передний план в идейно-образном содержании отдельных произведений. Сошлемся хотя бы на некоторые сцены "Возвышения и падения города Махагони" (особенно финал оперы), на ряд эпизодов Второй симфонии (1933), наконец, на балет с пением "Семь смертных грехов" (1933); музыка его отмечена общим настроением щемящей тоски. Напомним, что оба последних сочинения возникли уже за пределами Германии - во Франции в тяжелые для Вайля первые годы эмиграции. Как видим, в конце "брехтовского" периода в ряде произведений соотношение комического и трагического изменяется: место и значение трагического неуклонно возрастает. Показательно, что указанные перемены не остаются незамеченными исследователями. Так, относительно музыки оперы "Махагони" И.Нестьев пишет: "В "Махагони" Вайль нередко обращается и к прямому воплощению человеческих эмоций - лирических или трагически экспрессивных к естественным музыкальным обобщениям - без иронических масок и вуалей" (13, с.104. Под-

⁷ Приведенная цитата - выдержка из некролога о композиторе.

черкнуто мною. — М.М.). Характеризуя Вторую симфонию, И.Шибера верно замечает: "Эта симфония, пожалуй, наиболее глубоко прочувствованное произведение Вайля... Она наверняка является музыкальной рефлексией впечатлительного художника на события современности. На это, по меньшей мере, указывают определенные мрачные и полные боли... звуки" (12, с. 30). Однако во всех известных работах о композиторе фактически никак не выделено (кроме беглого упоминания) одно, крайне примечательное для молодого Вайля, сочинение — "Берлинский реквием" — маленькая кантата для тенора, баритона, мужского хора (или трех мужских голосов) и духовых инструментов на тексты Б.Брехта (1929). Между тем кантата представляет собой один из редких в творчестве Вайля конца 10-х — середины 30-х годов образцов последовательного выражения трагического, а также является уникальным в наследии композитора произведением, целиком посвященным теме смерти⁸. "Берлинский реквием" занимает особое место и потому, что он был создан по специальному заказу Франкфуртской радиостудии и, следовательно, написан сообразно со спецификой радио: с учетом акустических условий и в расчете на радиоисполнение⁹. Сочинение "Берлинского реквиема" вообще тесно связано с работой самого Вайля на радио, которая представляет собой целую область его многообразной творческой деятельности (к сожалению рамки статьи не позволяют остановиться на этом интересном и малоосвещенном вопросе)¹⁰. Предназначенные для радио собственные произведения композитора достаточно убедительно подтверждают, что главным ориентиром при работе над ними служила идея обязательной направленности на широкую слушательскую аудиторию и мысль о необходимом соответствии музыки возможностям ее восприятия, пользуясь словами самого Вайля, "примитивным слушателем". Не случайно характерными чертами Реквиема стали предельный лаконизм высказы-

⁸ Фактически первое сочинение Вайля, непосредственно воплощающее тему смерти, — следует вокальная баллада для баса соло "О смерти в лесу" (1927), написана также на текст Брехта. Примечательно, что это произведение композитор даже намеревался включить в одну из версий "Берлинского реквиема" в качестве вступления.

⁹ Премьера состоялась 22 мая 1929 г., дирижировал Л.Роттенберг. Для радио Вайлем была создана также кантата "Полет Лидберга" (1929).

¹⁰ Довольно полное представление, в частности, о деятельности Вайля-радиокomentатора музыкально-художественных передач можно составить на основании его статей (2, с. 93-179).

ния, ясность и прозрачность фактуры, рельефность мелодической линии, (содержащей в себе мастерски переинтонированные, широко распространенные ритмоинтонации развлекательной песенно-танцевальной музыки), несложность гармонического языка, наконец, опора на бытовые жанры: плач – во вступительном хорале (I ч.), баллада-зонг (II ч.), вальс с интонациями колыбельной в коде (III ч.), марш (IV ч.). Высокая художественность при простоте использованных выразительных средств, пожалуй, то главное качество, которое можно выделить как специфический признак сочинения.

Другой особенностью "Берлинского реквиема", свидетельствующей о значимости этого произведения в творчестве Вайля, является принадлежность к жанру кантаты, которых у композитора всего три: "Новый Орфей", "Полет Линдберга", "Берлинский реквием". Две последние возникли фактически в одно время и были написаны намеренно для радио. Это говорит о вероятной обусловленности выбора подобного жанра самим характером поставленной задачи – создания опуса, способного существовать в условиях радио. Кроме того, обращение Вайля к кантате было связано со стремлением к практическому воплощению одной из устойчивых идей композитора, усматривавшего возможность преодоления современного оперного кризиса в приближении оперы к кантатно-ораториальным жанрам: "Единственная предпосылка для...свободного (беспрепятственного) музицирования в опере состоит в том, что музыка в своей внутренней сущности должна быть, конечно, "театральной" (в мопартовском смысле), чтобы можно было продвигаться к полному освобождению (музыки) от сценических акцентов. Такое изменение основной установки...может вести к соприкосновению (оперы) с формой оратории и также может создать в корне новый оперный жанр" (II, с. 108). В соответствии с этим Вайль и сам своеобразно оценивал это сочинение: "Кантата "Берлинский реквием" принадлежит к моим произведениям, которые были задуманы как эскизы к опере "Махагони" II. К этим произведениям относятся такие, которые представляют тип вокального сочинения с малым оркестром, т/о/ е/сть/ прежде всего жанр кантаты, возможной для исполнения в концертном зале. Вместе с тем эти произведения равно хорошо могут исполняться в театре, благодаря жестовой

II Помимо "Берлинского реквиема" композитор имеет в виду еще два сочинения: "Махагони-зонгшпиль" (1927) и "Полет Линдберга".

фиксации содержания и зримости (образности. — М.М.) музыкального языка. Подобная форма, содержащая в себе в одинаковой мере концертные и театральные возможности, является пригодной и для радио" (14, S. 139-140).

В своей уверенности о необходимости слияния и взаимообогащения оперы и кантаты-оратории, как и в конкретной реализации этой мысли, Вайль не был одинок. Поиски новаций в области музыкально-сценического творчества велись многими художниками именно в направлении жанрового синтеза (укажем ставшие уже классическими примеры произведений И.Стравинского, Д.Мийо, А.Онеггера, К.Орфа и др.). В идее совмещения жанровых признаков оперы и оратории, а в трактовке Вайля — сочетания театральности и концертности — видимо, во многом привлекала и сама композиционная сторона кантатно-ораториальных жанров, в которых единство целого достигается путем объединения ряда отдельных, завершенных номеров. Ибо концертную форму, то есть музыкальную структуру на основе принципа дискретности, находящего свое выражение в номерном строении произведения, Вайль считал одним из обязательных условий современного музыкально-театрального сочинения — новизны (по его убеждению) эпического театра: "Эпическая форма театра — это последовательное, поступенное (ступенеподобное) чередование положений, состояний. Следовательно, она является идеальной формой музыкального театра, так как только состояния могут быть переданы музыкой в замкнутой форме, а чередование состояний с музыкальной точки зрения дает высшую форму музыкального театра — оперу" (16, S. 57). Конструктивная идея расчлененности целого применительно к сцене была вообще одной из актуальных в 20-30-х годах. Над ней много размышляли, ей отдали дань признания новаторы искусства ¹². Несомненно, что и творческая мысль Вайля развивалась в русле наиболее передовых художественных тенденций ¹³.

Свою кантату Вайль назвал "Реквием". Однако существенно, что произведение совершенно не соответствует классической форме заупокойной мессы, так как автор отказывается абсолютно от использования ее ординариума. Более того фактически все части

¹² Характерны, например, в этом плане замечания М.Друскина, ссылающегося на точные наблюдения К.Рудницкого о Мейерхольде (5), отнюдь не драматургии условного театра у Стравинского (2, с. 88).

¹³ В приверженности композитора этой идее мы склонны видеть также проявление глубокого влияния эстетики Бузона, убежденного сторонника оперы номерного строения.

Реквиемы (за исключением хора, открывающего и завершающего сочинение) представляют собой, как было отмечено выше, бытовые жанры или широко используют их отдельные элементы. По сути сочинение можно охарактеризовать как драматургически стройный цикл, состоящий из вокальных (сольных и хоровых) номеров, объединенных темой смерти¹⁴. Вероятно, вынеся на титульный лист название "реквием", композитор, опираясь на устойчивую семантику жанра, стремился к максимальной взаимосвязи названия с темой произведения. Уже первое знакомство с ним невольно вызывает желание понять, что заставило молодого, настроенного на веселый лад, эпатирующего Вайля обратиться к столь серьезной, философской по содержанию теме смерти. Видимо, наиболее верный ответ может быть получен при выяснении ее трактовки в сочинении. В контексте "Берлинского реквиема" смерть — явление, насильственное, извне вторгающееся в людскую жизнь. Конец человеческого существования осмысливается Вайлем не как проявление непреложного, предопределенного закона диалектики всеобщего бытия, но как результат действий самого человека — убийство одним человеком другого или самоубийство. Иными словами, смерть имеет свои причины в самом человеке, в обществе, то есть является социально-детерминированной. Заметим, что подобная трактовка принципиально отличает произведение Вайля от других известных нам образцов жанра. В большинстве реквиемов смерть рассматривается как необходимый, закономерно наступающий итог жизни, ее последняя сту-

14 Краткое содержание "Берлинского реквиема":

I ч. Большой хорал — полное скорби обращение к умершим и одновременно воспевание живого, утверждающее недопустимость смерти.

II ч. Баллада-зонг "Об утонувшей девушке" (тенор и хор) — жуткая по своей натуралистичности зарисовка плывущей по реке утопленницы.

III ч. Надгробная доска. "Здесь поконится молодая женщина" (тенор и хор) — призрачный медленный вальс; краткая история утонувшей девушки, от отчаяния и бессилия сопротивляться жестокой окружающей действительности покончившей с собой.

IV ч. "Первое сообщение о неизвестном солдате под триумфальной аркой" (тенор и хор). Энергичный и жестоко бодрый марш — драматургический центр кантаты; паничный по своей откровенности рассказ убийц неизвестного солдата о совершенном ими кровавом преступлении, завершеном лицемерно-кощунственным погребением тела, зверски убитого, под триумфальную арку.

V ч. "Второе сообщение о неизвестном солдате под триумфальной аркой" (баритон и хор) — скорбно-медиативный монолог автора об убитом солдате, разоблачение им убийц и обращение к живым, предупреждающее о грозящей опасности возможных смертей и насилий над человеческой личностью.

пень. Это естественно направляет мысль творцов в философско-медитативный план, к осознанию всеобщих вневременных проблем человеческого бытия и фактически не требует постановки вопроса о причинах его конца. Иное дело в Реквиеме Вайля; здесь художник обнажает одну из страшных истин: человек может оказаться способным к совершению наибольшего зла, а значит и предстать как сила враждебная человеческому. Неизбежно возникает вопрос: что сделало его таким? Вайль не дает ответа. Вопрос повисает в воздухе. Характерно, что предпоследняя, незамкнутая У часть произведения завершается открытой, вопросительной интонацией, и лишь возвращение да саро хора I части создает необходимое ощущение законченности целого. Однако вправе ли мы порицать композитора за отсутствие определенного ответа, выраженного в утверждении какого-либо позитивного идеала? Думается, следует приветствовать уже сам факт постановки такого вопроса. Ибо каким острым чувством современности и какой смелостью должен был обладать художник, чтобы в конце 20-х годов предугадать возможность осуществления одного из самых страшных зол на Земле — утверждение власти германского нацизма — и открыто выразить ему свой протест. В этой связи отметим, что "Берлинский реквием" явился одним из ранних в истории музыки XX века обращений к данному жанру и к самой теме смерти.

Избранный Вайлем необычный ракурс в интерпретации вечной темы потребовал и своеобразия жанрового решения. Фактически сочинение можно рассматривать как образец принципиально нового прочтения жанра. В противоположность классическому реквиему с его обобщенной по своему характеру формой высказывания Реквием Вайля отличается особой конкретизацией, яркой фотографичностью в раскрытии идейно-образного содержания. За исключением I и У частей все произведение воспринимается словно ряд картин окружающей жизни, которые (подобно сериям зарисовок Г.Цилле) поражают предельно точным и детализированным воссозданием натуры. Это своего рода репортаж о событиях современной действительности, где смерть выступает как не столь уж редкое явление. Такая оригинальная трактовка жанра позволяет говорить об известном его переосмыслении — о превращении реквиема в жанр публицистический.

Создание Вайлем "Берлинского реквиема" дает право утверждать, что тяготение композитора к трагическому и обращение к теме смерти не было случайным. Изобличение автором социальных пороков не-

избежно привело его и к осознанию самого жестокого общественного зла - убийства человеком себе подобного. Стремление Вайля разобраться в сложной сущности этого зла, на наш взгляд, диктовалось не столько желанием понять характер и внутреннее содержание переживаемых им социально-исторических процессов, но прежде всего было порождено его тревогой за судьбы человечества, судьбы истории, его чувством гражданского долга. Подобно многим современникам, пророчески предчувствуя неотвратимо наступающие события трагических 30-40-х годов, Вайль не хотел оставаться молчаливым наблюдателем происходящего, безучастным к окружающей жизни. Композитор не мог не указать всем людям и особенно соотечественникам на остроощущаемую им опасность приближения не столь далекого грозного будущего. В этой связи имя Вайля по праву должно занять достойное место в большом ряду имен художников-гуманистов XX века.

Л и т е р а т у р а

1. Гуревич Е. Сатирический музыкальный театр Брехта-Вайля. - В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975, вып. 14.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. - Л., 1978.
3. Зингерман Б. Случай "Трехгрошовой оперы". - В кн.: Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
4. Нестьев И. История одного содружества (Б.Брехт и К.Вайль). - В кн.: Из истории музыки социалистических стран Европы. М., 1975.
5. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. - М., 1969.
6. Kotschenreuter H. Kurt Weill. Berlin (West), 1962
7. Kurt Weill. Ausgewählte Schriften. Hrsg.v.D.Drew. - Frankfurt, a.M., 1975.
8. Kurt Weill für Sie portretiert, von Jürgen Schibera. - Leipzig, 1980.
9. Strobel H. Erinnerung an Kurt Weill. - Melos 20/1950. Zit. nach: Über Kurt Weill, S.151
10. Über Kurt Weill. Hrsg.v.D.Drew. - Frankfurt a.M., 1975
11. Weill K. "Zeitoper". - Melos, 7/1928, S. 106-108
12. Weill K. Über den gestlichen Charakter der Musik. - Die Musik 27/1929, S. 419-423
13. Weill K. Aktuelles Theater. - Melos, 8/1929, S.524-527
14. Weill K. Notiz zum Berliner Requiem. - In: Der deutsche Rundfunk 20/1929. Zit.nach: K.W.
15. Weill K. Anmerkungen zu meiner Oper Mahagonny. - Die Musik, 22/1930, S. 440-441
16. Weill K. Vorwort zum Regiebuch der Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". - In: Musikblätter des Anbruch, 1/1980, S.57

С о д е р ж а н и е

	С.
От редактора составителя	3
Е.Уфимцева (Свердловск, УПК). Г.Малер и проблема- тика австро-немецкого искусства начала XX века.....	7
Ю.Крейнина (Москва, ВНИИ искусствознания). Рeger и мастера XX века	25
Ю.Холопов (Москва, МПК). Кто изобрел 12-тоновую технику?	34
Д.Воробьев (Ленинград, ЛПК). У истоков творче- ской эволюции Альбана Берга	58
М.Мугинштейн (Свердловск, УПК). "Воццек" А.Берга и классическая традиция (об одном драматургическом принципе австро-немецкой оперы)	73
В.Холопова (Москва, МПК). О тематизме Веберна...	86
Ю.Клусон (Воронеж, ВГИИ). Некоторые проблемы художественной культуры Австрии и творчество ново- венцев в 1918-1938 годы	104
В.Назарова (Ленинград, ЛПИК). Г.Эйслер и А.Шен- берг	117
Т.Левая (Горький, ГПК). Некоторые аспекты гар- монии Хиндемита	131
М.Малкиель (Ленинград, ЛПК). К проблеме трагиче- ского в творчестве К.Вайля	146

Проблемы истории австро-немецкой музыки.

Первая треть XX века.

Сборник трудов, вып.70

Ответственный редактор Михаил Львович Мугинштейн

Редактор Е.К.Федотова

Технический редактор Р.И.Орлова

Корректоры Е.Л.Литвиненко, А.В.Месина-Полякова

Темплан 1983, поз.96

Подписано в печать 2.II.83 Л-101593 Формат 60х90/16

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Печ.л. 10,0 Уч.-изд.л. 10,25 Тираж 700 экз.

Заказ 1377 Цена 1 р. 50 к.

Государственный музыкально-педагогический институт

имени Гнесиных. Редакционно-издательский отдел.

Москва, Г-69, ул. Воровского, д. 30/36.

Ф-ка «Картолитография», ул. Зорге, 15

ISSN 0207—9933

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ

Первая треть XX века

Москва 1983