

*Лекции о музыке*

ПУТЬ К НОВОЙ МУЗЫКЕ

I

[11]

Я думаю, мы начнем с того, что я познакомлю вас с моим планом. Поскольку мы приступаем к нашему курсу с таким опозданием — первоначально он был рассчитан на три месяца,— попробуем уложиться в восемь бесед.

Я понимаю, что многие из вас имеют дело с музыкой не как профессионалы, являются, так сказать, любителями. Я буду учитывать это в своих лекциях, рискуя заставить скучать более «образованных» из вас, но тут я ничего не могу поделать. Впрочем, может быть, будет интересно и им.

Я хотел бы рассмотреть явления под самым широким углом зрения, исходя из следующего: какой смысл это может иметь для любителя (я, естественно, предполагаю, что музыкант все это знает), какую пользу могут получить люди, для которых музыка не является профессией, думая о вещах, для музыканта само собой разумеющихся? Какая в этом польза?

Здесь я хотел бы обратиться к статье Карла Крауса<sup>[1]</sup> «Язык», опубликованной в последнем номере «Факела» (№885/7, конец декабря 1932 года). В ней буквально все приложимо к музыке. Очень важно, говорит Карл Краус, чтобы люди разбирались в том *материале*, которым они пользуются постоянно, пока живут и говорят. В заключительной фразе он пишет о языке даже

[12]

так: «*Да научится человек служить ему!*». Краус говорит — и здесь я прошу особого внимания, ибо речь идет о чрезвычайно важном, и мы должны это понять,— что было бы, конечно, глупо заниматься языком, которым мы пользуемся с детства, ради какой-то эстетической пользы (то есть ради желания изящно выражаться, ради словесных выкрутасов), а занимаемся мы им, говорит Краус, потому, что изучение языка и его тайн приносит нравственную пользу. У нас дело обстоит так же! Я буду говорить не о языке, а о музыке, но это одно и то же, и мы можем сделать положения Крауса своим отправным пунктом.

Краус пишет: «Польза науки о языке и речи отнюдь не в том, чтобы тот, кто учится говорить, познал бы и язык, а в том, чтобы он приблизился к усвоению образа слова и тем самым к сфере, которая плодотворна по ту сторону осязаемого полезного. Залог этой нравственной пользы состоит в духовной дисциплине, которая накладывает высочайшую меру ответственности по отношению к тому единственному, над чем можно безнаказанно творить насилие, то есть по отношению к языку, и которая, как ничто иное, учит уважать и все другие жизненные ценности... Ничего не может быть нелепее, чем мнение, будто стремление к языковому совершенству вызывается желанием пробудить или удовлетворить некую эстетическую потребность...» И эта мысль проводится последовательно, шаг за

шагом!.. «Полагать, что можно приблизиться к загадкам его (языка) правил, к пониманию таящихся в нем опасностей,— иллюзия более благородная, нежели заблуждение, будто можно полностью овладеть им».—И чтобы мы не обольщались насчет возможности овладеть языком, Краус говорит:; «Учить видеть *бездны* за банальностями - вот в чем следовало бы усматривать педагогическую задачу по отношению к нации, возросшей во грехе».

Я уже спрашивал: какой смысл любителям заниматься элементами музыки, «загадками ее правил?. Смысл именно в том, чтобы научить за банальностями видеть бездны! И еще —и это было бы спасением быть активным духовно! Теперь вам немного понятно, о чем я говорю?

Наши беседы должны дать вам ключ к лучшему пониманию музыки, или скажем так: смысл этих заня-

[13]

тий может заключаться лишь в одном — дать вам представление о том, что здесь происходит, о том, что такое музыка и — в более широком плане — искусство вообще. И если после этих бесед вы будете относиться к определенным явлениям современной музыки несколько более сознательно и критически, то мы кое-чего уже достигнем.

Может быть, мне следовало бы начать с самых общих положений, сказав: в основе всякого искусства, а следовательно, и музыки, лежат определенные закономерности; исследование этих закономерностей, к которому мы с вами собираемся приступить, может быть направлено лишь на то, чтобы в какой-то мере их обосновать. Я хочу привести здесь замечательные высказывания Гёте, которые должны лечь в основу всех наших бесед и которые, по крайней мере для меня, являются бесспорными. Я цитирую их для того, чтобы у нас была самая общая из всех возможных основ для взаимопонимания.

В своем введении к «Учению о цвете»<sup>[2]</sup> Гёте афористически говорит о «невозможности отдать себе отчет о прекрасном в природе и в искусстве... Мы хотим обнаружить законы... их следовало бы знать». И хотя найти законы кажется Гёте почти невозможным, это не мешает ему считать, что надо пытаться «узнать законы, по которым всеобщая природа, выступающая в особой форме человеческой природы, стремится творить и творит, когда может...»

Но что это значит?.. Гёте рассматривает искусство как деятельность всеобщей природы, выступающей в особой форме человеческой природы. Это значит, что между произведением природы и произведением искусства нет существенной противоположности, что это одно и то же и что то, что мы рассматриваем как произведение искусства и таковым называем, в сущности представляет собой не что иное, как продукт всеобщей природы. Что это такое — «всеобщая природа»? Может быть, то, что нас окружает? А что это значит? Это есть

[14]

объяснение созидательной способности человека и прежде всего объяснение его творческого гения. Видите ли, уважаемые дамы и господа, дело обстоит не так, что человек говорит себе: сейчас я нарисую прекрасную картину, сочиню прекрасное стихотворение, и т. д., и т. п. Да, такое тоже бывает — но это не искусство. А те произведения, которые живут и будут жить вечно, великие шедевры, возникли, должно быть, вовсе не так, как это, к сожалению, обычно представляется людям. Что я этим хочу сказать, вы, вероятно, уже поняли из приведенных мною высказываний Гёте. Говоря более популярно, человек — всего лишь сосуд, в который влило то, что хочет выразить

«всеобщая природа». Видите ли, я бы выразился приблизительно так: подобно тому, как естествоиспытатель стремится найти закономерности, лежащие в основе природы, так и мы должны стремиться найти законы, по которым творит природа, выступающая в особой форме человека. А отсюда, в сущности, следует, что вещи, о которых трактует искусство вообще, с которыми оно имеет дело, не являются чем-то «эстетическим», что речь здесь идет о законах природы, что всякий разговор о музыке может вестись только в этом смысле.

Вероятно, не все эти законы действительно могут быть выявлены. Но некоторые все-таки были познаны и, я бы сказал, внедрены (особенно в музыке) в школу ремесла— того ремесла, которым должен владеть музыкант, чтобы быть в состоянии создать что-то дельное. Приведу еще одну цитату из Гёте, потому что она так прекрасно продолжает ту же мысль. Он говорил об искусстве древних: «Эти совершенные произведения искусства созданы человеком одновременно и как совершеннейшие произведения природы по истинным и естественным законам. Все произвольное, надуманное рассыпается в прах: здесь царит необходимость, здесь бог»... «Произведения природы из человеческих рук»... Опять та же мысль! Но здесь же появляется еще один момент: *необходимое*. Придется нам потрудиться, чтобы найти в шедеврах искусства необходимое. Ни малейшего произвола! Ничего надуманного! Я должен процитировать еще кое-что из Гёте. Вы знаете, что он написал «Учение о цвете»; он пытался понять, в чем тут дело, почему все имеет свой цвет, и т. д. И вот он пишет:

[15]

«Возможно, те, кто во всем привык действовать согласно определенному порядку, обратят внимание на то, что мы толком даже не объяснили, что же такое цвет... Нам и здесь не остается ничего иного, как повторить: цвет— это закономерность природы, воспринимаемая зрением». Поскольку между цветом и музыкой имеется лишь относительное, а не существенное различие, то можно сказать, что музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом<sup>[3]</sup>. В сущности это то же, что и цвет, как о нем пишет Гёте. Это, наверно, правда, и поэтому я говорю: если мы хотим беседовать здесь о музыке, то мы можем делать это, лишь сознавая, лишь веруя, что музыка — это закономерное воздействие природы на орган слуха.

Может быть, этого пока достаточно, чтобы сделать немного более понятной вам мою точку зрения и убедить вас, что это так. Совершенно естественно — кто хочет приблизиться к произведениям большого искусства, кто хочет разглядывать и созерцать их, тот должен, будь он верующим или неверующим, подходить к ним так, как следует подходить к творениям природы, то есть с должным благоговением перед лежащей в их основе тайной, перед тем неведомым, что в них заключено. Но познаем ли мы теперь эту тайну или нет, нам должно быть ясно одно: здесь господствует закономерность, и мы должны относиться к этим законам так же, как к законам, которые мы приписываем природе; музыка есть воспринимаемая слухом закономерность природы.

Теперь я хочу остановиться на названии моих лекций: «Путь к новой музыке». — Кто из вас был на лекции Шёнберга<sup>[4]</sup>? Он тоже говорил о «новой музыке». Что он хотел этим сказать? Хотел ли он указать путь к современной музыке? В свете его высказываний мои собственные рассуждения приобретают теперь двойной

[16]

смысл. Можно сказать: новая музыка — это музыка небывалая. В таком случае новой музыкой в равной мере является как то, что возникло тысячу лет назад, так и то, что существует сегодня, а именно: такая музыка, которая

воспринимается как еще никогда ранее не созданная и не сказанная. Но мы можем сказать также: давайте проследим, век за веком, как это было,— тогда мы увидим, какова новая музыка в действительности. И тогда мы, возможно, будем знать, что такое новая музыка сегодня —и что такое устаревшая музыка. Поэтому мы попытаемся рассмотреть скрытые здесь закономерности, чтобы потом яснее увидеть, что происходит сегодня. Тогда путь к новой музыке будет нами пройден.

Теперь я хочу перейти в область практики и рассмотреть один общий, немзыкального характера вопрос, нечто совсем общее, потому что иначе мы не будем понимать друг друга и потому что это непосредственно связано с предшествующим, в частности с цитированными мною высказываниями Гёте. Не будем больше говорить об искусстве, поговорим о природе!

Что является материалом музыки?... Звук, не правда ли? Поэтому, собственно, уже здесь следовало бы начать поиски закономерностей и результатов их действия. Не знаю, насколько это вам всем известно, но я хотел бы поговорить вот о чем: как возникло то, что мы называем музыкой? Как люди использовали данный природой материал? Вы знаете, что звук не есть что-то простое, что он представляет собой нечто составное. Вы знаете, что каждому звуку сопутствуют обертоны, фактически простирающиеся в бесконечность. И вот интересно проследить, как человек использовал это явление, чтобы получить то, что ему было непосредственно необходимо для создания музыкального образа; проследить, как он поставил себе на службу эту тайну природы.

Говоря более конкретно: откуда взялась эта звуковая система, которой люди пользуются с тех пор, как существуют музыкальные произведения? Как она возникла? Насколько нам известно, западноевропейская музыка, то есть музыка, которая ведет свое начало от греческой, в своем развитии до наших дней знала определенные звукоряды, принимавшие конкретные формы

[17]

Из более ранних эпох нам известны греческие лады, затем церковные. Как возникли эти звукоряды?

Они — следствие освоения обертонов. Как известно, сперва идет октава, затем квинта, затем терция через октаву и далее септима. Что здесь выясняется? Что квинта является ближайшим тоном, отличным от основного, то есть что она состоит с ним в наиболее тесном родстве. Отсюда можно сделать вывод, что сам тон находится в таком же отношении к тону, лежащему на квинту ниже. Таким образом, мы имеем своего рода параллелограмм сил, «равновесие» восстановлено, силы, тянущие вверх, и силы, тянущие вниз, равны.— И вот любопытно, что тона европейской музыки происходят от первых тонов этого параллелограмма сил:  $c (g, e) — g (d, h) — f (c, a)$ . В обертонах трех наиболее тесно соседствующих и родственных тонов, таким образом, содержатся все семь тонов гаммы.

Как видите, этот материал находится в полном соответствии с природой. Наш семиступенный звукоряд следует объяснять именно так, и, надо полагать, именно так он и возник.

Помимо западноевропейской музыки, есть еще музыка других народов —я мало в ней понимаю— например, японская и китайская, если она не является подражанием нашей музыке. Вместо наших семи звуков там используют другие звукоряды. И все же особая стройность и глубокая обоснованность нашей системы, пожалуй, свидетельствуют о том, что нашей музыке указан особый путь.

(20 февраля 1933 г.)

Если наши занятия будут продолжаться, я хотел бы, чтобы впредь каждый раз кто-нибудь делал короткий обзор предыдущей беседы. Так нам будет легче проследить связь нового с уже знакомым. Попробуем разбираться в вещах вместе, добиваясь все большей ясности.

В прошлый раз мы взяли за исходное *образ слова* v Карла Крауса (он мог бы сказать также «языковая форма» или «языковый образ») как соответствующий

[18]

музыкальному образу. Разобравшись с музыкальной материей, мы подходим к пониманию музыкальной мысли. Здесь я хотел бы сделать маленькое отступление и показать, как важно разобраться в этих вещах, чтобы уяснить себе, что такое музыкальная мысль. Просто удивительно, как мало людей способно схватить музыкальную мысль. Я не буду говорить о широких массах, которым некогда глубоко заниматься духовными проблемами: я хотел бы остановиться на заблуждениях великих умов. Вы, вероятно, знаете, как странно судил о музыке, например, Шопенгауэр. Он высказывал о ней поистине необычайные мысли, но ему же принадлежит глупейшее суждение: ему нравился — нет, не Моцарт — Россини! Ладно бы дело касалось какого-нибудь современника, тут ошибки более простительны, но ведь речь шла о прошлом — значит, это было заблуждением историческим!

Еще пример: Гёте. Кто ему нравился? — Цельтер! Шуберт прислал ему рукопись «Лесного царя» — он даже не заглянул в ноты. Известная встреча Гёте с Бетховеном протекала, конечно, не так, как это обычно представляют, ибо Бетховен был человеком вполне воспитанным, отнюдь не «сумасбродом»; может быть, он как раз был не в духе, но представлять его себе «дикарем» мы не вправе. — Далее: Ницше! — Шопенгауэр, Гёте, Ницше — сплошь великие имена! Ницше — его близость с Вагнером была вовсе не музыкальной, а идейно-философской. В своем «Парсифале» Вагнер перешел к иной системе взглядов, с которыми Ницше не был согласен: Бизе, очевидно, был для него чем-то вроде вынужденной замены Вагнера. Официальной причиной разрыва был католицизм «Парсифаля» — то есть нечто внемзыкальное.

И так всегда: менее достойных превозносят, более значительных отвергают. Ведь кто-кто, а Ницше-то обдумывал то, что говорил и писал. Уж если он говорил о музыке, то не вправе был объяснять свой разрыв с Вагнером внемзыкальными причинами. Мы видим, как, оказывается, трудно уловить в музыке мысль. Ибо иначе эти феноменальные умы не впали бы в ошибку! Но именно музыкальная мысль оказалась им недоступна. Они не смогли к ней даже *приблизиться!*

[19]

Далее: Стриндберг! — Вы читали, что он говорит о Вагнере? Что все хорошее он украл у Мендельсона! Это еще усугубилось тем, что у него произошла подмена понятий: он идентифицировал Валькирию с Норой, а Ибсена он терпеть не мог.

Обратимся к современности: Карл Краус! — Вот интересный случай! Нет нужды говорить, как много для меня значит Краус, как глубоко я его почитаю. Но тут он заблуждается на каждом шагу. Взять хотя бы его известный афоризм о

«музыке, омывающей берега мысли!» — Здесь ясно видно: Краусу и в голову не приходит, что в музыке заключена какая-то мысль. Я помню — это было давно,— был такой Герварт Вальден, этаким представителем «бури и натиска», который очень почитал Карла Крауса, пропагандировал Кокошку и к тому же сочинял музыку. Что-то из написанного им было даже напечатано в «Факеле». Самый убогий дилетантизм, никакого намека на музыку или музыкальные мысли! И Карл Краус это напечатал!

Если сравнить с изобразительным искусством, то там такой упадок немислим. Сама мысль, что Карл Краус мог так ошибаться, кажется абсурдной.— В чем тут дело? Очевидно, в одном: чтобы постичь музыкальную идею, нужен некий особый дар.

Ведь как люди слушают музыку? Как ее слушают широкие массы? — По-видимому, при слушании им необходимо опираться на какие-то картины и «настроения». Если музыка не вызывает в воображении людей зеленого луга, голубого неба или чего-нибудь в этом же роде, они теряются. Слушая сейчас меня, вы следите за неким логическим развитием, за определенным движением мысли. А ведь обыкновенный слушатель, пожалуй, вовсе не следит за звуками. Если я пропою вам что-нибудь совсем простенькое, одноголосное, например, «Es kommt ein Vogel geflogen»<sup>[5]</sup> или пастушеский наигрыш из «Тристана», то есть нечто такое, где музыкальная мысль занимает ограниченное пространство, не имеет глубинного измерения, то разве не всякому будет ясно, что здесь налицо определенная «тема», мелодия, музыкальная мысль? По крайней мере, тот, кто мыслит музыкой — а к этому я и хочу вас подвести,— несомненно,

[20]

понимает, о чем здесь речь. Если это мысль тривиальная, плоская (что никак не зависит от того, известная эта мысль или нет), то я это вижу, я умею отличать банальную мысль от значительной и ценной. Слова Карла Крауса о «берегах мыслей» как раз особенно показательны. Ведь это принижение музыки. Неужели то что писали Бах и Бетховен, — «чувствительная мазня» *вокруг* мыслей?

Так что же в музыке действительно соответствует учению о языке, которое Карл Краус по праву ставит так высоко? — *Законы* музыкального творчества!

Второе, из чего исходит Карл Краус, это «нравственная польза». И действительно, когда получишь представление об этих законах, начинаешь ведь совсем по-иному относиться к тем великим умам, о которых мы говорили! Тогда невозможно думать, что такое-то сочинение могло быть, а могло и не быть,—тогда знаешь, что оно *не могло не быть*. Когда высказывалось нечто необычное, всегда требовались века, чтобы люди могли это постигнуть. Это и есть «нравственная польза».

Когда я потом цитировал Гёте и рассказывал о моем понимании искусства, я делал это для того, чтобы вы поняли, что в искусстве, как и в природе, царит закономерность. Искусство есть продукт всеобщей природы, выступающей в специфической форме человеческой природы.

Какие здесь открываются перспективы! Это процесс, далекий от какого-либо произвола. Я вспоминаю слова, сказанные однажды Шёнбергом во время службы в армии. Какой-то начальник спросил его удивленно: «Вы тот самый Шёнберг? Композитор?» Шёнберг ответил: «Да. Никто не хотел им быть — пришлось стать им; мне». Говоря конкретно, звук есть закономерность природы, воспринимаемая слухом. Эту закономерность мы констатировали в прошлый раз при рассмотрении музыкальной материи. К чему я все время стремлюсь — это научить вас мыслить определенным образом и сообразно этому смотреть на вещи. Итак, как вы уже слышали, звук есть нечто составное,

слагающееся из основного тона и обертонов. Так вот в ходе своего развития музыка ступень за ступенью осваивала этот составной материал. Это один путь. Сперва в дело шло то, что было ближе, а потом и то, что лежало дальше. Поэто-

[21]

му не может быть ничего более ошибочного, чем и ныне еще часто высказываемое, старое, как мир, мнение: «Нужно сочинять так, как прежде,— поменьше диссонансов, пожалуйста!» Ибо на наших глазах происходит непрерывное, последовательное освоение данного природой материала! Обертоновый ряд можно считать практически бесконечным. Здесь возможны все более тонкие дифференциации, и с этой точки зрения ничего нельзя сказать против опытов в области четвертитоновой музыки и т. п. — вопрос только в том, пришло ли для этого время.— Но путь задан совершенно верно — самой природой звука. Итак, нам должно быть ясно: то, что сегодня вызывает враждебное отношение, так же дано природой, как то, что делали раньше.

Почему важно, чтобы мы отдавали себе в этом отчет? Обратимся к музыке наших дней! Неразбериха усиливается, происходит невероятно что. Говорят о «направлениях». Но об этом позже! Или же: какому направлению верить, на какое полагаться? Надеюсь, вы понимаете, что я подразумеваю под этими «направлениями». Повторяю: диатонический ряд не был изобретен, он был обретен. То есть он уже был дан, и картина его освоения, как мы видели, очень проста и понятна: обертоны «параллелограмма сил» трех соседних, родственных тонов образуют тоны гаммы. Именно главные, наиболее тесно связанные друг с другом обертоны — нечто совершенно естественное, отнюдь не выдуманное — образуют диатонический ряд. Но как обстоит дело с промежуточными тонами? Здесь начинается новая эпоха, этим мы займемся позже.

Что такое трезвучие, которое до сих пор играло в музыке такую важную роль и исчезновением которого все так обеспокоены? — Первый отличный от основного тона обертон и второй обертон — то есть имитация этих обертонов, подражание природе, воспроизведение первичных заложенных в звуке простейших связей. Поэтому оно так приятно нашему уху и использовалось в музыке в первую очередь.

Теперь еще один момент, о котором, насколько мне известно, первым говорил Шёнберг: эти простые созвучия называют консонансами; на скоро, однако, было замечено, что более далекие обертоновые связи, которые называли диссонансами, воспринимаются как особая

[22]

пряность. Но мы должны понимать, что между консонансом и диссонансом нет принципиальной разницы, что они отличаются друг от друга не по существу, а лишь по степени. Диссонанс — это лишь более далекая ступенька уходящей вверх лестницы. Мы не знаем, к чему приведет борьба против Шёнберга, которого упрекают в злоупотреблении диссонансами. Этот упрек, конечно, нелеп; музыке приходилось отбиваться от него испокон веков. Его предъявляли всем, кто смел двигаться вперед. Правда, за последнюю четверть века прогресс в этой области был поистине ошеломляющим, можно смело сказать, беспрецедентным в истории музыки. Кто считает, что между консонансом и диссонансом имеется существенное различие, тот заблуждается, ибо в звуках данных природой, содержится вся сфера звуковых возможностей— и развитие шло именно так, как я говорил.— Очень важно, однако, как на это смотреть.

Но столь же важно и нечто другое. Мы уже говорили о музыкальной мысли.— Для какой же цели люди использовали то, что было «дано природой»? Что побудило их применять эти звукоряды? Очевидно, существовала некая потребность, некая необходимость, которая и вызвала к жизни то, что мы называем музыкой. Что за необходимость? Необходимость что-то сказать, выразить, выразить мысль, которую иначе, как в звуках, не выразишь. Это не могло быть по-другому. Зачем трудиться, если все можно сказать словами? Аналогию этому мы находим в живописи: художник овладевал красками точно так же. Человек стремится передать в музыкальных звуках нечто такое, что иначе не скажешь. Музыка является в этом смысле языком.

Само собой разумеется, скоро выявились законы, определяющие способ воплощения музыкальных мыслей. Такие законы существуют с тех пор, как существует музыка и высказываются музыкальные мысли.

Попытаемся же добраться до законов, лежащих в основе этого. Посмотрим, как данный природой материал использовался для выражения музыкальных мыслей.

Таким путем мы попробуем по возможности уяснить себе, что же действительно является определяющим в новой музыке,

(27 февраля 1933 г)

[23]

### III

Сегодня я плохо себя чувствую и не могу как следует сосредоточиться.

Нас интересуют не точки зрения, а факты. Мы хотим говорить о развитии новой музыки. Что было для него определяющим? Один вопрос мы разобрали в прошлый раз: все более широкое овладение данным природой материалом. Я рассказывал вам об элементарных вещах, об освоении диатонического ряда, о естественной природной основе простых и сложных созвучий, о том, что человек прежде всего брал самый легкодоступный материал. Доказательство - трезвучие, воспроизводящее ближние обертоны. Затем шло все более широкое использование этой данности.

Теперь второй момент: человеку нужно было *высказаться*. Что же он высказывал? Мысли. Как они формулировались в соответствии с музыкальными законами? Проследим в общих чертах, как шло развитие музыки, помня, что одно из выделившихся при этом направлений воплотило в себе то, к чему стремились, чего искали мастера композиции с тех пор, как человек мыслит музыкой.

Выражение музыкальной мысли - как это понимать?

Как выражение мысли музыкальными звуками! Намерение выразить какую-то мысль предполагает существование общезначимых законов. Все, что здесь делалось и делается, направлено на то, чтобы соблюсти эти законы. Что-то высказывается с помощью звуков - стало быть, аналогия с языком. Желая что-нибудь сказать, я должен говорить *понятно*. Но как стать понятным? Для этого нужно выражать мысль по возможности *четко*. Слушателю должно быть ясно, что я говорю. Я не должен тратить лишних слов, ходить вокруг да около. У нас есть для этого особое слово: *наглядность* (Fasslichkeit)<sup>[6]</sup>. Наглядность является высшим законом всякого выражения мысли. Ясно, что

это должно быть высшим законом. Что же нужно сделать, чтобы музыкальная мысль стала наглядной? Видите ли, все, что музыка приобрела за все эпохи своего развития, служит этой единственной цели.

[24]

Пойдем дальше. Что, собственно, означает слово *Fasslichkeit*? Возьмем это слово в его точном образном смысле: оно значит, что что-то можно схватить; если например, вы берете в руки какой-либо предмет, то вы его «схватили». Но мы не можем взять в руки, «схватить» дом. Следовательно, в переносном смысле: наглядно (*fasslich*) то, что обозримо, контуры чего я могу различить. Ровная плоскость, следовательно, не может быть «наглядной»<sup>[7]</sup>. Другое дело, если дана хотя бы какая-то отправная точка, начало. Но что такое начало? Здесь мы подходим к *вопросу о членении*.

Возьмем более широкую картину! Мы говорим о ровной плоскости и видим, например, здесь ровную плоскость стены, расчлененную колоннами. Вот вам пример членения, хотя и крайне примитивный. Совсем по-другому обстоит дело, когда имеются и другие различимые элементы. Так что же такое членение? Говоря вообще, это деление на отрезки! Для чего нужны отрезки? Чтобы разграничить элементы, чтобы обозначить главное и второстепенное. Это необходимо, чтобы быть понятным, и поэтому так должно быть и в музыке. Объясняя что-нибудь, не забывайте о главном, наиболее важном; привлекая примеры со стороны, не отвлекайтесь от темы. Значит, во всем нужна *взаимосвязь* (*Zusammenhang*), иначе вас не будут понимать. Этот момент играет особую роль: взаимосвязь необходима, чтобы сделать мысль наглядной. Шёнберг даже собирался написать книгу «О взаимосвязи в музыке». Суммируем то, что мы высказали в общих чертах: членение (то есть разграничение главного и второстепенного) и взаимосвязь.

Можно было бы сказать, что с тех пор, как люди пишут музыку, большинство великих композиторов стремились сделать взаимосвязь как можно более явной. Все, что здесь делалось, делалось ради этого, и мне кажется, что в наше время достигнута новая, более высокая степень взаимосвязи, причем достигнута в том подвергающемся многочисленным нападкам методе сочинения, который Шёнберг назвал «композицией на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов». Мы

[25]

рассмотрим этот метод и конце наших лекций. Главное же для меня — проследить, как был пройден этот путь, и показать, что мы к этим вещам стремились.

Композиция на основе двенадцати тонов достигла такого совершенства взаимосвязи, к какому музыка раньше не могла даже приблизиться. Ясно, что, где все соотнесено и взаимосвязано, там гарантирована и наглядность. А все остальное — это дилетантизм и больше ничего, всегда им было и всегда будет! Это не только в музыке так, но и во всем. В изобразительном искусстве, в живописи я могу только чувствовать, но не доказать наличие соотношений, обеспечивающих взаимосвязь; но я положительно знаю, что такие соотношения есть в языке.

Взаимосвязь служит наглядности мыслей! Этот принцип по-разному воплощался в разные эпохи развития музыки.

Но сегодня я хотел бы еще разобрать только один вопрос. Он имеет принципиальное значение для нашего анализа.

Нам нужно поговорить о *пространстве*, которое может занимать музыкальная мысль.

Прежде всего, музыкальная мысль может быть выражена одним-единственным голосом, примеры чему мы находим в примитивных народных песнях. Пастушеский наигрыш из «Тристана», написанного в эпоху, когда музыка уже имела колоссальные достижения,— пример того, что и на этой стадии одним голосом еще можно было выразить очень много. И просто невозможно представить себе, чтобы кто-то вздумал «для большей ясности» что-либо присочинить к этой мелодии! То, что здесь, в более поздней музыке, представляет собой исключение, вначале было обычным явлением. Одноголосие некогда было правилом в западноевропейской музыке—в грегорианском хорале. Чисто исторически это та точка, с которой мы должны нанять наш анализ. Отсюда мы и проследим дальнейший путь.

Я должен, однако, сразу же сказать: скоро пришли к выводу, что звучания одного голоса недостаточно для воплощения музыкальной мысли; начались попытки расширить музыкальное пространство. Когда одновременно звучит несколько голосов, музыка приобретает новое измерение —глубину, мысль выражается уже не одним-единственным голосом — и это уже в некотором роде полифония. Как понять, что одного голоса стало

[26]

недостаточно, что для выражения музыкальной мысли потребовалось привлечь несколько голосов? Для ясности повторю: очень скоро возникла потребность ввести еще одно измерение. Если вначале для выражения мыслей было достаточно одного голоса, то позже появились такие мысли, которым этот способ выражения уже не удовлетворял, так что пришлось расширить музыкальное пространство, добавить к одному голосу другие голоса.— Это не было случайностью. Это не могло быть случайностью! Дело обстояло не так, что кто-то произвольно добавил один голос. Первый, кто пришел к этой мысли — может быть, он не спал ночей,— знал: так *должно* быть! Почему?—Это новшество возникло не как детская забава: его творцом руководила абсолютная необходимость — он не мог действовать иначе. Мысль рассредоточена в пространстве, она заключена не в одном-единственном голосе — один голос не может выразить ее полностью — это может сделать лишь союз голосов. Мысль потребовала воплощения в нескольких голосах. После этого многоголосие быстро достигло расцвета. Я хочу продемонстрировать это на примерах. Давайте рассмотрим принципы, которыми руководствовались при освоении звуковых ресурсов, то есть того, что заложено в звуке природой.

(7 марта 1933 г.)

#### IV

Все меньше людей — и это уже относится к теме лекции!— подходит нынче к искусству с должной серьезностью и интересом. То, что сейчас творится в Германии, равнозначно разрушению духовной жизни! Возьмем нашу область! Примечательно, что перемены, произведенные нацистами, коснулись почти исключительно музыкантов, и легко себе представить, как дело пойдет дальше. Что будет с нашей борьбой? (Когда я говорю «нашей», я имею в виду ту группу, которая не ищет внешнего успеха.) И если многие из тех, кто стал жертвой преследований, и не принадлежали к тому идеальному течению, о котором я говорю, то все же они что-то значили в своей области, и должности, доверен-

ные им в свое время, являлись признанием их заслуг. А что будет дальше? Например, с Шёнбергом? И хотя это нынче совпадает с антисемитизмом, но где гарантия, что в будущем человек, который что-то умеет, найдет работу, даже если он и не еврей? «Культурбольшевизм - вот название, под которым нынче объединяют всех, кто группируется вокруг Шёнберга, Берга и меня, а также Крженека. Какие огромные разрушения несет с собой этот поход против культуры! Но оставим политику! Возьмем искусство.— Какое представление имеют гитлеры, геринги и геббельсы о нем? Когда я старался разъяснить вам вещи, которые *должны* произойти, — независимо от того, существуют ли люди, способные это сделать,— я имел в виду нечто прямо противоположное. Конечно, трудно отмахнуться от политики — ведь теперь речь идет о жизни и смерти! Но тем настоятельнее задача спасти то, что можно спасти. Как это все усиливается и меняется! Уже несколько лет назад можно было заметить известные перемены в художественном творчестве — ибо у искусства свои законы, оно не имеет ничего общего с политикой,— но верилось, что дело еще как-то пойдет. Сегодня мы недалеко от такого положения, когда человека будут сажать в тюрьму *за то, что он серьезный художник*. Да что там, это уже так! Я не знаю, что Гитлер понимает под «новой музыкой», но я знаю, что для этих людей то, что мы таковою называем, равносильно преступлению. Недалеко .время, когда будут сажать за то, что пишешь подобные вещи. В лучшем случае ты — человек конченный, ты материально обречен.

Одумаются ли они в последнюю минуту? Если нет, то культура погибнет.

Теперь давайте проследим — можно сказать, в последний час,— как раскрывались рассмотренные нами идеи и принципы наглядности и взаимосвязи исторически!

Мы уже говорили о том, какое пространство может быть отведено для воплощения музыкальной мысли, и установили, что в некоторых случаях бывает возможным целиком уложить ее в один-единственный голос, в одну мелодию, которая существует сама по себе. И я указывал в качестве примера, что существовал целый жанр, в котором музыкальные мысли выражались

*только* так,—грегорианский хорал. Он сложился в связи с католическим церковным обрядом. (Впрочем, нечто подобное можно наблюдать в иудейском обряде.) Однако— и теперь я прошу особого внимания!—в дальнейшем возникла потребность расширить это пространство, с тем чтобы музыкальная мысль при своем воплощении охватывала не только горизонталь, но и всю глубину многоголосия. При одноголосии мысль должна вписываться в один голос. Как же развивались события в ходе веков? В течение очень короткого времени сложился стиль нидерландцев; к концу XVII века он уже пришел к своему закату. С этим стилем связан высокий расцвет полифонии. Позже мы посмотрим, в какой мере нидерландцы освоили звуковую материю и какие при этом применялись средства.

Вместе с тем мы видим, однако, что в пору все более стремительного расцвета полифонии начинает выдвигаться другой метод выражения мыслей, связанный с более простыми элементами: танцевальными формами и т. п.

Что же здесь получается? (Дело идет к Иоганну Себастьяну Баху, той вершине, которая объединяет оба метода.)

На основе полифонического способа выражения мысли развиваются танцевальные — более близкие к народным — формы и возникает понятие «сопровождения».

Что такое сопровождение? Как его понимать? Не знаю, рассматривал ли уже кто-либо эти вещи под таким углом зрения, но мне важно продолжить их анализ именно в этом аспекте. Ведь что здесь любопытно? Один поет, а другой что-то к этому «добавляет»! Стало быть, здесь есть разделение на главное и второстепенное — то есть нечто, чего нет в истинной полифонии.— Здесь тоже мысль не исчерпывается одной лишь мелодией, но ставится задача полнее выявить различную направленность *музыкальных функций*. Таким образом, в этот период, то есть в эпоху Баха и Генделя (хотя их имена и не следует произносить на одном дыхании!), все определялось теми элементами, из которых складывался метод композиции, характеризовавшийся главенством одного голоса. Это время ознаменовалось необычайным расширением звуковой сферы, вызванным усилением роли гармонического начала.

[29]

Оглянемся назад. (Здесь я опираюсь на последнюю лекцию Шёнберга[8].) Мы начинали с семиступенного звукоряда, и вот любопытно то, что при Бахе были освоены двенадцатиступенный звукоряд и одновременно – гармония. Но эту эпоху сменила другая, которая вернулась к одноголосной мелодии, причем сперва к ее самым примитивным формам. Правда, поскольку уже существовала полифония, мелодия теперь шла с «сопровождением» по без использования настоящей полифонии.

Это было время зарождения гомофонного стиля, время Монтеверди, время развития оперы, когда композиторы ограничивались сочинением красивых мелодии для пения дополняя их лишь минимально необходимым сопровождением. Этот метод выражения достиг своей вершины в венской классической школе. Интересно наблюдать, как здесь одно опять сменяется другим, как композиторы, достигнув больших высот в полифонии, вновь обратились к более примитивному стилю. Теперь они опять стремились уложить музыкальную мысль в рамки одного голоса. Мы вполне можем спеть какую-нибудь мелодию Моцарта или тему Бетховена без сопровождения: здесь действительно есть все, что следовало выразить, притом в одном-единственном голосе. Любопытно, что сопровождение выступает теперь в иной функции и развивается по-новому.

Итак, мы должны хорошо уяснить себе, что в классической музыке вновь появилось стремление выразить мысль одной-единственной линией. Но тут начались интересные вещи: «сопровождение», выступавшее как придаток к одноголосной главной линии, начинает играть все более важную роль; очень постепенно, без существенных скачков совершается важное превращение, вызванное стремлением сделать все более взаимосвязанным то, что сопровождает главную мысль, то есть все прочнее и теснее связать основную мелодию и сопровождение. Это происходило совершенно незаметно и в конце концов привело к нынешнему полифоническому стилю сочинения. Итак, опять все более и более широкое освоение материала!

Я хотел бы еще сказать это иначе. Окинем взглядом весь путь: методы воплощения менялись, музыкальная

[30]

мысль развертывалась либо и одной линии, либо в нескольких, и мы видим, как эти два метода все более) пронизывали друг друга. Результатом действия этих тенденций является музыка нашего времени.

Мы не можем нынче писать по старым образцам, ибо мы прошли через эволюцию гармонического начала. Классике было свойственно концентрировать всю мысль в одной линии, все время дополняя ее в сопровождении. Как в свете этих явлений понимать то, что открывается в произведениях мастеров нашего времени? Это – результат взаимопроникновения этих двух методов воплощения. Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет очень много общего с методом нидерландцев XVI века — но, разумеется, с добавлением всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов. Посмотрим теперь на примерах, как все это происходило, как воплощались эти принципы. Вернемся к более ранним эпохам! Сперва я сыграю вам нечто из эпохи одноголосия, из эпохи грегорианского хораля:



Рис. 01

*«Аллилуйя» с запевом в мелизматическом стиле (тон VIII)*

Как это звучит на ваш слух?— Я говорил в прошлый раз: первейшим принципом является наглядность (Fasslichkeit)! Как это тут выражено? Поразительно,

[31]

что уже здесь обнаруживаются все названные принципы! Что тут прежде всего бросается в глаза? -- Повторение! Как будто по-детски просто. Как легче всего добиться наглядности? — Путем повторения. На этом зиждется все формообразование, все музыкальные формы строятся на этом принципе.

Сыграю эту пьесу еще раз. Мы видим три части! Вторая отличается от первой, третья идентична первой. И это — в мелодии XII века! Мы находим здесь уже всю структуру больших симфонических форм, причем точно в том виде, как в симфониях Бетховена. Давайте разберемся, как это все получилось и что это выражает. Прежде всего, мы видим здесь симметричную конструкцию А—В—А, данную человеку уже в формах его собственного тела. Задача состояла в том, чтобы создать конструкцию, которая была бы как можно более «обозримой» (fasslich). Отсюда — трехчастное построение, которое повторяется как целое и содержит повторы также в отдельных своих частях.

В заключение я хотел бы опять перейти в более общий план. Извлечем из примера урок: из этого простого приема, из этой идеи сказать что-то два раза, чаще— как можно чаще — развились самые сложные и изощренные вещи, и, если угодно, мы можем совершить прыжок в современность: наша двенадцатитоновая музыка основана на постоянном возвращении определенной последовательности двенадцати звуков — принцип повторения!

(14 марта 1933 г.)

Опубл.: Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 11 - 31.

---

[1] Карл Краус (1874—1936) — австрийский писатель, поэт, публицист, критик и сатирик, редактор, а с 1911 по 1936 г.—почти единственный автор журнала «Факел», основанного им в 1899 г.

[2] Всю свою сознательную жизнь Веберн не расставался с этой книгой. И когда в конце войны, потеряв кров, он отправился к своим дочерям в Миттерзиль близ Зальцбурга (где и погиб в 1945 г. от случайной пули американского солдата), то, уезжая, взял с собой единственную книгу. Это было «Учение о цвете» Гете!

[3] По-видимому, речь здесь и далее идет не столько о музыке как виде искусства, сколько о звуковой ее стороне, о звуке вообще. Веберн невольно подменяет одно другим, что, впрочем, вполне понятно в устах человека, для которого все звучащее является прежде всего музыкой.

[4] Имеется в виду лекция на тему «Новая и устаревшая музыка, или Стил и идея», прочитанная Арнольдом Шенбергом в январе 1933 г. в венском «Союзе культуры» («Kulturbund») (примеч. В. Райха).

[5] Детская немецкая песенка типа «Чижика».

[6] Fasslichkeit — труднопереводимое слово, образованное от глагола fassen — схватить, уловить, выразить, понять, обозреть.

[7] Поясним мысль Веберна: плоскость однородна, на ней нечего различать.

[8] См. примечание 4.

*Лекции о музыке*

ПУТЬ К НОВОЙ МУЗЫКЕ

V

[31]

В прошлый раз мы говорили о том, что роль музыкального пространства в разные эпохи принципиально менялась. Мы установили, что в какие-то эпохи определенный метод музыкального выражения применялся шире и в ином качестве, чем в другие. Второе, о чем мы говорили, было взаимопроникновение этих методов в отдельные исторические периоды.

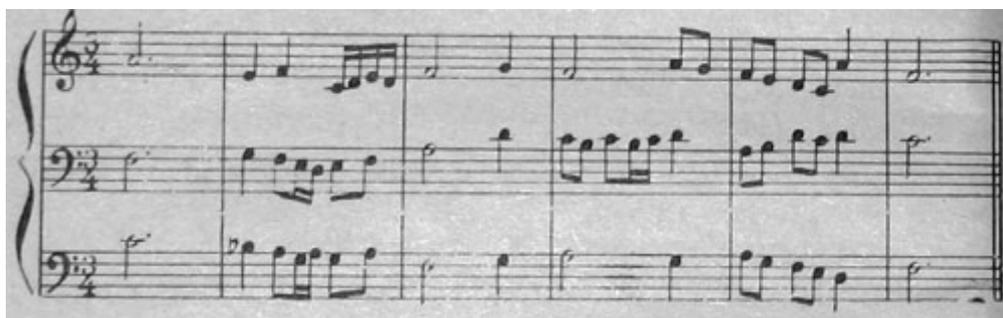
С другой стороны, мы видели — даже оставляя в стороне исторический аспект — постоянное чередование между более полным и более ограниченным использова-

[32]

нием музыкального пространства. Вокруг этой общей схемы выражения музыкальной мысли группируется потом все остальное, что служит принципу наглядности (Fasslichkeit).

Одноголосие грегорианского хорала сменяется периодом многоголосия, которое мы видим не только у нидерландцев, но и у Палестрины и немецких мастеров того времени. Что же здесь появилось нового в отношении принципа наглядности?

Рассмотрим все это с двух точек зрения: во-первых, с точки зрения наглядности и взаимосвязи и, во-вторых, с точки зрения освоения звуковых ресурсов.



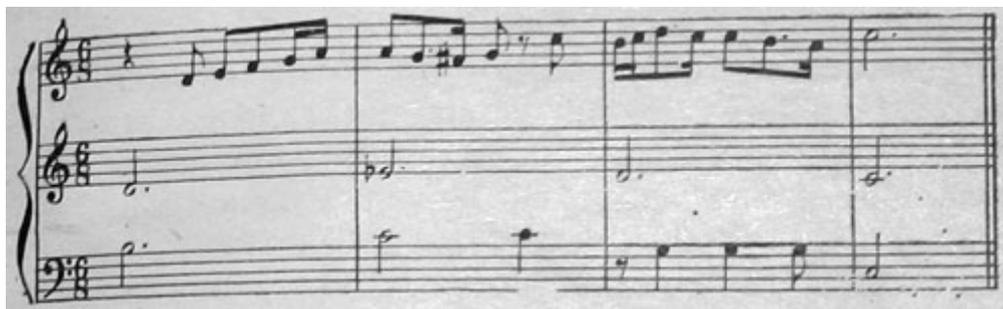
*Конец «Рондо» Жанно де Лекюреля.*

Трехголосный хор на французский текст. Мы видим, как звуковая сфера, постепенно расширяясь, охватывает диатонический ряд.

Знаете ли вы, как, в каких формах и конструкциях использовался этот звукоряд? Я говорю здесь о церковных ладах. Это было время, когда из церковных ладов развился диатонический ряд. Исходной точкой этого процесса была одна определенная последовательность тонов в этих ладах. Что такое церковные лады? Как от них пришли к диатоническому ряду? Церковные лады строятся на каждой ступени семиступенного звукоряда и, следовательно, всегда содержат в себе этот ряд. Ионийский лад — это семиступенный ряд от *c*, дорийский — от *d*, фригийский — от *e*, лидийский — от *f*, миксолидийский — от *g*, эолийский — от *a*, гипофригийский — от *b*. Особенностью ионийского церковного лада — нашего *C-dur* — было то, что он имел перед возвращением основного тона *c* полутон, так называемый вводный тон.

[33]

Скоро было замечено, что окончание через переход вводного тона в основной дает особый эффект, и поэтому в других звукорядах перед возвращением основного тона также появился полутон. А это привело к слиянию церковных тонов в две группы — мажорную и минорную - и тем самым к исчезновению этих ладов. Таким образом, исчезновение церковных ладов было вызвано включением чуждых им вводных тонов, так называемых альтераций. В нашем примере мы везде видим те же семь тонов: но с введением вместо натурального седьмого тона повышенного тона (отсюда название "альтерация") появился элемент, ведущий к хроматизму, а именно еще один тон. Тот момент, когда в музыке остались лишь мажор и минор, совпал с началом эпохи Иоганна Себастьяна Баха. К тому времени появилось уже столько новых элементов, что можно было использовать все двенадцать звуков хроматической гаммы.



*Из трехголосного «Песенного мотета» Гийома Дюфаи.*

Здесь все голоса заканчивают на одном и том же тоне. Другая пьеса<sup>[1]</sup> кончается пустой квинтой. Терция отсутствует — ведь тогда не было ни мажора, ни минора, которые принципиально разнятся в терции. Таким образом, вы опять видите, что все это находится в полном соответствии с природой: мажора и минора не могло быть — терция воспринималась как диссонанс — ее не решались использовать.

Теперь я хочу привести пример из сочинения композитора XVI века Людвига Зенфля, где в окончании уже имеется терция:

[34]



*Окончание пятиголосного «Тенорового мотета» Людвига Зенфля.*

Здесь, по существу, используется диатоническая гамма и делается робкая попытка закончить терцией - то есть дело идет к мажору и минору.

Рассмотрим теперь эпохи развития музыки с иной точки зрения! Что характерно для способа выражения мыслей? Еще когда я говорил о грегорианском хорале я обращал ваше внимание на исключительную важность принципа повторения как средства усиления наглядности. Теперь мы видим, что все развитие связано с этим принципом. Как в этом отношении обстоит дело с нашим примером? Повторение может быть либо буквальным, либо с некоторыми отклонениями.

Здесь перед нами образец раннего многоголосия, по строенного на принципе повторения так, что отдельные голоса звучат не в отрыве друг от друга, а будучи определенным образом связаны, причем третий, четвертый и шестой голоса поют одно и то же [2]. Как могут несколько голосов петь то же самое друг за другом В этом существо канона, наиболее тесной мыслимой связи между несколькими голосами. Чтобы все могли петь одно и то же в разное время, требуется особое мастерство композитора. Но за всем этим всегда стоит стремление к возможно более тесной взаимосвязи.

[35]

Вследствие сдвига вступления возросло значение начальной формулы. - В начале это еще не канон в строгом смысле слова, но уже и тогда существовала потребность в том, чтобы каждый голос вступал так, как и его предшественник, - именно для того, чтобы образовалась какая-то связь. Имитационное начало!

Но опыты с комбинированием голосов были тут же продолжены: какое-то сочетание, оставаясь самим собою, давалось все же в несколько измененном виде - например, с обратной последовательностью звуков ("рак"). Потом

был сделан и следующий шаг: звуковую последовательность стали повторять с обратным направлением интервалов ("обращение"). Какие из этого можно сделать выводы? Как это понимать? Мы видим, что уже в эту эпоху композиторы, стремясь к большей наглядности, прилагали все усилия к тому, чтобы создать взаимосвязь между разными голосами.

Теперь я хотел бы рассмотреть с вами те формы, которые были порождены стремлением к максимально ясному выражению мыслей. Представление о них дает следующая эпоха. Мы спрашиваем себя: как можно применять принцип повторения, если мысль развертывается лишь в одной линии? - Нечто в этом роде мы находим уже в ранней многоголосной музыке: секвенции - повторение определенной ритмической последовательности, причем с другой ступени. Однако повторялся не только ритм, но и вся мелодическая последовательность. Это происходит в рамках движения одной линии. Выше мы говорили, что сначала связь создавалась с помощью обращения и противодвижения, - но о ритме тогда еще речи не было. Здесь мы имеем первоначальную форму *мотива*.

Как повторялся мотив, что при этом происходило, показывает следующая эпоха - от Баха до становления классических форм. Наивысший расцвет был, пожалуй, достигнут у Бетховена. Но что же здесь происходило? Повторение мотива. «Мотивом» мы называем, по Шенбергу, наименьшую часть музыкальной мысли, обладающую самостоятельностью. А как выявляется самостоятельность?— Именно через повторение!

Нечто подобное мы находим уже в грегорианском хорале: все строится на повторении. - Но если я для сравнения сыграю совсем банальный мелодический при-

[36]

мер «Kommt ein Vogerl geflogen», то вы увидите, на сколько все-таки прочнее вылеплено здесь все, чем грегорианском хорале! Последний намного аморфнее его формы гораздо менее рельефны (*fasslich*).— В на родной песне везде чувствуется стремление к порядку. Здесь мы встречаемся с формой *периода*. Период, как способ построения мелодии и распределения звуков в пространстве, представляет собой одну из важнейших форм, в которых может быть воплощена музыкальная мысль, и с помощью этой формы в дальнейшем были выражены мысли поистине неслыханные.

Однако период, как я его здесь показал, это *лишь одна* форма выражения мысли, используемая при этом методе изложения мелодии, причем форма более элементарная, встречающаяся прежде всего в народной песне. Почему она так проста? Потому что она представляет собой простое повторение. Но, с другой стороны, поскольку эта возможность повторения имела, она была использована для того, чтобы сказать в отдельном периоде возможно больше, то есть вместить в него богатство музыкальных образов.

Вскоре, однако, появилась потребность делать это; еще более изощренно, и вот возникла форма построения темы, выглядевшая приблизительно так:



*И.С.Бах. Английская сюита № 5, сарабанда*

В отличие от периода исходным построением теперь был не четырех такт (это нормальная форма, особенно

[37]

у Бетховена), а двутакт, и этот двутакт тут же повторялся: то есть вместо четырех тактов первого предложения и четырех тактов второго предложения тут два такта, которые сразу же повторяются - а поскольку сразу же делалось повторение, то есть то же самое давалось еще раз, то вслед за этим могло и должно было идти что-то новое. И достигалось это тем, что композитор развивал мотивы. А развитие - это опять-таки некий вид повторения.

Таким образом, мы видим, что даже музыка высшего стиливого совершенства и чистоты содержит совсем простые формы. Все, что появилось после Баха, было подготовлено уже здесь.

У Моцарта и Гайдна эти две формы еще не встречаются в таком чистом виде, как у Бетховена. период и восьмитактовое предложение представлены в наиболее чистом виде у Бетховена; у его предшественников мы находим их только в зарождении. - И эти две формы являются основным элементом, основой всего темообразования у классиков и всего, что появилось потом в музыке до наших дней. Это было долгое развитие, и обнаружить эти основополагающие элементы порой бывает трудно. Но все восходит к ним.

А теперь нам нужно уяснить себе: что в этом проявляется? Почему эти формы возникли в таком виде? Понятно, почему: в их основе лежит стремление выражать мысль как можно более наглядно. Об этом мы будем говорить в следующий раз, а сейчас я хотел бы сказать еще только вот что: я проследил какое-то направление, и теперь мы являемся свидетелями

знаменательного процесса: то, что мы наблюдали в полифонии - стремление к возможно более тесной взаимосвязи, то есть к тому, что отличает искусство нидерландцев,—постепенно вновь утверждается в музыке, и, таким образом, развивается новая полифония.

(20 марта 1933 г.)

## VI

У нас осталось уже не так много времени, и нам нужно довести дело до конца. Остались еще три лекции. В прошлый раз мы немного ознакомились с нидерландской

[38]

школой — от нее до сегодняшней музыки далекий путь. Но вы увидите, что все это разворачивается поразительно гладко.

В прошлый раз я говорил о периоде и восьмитактовом предложении; однако дело касалось более глубокой проблемы: в нидерландской школе был достигнут высший расцвет многоголосия, но позже этой полифонии приходит конец и появляется нечто совершенно иное; развиваются формы, в которых музыкальные мысли излагаются в рамках одной линии. В этой связи мы говорили о музыкальных формах, и вот я хочу показать вам, как совершенствовался этот метод выражения. Мы можем убедиться, что названные формы продолжали оставаться основой всего темообразования, ибо все, что появилось после классиков, особенно у Шумана, Брамса, Малера, опирается на эти формы. Далее мы проиллюстрировали двумя примерами расцвет полифонии и установили — скажем это со всей ясностью, поскольку это проясняет многое и в музыке нашего времени! - каким образом постепенно осваивались звуковые ресурсы, а именно: в век полифонического стиля одновременно начинается развитие от диатоники к хроматике - к освоению двенадцати тонов.

Подвожу итог: сперва был освоен семиступенный звукоряд, и на его основе возникли образования, которые вышли за рамки церковных ладов. Далее мы видим, как из числа этих звукорядов постепенно все более выделяются два и как они вытесняют остальные — те два звукоряда, которые имеют структуру нынешних мажора и минора.

Примечательно здесь то, что выделение этих двух церковных ладов было обусловлено в конечном счете потребностью в убедительном заключении, потребностью в вводном тоне, отсутствовавшем в других церковных ладах. Вводный тон был потом перенесен и в другие звукоряды, в результате чего они уподобились тем двум.

Таким образом, альтерации нанесли миру церковных ладов последний удар, и ему на смену пришел двуполоый мир нашего мажора и минора.

Посмотрим теперь, как происходило дальнейшее освоение звуковых ресурсов. Мажорный и минорный лады оставались господствующими вплоть до нашего време-

[39]

ни; но вот уже около четверти века существует новая музыка, которая отказалась от этой «двуполости», чтобы прийти к единственному звукоряду, хроматической гамме.

Как же были преодолены мажор и минор? Разлагающие элементы здесь, как и при распаде церковных ладов, были порождены стремлением найти особую форму окончания. Случай совершенно аналогичный! Желание рельефно выявить тональность породило как раз в конце пьесы — в «кадансе» — ряд таких созвучий, которые нельзя было однозначно отнести к какой-то одной тональности. Появились блуждающие, многозначные аккорды, которые стали использовать не только в конце, но и в других частях сочинения. В результате ткань произведений становилась все

более многозначной, пока не наступил момент, когда эти блуждающие аккорды возобладали количественно и стало возможным вообще отказаться от основного тона.

Когда же все это произошло? — Поговорим сперва о том, когда и где утвердилась система мажора и минора. Это было в посленидерландскую эпоху, в ту эпоху, о которой я уже неоднократно говорил и которая характеризовалась подъемом итальянской оперы. Именно тогда эта система окончательно и утвердилась.

Как это понимать? Что произошло? Что тут главное? Не будем рассматривать это с эстетической точки зрения, посмотрим лишь, как могло появиться все то, что мы имеем сегодня. Речь идет о становлении - вернее, он уже существует — того мира, в котором господствуют двенадцать тонов. Вот пьеса, которая уже целиком и полностью основывается на том, что мы называем хроматикой, - на движении полутонами:

Hier ist das rechte O\_ster\_lamm da von Gott hat ge\_bo\_ten,  
das ist hoch an des Kreuzes Stammin hei\_ger Lieb'ge\_bra\_ten:

[40]

des Blut zeich\_net un\_sre Tür, das halt der Glaub'tem To\_de für, der  
Wür\_ger kann uns nicht rüh\_ren. Hal\_le\_lu\_ja!

Полутон существовал ведь и в диатонической музыке — между третьей и четвертой и между седьмой и восьмой ступенями, и как раз здесь тогда началось разложение. Совершенно аналогично, отсюда, от окончания началось то же самое в мажорном и минорном ладах. Теперь от каждой ступени строили доминанту — «побочную доминанту», — и это уже содержится в хоральных обработках. В состав лада вводились чужие звуки — новые альтерации. Дело заходило все дальше и дальше, пока новые альтерации не возобладали — и опять-таки в заключении, в кадансе, ибо его старались делать все более насыщенным. — То же самое произошло в наше время: стремясь сделать мажорный и минорный лады все более богатыми и интересными, композиторы привлекали все более далекий материал, пока, наконец, с мажором и минором не было покончено.

Еще раз подведем итог: освоение хроматики шло таким же путем, как освоение мажора и минора.

Посмотрим, с другой стороны, как обстояло дело с выражением мыслей. Что произошло в эту эпоху?

[41]

Я уже говорил, что непосредственно перед Бахом кончился век полифонии и началось развитие мелодики.

Немаловажную роль в этом сыграло то обстоятельство, что в связи с расцветом оперы начинается подъем *инструментальной музыки*. Я упоминаю об этом потому, что

с нею в музыкальный процесс были внесены элементы, происходившие из иной среды и оказавшие - хотя они и не являлись строго музыкальными факторами - большое

влияние на все последующее; сюда также относятся народная музыка с ее инструментальным сопровождением и танцевальные формы. (Эти танцевальные формы, связанные с инструментальной музыкой, начинают играть важную роль; например, мы видим у Баха рядом с органом лютню, - я только хочу показать, что нового появляется в ходе этого развития - чембало, сюитную форму<sup>[3]</sup> и пр.) Для нас важно прежде всего, что в связи с этими влияниями возникли формы, которые стали основополагающими для развития музыки. Таким образом, нас интересует музыкальный процесс в целом.

И вот любопытно, что эти основополагающие формы - период и восьмитактовое предложение (я умышленно рассказал о них заранее) - впервые встречаются в чистом виде лишь у Бетховена; даже у Моцарта и Гайдна они далеко не так отчетливы. Действительно, в мелодиях Баха и его современников мы находим лишь начало того развития, которое достигло своей вершины у Бетховена.

Как обычно выглядит мелодия у Баха?



[42]



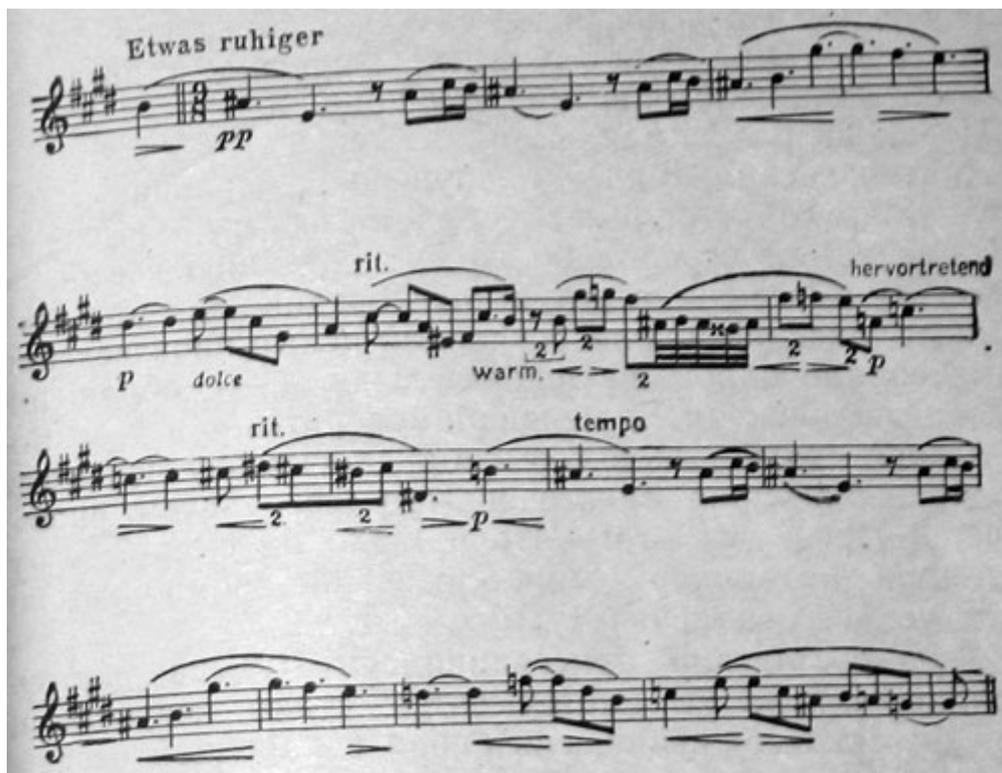
*И.С.Бах. «Страсти по Матфею», ария «Кровоточи, любящее сердце»*

Здесь уже заложена основа восьмитактового предложения: некая фигура повторяется, затем следуют две вариации на нее и опять повторение. Совершенно определенно можно констатировать какое-то развитие мысли. Это уже форма восьмитактового предложения, которую мы находим в наиболее отчетливом виде у Бетховена,— та форма, которая в послеклассическую эпоху была наиболее предпочитаемой. Во всяком случае, ею пользовались шире, чем периодом. (Не столь важно, чтобы вам было ясно все в этой форме. должны лишь понимать, какой она служила цели.) Теперь я хочу показать вам отрывок из сонаты Бетховена, который следует рассматривать как восьмитактовое предложение:



*Л.ван Бетховен. Соната для ф-но №1, оп.2 №1, ч.1*

Опять мы видим некое построение, которое повторяется и развивается.



*А. Шенберг. «Просветленная ночь», побочная партия в E-dur*

Опять период. В основе всегда лежит одна и та же форма. Ничего нового не добавлялось, но формы трактовались все более свободно.

Что это значит — «трактовались все более свободно»? — А вот что: если прежде повторы были буквальными и шли без пропусков, как звенья единой цепи, то позже мысль композитора работала более свободно.

Теперь композитор позволял себе опускать некоторые промежуточные звенья, рассуждая при этом примерно так: «Один раз это у меня уже было, значит, я могу перейти к чему-то другому, не занимаясь дальнейшим развитием».

Теперь элементы группировались более тесно, что, конечно, затрудняло понимание при восприятии. Но что еще тут важно? — Что повторения становились все более свободными (продвижение через изменения), причем каждая степень развития мотива

[44]

служила основой для дальнейшего развития. Связи становились все более далекими, все более разветвленными.

Подведем итог еще раз — ведь дальше я собираюсь говорить о самой новой музыке! Впрочем, я надеюсь, что в общем и целом картина уже дана.

Итак, еще раз, самая общая схема: Диатонический ряд.—Разрушение церковных ладов.—С другой стороны, в области формы — высочайший расцвет полифонии благодаря созданию все более тесной взаимосвязи; в результате поздние представители нидерландской школы создавали целые произведения на материале одной последовательности — с обращением, противодвижением, меняющимся ритмом и т. п. Более тесная связь уже невозможна, поскольку все здесь служит выражению одного и того же.— Затем снова кончено! Прочь все это!—Что пришло на смену?—Развитие мелодии, мажор и минор, освоение хроматики.

Это только вокальная музыка.

К ней постепенно присоединилась музыка инструментальная; игра на инструментах стала искусством, новая форма выражения, связанная с народной песней.

Бетховен!

А освоение звуковых ресурсов?

После классиков: разрушение тональности. Итак, мы видим: все новые завоевания в области звука — по определению Гёте, «закономерности природы, воспринимаемой слухом». Мы видим также, что стремление к наглядности побуждает к поискам все более тесной взаимосвязи именно потому, что взаимосвязь усиливает наглядность.

Теперь посмотрим, как эти элементы развивались дальше и как они привели к тому, что сформировалось десять лет назад: к композиции на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов.

Этот метод сочинения является результатом взаимодействия тех двух компонентов, которые мы с вами до сих пор наблюдали. Было бы неверно считать, что он представляет собой лишь «заменитель тональности» Прежде всего здесь важен момент наглядности: создавать все более тесную взаимосвязь! Вот что породило эту технику сочинения.

*(27 марта 1933 г.)*

[45]

VII

Сегодня мы рассмотрим новую музыку с точки зрения тех двух моментов, которые мы признали главными: освоение звуковых ресурсов и выражение мыслей!

Сперва поговорим о выражении мыслей.

Мы с вами теперь прямо подходим к новейшему времени, и поэтому я хочу сразу со всей определенностью сказать, о какой новой музыке я собираюсь говорить, речь пойдет о музыке, появление которой связано с именем Шёнберга, и о найденной им технике сочинения, которая существует около двенадцати лет и которую сам он называет «композицией на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов». Вот какую музыку я имею в виду — все прочее в лучшем случае лишь приближается к этой технике или же находится в сознательной оппозиции к ней и в этом случае основывается на стиле, который нет нужды дальше рассматривать, поскольку он не поднимается над тем, что дала послеклассическая музыка, и только вульгаризирует ее. Наибольшего достигла именно та музыка, тот стиль, который был создан Шёнбергом и развит дальше его учениками.

Цель моих лекций — проследить, каков был путь к этой музыке, и показать, что он совершенно естественно должен был привести именно к ней. Я уже подчеркивал в прошлый раз, что к этой новой музыке, какую ее создал Шёнберг, прямо вело не только развитие и все более широкое освоение звукового материала, но и эволюция в области форм выражения мыслей или того, что с этим связано. Поэтому мне было важно рассмотреть эти два момента.

Итак, сперва о выражении мыслей!

Я говорил в прошлый раз, что после заката полифонического стиля нидерландской школы в начале XVII века все усилия были направлены на создание форм, удовлетворяющих стремлению к ясности. В итоге возникли те

классические формы, которые нашли свое наиболее чистое воплощение у Бетховена: период и восьмитактовое предложение.

Ведь факт — и никто не может это опровергнуть,— что все появившееся с тех пор опирается на эти формы. В них излагается основная мысль, они служат основой

[46]

циклов, созданных классиками в жанрах симфонической и камерной музыки, и они же - если говорить о законченных номерах - встречаются в опере. Я уже отмечал в прошлый раз, что с гомофонным стилем итальянской оперы начинает развиваться инструментальная музыка, и указывал, какие формы были созданы с использованием элементов народных танцев и т.д. Я прежде всего имею в виду сюиту у предшественников Баха и у него самого: с менуэтом, сарабандой, жигой и т.д., с прелюдией в начале и с кантиленной частью-арией. Тут мы уже видим основные черты тех форм, которые встречаются позже в симфониях. Большинство форм было опять отвергнуто; остались лишь скерцо (Гайдн часто еще называет его менуэтом), ария, которая у Бетховена превратилась в адажио второй части, и заключительный танец, принявший форму рондо.

Но нам не хватает еще одной части, первой — собственно сонатной формы, появившейся в то время и ставшей самой развитой и насыщенной частью цикла. Нужно разобраться в том, что тут произошло: цель всегда была одна — выражение мысли. У Бетховена развитие форм, в которых выражалась мысль, достигло завершения. Все композиторы после Бетховена — то есть Шуберт, Шуман, Мендельсон, Брамс, Брукнер, Малер — использовали эти формы, как использует их и наша музыка, музыка наших дней. Таким образом, их развитие длилось около двух столетий, от предшественников Баха до Бетховена.

Конечно, симфонии Малера отличаются по строению от симфоний Бетховена, но по сути своей это то же самое; да и у Шёнберга темы опираются на формы периода и восьмитактового предложения. По происхождению период больше связан с песней. Бетховен особенно часто использовал его в адажио. В известном смысле можно сказать, что период ведет свое начало от «самого наглядного» (vom «allerfasslichsten»). — В послебетховенское время, однако, чаще использовали восьмитактовое предложение. Позднее — например, в сочинениях Брамса — основополагающая роль этих форм уже менее очевидна, но она все-таки ощущается. Да и современная симфония откровенно основывается на этих формах, и никто не ломает себе голову над тем, чтобы найти что-то новое. Напротив, как раз в последние годы стре-

[47]

мятся к самому строгому соблюдению этих форм. Но это вновь стало возможным опять-таки лишь сегодня.

А какие средства для выражения мысли мы имеем сегодня?

Верхний голос и сопровождение. Это пространственное распределение предредило и возникновение соответствующих форм. Мы уже не раз говорили о стремлении ко все более тесной взаимосвязи как средству усиления наглядности. Как проявлялось это стремление в послеклассический период? Не пускаясь в дебри теории, мы можем констатировать: уже издавна композиторы использовали элементы, содержащиеся в верхнем голосе, распространяя их на остальное музыкальное пространство. Если представить это схематически, то можно сказать, что особенно была развита именно разработка мотивов, содержащихся в верхнем голосе. Ничто не могло появиться

случайно, все должно было как-то соотноситься с тем, что уже имелось в главном голосе. Таким образом, уже очень рано появилось стремление оставаться «тематичным», брать материал и отдельные построения из главной темы. Хочу остановиться на некоторых деталях. Я говорил о разработке как пространстве, созданном специально для того, чтобы «трактовать» в нем тему. Как же это делается? Путем повторения темы в различных комбинациях, путем воспроизведения тематической последовательности не только по горизонтали, но и по вертикали, что означает возвращение полифонического мышления. И тут классики зачастую приходили к формам, ведущим свое происхождение от «старых нидерландцев», к канону, к имитации. Далее я должен задним числом отметить, что ко времени Баха (да и у него самого) особое развитие получила такая форма музыкального выражения, как fuga. Она была порождена исключительно стремлением к максимально тесной взаимосвязи: в фуге все выводится из темы. Классики в своих симфониях тоже обращались к этой форме, но весьма примечательно, что во времена нидерландцев fuga, какой мы ее знаем, собственно, еще не существовала. Ибо она ведет свое начало от инструментальной музыки. Тут мы видим полифоническую форму музыкального мышления, сложившуюся совершенно в стороне от вокального искусства.

[48]

Мы говорили о Бахе также в связи с обогащением звукового пространства. *Ведь мы находим у него все образование циклических форм, расширение звуковых ресурсов—притом феноменальное полифоническое мышление как по горизонтали, так и по вертикали!*— И тут мы снова подхватываем нечто более раннее! Показательно, что последним произведением Баха было «Искусство фуги» —сочинение, ведущее в совершенную абстракцию, музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли она или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего. Это действительно почти абстракция — или, я бы сказал: *высшая реальность!* Все эти фуги построены на одной-единственной теме, которая непрерывно видоизменяется: целая книга музыкальных мыслей, все содержание которой исходит из одной-единственной идеи!

О чем все это свидетельствует? О стремлении к максимальному единству. Все выводится из одного, из темы фуги! Все «тематично». Позже то же самое вошло в более поздние формы, в раздел разработки. Вот где теперь можно было развернуться, как раньше в фуге! Постепенно стремление брать все из темы распространилось и на «сопровождение»; началось изменение, развитие первоначально примитивных форм. Таким образом, мы видим, что тот способ мышления, которого мы придерживаемся, был идеалом композиторов всех времен. (Иначе обстоит дело, скажем, с лейтмотивами у Вагнера. Если там, например, многократно повторяется мотив Зигфрида, потому что этого требует драматургия, то это хотя и создает связь, но только драматургическую, а не музыкально-тематическую. Конечно, Вагнер часто писал и строго тематично; между прочим, как раз он сыграл большую роль в создании единства музыкальной и драматургической связи.)

Из *одной* главной мысли развивать всё 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!

[49]

И тут особую роль играет одна форма: *вариации*. Вспомним вариации Бетховена на тему Диабелли. Великие композиторы иногда выбирали в качестве темы для вариаций что-нибудь совсем банальное. Все время проявляется стремление писать такую музыку,

в которой была бы гарантирована наиболее тесная взаимосвязь. Позже вариации укоренились в сонатных циклах, прежде всего у Бетховена во вторых частях. Но особенно показательным является финал Девятой симфонии, где все восходит к восьмитактовому периоду главной темы. Эта мелодия должна была быть предельно простой и наглядной;

сначала она даже дается только в одноголосии - подобно тому, как нидерландцы сперва выписывали сверху лишь пять нот, из которых выводилось все остальное<sup>[4]</sup>. - Все снова и снова изменения одного и того же! – Проследим это дальше. Брамс и Регер наследовали этот принцип. Впрочем, так писал уже Бах - ведь он сочинял все, занимался всем, что требует работы мысли!

Сопровождение, однако, тоже претерпело изменения: композиторы стремились сделать комплекс, развертывающийся параллельно с главной мыслью, носителем еще и некоего особого значения, придать ему большую самостоятельность, чем свойственно простому сопровождению. И тут решающий шаг был сделан Густавом Малером - факт обычно недооцениваемый! Формы сопровождения превратились в ряд противоположностей к главной теме - а это уже полифоническое мышление! – Таким образом, стиль, к которому стремятся Шёнберг и его школа, предполагает новое насыщение музыкального материала как по горизонтали, так и по вертикали - полифонию, вершинами которой до сих пор были нидерландцы и Бах, а позже классики. Опять все тоже стремление извлечь из главной мысли как можно больше. Нужно это признать, так как мы пишем именно в классических формах - они ведь не исчезли. Все созданные классиками развитые формы мы находим и в новой музыке. Речь идет не о воскрешении нидерландцев, не о возврате к их стилю, а о новом наполнении их

[50]

форм на основе достижений классиков, о соединении этих двух вещей. Разумеется, этот способ мышления не является также чисто полифоническим: это и то и другое вместе.

Итак, мы констатируем: дальше форм классиков мы не пошли. То, что появилось позже, было лишь их изменением, расширением или сокращением, по сами формы остались — это относится и к Шёнбергу!

Все это осталось — но что-то все же изменилось а именно: усилилось стремление делать связь все более тесной и таким путем вернуться к полифоническому мышлению. Особую роль здесь сыграл Брамс, а позже — я подчеркиваю еще раз — Густав Малер. Если вы спросите: «А как насчет Брукнера и других?» — то я бы сказал так: нельзя вместить все в одну жизнь. Брукнер был занят расширением звуковых ресурсов. Он перенес те достижения, которые имелись в этом отношении у Вагнера, на симфонию. В остальном он, конечно, не был таким уж большим новатором — в отличие, опять-таки, от Малера. С Малером мы вступаем в современность.

Теперь я хочу еще быстро обсудить с вами другую сторону: расширение звуковых ресурсов.

В прошлый раз я показывал вам хоральную обработку Баха как пример того, что достигнутое им не было позже превзойдено ни классиками, ни даже Брамсом: построений большей смысловой наполненности невозможно себе представить! Ни Бетховен, ни Шуберт не делали этого лучше. Напротив! Для них, может быть, было важнее другое. Какая цель преследовалась этими хорами? — Дать эталоны музыкального мышления, основанного на мажорном и минорном ладах, тогда уже полностью сложившихся! Здесь у меня 371 четырехголосный хорал Баха — их могло

бы быть и 5000! — ему всегда было мало. Делалось ли это ради каких-либо практических целей? — Нет, ради художественных целей! Он искал *ясности!*

И все же тем самым в систему мажора и минора уже было брошено семя разложения. Как некогда в церковных ладах стремление акцентировать каданс привело к включению «более приятного» полутона, или вводного тона, а все прочее было сметено, так случилось и теперь: мажор и минор были разрушены, разрушены без-

[51]

жалостно - ведь семя разложения уже было брошено! Почему я так много говорю об этом? - Потому что мажор и минор уже четверть века не существуют. Только знают об этом сегодня очень немногие. - Ведь как приятно было уноситься во все более далекие тональные области, чтобы потом опять шмыгнуть в теплое гнездо исходной тональности! Но однажды оно осталось пустым - ведь аккорд, будь он неладен, так многозначен!

Хотя и хорошо было бы вновь оказаться на насиженном месте, но в конце концов решили, что возвращаться к основному тону не так уж необходимо. До Бетховена и Брамса никто от него, в сущности, и не отрывался. Но тут явился человек, взорвавший все: Вагнер, - а потом пришли и Брукнер, и Гуго Вольф, за ними – Рихард Штраус, который тоже приложил руку - и весьма искусно! - потом еще многие другие, и в результате системе мажора и минора пришел конец.

Подводя итог, можно сказать: подобно тому как исчезли церковные лады, уступив место лишь двум ладам, так потом исчезли и эти два лада, уступив место одному-единственному звукоряду - хроматической гамме. Опора на основной тон - тональность - была утрачена. Но это отразилось и на другой стороне дела: выражении мыслей. - Опора на основной тон давала сочинениям основательный фундамент. Она была средством формообразования, в известном смысле - средством связи. Она составляла существо тональности. Но в результате всех названных мною сдвигов эта опора сперва стала менее необходимой, а потом и вовсе отпала. Многозначность некоторых аккордов сделала ее излишней. Так как звук есть закономерность, воспринимаемая слухом, а в музыке появились вещи, которых в предшествующие века не было, и, с другой стороны, так как некоторые связи отпали - без ущерба для слуха, - то, очевидно, должны были проявиться какие-то другие закономерности. Сегодня мы уже можем кое-что о них сказать. Возникли гармонические комплексы такого рода, что опора на основной тон стала беспредметной. Это произошло в период между Вагнером и Шёнбергом, первые произведения которого еще были тональными. Но в созданной им гармонии опора на основной тон стала ненужной и таким образом рухнуло то, что в период от непосредственных предшественников Баха и до наших

[52]

дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шёнберг образно выразил так: из двуполости возник сверхпол!

(3 апреля 1933 г.)

Сегодня мы проследим последнюю стадию развития, но сперва опять займемся последствиями распада мажорного и минорного ладов, исчезновением тональности. В прошлый раз мы уже кое-что из этого рассмотрели, когда говорили о том, откуда пошло разложение. Я указывал, что уже в гармонизации баховских хоралов тональности был нанесен серьезный удар. Объяснить последнюю стадию этого процесса очень трудно, но говорить об этом необходимо, так как в последнее время раздаются голоса, пытающиеся представить нынешний метод композиции, существующий уже четверть века как совершенно новое изобретение. Я не хочу полемизировать, но сейчас много об этом говорят — несомненно, в связи с политической обстановкой — и нам доказывают, что все это глубоко чуждо и противно немецкому духу, как будто речь идет о свежевылупившемся цыпленке. На самом же деле это уже старая курица, которой четверть века, нечто существующее давным-давно, от чего нет и уже не может быть пути назад — да и как это могло бы произойти? Не знаю, так же ли в свое время оплакивали церковные лады, — во всяком случае, по тональности нынче плачут ужасно.

Нам нужно хорошо в этом разобраться, чтобы вы знали, верить мне или нет! Я хотел показать, что речь идет о процессе, совершенно аналогичном тому, что было раньше. Я говорю об этом прежде всего потому, что недавно некий господин Ринальдини — тоже один из этих «немецких» композиторов — писал в журнале «Radio Wien»<sup>[5]</sup>, то есть для самой широкой публики, что сейчас мол, препираются из-за того, следует ли отказаться от тональности. Что же, это *он* препирается; нам тут все ясно, нам нечего препираться! Как я уже говорил, никто не поднялся выше нашего стиля — а о тех,

[53]

кто всегда пишет только по-старому, не стоит и говорить.

Распад тональности: в связи с особым характером гармонии у Баха, затем и в связи с побочными доминантами, со стремлением привлекать другие ступени с их доминантой композиторы начали использовать звуки, которые уже не входили в звукоряд данной тональности. В C-dur, например, нет *fis*, он вообще не имеет ни одного повышенного тона; поэтому если в C-dur я использую *fis* - например, от доминанты к пятой ступени - то я ломаю рамки тональности. Это - модуляция. Но я не хочу так считать, я ставлю *fis* в связь с основной тональностью и тем самым эту основную тональность разрушаю. Ибо я вношу в нее что-то постороннее.

Минорная субдоминанта *f-as-c* тоже играет здесь определенную роль. Популярно говоря, речь идет - если исходить из C-dur - об "освоении черных клавиш". Потом это зашло еще дальше: там, где строился заключительный каданс, закладывались семена разложения. - Аналогично разрушались церковные лады<sup>[6]</sup>, тот же путь привел к распаду мажора и минора. Каждая ступень была теперь представлена двояко - так, в C-dur вторая ступень теперь называлась *d* или *dis*. Проследим это дальше; если каждая ступень стала амбивалентной, то ведь все двенадцать звуков уже были налицо - но все еще в соотнесенности с основным тоном, с тональностью.

К этому прибавилось расширение гармонических ресурсов: сперва появились многозначные аккорды - например, уменьшенный септаккорд, который соотносится с четырьмя тональностями; потом аккорды стали еще и альтерировать - повышать или понижать в них отдельные звуки. Как это получилось?

Первоначальные консонансы трезвучий превратились, в результате "доставания" этих трезвучий до септаккордов, в диссонансы; появление таких аккордов было вызвано прежде всего потребностями голосоведения. Ухо постепенно привыкло к этим созвучиям, которые сперва вводились очень осторожно, как проходящие или приготовленные,

пока, наконец, все они не стали восприниматься как естественные и благозвучные. Появились многозначные

[54]

аккорды — например, увеличенное трезвучие, которое играет большую роль у Вагнера и которое вовсе не такая уже страшная штука — ведь оно является естественной третьей ступенью гармонического минора. Сюда же относится увеличенный квинтсекстаккорд. Через эти блуждающие аккорды можно было попасть в любые области. Так называемый «тристан-аккорд» тоже уже существовал до Вагнера, но лишь как проходящий и с иным значением и разрешением, чем у Вагнера. Затем появились еще квартовые аккорды и терцовые наложения.

Потом дело пошло еще быстрее, новые аккорды в свою очередь альтерировались, и в итоге наступил момент, когда эти новые аккорды стали абсолютно преобладающими. Но их пока еще соотносили с основным тоном, и поэтому сохранялась возможность вернуться в исходную тональность.

Однако использование этих аккордов, по природе своей диссонантных, все более широкое освоение звуковых ресурсов и привлечение более удаленных обертонов привело в конце концов к тому, что на продолжительных отрезках звучания вообще уже не встречалось ничего консонирующего, и в итоге опора на основной тон перестала казаться абсолютно необходимой. Ведь где обычно возвращаются к основному тону? В конце! И тогда можно сказать: «Эта пьеса написана в такой-то тональности». Но после этого был еще период, когда возвращение к основному тону оттягивалось до последнего момента и когда на протяжении значительных отрезков произведения было неясно, какая тональность имеется в виду. «Колеблющаяся тональность» (*die schwebende Tonalität*<sup>[7]</sup>). Лишь в конце выяснялось: данное целое следует понимать так-то. Но такой музыки становилось все больше, и в один прекрасный день от опоры на основной тон вообще отказались, ибо не осталось ничего консонирующего. Ухо довольствовалось и «колеблющимся» состоянием; слушатель не был в претензии: если «парение» сохранялось до самого конца, он все равно воспринимал предлагаемое музыкальное явление как законченное и убедительное.

[55]

Понятно ли вам, о чем я говорю? Это событие — тут я могу рассказывать по собственным воспоминаниям — это событие, участниками которого мы все были, произошло где-то в 1908 году. Сейчас у нас 1933 год — значит с тех пор прошло двадцать пять лет — как раз юбилей!

«Виновником» всего был Арнольд Шёнберг. — Дальше я рассказываю уже из моей собственной жизни. Не следует, конечно, думать, что это произошло внезапно, в один момент. Связи с прошлым оставались очень тесными. В частности, можно утверждать, что и у нас, несмотря ни на что, имеется основной тон — по моему это определенно так, — но он больше не интересовал нас в разрывании целого. Таким образом, появилась музыка, не содержащая каких бы то ни было предуказаний, музыка, которая, выражаясь популярно, использовала в C-dur не только белые, но и черные клавиши. Скоро, однако, оказалось, что система двенадцати тонов имеет свои тайные законы. Например, выяснилось, что слух получал удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, то есть по интервалам, связанным с хроматическими последовательностями, иными словами — при движении мелодии на основе хроматизма, а не того звукоряда, который складывается из семи ступеней. Хроматическая гамма становилась все более доминирующей: двенадцать тонов вместо семи.

И тут наступил момент, который не так-то легко объяснить. В связи с господством хроматической гаммы, с хроматическим характером музыкального движения возникла одна очень сложная проблема.— Что получится, если я захочу рельефнее выделить какую-то тональность? В таком случае основной тон должен будет получить определенное преобладание, чтобы слушатели это заметили, иначе нужный эффект не будет достигнут. Бетховен, например, стремясь выделить тонику, повторяет ее снова и снова, особенно к концу. Он готов делать это бесконечно, лишь бы заключение было действительно убедительным.— Теперь же возникла потребность как раз в обратном: поскольку основного тона больше не стало — вернее, поскольку дело зашло так далеко, что основной тон перестал быть необходимым,— возникла потребность в том, чтобы *не допустить* преобладания какого-то тона, не допустить, чтобы бла-

[56]

годаря повторению один из тонов мог "позволить себе слишком многое".

Разумеется, без повторения звуков композиция невозможна; иначе сочинение должно было бы кончиться, как только прозвучат все двенадцать тонов. Как же это тогда понимать? Каких повторов не должно быть? Какие повторы допустимы? Я сказал, сочинение должно было бы кончиться, как только прозвучат все двенадцать тонов.

Следовательно, повторов не должно быть в последовательности двенадцати тонов! Но ведь одновременно может звучать сто таких последовательностей. Это возможно; но там, где один звук начал, должны следовать остальные звуки ряда, причем ни один из них не должен повторяться. Мы чувствовали это. Может появиться и двенадцатиголосный аккорд (такие аккорды уже были известны), после этого можно начать ряд с начала, причем одновременно может звучать и что-то другое, но оно должно подчиняться тому же закону.

В этом, собственно, и состоит закон: «последовательность двенадцати тонов» — больше ничего! Тут выявились любопытные особенности, которые диктовались, однако, не теорией, а требованиями слуха. Оказалось, например, нежелательным повторение какого-либо звука в теме.— И здесь мы подошли к главному — слушайте внимательно!—теперь вы поймете, как возник этот стиль. Он возник не только как следствие утраты тональности, но и как ответ на объективную потребность более органичной взаимосвязи.

Что произошло?— Бралась последовательность двенадцати тонов, но не произвольно, а как определенной; формы ряд, обязательный для всего сочинения на всем его протяжении. Двенадцать тонов располагались в особый ряд, который был обязательным для всего сочинения. Все двенадцать тонов в определенной последовательности— так они должны проходить все снова и снова! Постоянное возвращение определенной последовательности двенадцати тонов.

А теперь перенесемся назад, к мастерам второй нидерландской школы! Там мелодия строилась из семи тонов, но она всегда была увязана с исходным рядом. То же самое происходит в изобретенной Шёнбергом системе композиции с двенадцатью соотношенными друг с другом тонами. Ничего иного! Но почему нам было

[57]

необходимо, чтобы все время пелось «одно и то же»? Потому что нам была нужна взаимосвязь, соотношенность элементов, а наиболее тесная взаимосвязь все же достигалась именно тем, что все пели все время одно и то же!

Подведем итог. Я говорил о формировании мелодии и сопровождения, говорил, что композиторы стремились создавать связи в сопровождении, работать на материале темы, выводить все из одного, чтобы получить таким образом наиболее тесную, наиболее органичную взаимосвязь. И вот теперь все выводится из этой тщательно подобранной последовательности двенадцати тонов, и на ее основе разворачивается, как прежде, тематический материал. Но— большое преимущество нынешнего метода в том, что я могу обращаться с тематическим материалом гораздо более свободно, так как связь мне полностью обеспечена взятым за основу сочинения рядом. Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные. - Это близко перекликается со взглядами Гёте на закономерности и смысл, прослеживаемые во всех явлениях природы. В «Метаморфозе растения» совершенно ясно высказана мысль, что все должно быть похожим — как в природе, поскольку все является выражением природы, даже если она выступает в виде человека. Такова мысль Гёте.

Что же реально воплощено в этих взглядах? Что все есть одно и то же: корень, стебель, цветок. Так же, по мнению Гёте, обстоит дело с позвонками человеческого тела. Хотя все они отличаются друг от друга, они вместе с тем похожи. Первичный позвонок — первичное растение (Urwirbel — Urpflanze). Гёте даже высказывает мысль, что можно изобретать растения, причем бесконечное множество их. В этом же состоит и смысл нашей композиционной техники. И не нужно бояться, что нашей музыке будет недоставать разнообразия, поскольку, мол, последовательность тонов ряда всегда является заданной.

Меня спрашивают: как я создал этот ряд? Отнюдь не произвольно, а по определенным тайным законам. (Узы здесь очень жесткие, и все нужно продумать очень тщательно и очень серьезно, как при вступлении в брак —выбор тяжел!) Как же создается этот ряд? —Можно было бы подумать, что это делается чисто кон-

[58]

структивным путем, скажем, так, чтобы было по возможности много интервалов. Но я буду говорить по собственному опыту: в большинстве случаев я находил ряд благодаря тому, что люди творческие называют озарением (Einfall). Ряд —это и есть закон, который мы устанавливаем. Раньше, если композитор писал в C-dur, он чувствовал себя «привязанным» к нему, иначе все шло насмарку; он был обязан вернуться к основному тону, был связан характером этого звукоряда. Мы же сочиняем на основе ряда, состоящего не из семи, а из двенадцати тонов, причем тонов, идущих в определенной последовательности. Это и есть «композиция на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов». Все это, конечно, складывалось постепенно, а не явилось сразу в готовом виде. Так, Шёнберг в пока еще не завершенном и никому не известном сочинении, «Лестница Иакова»<sup>[8]</sup> связал себя не двенадцатью, а семью тонами. В «Серенаде» (ор. 24)<sup>[9]</sup> мы тоже находим лишь частичные ограничения. Но в конце концов Шёнберг совершенно определенно сформулировал закон. Это было, кажется, в 1921 году. С тех пор он сам придерживался этой композиторской техники (за небольшим исключением), и мы, более молодые, следовали его примеру.

Нам остается расширить нашу аналогию с нидерландцами. От основного построения (Grundgestalt), то есть от последовательности двенадцати тонов, могут быть образованы разновидности. Мы применяем эти двенадцать

тонов и в обратном порядке (то есть в противодвижении), и в обращении (как бы в их зеркальном отражении), и, наконец, в противодвижении обращения. Это четыре формы. Но что еще можно с ними сделать? Мы можем построить их на всех ступенях. Итак,  $12 \times 4 = 48$  форм. Выбор достаточный. Нам пока вполне хватало этих 48 форм — 48 форм, которые всегда

представляют собой одно и то же. Как раньше писали в C-dur, так мы пишем в этих 48 формах.

Мы кончили! Все более широкое освоение звуковых ресурсов и все более ясное выражение музыкальных мыслей! Я проследил весь этот многовековой процесс и показал его естественный результат: метод композиции на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов. И если, взглянув, на это еще раз в целом, мы усмотрим здесь нечто закономерное - звук как воспринимаемая слухом закономерность природы! -

то что же раскроется нам в этом поступательном созидании? Я отвечаю словами одного из самых замечательных мыслителей нашего времени, Теодора Хеккера. Комментируя в своей книге о Вергилии<sup>[10]</sup> выражение "labor improbus"<sup>[11]</sup> (Вергилий употребляет его по тоношению к земледелию, к труду во имя высшего), Хеккер говорит, что оно означает труд с целью "сделать нечто изначально благодатное еще более благодатным"!

(10 апреля 1933 г.)

*Опубл.: Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 31 - 59.*