

# АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

Стиль и мысль

Статьи и материалы



# АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

## СТИЛЬ И МЫСЛЬ СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

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



Москва  
Издательский Дом "Композитор"  
2006

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

Статья «Отношение к тексту»  
публикуется в переводе

**А. В. Михайлова**

*Рецензенты*

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

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

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

Для музыкантов и всех интересующихся искусством XX века.

ISBN 5-85285-838-2

Ш 4905000000—091 без объявл.  
082(02)—06

ББК 85.31

ISBN 5-85285-838-2

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

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> .....	5
<i>Список сокращений</i> .....	14

### I. СТИЛЬ И МЫСЛЬ

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

### II. СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

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

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

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

## ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

Литературное наследие Шёнберга очень многообразно по жанрам и формам. Его составляют музыкально-теоретические работы (из которых при жизни композитора увидели свет лишь «Учение о гармонии», 1911, и учебное пособие «Модели для начинающих сочинять», 1943), многочисленные статьи и доклады (в том числе радиодоклады), авторские анализы, интервью, заметки для себя по самому широкому кругу тем, а также собственно литературные сочинения (по большей части тексты к его вокально-симфоническим опусам, которые композитор рассматривал как самоценные художественные произведения и публиковал отдельно<sup>3</sup>).

Статьи и публичные выступления Шёнберга можно сгруппировать тематически:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В статьях, заметках и докладах Шёнберга со всей очевидностью проявляется его незаурядный дар музыканта-мыслителя и литератора. Его манеру изложения, отшлифованную в ходе общения с учениками, отличают яркость, образность, увлекательность. Шероховатостям стиля Шёнберг не придавал значения, считая, что в этом тоже проявляется его индивидуальность. Он умеет завладеть вниманием читателя, начиная издали, с каких-нибудь всем понятных житейских сравнений и постепенно подводя к весьма сложным и специальным проблемам (это в особенности характерно для поздних статей из книги «Стиль и мысль», обращенных к не слишком искушенной в музыкальных тонкостях американской аудитории). В своих печатных и устных выступлениях Шёнберг никогда не бывает невозмутимо-объективным. О ком бы, о чем бы он ни говорил, это всегда страстная речь человека, стремящегося убедить своего читателя и приобрести в нем сторонника, и это почти всегда – прямо или опосредованно – связано с проблематикой его собственного творчества. Он не просто излагает свою позицию – он защищает свои художественные принципы, свою художественную мораль, он проповедует и обращает в свою веру. «[...] В нем было что-то от пророка; когда он говорил, невозможно было не увлечься», – вспоминал ученик Шёнберга дирижер Г. Зваровский<sup>4</sup>.

Небольшие статьи и интервью Шёнберга публиковались в периодике (венской, берлинской, парижской, позже – американской)<sup>5</sup>, в сборниках статей, его комментарии к собственным сочинениям воспроизводились в концертных программках и приложениях к грампластинкам. Долгие годы Шёнберг вынашивал план подготовить отдельное многотомное издание своих литературных трудов. С этой целью летом 1932 года он занялся их разбором и систематизацией (в письме А. Бергу от 23 сентября он сообщал, что «наберется материала на 1500 печатных страниц»<sup>6</sup>). Но только в 1950 году, незадолго до смерти композитора, в Нью-Йорке вышел в свет первый сборник его статей «Стиль и мысль». Несмотря на то, что по составу эта книга не вполне отвечала желаниям композитора<sup>7</sup>, он получил возможность опубликовать многие из своих наиболее значительных текстов и изложить собственные музыкальные взгляды и принципы.

После смерти композитора его творчество, и в том числе литературные труды, стали предметом пристального внимания западных исследователей. В середине 70-х годов почти одновременно в США и Германии вышли два представительных сборника его работ<sup>8</sup>, в которых в общей сложности было опубликовано 135 текстов композитора (из них 38 фигу-

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

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

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

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

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

рировали в обеих книгах, в том числе статьи из «Стиля и мысли»). Различия между двумя изданиями состоят в следующем. Ученик и ассистент Шёнберга Л. Стайн, в ту пору возглавлявший Институт Арнольда Шёнберга и имевший доступ к его архиву, построил свою книгу по тематическому принципу (не остановившись перед тем, чтобы «разбить» сборник «Стиль и мысль», распределив входящие в него статьи по разным разделам; две статьи — «Опасная игра» и «К пристани» — в его издание вообще не вошли) и включил в нее много ранее не публиковавшихся заметок из архива композитора<sup>9</sup>. Тогда как И. Войтех оставил в неприкосновенности «Стиль и мысль», а из других материалов, выстроенных по хронологическому принципу, воспроизвел в своем издании главным образом ставшие библиографической редкостью шёнберговские публикации из периодики и других изданий, а также его анализы собственных произведений, совершенно отсутствующие у Стайна<sup>10</sup>. На протяжении 50–60-х годов и в середине 90-х были опубликованы главные теоретические труды и учебные пособия Шёнберга, частью вполне законченные, частью сохранившиеся в его архиве в виде материалов<sup>11</sup>. Появились издания эпистолярного наследия композитора — сборники его писем к разным адресатам<sup>12</sup> и переписка с отдельными корреспондентами<sup>13</sup> (в настоящее время осуществляется многотомное издание всей переписки нововенской школы<sup>14</sup>). Множество ценных текстов из архива композитора было опубликовано в журнале, который с 1977 по 1994 год издавался Институтом Арнольда Шёнберга, располагавшимся в Лос-Анджелесе<sup>15</sup>. Уникальный документальный материал собран в каталоге выставки, организованной в Вене к столетнему юбилею Шёнберга<sup>16</sup>, а также в объемистой, богато иллюстрированной книге, подготовленной на основе материалов из архива компо-

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

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

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

<sup>12</sup> *Schoenberg A. Briefe* / Hrsg. von E. Stein. Mainz, 1958 (расширенное английское издание вышло в Лондоне в 1964 году).

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

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

<sup>15</sup> *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*.

<sup>16</sup> *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974* / Red. E. Hilmar. Wien, 1974.

зителя Н. Шёнберг-Ноно<sup>17</sup>. Время от времени в разных изданиях печатались отдельные ранее не известные тексты Шёнберга<sup>18</sup>. Упомянем, наконец, многочисленные цитаты из его заметок, публиковавшиеся исследователями творчества композитора, которые имели возможность работать с его архивом<sup>19</sup>. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что основная часть обширного литературного наследия Шёнберга – если и не по количеству, то, во всяком случае, по содержанию – *в той или иной форме уже обнародована*. В настоящее время Центр Арнольда Шёнберга в Вене приступил к подготовке академического полного собрания литературных трудов композитора<sup>20</sup>.

Немногочисленные публикации текстов Шёнберга на русском языке разбросаны по разным изданиям. Первым с Шёнбергом как музыкальным писателем познакомил отечественных читателей журнал «Музыка»<sup>21</sup>. Впоследствии несколько статей композитора появилось в ряде дореволюционных и – после долгого перерыва – советских и российских печатных изданий<sup>22</sup>. В последние годы вышли в свет переводы теоретических работ Шёнберга и его писем<sup>23</sup>, что стало частным выражением заметно возросшего в России за последнее время интереса к творчеству и личности музыканта.

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

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

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

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

<sup>20</sup> Актуальную информацию о подготовке этого издания можно найти на интернет-сайте Центра: [http://www.schoenberg.at/7\\_research/schriften.htm](http://www.schoenberg.at/7_research/schriften.htm)

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

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

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

Учитывая, что на русском языке сборник «Стиль и мысль» ранее не публиковался<sup>24</sup> и что при всем недовольстве составом Шёнберг санкционировал выход книги в свет, более того — принимал в ее подготовке и редактировании самое активное участие, составители настоящего издания сочли необходимым представить сборник отечественному читателю именно в том виде, в каком он увидел свет в 1950 году. А это, в свою очередь, не могло не отразиться на структуре всего издания.

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

Во вторую часть настоящего издания включены другие тексты Шёнберга. И вот они-то и потребовали самого тщательного отбора, целью которого было дать отечественному читателю как можно более полное представление о сфере интересов Шёнберга, о его эволюции, важнейших идеях и мировоззрении в целом. Таким образом, вторая часть содержит статьи, доклады и заметки по разным темам, охватывающие период с 1909 по 1951 год (год смерти Шёнберга), причем из нескольких текстов, посвященных одной теме или проблеме, выбирался наиболее репрезентативный, а другие приводились в комментариях (целиком или в виде цитат). Исключение было сделано лишь для авторских анализов — этот ценнейший и важнейший для понимания музыки и аналитических методов Шёнберга материал представлен в настоящем издании с максимальной полнотой. И напротив, афоризмы Шёнберга в него не вошли. Причин тому несколько. Во-первых, многие идеи и наблюдения, высказанные в афористической форме, Шёнберг либо подробно развивал потом в своих статьях и заметках, либо заимствовал из уже написанных. Во-вторых, появлявшиеся в печати подборки афоризмов различаются по составу, и участие автора в их формировании далеко не всегда ясно. В-третьих, не все, что публиковалось под названием «Афоризмы», действительно относилось к этому жанру и было авторизовано Шёнбергом. Иными словами, научная публикация этого материала требует специальных изысканий, тем более, что многое из написанного Шёнбергом в этом жанре по сей день остается неопубликованным<sup>25</sup>.

На формирование состава книги оказало некоторое влияние еще одно обстоятельство. Ряд архивных материалов, представляющих, по мнению составителей, несомненный интерес, был в свое время опубликован с купюрами, с явными недочетами или не на языке оригинала<sup>26</sup>, что и явилось препятствием для включения их в настоящее изда-

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

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

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

ние, где тексты даны без каких-либо сокращений<sup>27</sup>, а перевод их сделан с того языка, на котором они написаны. При существовании авторского перевода на немецкий язык текста, впервые опубликованного по-английски, предпочтение по понятным причинам отдавалось именно этому переводу. А в тех редких случаях, когда автор, публикуя перевод статьи, давал ей новое название, оно избиралось в качестве основного (прежнее же в целях идентификации текста, всегда приводится в настоящем издании после основного, от которого отделяется косой чертой). Стоит подчеркнуть, что переводчики стремились по возможности сохранить оригинальный литературный стиль Шёнберга, его «риторическую» пунктуацию и даже специфику графического оформления текстов, нередко обусловленную тем, что они предназначались для публичного чтения.

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

Во второй части настоящего издания все материалы расположены в соответствии с хронологией их возникновения. Во-первых, потому что именно хронологический принцип был в конечном итоге взят за основу в авторском сборнике «Стиль и мысль», открывающем настоящее издание и, как уже сказано, представленном в нем без изменений<sup>28</sup>. Во-вторых, потому что любая рубрикация кроме авторской, которая не может быть воспроизведена по объективным причинам, не всегда адекватно отражает содержание текстов и не всегда убедительна (это хорошо видно из сравнения списков Шёнберга, составленных для издательства «Philosophical Library»<sup>29</sup>, и собрания Л. Стайна).

Несмотря на существование нескольких комментированных изданий — помимо двух упоминавшихся собраний это более поздняя публикация «Стиля и мысли», подготовленная Ф. Шнайдером<sup>30</sup>, — комментирование текстов для настоящего издания представляло большие сложности. Главными задачами Л. Стайна и И. Войтеха, как это и бывает при первых публикациях литературного наследия, являлись:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В издании использована принятая система условных обозначений:

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

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

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

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

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

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

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

# СТИЛЬ И МЫСЛЬ

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

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

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

#### Теория музыки:

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

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

#### Современники (художники и композиторы):

- 26) Адольф Лоос (великий австрийский архитектор)

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

#### Социальные проблемы:

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

#### Образование, этика, сатира и т. д.:

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

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

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

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

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

## Теория музыки:

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

## О композиторах и художниках:

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

Антон фон Веберн  
Александр фон Цемлинский  
Оскар Кокошка

## Социальные проблемы:

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

## Образование, этика, сатира и т. д.:

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

## Афоризмы и короткие статьи на разные темы:

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

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

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

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

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

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

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### Часть I:

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

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

### Часть II:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ОТНОШЕНИЕ К ТЕКСТУ

Лишь относительно немногие в состоянии понимать чисто музыкально то, что говорит музыка. Насколько вообще могут расходиться по свету ложные и банальные взгляды, распространено убеждение, будто музыкальная пьеса должна вызывать какие-то представления, — если таковых не возникает, значит музыка не понята или она ни на что не годится. Подобного не требуют от других искусств, довольствуясь воздействием их материала, причем в других искусствах сюжетная сторона, сам изображенный предмет идут навстречу ограниченному разумению, присущему третьему сословию в области духа. В музыке как таковой сюжеты отсутствуют, потому одни ищут в ее воздействии чисто формальную красоту, другие — поэтические события<sup>1</sup>. Так, Шопенгауэр исчерпывающе высказался о сущности музыки, и его мысль чудесна: «Композитор открывает самую сокровенную сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, непонятном для его разума, — так сомнамбула, находясь в гипнотическом состоянии, сообщает сведения, о каких в состоянии бодрствования не имела ни малейшего представления»<sup>2</sup>. Однако затем тот же Шопенгауэр теряет в мелочах, пытаясь переводить на наши понятия язык, *который не постигается разумом!* Хотя он должен был бы сознавать, что при переводе на наши понятия, на язык людей, отвлеченный, все сводящий к познаваемому, пропадает самое существенное — язык мира, который, по-видимому, должен оставаться непонятным: его можно лишь почувствовать. Впрочем, у Шопенгауэра есть на это право — как философ он должен сущность мира, это необозримое богатство, представить в понятиях, в облике бедности, которой нечего скрывать. Верно поступал и Вагнер: намереваясь доставить среднему человеку какое-то косвенное понятие о том, что вполне непосредственно усмотрел он сам, он прилагал к бетховенским симфониям свои программы<sup>3</sup>.

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

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

Способность чистого созерцания встречается лишь исключительно редко, у людей, стоящих на высотах духа. Это объясняет, почему определенные трудности заставляют врасплох специалиста-профессионала<sup>4</sup>. Читать наши партитуры все труднее, относительно редкие исполнения стремительно уносятся прочь вместе со временем, так что даже у самого чувствительного слушателя с незамутненным восприятием остаются в голове лишь беглые впечатления; в таких условиях для критика, который обязан информировать и оценивать, но который обычно не способен читать и слышать партитуру, становится невозможным по-прежнему честно исполнять свое призвание, — кто знает, быть может, критик и решился бы на честный труд, когда бы это не шло ему во вред. Теперь же он абсолютно беспомощен перед воздействием музыки, а потому предпочитает писать о музыке, так или иначе сопряженной с текстом: о программной музыке, песнях, операх и т. п. Почти уместно простить ему это — ведь театральные дирижеры, когда их спрашиваешь о музыке новой оперы, начинают болтать о либретто, сценических эффектах и об исполнителях. И вправду: с тех пор, как музыканты стали образованными и уверовали в свою обязанность на каждом шагу демонстрировать собственную культуру, избегая специальных разговоров, почти не с кем стало говорить о музыке! Вагнер, на пример которого охотно ссылаются, необыкновенно много писал о чисто музыкальных вопросах, и я уверен, что он протестовал бы против таких последствий своих неверно понятых начинаний.

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

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

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

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

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

жения тела, походки и даже цвета волос, чтобы понять сущность человека. Так я понял песни Шуберта, включая и поэзию, по их музыке, стихотворения Стефана Георге — по их звучанию<sup>5</sup>. Понял с полнотой, какой едва ли можно достичь и какую уж во всяком случае нельзя превзойти анализом и синтезом. Впрочем, подобные впечатления обычно с известным запозданием обращаются к рассудку, требуя, чтобы рассудок упорядочил их для текущего употребления, чтобы он их распределил и рассортировал, измерил и взвесил, разложив на частности то, чем обладаешь как целым<sup>6</sup>. Случается и художественному творчеству идти к настоящей концепции обходными путями. Однако, по наблюдающимся приметам, даже искусства, которым сюжетное ближе, начинают преодолевать веру во всемогущество рассудка и сознания. Карл Краус говорит, что язык рождает мысль<sup>7</sup>. В. Кандинский и Оскар Кокошка пишут картины, в которых внешний предмет, сюжет выступают почти только как повод для фантазирования красками и формами, — они выражают себя, как прежде выражал себя только музыкант; все эти симптомы свидетельствуют о постепенно распространяющемся понимании подлинной сути искусства<sup>8</sup>. С какой радостью я читаю книгу Кандинского «О духовном в искусстве», где показан будущий путь живописи, — появляется надежда, что вопросы людей, вечно спрашивающих о тексте, о сюжете, вскоре все же иссякнут<sup>9</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Книга 3. § 52.

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

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

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

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

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

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

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

## МАЛЕР

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

Человек мелок! В сущности, нам надо бы твердо полагаться на то, что наша вера передается непосредственно. А значит, страсть к предмету нашего почитания должна бы возыметь такое действие, что каждый, кто сближается с нами, не мог бы не вспылать, как мы, не быть объатым тем же пламенем, не поклоняться тому же, священному и для нас, огню. И этот огонь должен бы гореть в нас так ярко, чтобы мы просвечивали насквозь, чтобы его сияние пробивалось наружу и освещало еще и того, кто прежде пребывал во мраке. Апостол, который не воспламенен, проповедует ересь. Кому отказано в нимбе, на том нет печати божественного<sup>1</sup>. Правда, не сам апостол излучает сияние, а свет, для которого телесная оболочка — едва ли преграда: свет проникает сквозь оболочку; но он благостен и дарует тому, кто воспламенен, видимость самосвечения. Нам, нам, воодушевленным, надо бы верить: другие тоже возгорятся этим пламенем, увидят сияющим наш свет. Станут почитать того, кого мы обожествляем. Даже если мы для этого ничего не делаем.

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

Мы не полагаемся на интуицию, дающую нам общие впечатления о вещах, — а ведь в этих впечатлениях содержатся все частности в нужных пропорциях, — но хотим понять, каким образом эти частности порождают то самое общее впечатление<sup>2</sup>. Мы думаем, будто понимаем, что естественно, но чудо в высшей степени естественно, а естественное в высшей степени чудесно. И чем пристальнее мы вглядываемся, тем загадочнее становится для нас самая простая вещь. Мы видим — так мы полагаем — четче, когда анализируем, когда каждую часть рассматриваем саму по себе. Но если мы отделили друг от друга эти части, то обычно уже не в состоянии свести их воедино и утрачиваем то, чем уже овладели: утрачиваем целое со всеми деталями и с его душой.

Я хочу привести один пример, который покажется знакомым каждому, кто достаточно строго наблюдает за собой. Так вот, я очень хорошо помню, что когда впервые слушал Вторую симфонию Малера<sup>3</sup>, то — особенно в некоторых местах — был охвачен волнением, физически выражавшимся в сильном сердцебиении. Несмотря на это, возвращаясь с концерта, я не преминул поверить услышанное теми требованиями, которые были известны мне как музыканту и которым, как все думают, непременно должно отвечать произведение искусства<sup>4</sup>. Потому что я забыл о факте первостепенной важности — о том, что ведь сочинение произвело на меня неслыханное впечатление, ибо помимо моей воли все-таки меня увлекло, — ведь не может быть у произведения искусства воздействия более высокого, чем когда волнение, бушевавшее в творце, передается слушателю так, что бушует и неистовствует и в нем. [Забыл,] что я был взволнован, взволнован в высшей степени.

У разума нет веры; он не доверяет чувственному и еще меньше — сверхчувственному. Если кто-то взволнован, то утверждает, будто есть множество средств, и средств нехудожественных, вызывающих такую вот взволнованность; вспоминает о том, что ни один человек, став свидетелем какого-то трагического происшествия в жизни, не может не испытывать сильнейшего волнения; вспоминает о пьесах ужасов, воздействия которых никому не избежать; о том, что существуют средства более высокие и более низкие, художественные и нехудожественные. [Вспоминает о том,] что реалистические, грубые события — к примеру, сцена пыток в «Тоске» — с их безотказным воздействием и есть такие средства, какие художник не должен использовать, потому что слишком уж они дешевые, потому что они доступны всякому<sup>5</sup>. И забывает, что в музыке, и особенно в симфонии, именно такие реалистические средства как раз никогда и не используются, ибо музыка всегда нереальна. В музыке никогда и никого безвинно не казнят и не пытаются на самом деле, никогда не бывает здесь такого события, какое само по себе способно вызвать сочувствие, потому что творятся лишь музыкальные дела. И только если они в силах говорить сами, только если о самом что ни на есть нереальном говорит чередование высоких и низких звуков, быстрых и медленных ритмов, громких и тихих звучаний — только тогда мы испытаем волнение и проникнемся живейшим участием. А ко всему другому да будет глух тот, кто однажды ощутил такое воздействие. Совершенно исключено, что музыкальную взволнованность надо сводить к нечистым средствам, потому что средства музыки нереальны и только действительность нечиста!

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

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

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

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

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

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

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

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

Вот непредвиденный результат, которого достиг Вагнер, когда в назидаание тем, кто чересчур торопится, создал Бекмессера<sup>7</sup>. Все осознают этот долг, и почти все ему послушны, и нынешним бекмессерам легко утверждать, что они стали «великодушнее»<sup>8</sup>. Но это, разумеется, жестокое заблуждение<sup>9</sup>.

Ибо:

хорошее хорошо и таковым останется, и потому его надо преследовать, а плохое плохо и таковым останется, и потому его надо поддерживать. И громко восхваляемое «великодушие» нынешних бекмессеров, быть может, скорее — увеличение сердца. По мне же это великодушие сродни размягчению мозга<sup>10</sup>. Потому что эти люди потеряли всякое душевное равновесие и все нравственные устои, ведь они даже не замечают, что еще бездушнее тех, которые хотя бы хвалили то, что делалось «по их правилам»<sup>11</sup>.

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

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

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

Я хочу обсудить кое-что из того, что говорилось против творчества Малера. Это прежде всего два упрека: его сентиментальность и банальность его тем. Малер очень страдал от этих упреков. Против одного из них мы почти бессильны, против другого бессильны совершенно. Подумайте: художник абсолютно честно, не меняя ни ноты, записывает тему так, как диктует ему его потребность выражения и его чувство. Пожелай он, пожелай избежать банальности — не было бы для него ничего проще<sup>13</sup>. Любой самый презренный маратель нотной бумаги, который больше вглядывается в свои ноты, чем в самого себя, способен двумя штрихами «сделать» из банальной темы интересную. И большинство интересных тем возникают таким образом.

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

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

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

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

Еще безоружнее, чем против упрека в банальности, оказывается художник против упрека в сентиментальности. В первом случае Малер мог возразить — а он против воли, утратив уверенность в себе, наполовину принимал этот упрек, — что надо смотреть не на тему, а на то, что из нее получается. Не стоило бы ему этого делать<sup>14</sup>. Но поскольку так думали все, он решил, что сам неправ. Как же иначе, раз это говорят лучшие музыканты и прочие худшие люди!<sup>15</sup> Но от второго упрека, от упрека в сентиментальности, нет защиты. Он разит наповал, подобно слову «пошлость» (Kitsch). Всякий, кому нравится, в сущности, одно лишь пошлое, тем самым оказывается в состоянии исподволь нанести удар серьезнейшему и значительнейшему человеку, тому, кто самым решительным образом отворачивается от приятности (а ведь в ней — истинная сущность пошлого), нанести такой удар, который того дискредитирует и к тому же лишает внутренней уверенности. Сегодня значительные художественные произведения ругают иначе, чем прежде. Прежде художника корили за то, что он ничего не может; теперь мочь что-то — повод для упрека. Гладкость, к которой прежде стремились, — сегодня недостаток, потому что это пошло. Да, сегодня как раз рисуют небрежно! Все рисуют небрежно, а кто не рисует небрежно — тот пошляк. А у кого нет юмора или легковесности, геройского величия или греческой безмятежности — тот сентиментален. Счастье еще, что мораль книг про индейцев (Indianerbücher) пока не сделалась образцом для наших художественных взглядов. В противном случае специалисты по эстетике кроме греческой безмятежности будут признавать несентиментальной только лишь индейскую невосприимчивость к боли.

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

эта печальная и жалобная тема, быть может, возвысится до смирения? Это так же неверно, как говорить о духовно богатом слове. Духовно богат весь человек, богат духом он, но не отдельно взятая фраза. Сентиментальным может быть все произведение, но не отдельное его место. Потому что все зависит от того, как оно соотносится с целым: каким будет это место, какое значение получит в целом. Так возвышается ли музыка Малера до смирения? Теряется ли тут «сразу и земля, и небо», или все же скорее происходит так, что сначала представляется земля, достойная того, чтобы воздать ей должное, а затем восхваляется небо, которое дороже жизни? Вспомните Шестую, страшную борьбу в первой части. Но ведь сама ее болезненно-хаотичная разорванность порождает нечто себе противоположное — неземное место с далекими бубенчиками (*Kuhglocken*), чье холодное, ледяное утешение изливается с высот, каких достигает лишь тот, кто вознесся к смирению; его слышит лишь тот, кто понимает, о чем безо всякого животного тепла шепчут голоса свыше<sup>17</sup>.

Затем часть *Andante*. Как чист ее звук для того, кто теперь знает: не в банальности было дело, отчего и не нравилась эта часть, а в чужеродности ощущений человека редкостного своеобразия, отчего его и не поняли. Или соло почтового рожка в Третьей, сначала с разделенными высокими скрипками, потом, быть может, еще прекраснее — с валторнами<sup>18</sup>. Ведь это естественный дух «греческой безмятежности», каким он и должен быть. Или, чтобы сказать проще — для того, кому нет нужды в подобных штампах, — это дух чудеснейшей красоты. Или последняя часть Третьей. Вся Четвертая, но в особенности ее четвертая часть! И третья! И вторая, и первая часть тоже! То есть все! Конечно же, все. Потому что у великих мастеров нет прекрасных мест, а только прекрасные от начала до конца произведения<sup>19</sup>.

Неслыханно легковесен другой упрек Малеру: что его темы неоригинальны. Во-первых, потому что в искусстве все дело не в отдельной составляющей и, следовательно, в музыке — не в теме. Ибо произведение искусства, подобно всякому живому организму, сдино, возникает как целое. В точности как ребенок, у которого тоже ведь не формируется сперва рука или нога. Не тема приходит как озарение, а произведение в целом. И не у того есть дар изобретать, кто сочиняет хорошую тему, но у того, кого озаряет сразу целая симфония. А во-вторых, эти темы оригинальны. Естественно, кто видит лишь первые четыре ноты, тот обнаружит совпадения<sup>20</sup>. Но он при этом так же смешон, как тот, кто в оригинальной поэме выискивает оригинальные слова. Потому что тема состоит не из нескольких нот, а из музыкальных судеб этих нот. Малая форма, которую мы называем темой, ни в коем случае не должна быть единственным критерием большой формы, чьей относительно меньшей составляющей она является. Но если тут сосредоточить все внимание исключительно на мельчайших элементах темы, то это

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

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

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

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

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

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

И Густаву Малеру приходилось выслушивать, что он ничего не может! Так значит, мнения, в сущности, разошлись, ибо одни утверждали, что он может все, он изыскан и, в особенности, эффектно инструментует, но в изобретательности ему отказано, и музыка его пуста. Так вещали более сложно устроенные бараньи головы. Те, что попримитивнее, знали голосоведение, а потому с презрением относились к инструментовке и всему прочему, что может другой и чего им не свести воедино. Они совершенно точно знали, что так сочинять нельзя. Они-то ведь давным-давно узнали, как нельзя сочинять мастерам, если и те желают оставаться сапожниками вроде таких вот профессионалов. Они всегда упрекали и Бетховена, Вагнера, Гуго Вольфа и Брукнера и, должно быть, во все времена совершенно точно знали, что есть единственно правильное. Ничего кроме позора подобная наука не дала. Но она проходит через всю историю музыки<sup>22</sup>.

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

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

---

\* В момент рождения (лат.).

## Пример 1



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

## Пример 2



## Пример 3



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

## Пример 4



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

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

ляющими некоего живого организма, воспринятого инстинктом творца как целое и преподнесенного как целое. Но эти слова, сами по себе, действительно, бессмысленные, несостоятельные, поскольку трижды себе противоречат, — эти слова произвели в Германии фурор. Да что там! — В Вене, где от прессы всегда можно ожидать любых гадостей, некто даже счел нужным процитировать их в некрологе Малеру<sup>25</sup>.

По-моему, это совершенно справедливо.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

зять им, он стоял у возрастного рубежа, который это еще допускает. Когда же этот рубеж оказался позади, наступила перемена, и Малер повел оркестр с беспримерным спокойствием. Вся работа осуществлялась на репетициях, пылки жесты исчезли, на смену им пришла все более ясное понимание выразительных возможностей слова. Тут молодой человек вступил в пору зрелости и не стремился сохранить жесты молодости, потому что никогда не симулировал, а всегда делал то, что соответствовало его состоянию. Но пока он был молод, он не мог бы дирижировать спокойно; *rubato* подходит молодости, соблюдение темпа — зрелости. И да будет известно тем молодым дирижерам, которые подражают сегодня малеровскому спокойствию, что это не в его духе. Потому что у него было иначе. Брать с него пример означает всегда быть таким, как диктует тебе собственное чувство. Поступать по-другому — значит обезьянничать. Для него не было иных правил, кроме этого, и никаких образцов, которым он подражал. Нужно жить, следуя образцам. Но для этого требуется мужество. Малер обладал им в высшей степени. Ничто не могло удержать его от крайнего риска ради того, что он считал необходимым. Это продемонстрировало его директорство в Венской опере и враги, которых он тогда нажил. Он вынудил сплотиться всю шваль Вены; самые ненадежные люди сошлись, стали его смертельными врагами. Но у него было и мужество вынести, вытерпеть. Мне известно об одном скандале, в котором он, не моргнув глазом, принял на себя нападки прессы, не возразив ни слова, хотя то, что ставили ему в вину, было сделано от его имени, но против его воли и вопреки тому, что он советовал этого не делать. Ему пришлось бы выдать одного приятеля, который был моложе годами, а этого он не хотел. Он вытерпел все с улыбкой, как нечто само собой разумеющееся, и впоследствии никогда не проронил об этом ни слова<sup>28</sup>.

Будучи директором Венской Придворной оперы, он действовал не просто как музыкант, он не просто требовал от музыкантов и певцов, чтобы они стремились к совершенству и самозабвенно покорялись воле музыкальных шедевров, но он в то же самое время интерпретировал эти шедевры, проясняя их поэтическое содержание<sup>29</sup>. Как глубоко проникал его ум в идеи мастера, можно показать на следующем примере.

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

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

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

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

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

Вот как было со мной.

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

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

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

Я попытался так сформулировать различие между гением и талантом:

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

Удивительным вещественным доказательством этого тезиса являются для меня портреты Малера<sup>32</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Его Девятая в высшей степени поразительна. В ней автор уже не говорит как субъект. Это почти так, как если бы у этой симфонии был еще один тайный автор, который использовал Малера просто как рупор. Это сочинение более не выдержано в тоне «я». Оно объективно, почти бесстрастно констатирует красоту, очевидную для того, кто способен отречься от животного тепла и кому комфортно в холоде духовного. Что должна была сказать его Десятая — а к ней, как и к бетховенской, имелись эскизы<sup>34</sup>, — о том мы будем знать так же мало, как у Бетховена и Брукнера. Кажется, будто Девятая — предел. Кто желает его преступить, должен уйти. Впечатление такое, будто в Десятой нам могло быть сказано нечто такое, чего мы еще не должны знать, для чего мы еще не созрели. Сочинившие Девятую слишком близко подошли к границе земного. Быть может, загадки этого мира были бы разгаданы, сочини один из тех, кто знает ответ, Десятую. Но этого, пожалуй, не может быть.

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

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

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

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

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

Мы должны присоединиться.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> В первой публикации английского перевода статьи (журнал «Сапон») следующая фраза, начинающаяся словами «Правда, не сам апостол...», отсутствует.

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

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

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

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

<sup>6</sup> Вероятно, Шёнберг воспроизводит здесь типичный текст рекламного объявления.

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

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

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

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

<sup>10</sup> В оригинале непереводимая игра слов: *weiterzig* (букв. широкого сердца) — *Herzerweiterung* (расширение сердца) — *Gehirnerweichung* (размягчение мозга).

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

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

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> Имеется в виду эпизод в разработке I части.

<sup>18</sup> III часть (Скерцо).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>34</sup> Эти эскизы были впервые опубликованы в 1924 году.

## НОВАЯ МУЗЫКА, УСТАРЕВШАЯ МУЗЫКА, СТИЛЬ И МЫСЛЬ

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

К сожалению, методы преподавания музыки, вместо того чтобы основательно ознакомить учащихся с самой музыкой, предлагают конгломерат более или менее достоверных исторических фактов, подслащенных изрядным количеством более или менее недостоверных анекдотов о композиторе, его исполнителях, его публике и его критиках, и плюс к этому — большую порцию популяризированной эстетики. Так, однажды я прочел в экзаменационной работе студентки второго курса, которая совсем мало изучала гармонику и много — [предмет] «понимание музыки», но «живой» музыки явно слышала немного, что «инструментовка Шумана тусклая и неясная». Эта мудрость слово в слово была почерпнута из учебника, которым пользовались в классе. Некоторые специалисты по инструментовке, возможно, даже не приводя аргументов, согласились бы с осуждением Шумана-оркестратора. Тем не менее, существуют, вероятно, и другие специалисты, которые сошлись бы на том, что не вся инструментовка Шумана плоха — что [у него] есть как тусклые, так и блестящие или по меньшей мере хорошие места<sup>1</sup>. Им было бы известно и о том, что этот упрек спровоцирован борьбой между вагнеровской «новонемецкой» школой и шумано-брамсовской академически-классицистской и что критики [Шумана] имели в виду такие блестящие фрагменты вагнеровской музыки, как «Заклинание огня», увертюру к «Мейстерзингерам», музыку «Венериной горы» и др.<sup>2</sup> Такое великолепие лишь изредка обнаружишь в музыке Шумана. Но некоторые специалисты знают также, что только в очень немногих сочинениях инструментовка безупречна. В течение более чем двух десятилетий после смерти Вагнера, к примеру, его оркестровое сопровождение еще настолько перекрывало голоса певцов, что их нельзя было расслышать. Я знаю, что Густаву Малеру приходилось много менять в его инструментовке, чтобы добиться прозрачности. И [Р.] Штраус сам показывал мне множество эпизодов, в которых ему приходилось выравнивать звучность.

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

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

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

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

#### «НОВАЯ МУЗЫКА»

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

Что такое Новая музыка?

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

Ибо: искусство означает Новое искусство.

Представление, будто девиз «Новая музыка» может изменить ход развития музыкального творчества, вероятно, основано на вере в то, что «история повторяется». Общеизвестно, что еще при жизни Баха возник новый музыкальный стиль, из которого вырос потом стиль венских классиков — гомофонно-мелодический композиционный стиль, или, как я его называю, стиль развивающейся вариации<sup>4</sup>. Так вот, если бы история и впрямь повторилась, то и в наше время достаточно было бы предположить, что надо только потребовать создания новой музыки, — как готовый продукт был бы вмиг подан.

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

И наоборот:

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

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

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

У меня есть сомнения в том, что, когда музыка покидала прежнее свое направление и таким вот образом устремлялась к новым целям, люди, осуществлявшие подобную перемену, нуждались в поощрении со стороны псевдоисториков. Мы знаем: они, эти Телеманы, Куперены, Рамо, Кайзеры, Ф. Э. Бахи и другие, создали кое-что новое, что только потом привело к эпохе венских классиков<sup>5</sup>. Да, новый стиль в музыке был создан, но должна ли была из-за этого устареть музыка предшествующего периода?

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

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

Во всяком случае:

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

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

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

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

В противоположность этому Бах, знавший больше секретов, чем имелось у нидерландцев, расширил эти правила таким образом, что они охватили все двенадцать звуков хроматической гаммы. Бах иногда так оперировал двенадцатью тонами, что возникает желание назвать его первым двенадцатитоновым композитором<sup>7</sup>.

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

И еще в одном отношении искусство Баха выше генделевского. Будучи театральным композитором, Гендель всегда умел начать с характерной и зачастую превосходной темы. Но затем — если не считать повторов темы — наступает спад, приносящий с собой лишь то, что редактор «Словаря Гроува» назвал бы «дрянью»<sup>8</sup>: пустые, ничего не значащие этюдные фигурации разложенных аккордов<sup>9</sup>. Напротив, даже переходные и второстепенные по значению разделы у Баха всегда исполнены характера, изобретательности, фантазии и экспрессии. Хотя побочные голоса никогда не становятся у него неполноценными, ему удавалось сочинять плавные и очень стройные мелодии, в которых больше красоты, полноты мысли и выразительности, чем в музыке тех самых Кайзеров, Телеманов и Филиппов Эмануэлей Бахов, что

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

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

Но теперь надо рассмотреть и понятие «устаревший».

Примеры для этого понятия скорее найдутся в нашей повседневной жизни, нежели в интеллектуальной сфере. Длинные волосы, к примеру, лет тридцать назад были важным элементом женской красоты. Кто знает, как скоро устареет мода на короткие волосы? Пафос лет сто назад был одним из самых изумительных достоинств поэтического искусства; сегодня он смешон, и его используют только для сатирических целей<sup>10</sup>. Из-за электрического света устарел свет свечи, которым, однако, по-прежнему пользуются снобы, потому что видели его в замках знати, где электрическая проводка обезобразила бы искусно украшенные стены.

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

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

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

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

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

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

Один из упреков романтизму касается его сложности. И правда, если кому-то пришлось бы заглянуть в партитуры Штрауса, Дебюсси, Малера, Равеля, Регера или в мои собственные, трудно было бы решить, а нужна ли вся эта сложность. Но вывод, сделанный одним удачливым молодым композитором: «Сегодняшнее молодое поколение не любит музыку, которой не понимает», не согласуется с чувствами героев, пускающихся в приключения<sup>11</sup>. Можно ожидать, что молодой человек, которого влечет трудное, опасное, таинственное, скорее скажет: «Да что же я — идиот, что мне предлагают только такую чепуху, какую я понимаю, прослушав всего половину?» или даже: «Эта музыка сложна, но я не отступлюсь, пока ее не пойму». Естественно, глубина, богатство мыслей, трудные проблемы подобных людей скорее воодушевят. Людей интеллигентных во все времена оскорбляло, если их обременяли тем, что в силах сразу же понять каждый дурак.

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

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

Но думаю — и в этом отношении я опять-таки не Бах, — что композиция на основе двенадцати тонов и то, что многие ошибочно именуют «атональной музыкой», было не завершением старого периода, а началом нового<sup>12</sup>. Как и два столетия назад, нечто опять называют устаревшим, и опять остра-

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

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

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

\* Запретов (нем.).

\*\* Новая вещественность (нем.).

\*\*\* Капельмейстерская музыка (нем.).

много. И если историк музыки решался поучаствовать в дискуссии, то это мог быть лишь тот, кто в состоянии воспринять подобного рода особенности только на слух. Это было под силу таким музыкальным критикам, как Ганслик, Кальбек, Хойбергер и Шпайдель, и таким любителям, как знаменитый врач Бильрот<sup>14</sup>.

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

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

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

Я осознаю, что вступать в эту область несколько опасно. Из-за моего метода композиция на основе двенадцати тонов противники называли меня — не для того, чтобы мне польстить — конструктором, инженером, архитектором, даже математиком. Несмотря на то, что они знают «Просветленную ночь» и «Песни Гурре» (ведь некоторые люди любят эти сочинения именно за их чувственную экспрессию), они объявляют мою музыку сухой и отказывают мне в спонтанности. Они воображают, будто я предлагаю создания мозга, но не сердца<sup>15</sup>.

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

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

Случай из собственной жизни мог бы, пожалуй, объяснить, какую опасность представляет, по понятиям людей, мозг. Я никогда не считал нужным скрывать, что способен мыслить логически, что четко различаю правильные и неправильные понятия и очень точно представляю, каким должно быть искусство. И вот, в ходе нескольких дискуссий я, возможно, продемонстрировал своему партнеру по теннису, сочинявшему лирические стихи, некоторый излишек мозгов. Он не отплатил той же монетой, но злобно поведал историю о жабе, которая спросила тысяченожку, всегда ли та знает, какой из тысячи ножек шагнуть, после чего тысяченожка, сейчас же осознав необходимость решения, напрочь утратила инстинктивную способность передвигаться<sup>17</sup>.

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

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

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

---

\* *Наивности (франц.).*

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

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

*Мысль никогда не может исчезнуть<sup>18</sup>.*

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

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

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

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

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

Мыслят только ради своих мыслей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>12</sup> Подробнее об атональной музыке см. статью «Проблемы гармонии» в наст. изд.

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

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

<sup>15</sup> См. коммент. 17 к статье «Как становятся одинокими» в наст. изд.

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

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

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

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

## БРАМС ПРОГРЕССИВНЫЙ\*

### I

Говорили, что Брамс в обхождении часто бывал суховат. То не был «неизвестный» Брамс\*\*<sup>1</sup>. Вена знала его манеру окружать себя оборонительным валом грубости в качестве защиты от известного сорта людей, от назойливости сально-напыщенных, влажно-льстивых и медоточиво-бесстыдных<sup>2</sup>. Не секрет, что эти люди — и изнывавшие от скуки, и обожавшие сенсации охотники за хорошим анекдотом, и бесцеремонно вторгавшиеся в личную жизнь — ничего кроме сухости от него, пожалуй, не видели. Когда же открывались шлюзы их болтливости и поток грозил его поглотить, сухость уже не давала защиты. Оттого ему часто приходилось спасаться грубостью. Конечно, его жертвы по негласному уговору могли в шутку называть то, с чем они столкнулись, «Брамсовой сухостью»; и, пожалуй, могло быть так, что каждый из них радовался неудаче другого, но думал: с ним-то самим поступили несправедливо.

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

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

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

---

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

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

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

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

То, что в 1883 году казалось непреодолимой пропастью, в 1897-м перестало быть проблемой<sup>4</sup>. Величайшие музыканты того времени — Малер, Штраус, Рeger и многие другие — выросли под влиянием обоих мастеров<sup>5</sup>. Все они отражали духовные, эмоциональные, стилевые и технические завоевания предшествующего периода. От предмета тогдашних споров осталось лишь различие двух личностей, двух стилей выражения, не настолько противоположных, чтобы нельзя было соединить их особенности в одном произведении.

## II

*Форма в музыке* служит тому, чтобы усиливать доходчивость запоминаемостью. Уравновешенность, регулярность, симметрия, членение, повторение, единство, ритмические и гармонические связи и даже логика — ни один из этих элементов не создает красоту и даже не содействует ей<sup>6</sup>. Но все они содействуют организации, делающей понятным изложение музыкальной мысли. Язык, в котором музыкальные мысли выражаются звуками, соответствует языку, выражающему чувства или мысли словами: его словарный запас должен быть соразмерен интеллекту, к которому он обращается, а вышеупомянутые элементы его организации функционируют подобно рифмам, ритму, метру и подобно делению на строфы, предложения, разделы, главы и т. п. в поэзии и прозе.

От более или менее полного использования возможностей этих компонентов зависит эстетическая оценка и классификация стиля с точки зрения его популярности или глубины<sup>7</sup>. Наука обязана изучать и исследовать все эти данности; искусство занимается лишь представлением отдельных характерных фактов. Даже Антоний, обращаясь к римлянам, чувствует, что слова «...а Брут — достопочтенный человек» он должен повторять снова и снова, если хочет, чтобы мысль эта засела в головах простых граждан<sup>8</sup>. Повторы в детских песнях, естественно, происходят на другом уровне, и так

же организована популярная музыка. Здесь встречаются многочисленные слегка варьированные повторения — как в вальсе «Голубой Дунай», вообще-то очень красивом<sup>9</sup>:

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



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

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

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



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

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

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

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

### III

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

Закоренелый «старый вагнерианец», возможно, сочтет это спорным, независимо от того, принадлежит ли он к состарившимся исконным вагнерианцам или является «старым вагнерианцем» от рождения. Несгибаемые «старые вагнерианцы» рождались еще в моем поколении и даже десятилетие спустя. Пионеры музыкального прогресса и одновременно хранители святого Грааля истинного искусства, они считали, что вправе с презрением взирать на Брамса — классициста, академиста<sup>11</sup>.

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

## IV

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

Пример 3

Harmonic analysis for the first system:

- Measure 1: t: IV, sd: I
- Measure 2: IV
- Measure 3: I

Harmonic analysis for the second system:

- Measure 4: t: V, sd: II
- Measure 5: +
- Measure 6: IV

Harmonic analysis for the third system:

- Measure 7: t: +
- Measure 8: H
- Measure 9: V

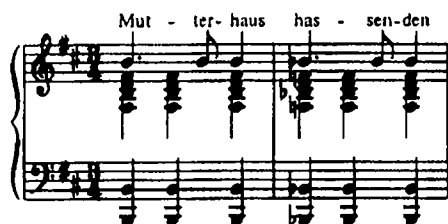
Harmonic analysis for the fourth system:

- Measure 10: t: V, G-I
- Measure 11: G-m
- Measure 12: V
- Measure 13: H
- Measure 14: V
- Measure 15: V
- Measure 16: I
- Measure 17: V

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

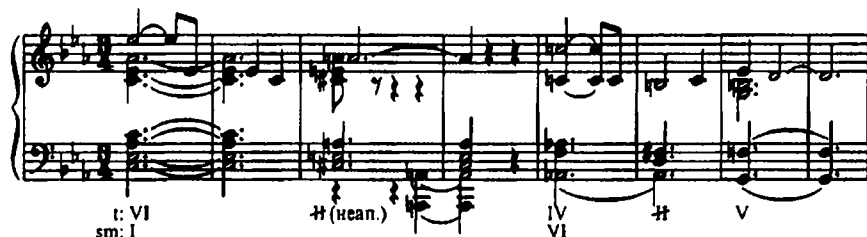
Но гармония этой середины успешно конкурирует и со многими пассажами Вагнера. Даже самые прогрессивные композиторы после Брамса старательно избегали отдаляться от основной тональности в начале пьесы. И все же эта модуляция в доминанту минорного региона на [звук] *h* и неожиданное, непривычное и поспешное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

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



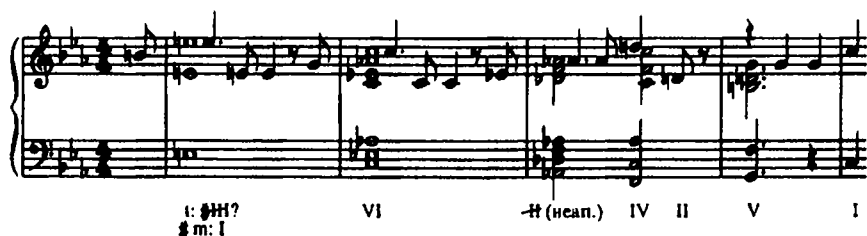
Примеры из Вагнера, в которых встречаются похожие последовательности, зачастую нелегко анализировать, но потом выясняется, что они не так сложны, как ожидалось. Например, в мотиве «напитка смерти» из «Тристана и Изольды»<sup>13</sup>

Пример 5



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

Пример 6



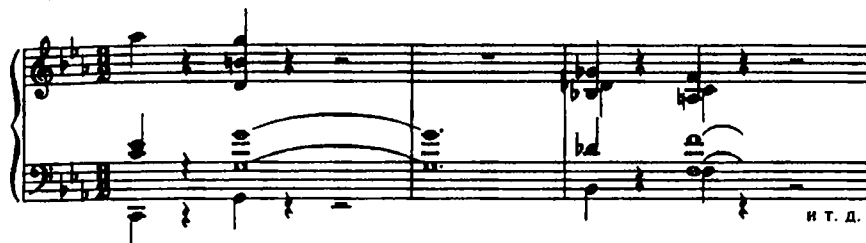
А в модуляционном разделе «Печального напева»<sup>15</sup> (соло английского рожка из третьего акта)

Пример 7



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

Пример 8

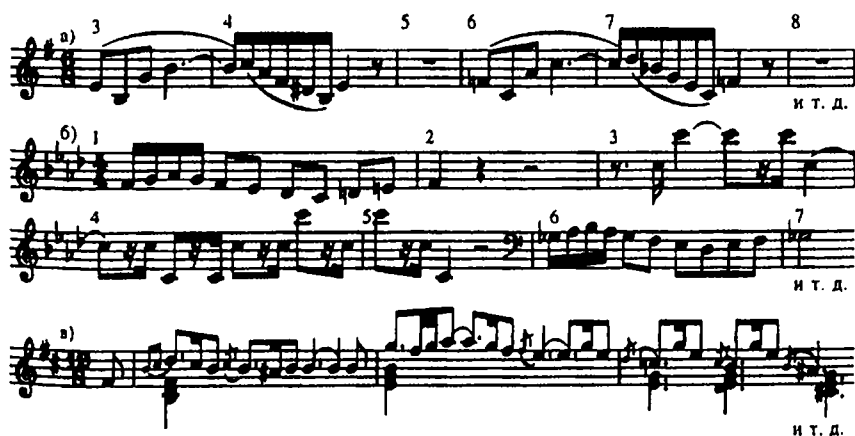


Это, в сущности, нисходящие по звукам хроматической гаммы трезвучия, в основном в обращениях, по манере использования они напоминают неаполитанские трезвучия. Некоторые примеры их применения в классической музыке можно увидеть в примере 9 а, б, в:

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

Бетховен. Струнный квартет ор. 95 [I часть]

Бах. Страсти по Матфею, № 47



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

пеней и блуждающими аккордами<sup>16</sup> и богаче свободными диссонансами, особенно неприготовленными. С другой стороны, в строфических формах, формах песенного типа и тому подобных структурах, представляющих вагнеровский вариант арий, гармонии уже не забираются в такие дали и сменяются медленнее, чем в подобных формах у Брамса. Сравните, к примеру, «Winterstürme wichen dem Wonnemond», «Als zullendes Kind zog ich dich auf» или пение дочерей Рейна<sup>17</sup> с песней Брамса «Как сирень, расцветает любовь моя» [ор. 63 № 5] или с главной темой его Струнного квинтета G-dur op. 111, которая в третьем такте отправляется странствовать [по тональностям], или с Рэпсодией op. 79 № 2, в которой, можно сказать, избегается экспонирование основной тональности.

## V

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

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

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

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

## Пример 10



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

## Пример 11



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

## Пример 12



и в первой своей половине может контрапунктически соединяться с нисходящими терциями<sup>18</sup>.

## Пример 13



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

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

что она способна создавать такие комбинации, каких не способен предвидеть никто, — эти люди знают также, что вагнеровское использование лейтмотива в подавляющем большинстве случаев было вдохновенно-спонтанным<sup>19</sup>. Сколько бы раз ни являлся ему в мыслях Зигфрид, своим духовным взором и слухом Вагнер видел и слышал его именно так, как его обрисовывает принадлежащий ему мотив<sup>20</sup>:

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



## VI

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

Мне хотелось бы соединять мысли с мыслями<sup>21</sup>. Какова бы ни была функция или значение некой мысли с точки зрения целого — вне зависимости от того, выполняет ли она функцию введения, экспонирования, варьирования, предыкта, разработки, отступления, развития, завершения, разграничения, функцию подчиненную или основную, — это должна быть мысль, которая в любом случае не может здесь не появиться, даже если не работает на данную цель, значение, функцию. И мысль эта с точки зрения структуры и тематизма должна выглядеть так, будто она здесь не затем, чтобы выполнять структурную задачу. Иными словами, не надо считать переход, кодетту, разработку и т. п. чем-то само собой разумеющимся. Они вообще не должны возникать, если не развивают, видоизменяют, усиливают, проясняют мысль пьесы, не освещают или не расцветчивают ее.

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

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

Некоторые люди говорят об «умирающем романтизме» музыки<sup>22</sup>. Неужто они и впрямь думают, будто сочинение музыки, игра со звуками — это что-то реалистическое? Не в том ли дело, что романтизм вынужден отступать перед многословием, лишенным смысла?

## VII

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

Под руководством Кайзера, Телемана и Маттезона композиторам был брошен клич: оставить «великое искусство» в покое, стараться писать легкую (т. е. дающуюся без труда) музыку, следить, чтобы в теме было нечто такое, что всем покажется привычным, сочинять в легкой манере французов. Для Маттезона контрапункт был просто упражнением для ума без эмоциональной силы<sup>23</sup>. Как часто бывает, этих людей при жизни высоко ценили, а вот Бах был известен мало. Но нельзя не усомниться в том, что сочинявшие по таким рецептам — в точности как повара, строго придерживающиеся поваренной книги, — были вдохновенными гениями; иначе что-ни-

будь из их музыки пережило бы свое время. То не было естественным развитием. То была не эволюция, но революция, осуществленная людьми. Выразить можно лишь то, что имеешь внутри. Стиль не способен обогатить другого<sup>24</sup>. А потому эти композиторы живут лишь благодаря интересу музыковедов к мертвой, истлевшей материи.

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

## VIII

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

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

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

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



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

Пример 16



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

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

Моцарта надо рассматривать прежде всего как театрального композитора.

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

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

Пример 17 а, б, в



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

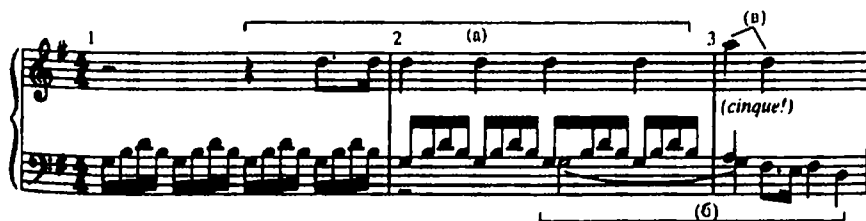
Пример 18 г, д



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

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

Пример 19



а Сюзанна тщетно пытается привлечь его внимание к своему наряду:

Пример 20



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

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

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

## IX

Аналитики моей музыки должны ясно осознавать, сколь многим я лично обязан Моцарту. Люди, относившиеся ко мне скептически и считавшие, будто я неудачно острит, теперь уяснят, почему я назвал себя «учеником Моцарта», и должны будут теперь понять, какие у меня на то причины<sup>28</sup>. Это поможет им не в высокой оценке моей музыки, но в постижении Моцарта. А молодых композиторов научит понимать, в чем состоит то главное, чему надо учиться у мастеров, и каким образом использовать эти уроки, не теряя индивидуальности.

Моцарт сам учился у итальянских и французских композиторов. Возможно, он учился и у К. Ф. Э. Баха<sup>29</sup>. Однако способностью создавать построения вроде упомянутых выше он, бесспорно, был обязан собственному музыкальному мышлению.

Из предшествующего анализа могло возникнуть представление, что нерегулярное и асимметричное строение есть абсолютный и неизбежный результат сочинения театральной музыки. Будь это правдой, много такого обнаружилось бы в музыке Вагнера. Однако Вагнер — а в первый период своего творчества он находился под сильным влиянием современников-итальянцев — редко отказывался от конструкции два-плюс-два-такта и все же шагнул далеко вперед в том, что касается музыкальной прозы, а значит — цели, которую преследовал и Брамс, только иным путем. Различие между обоими — не в том, в чем видели его их современники. Это не различие дионисийского и аполлонического искусства, как назвал бы это Ницше<sup>30</sup>. Кроме того, различие это не такое простое, как между Дионисом и Аполлоном, и состоит не в том, что один в опьянении бьет бокалы, которые создал другой, опьяненный фантазией. Такое происходит только в фантазии биографа или музыковеда (если только это не слишком высокопарное слово для чего-то столь мелкого и запоздалого). Когда художник опьянен фантазией — дионисийская ли она, или аполлоническая — ясность его видений возрастает.

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

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

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

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

*Пример 21*

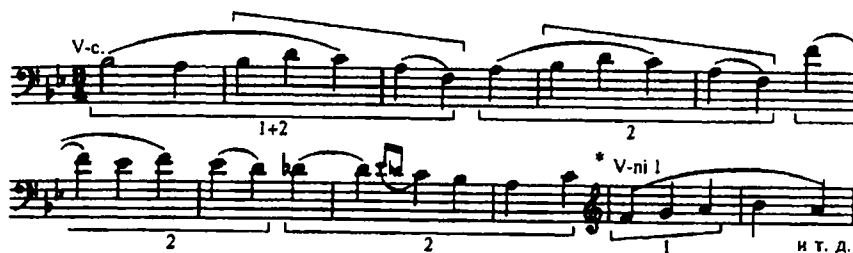
Даже если не принимать в расчет первые четыре маленькие фразы, завершающие главную тему, а также имитации (обозначенные цифрами 14 и 17), которыми заканчивается модуляция, на каких-то восемь тактов приходится девять маленьких фраз разной длины и разного характера. В самых коротких (5, 6-я и 7-я) по три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

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

# Х

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

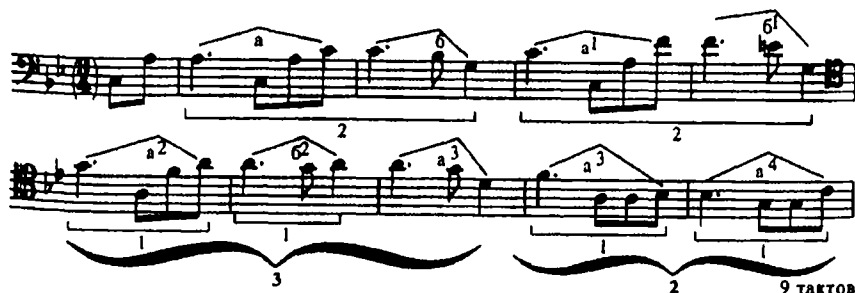
Пример 22



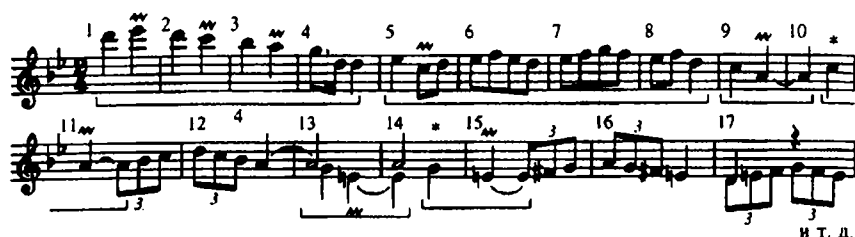
Итак, структура здесь такая: 3 (или 1+2)+2+2+2+1=10.

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

Пример 23



## Пример 24



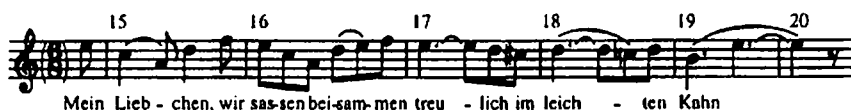
Здесь есть два ритмических сдвига (обозначены \*), но самое интересное — это неоднозначное окончание второй фразы. Спрашиваешь себя, а не относятся ли к ней такты 9–11.

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

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

Mein Liebchen, wir saßen beisammen  
träulich im leichten Kahn

## Пример 25. «На море» [op. 94 № 4]



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

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



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

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



Geuß nicht so laut der liebentflamnten Lieder  
Tónreichen Scháll  
Vom Blütenást des Ápfelbáums hernieder  
O Náchtigáll

В этом стихотворении интересный метр: 5+3+5+3 стопы. Обратите еще внимание на метр спондея в каждой второй строке<sup>31</sup>. Из-за половинной ноты с точкой в такте 2 первая фраза расширена до шести или, точнее, семи полутактов. Вторая строка должна, соответственно, состоять примерно из четырех полутактов, но их в ней — пять, включая половинную паузу:

## Пример 28. «К соловью» [ор. 46 № 4]



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

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

1 2 3 4  
Wie Me - lo - di - en zieht es mir lei - se durch den

5 6 7 8  
Sinn, wie Früh - lings - blu - men blüht es, und schwebt wie Duft da -

9 10 11 12  
- hin und schwebt wie Duft da - hin.

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

## Пример 30. «К луне» [ор. 71 № 2]

3 такта  
Sil - ber - mond mit blei - chen Strah - len pflegst du Wald und Feld zu ma - len  
и т. д.

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

## Пример 31. «На прощание» [ор. 95 № 3]

растягивание  
Ich müß' mich ab und kann's nicht ver - Schmer - zen und  
kann's nicht ver - win - den in mei - nem Her - zen.

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

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

Am jüngsten Tag, ich auf-er-steh' und gleich nach mei - nem Lieb - sten seh'  
(вставка) und wenn ich ihn nicht fin - den kann, leg' wie-der mich  
zum Schla - fen dann, leg' wie-der mich zum Schla-fen dann.  
(растягивание) (повторение)

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

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

Im - mer lei-ser wird mein Schlum - mer, nur wie Schlei-er liegt mein  
Kum - mer zit-ternd ü - ber mir, ü - ber mir

Но стоит только попытаться сжать эти фразы,

## Пример 34

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer und wie Schlei - er  
liegt mein Kum - mer zit - ternd ü - ber mir.

как сразу станет ясно, что маленькие отыгрыши фортепиано, разделяющие и удлиняющие фразы, вдохновлены настроением этих стихов. Эта рыхлая структура готовит в дальнейшем еще большую вольность построения фраз.

Возможно, подобное предвидение явилось причиной расширений в «Измене» (пример 35). Ни одна особенность [поэтического] метра не требует пятого и десятого тактов, оба они — опять-таки фортепианные отыгрыши. В по-

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

Пример 35. «Измена» [ор. 105 № 5]



Пример 35 а



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

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

## XI

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

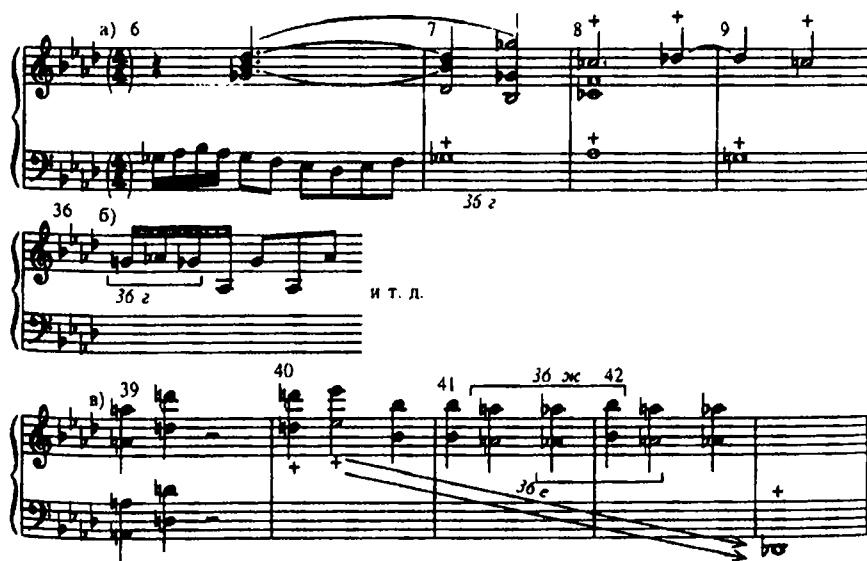
## Пример 36 а-ж



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

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

## Пример 37 а, б, в



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

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

## ХII

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

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

Пример 38

The image displays four staves of musical notation in a single system, illustrating asymmetric phrasing. Brackets underneath the staves group measures into specific counts:

- Staff 1:** A bracket under the first four measures is labeled "4 такта".
- Staff 2:** Brackets under the first three measures and the next two measures are labeled "5 тактов".
- Staff 3:** Brackets under the first two measures and the next three measures are labeled "4 такта" and "5 тактов" respectively.
- Staff 4:** A bracket under the first four measures is labeled "4 такта".

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. At the bottom right of the system, the text "и т. д." (and so on) is present.

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

Пример 39



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

Пример 40



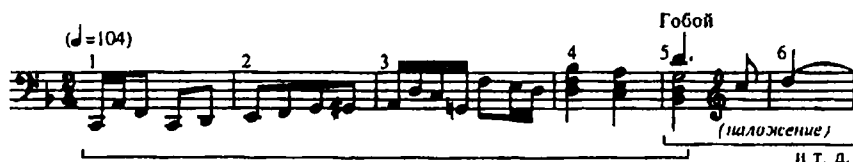
Исключительный случай, даже для современных композиторов, — мелодия из «Прощания», последней части малеровской «Песни о земле». Все элементы сильно разнятся по облику, объему и содержанию, словно это не мотивные составляющие некоего мелодического единства, но слова, и каждое из них преследует в предложении свою цель<sup>32</sup>:

## Пример 41



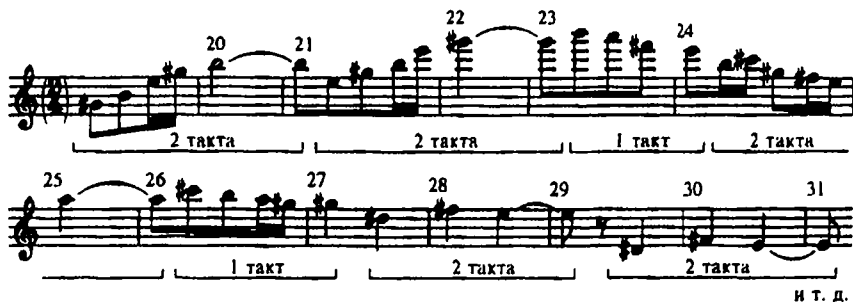
Главная тема *Sinfonia Domestica* [Домашней симфонии] Рихарда Штрауса явно представляет собой неделимое целое из пяти тактов. На ее окончание накладывается вступление гобоя:

## Пример 42



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

## Пример 43



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

## Пример 44



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

## Пример 45



## XIII

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

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

## XIV

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

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

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

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

пентаметру, структуре сонета или строфы в поэзии, — явление редкое. Есть даже композиторы, которые в вариациях сохраняют мало что от темы — и это странно: зачем использовать такую строгую форму, если стремишься к обратному? Разве это не то же самое, как если бы скрипичную струну *E* натянули на контрабас? На несоответствия такого рода и такого уровня с готовностью закрывают глаза ради иных, более весомых заслуг. Но эстетические критерии справедливой и общезначимой оценки в настоящее время стали весьма сомнительными<sup>33</sup>.

## XV

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

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

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

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

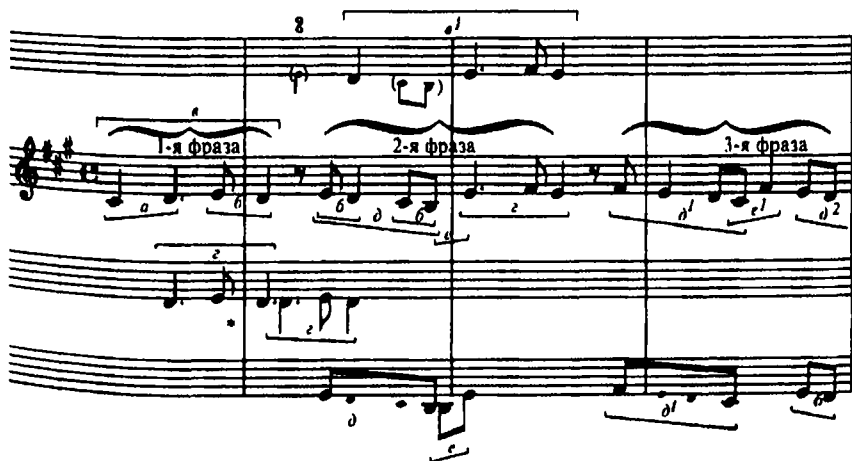
*в* — это *а+б*;

*г* — это часть *в*;

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

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

Пример 46





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

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

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

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

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

В шестой фразе, состоящей из *д*, *г* и *б*, содержится хроматический связующий звук *his*, который можно трактовать как второй звук одной из форм *а*. Этот *his* — единственный звук неясного происхождения во всей теме<sup>34</sup>.

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

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

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

1-я фраза

О Tod. o Tod, wie

The first system of the musical score for the first phrase. It features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in bass and treble clefs. The vocal line has three measures with lyrics 'О Tod.', 'o Tod,', and 'wie'. Above the first two measures is a bracket labeled '1-я фраза'. The piano accompaniment has two measures, with the first measure marked 'f' and 'a' above it. The second measure has a bracket labeled '2' above it. The piano part has a descending line in the bass and a more active line in the treble.

2-я фраза

3-я фраза

bit - - ter, wie bit - - ter bist du.

The second and third systems of the musical score. The second system contains the second phrase, with a bracket labeled '2-я фраза' above the first measure. The third system contains the third phrase, with a bracket labeled '3-я фраза' above the first measure. The vocal line continues with the lyrics 'bit - - ter, wie bit - - ter bist du.' The piano accompaniment continues with measures 3, 4, and 5, marked with numbers 3, 4, and 5 above them. The piano part has a descending line in the bass and a more active line in the treble.

4-я фраза

6

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

7

5-я фраза

6-я фраза

8

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

9

*p*

7-я фраза

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

и т. д.

и т. д.

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

Вторая фраза образована из обращения а ( $cis-e$ ), в дальнейшем обозначаемого как б, и из в, представляющего собой а с добавлением проходящей ноты с.

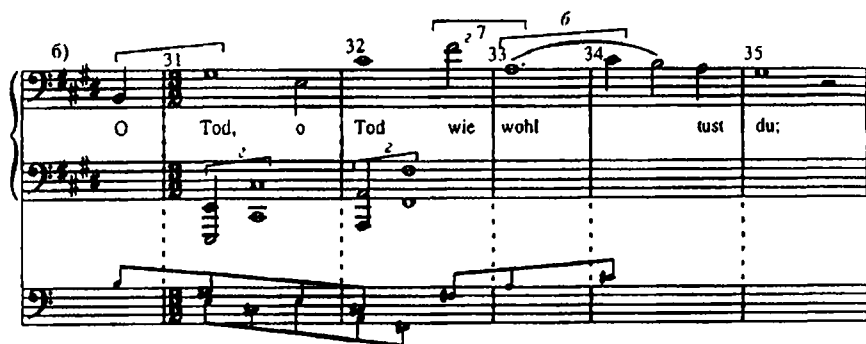
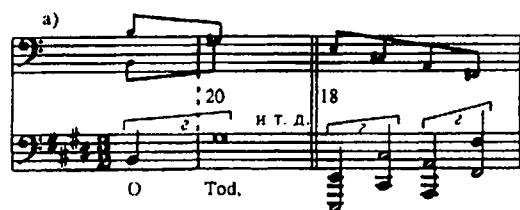
Третья фраза — это секвенция второй и — что примечательно! — терцией ниже.

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

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

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

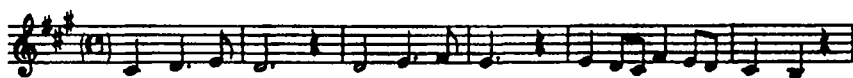
## Пример 48 а, б



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

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

## Пример 49



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



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

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

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

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



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

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

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

## Пример 52

а) б)

Музыкальный пример 52, состоящий из двух частей: а) и б). Часть а) представляет собой фрагмент для фортепиано, состоящий из четырех стaves. В нем используются динамические markings: *ff*, *f*, *p*. Часть б) — фрагмент для фортепиано, состоящий из одного stave. В нем используются динамические markings: *p*, *f*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Еще вопрос, мог ли Брамс найти либретто, которое пришлось бы ему по душе и отвечало бы чувству, какое он способен был выразить<sup>36</sup>. Чем это было бы — комической оперой, комедией, лирической драмой или трагедией? Он многогранен, и в его музыке легко найти все манеры выражения, кроме, быть может, резких всплесков драматизма, какие есть у Вагнера и Верди. Кто знает? Когда раздумываешь над бетховенским «Фиделио», явно симфоничным по своему складу, и вспоминаешь великолепную вспышку в конце второго акта, «*O namenlose Freude*» («О несказанная радость»), и сравниваешь ее со строго симфоническим стилем, преобладающим в третьем акте<sup>37</sup>, вот тогда-то и понимаешь, на что способен гений, «когда на него нисходит дух».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>4</sup> Указаны годы смерти Вагнера и Брамса.

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Lyrics (лирические стихи — *англ.*) — стихотворные тексты мюзиклов.

<sup>11</sup> О «старых вагнерианцах» см. также статью «О музыкальной критике» в наст. изд.

<sup>12</sup> Третья симфония Бетховена Es-dur op. 55.

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

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

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

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

<sup>17</sup> «Winterstürme wichen dem Wonnemond» (в рус. пер. Коломийцева: «Бури злые стихли в лучах весны») — так называемая «Весенняя песня» Зигфрида из «Валькирии» (д. 1, сц. 3).

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

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

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

<sup>19</sup> См. об этом статью «Сердце и мозг в музыке» в наст. изд.

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>26</sup> Имеется в виду известная монография А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах».

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

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

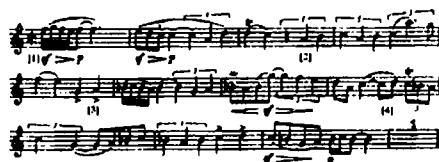
<sup>29</sup> Речь, по-видимому, идет прежде всего о влияниях на творчество Моцарта итальянской, французской и северонемецкой композиторских школ. Одним из представителей последней и был К. Ф. Э. Бах (см., в частности: *Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с нем., вст. статья и коммент. К. К. Саквы. Ч. 2. Кн.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

<sup>30</sup> Фр. Ницше впервые сформулировал различия доннисийского и аполлонического искусства в труде «Рождение трагедии из духа музыки» (1871).

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

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

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



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

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

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

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

<sup>33</sup> См. об этом статью «Критерии оценки музыки» в наст. изд.

<sup>34</sup> Из цитированной выше статьи Дальхауза (S. 136–138):

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



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

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

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

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

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

Л Л Л Л Л Л Л

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

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

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

<sup>35</sup> Слова Бетховена, адресованные скрипачу Игнацу Шуппанцигу.

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

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

## КОМПОЗИЦИЯ НА ОСНОВЕ ДВЕНАДЦАТИ ТОНОВ

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

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

Творец провидит то, что до этого времени не существовало.

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

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

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

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

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

## II

Форма в искусстве, и особенно в музыке, направлена прежде всего на постижимость (*comprehensibility*). Спад напряжения, который испытывает удовлетворенный слушатель, когда он может следить за мыслью, ее развитием и причинами такого развития, с точки зрения психологии очень близок восприятию прекрасного<sup>2</sup>. Таким образом, художественная ценность предполагает постижимость, и не только для интеллектуального, но и для эмоционального удовлетворения. Тем не менее, *мысль* творца должна быть представлена, какое бы *настроение* он ни стремился пробудить.

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

### III

Метод сочинения на основе двенадцати тонов возник по необходимости.

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

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

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

Что отличает диссонансы от консонансов, так это не большая или меньшая степень красоты, а большая или меньшая степень *постижимости*. В своем «Учении о гармонии» я высказал предположение, что диссонирующие звуки появляются среди обертонов позже, из-за чего ухо не так хорошо с ними знакомо. Этот феномен не объясняет столь резко противоположные понятия, как гармония и дисгармония (*concord and discord*). Ближайшее знакомство с более отдаленными консонансами – то есть с диссонансами – постепенно устранило трудности для понимания и в конце концов сделало возможным не только эмансипацию доминантсептаккорда и других септаккордов, уменьшенных септаккордов и увеличенных трезвучий, но также и эмансипацию более далеких диссонансов у Вагнера, [Р.] Штрауса, Мусоргского, Дебюсси, Малера, Пуччини и Ререра<sup>3</sup>.

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

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

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

\* В момент рождения (лат.).

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

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

#### IV

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

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

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

## V

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

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

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

Пример 1 [ряд из «Моисея и Аарона»]



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

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

Почему такой ряд должен состоять из двенадцати разных тонов, почему ни один из них не должен слишком часто повторяться, почему, следовательно, в произведении должен использоваться только один ряд – ответы на все эти вопросы пришли постепенно<sup>4</sup>.

Касаясь этих проблем в своем «Учении о гармонии» (1911), я советовал избегать октавных дублировок\*. Продублировать – значит выделить, а выделенный звук может быть интерпретирован как основной тон или даже как тоника; возможность такой интерпретации должна быть исключена. Мешало бы даже легкое напоминание о прежней тональной гармонии, потому что оно вызывает ложные ожидания в отношении последствий и продолжения. Тоника вводит в заблуждение, если она не основывается на *всем* комплексе тональных отношений<sup>5</sup>.

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

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

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

**ИМЕЮЩЕЕ ДВА ИЛИ БОЛЕЕ ИЗМЕРЕНИЙ ПРОСТРАНСТВО, В КОТОРОМ ИЗЛАГАЮТСЯ МУЗЫКАЛЬНЫЕ МЫСЛИ, ЕДИНО.** Поскольку элементы этих мыслей являются глазу и уху по отдельности и независимо друг от друга, они обнаруживают свое подлинное значение только во взаимодействии – подобно тому как ни одно отдельно взятое слово не может выразить мысль вне связи с другими словами. Все, что происходит в любой точке этого музыкального пространства, имеет не только локальное значение, действует не только в своей собственной плоскости, но также и во всех других направлениях и плоскостях и оказывает влияние даже на отдаленные моменты. Например, в любом классическом сочинении можно наблюдать эффект прогрессирующего ритмического дробления из-за «тенденции кратчайших нот» (как я это называю) к самоумножению<sup>6</sup>.

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

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

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

## Пример 2

вступление  
**Grave**



Muss es sein?

**Allegro**



Es muss sein! Es muss sein!

V-no 1  
V-no 2



начальный мотив

V-la  
V-c.



и т. д.

а)



б)



в)





Первоначальная форма а) «Muss es sein?» («Должно ли так быть?») появляется в б) в обращении и в мажоре; в примере в) показана ракоходная форма этого обращения, которая, будучи сама подвергнута обращению в г) и заполнена проходящими звуками в д), образует вторую фразу основной темы<sup>7</sup>.

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

### Пример 3



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

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

Следует заметить, что в прошлом веке такой метод считали рассудочным и поэтому недостойным гения. Но уже сам факт существования примеров из классики говорит о нелепости такого мнения. Верность подобного способа мышления также доказывается ранее изложенным законом единства музыкального пространства, который лучше сформулировать так: *единство музыкального пространства требует абсолютного и целостного восприятия*. В этом пространстве, как в небесах Сведенборга (это описано в «Серафите» Бальзака), нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад<sup>8</sup>. Любое музыкальное сочетание, любое движение тонов следует понимать прежде всего как взаимосвязь звуков, вибрирующих колебаний, возникающих в разных местах и в разное время. Для воображения и творческих способностей отношения в сфере материального столь же независимы от направлений или уровней, как в своей области материальные объекты – для наших способностей восприятия. Так же, как наш разум всегда распознает, к примеру, нож, бутылку или часы вне зависимости от их положения и может воспроизвести их в воображении в любых возможных положениях – точно так же разум музыканта-творца в состоянии подсознательно работать с рядом звуков, невзирая на то, как могут предстать их взаимосвязи, являющиеся заранее заданной величиной.

## VI

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

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

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

В первых произведениях, где я применил этот метод, я еще не был уверен, что исключительное использование одного ряда не приведет к монотонности. Позволит ли он создать достаточное число тем, фраз, мотивов, предложений и других структур? В то время я использовал сложные приемы, дабы обеспечить разнообразие. Но вскоре я понял, что мой страх безоснователен; я даже смог положить в основу целой оперы «Моисей и Аарон» один-единственный ряд и обнаружил, что, наоборот, чем лучше я узнавал ряд, тем легче мне было выводить из него темы. Таким образом, верность моего первого прогноза получила блестящее подтверждение. Надо следовать основному ряду, но вместе с тем сочинять так же свободно, как и прежде<sup>9</sup>.

## VII

Как уже отмечалось, основной ряд используется в зеркальных формах.

Пример 4

The diagram illustrates the use of a 12-tone row in mirror forms. At the top, a series of concentric ovals represents the row and its mirror image. The sequence of numbers 1 through 12 is written across the middle of these ovals, with the first half (1-12) and the second half (12-1) representing the mirrored forms.

Below this, a musical score is shown on a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is labeled "основной ряд" (main row) and "малая секста" (minor sixth). The second section is labeled "ракоход" (crabwise) and "ракоходное обращение" (crabwise inversion). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, demonstrating the application of the 12-tone row in different contexts.

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

Позднее, в особенности в достаточно протяженных композициях, я изменял первоначальную мысль, если это было необходимо, чтобы она соответствовала следующим условиям (см. с. 145): обращение первых шести звуков первого предложения квинтой ниже<sup>10</sup> не должно повторять ни один из этих шести звуков и содержать еще не использованные шесть звуков хроматической гаммы. Таким образом, второе предложение основного ряда от 7-го до 12-го звука включает в себя звуки этого обращения, но, разумеется, в другом порядке.

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

## VIII

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

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

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

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

## IX

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

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

## X

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

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

---

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

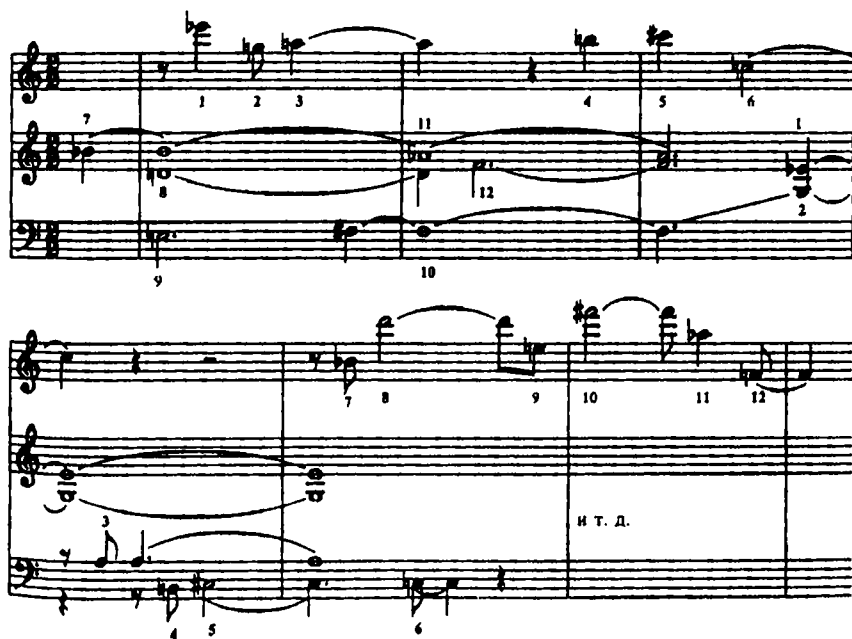
## Пример 5



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

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

## Пример 6



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

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

Пример 7

Example 7 shows two systems of piano accompaniment. The first system features a treble staff with notes 1 through 6 and a bass staff with notes 1 through 12. The second system features a treble staff with notes 7 through 12 and a bass staff with notes 1 through 12. The key signature has one flat (B-flat).

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

Пример 8

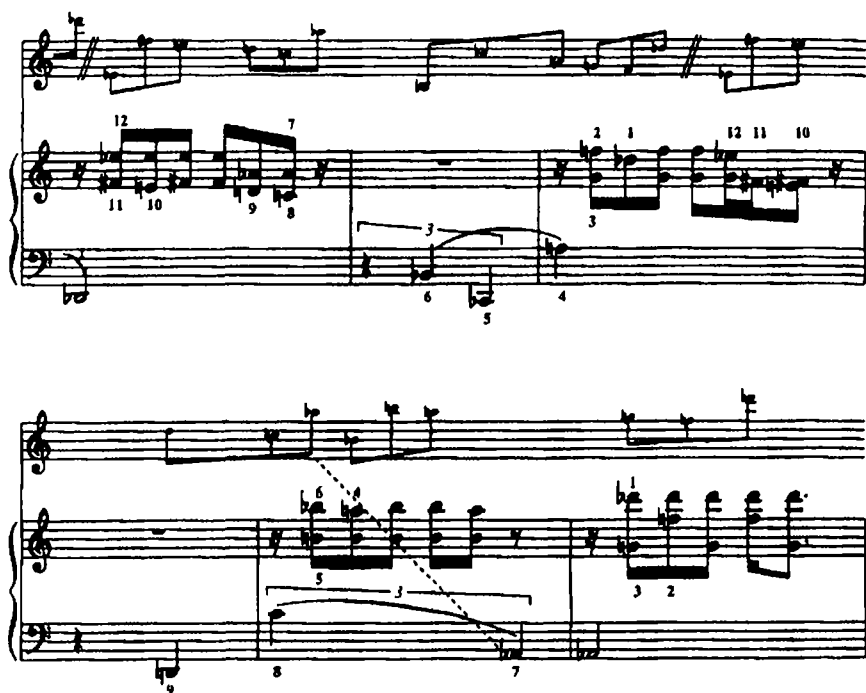
Example 8 shows five staves (a-e) of piano accompaniment. Staves a and c are marked 'R' and staves b and d are marked 'R1 (2-я половина)'. The key signature has one flat (B-flat).

Музыкальный пример 8 представляет собой фрагмент произведения, состоящий из шести стaves. Первые два staves (верхние) содержат мелодическую линию, обозначенную как *R* (1-я половина). Третьи и четвертые staves содержат мелодическую линию, обозначенную как *R1* (1-я половина). В пятом и шестом staves также присутствуют мелодические фрагменты. В тексте произведения указаны номера пальцев (1-12) и фраза «и т. д.».

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

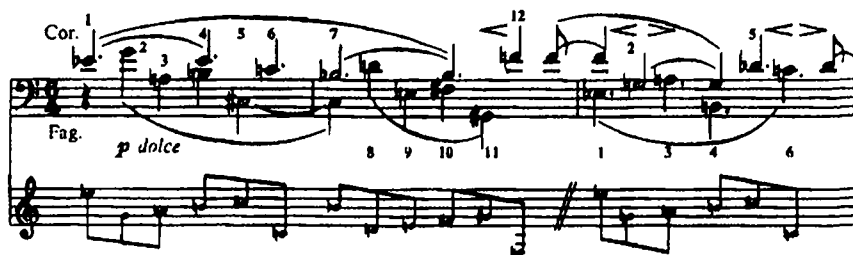
Пример 9

Музыкальный пример 9 представляет собой фрагмент произведения, состоящий из двух staves. Верхний staff содержит мелодическую линию, обозначенную как *R*. Нижний staff содержит аккомпанемент для фортепиано (piano), обозначенный как *Flg.*. В тексте произведения указаны номера пальцев (1-12) и фраза «и т. д.».



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

#### Пример 10





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

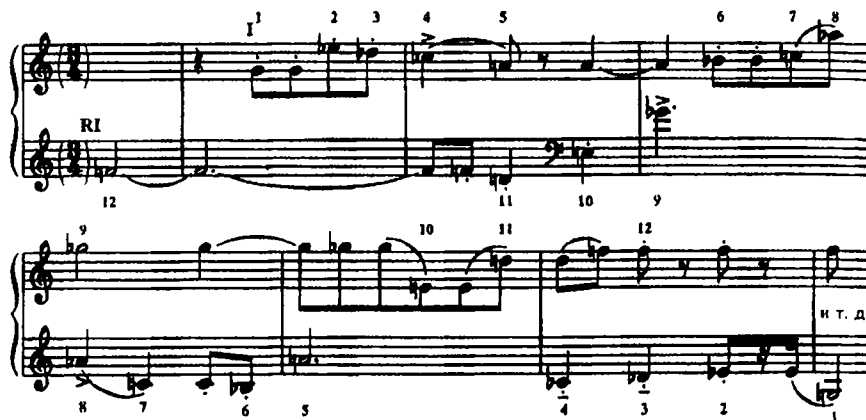
Пример 11



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

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

Пример 12



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

## XI

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

Пример 13, 13 а





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

Пример 14, 14 а



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

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

Пример 15, 15 а



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

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

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

## XII

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

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

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

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

Пример 16 а, б

а) Р 3 (транспозиция Р на терцию)

б) Р 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

и т. д.



Кроме того, во многих местах я использовал метод, заимствованный из двойного контрапункта децимы и дуодецимы, который позволяет добавлять параллельные терции к любому из задействованных голосов. Транспонировав  $P$  на терцию вверх ( $P\ 3$ ), а обращение на терцию вниз ( $I\ 3$ ), я получил еще две основные формы, которые допускали прибавление параллельных терций:

Пример 17



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

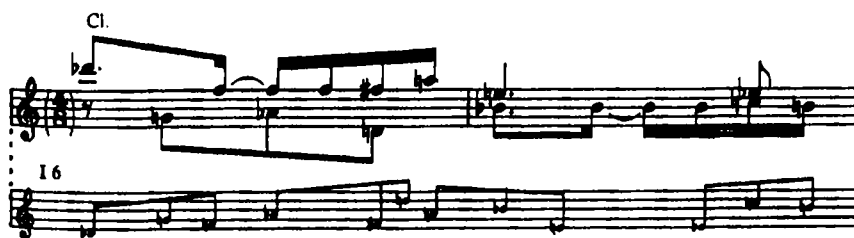
После вступления, в котором последовательно проводятся звуки  $P$  и  $I\ 3$ , появляется «тема» вариаций (пример 16). Написанная в трехчастной форме, она строится на звуках  $P$  и трех его производных в строгом порядке, без каких бы то ни было пропусков или добавлений.

## Пример 18



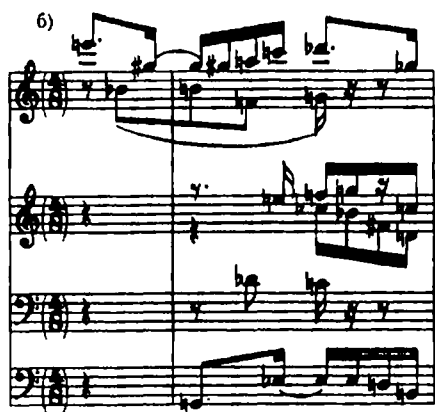
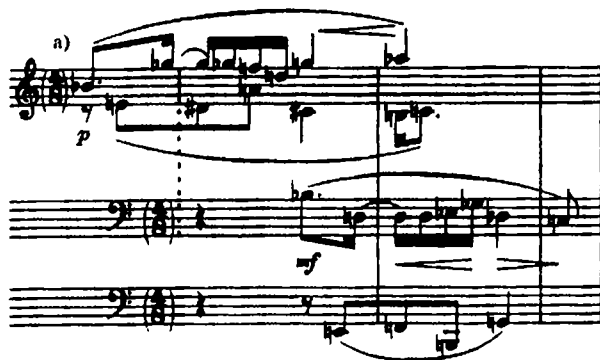
Мотив пятой вариации основан на транспозиции I (I 8). Здесь шесть независимых голосов построены на одном-единственном ряде, занимающем первые две доли такта. В дальнейшем такой принцип сохраняется, и найдены возможности для того, чтобы возникло достаточное разнообразие.

## Пример 19



Мотив шестой вариации построен на другой транспозиции I (I 6). Он состоит из контрапунктической комбинации двух мелодических линий, при этом одни звуки I 6 использованы в верхнем, а другие – в нижнем голосе. Эта комбинация допускает огромное число форм, которые удовлетворяют любым потребностям вариационной техники. Новые формы возникают благодаря обращению обоих голосов (пример 20 а) и другим изменениям в их взаимном расположении, например канонической имитации (пример 20 б):

## Пример 20 а, б



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

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

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

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

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

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

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

Примеры 21–24

The musical score is written for a woodwind section, specifically for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (Контрбас). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks. The Flute part is marked with 'Fl.' and the Clarinet part with 'Cl.'. The Bassoon part is marked with 'Fag.' and the Contrabass part with 'Контрбас'. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various articulations and dynamics. The Flute part is marked with 'Fl.' and the Clarinet part with 'Cl.'. The Bassoon part is marked with 'Fag.' and the Contrabass part with 'Контрбас'. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various articulations and dynamics.

First system of the musical score, measures 1-4. The score is written for four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a Roman numeral 'I'. The second measure has a piano dynamic marking 'p'. The third measure has a piano dynamic marking 'p'. The fourth measure has a piano dynamic marking 'p'.

Second system of the musical score, measures 5-8. The score is written for four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a Roman numeral 'P'. The second measure is marked with a Roman numeral 'R'. The third measure is marked with a Roman numeral 'P'. The fourth measure is marked with a Roman numeral 'R'.

Third system of the musical score, measures 9-12. The score is written for four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a Roman numeral 'I'. The second measure is marked with a Roman numeral 'P'. The third measure is marked with a Roman numeral 'R'. The fourth measure is marked with a Roman numeral 'I'.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The score is written for four staves. The top staff is a single melodic line. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a Roman numeral 'RI'. The second measure is marked with a Roman numeral 'I'. The third measure is marked with a Roman numeral 'II'. The fourth measure is marked with a Roman numeral 'III'. The fifth measure is marked with a Roman numeral 'IV'. The sixth measure is marked with a Roman numeral 'P'. The seventh measure is marked with a Roman numeral 'I'. The eighth measure is marked with a Roman numeral 'II'. The ninth measure is marked with a Roman numeral 'III'. The tenth measure is marked with a Roman numeral 'IV'.

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

Пример 25



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

завтра» моя правота нашла убедительное подтверждение. Техника, ритм и интонации этих партий были для них чрезвычайно сложны, хотя все они обладали абсолютным слухом. Но вдруг один из певцов подошел ко мне и сказал, что с тех пор, как он лучше узнал основной ряд, ему все показалось проще. С небольшими перерывами то же самое независимо друг от друга сказали мне и другие певцы<sup>14</sup>. Я очень порадовался этому и, поразмыслив, почувствовал себя вправе выдвинуть следующее предположение:

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

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

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

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

Об обстоятельствах, сопутствовавших написанию доклада о двенадцатитоновой композиции, Шёнберг упоминает в послесловии к «Заметкам о четырех струнах».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ОПАСНАЯ ИГРА

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

Памятуя о том, что капитан в «Кармен» – вовсе не трус, а просто человек, уступающий доводу нацеленных на него ружей<sup>1</sup>, можно сказать, что лишь те имеют право порицать вынужденных коллаборационистов, кто доказал свою неустранимость перед угрозой концентрационного лагеря и пыток<sup>2</sup>. Такие люди, конечно, тоже есть.

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

Художники обычно относятся к данной проблеме столь бездумно, будто это просто художественная дискуссия, будто они обсуждают всего лишь «искусство ради искусства», противопоставленное «реализму в искусстве» («objectivity in art»). Даже в подобных случаях на карту может быть поставлена жизнь участника. Интересно, знал ли Рихард Вагнер, что будет долгие годы жить в ссылке, как изгой, когда из-за артистической испорченности (artistic corruption) участвовал в поджоге Дрезденского Придворного театра<sup>3</sup>?

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

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

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

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

Это было бы достойно!

Я хочу сказать:

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

Те, кто так не действовали, должны избежать наказания.

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

Относитесь к ним как к малым детям.

Назовите их глупцами и позвольте им спастись.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ТРЕНИРОВКА СЛУХА ПУТЕМ СОЧИНЕНИЯ

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

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

Прекрасные мечты!

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

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

## II

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

Запоминание – первый шаг к пониманию<sup>1</sup>. Чтобы понять столь простое предложение, как: «Стол круглый», – требуется запомнить стол. Забудьте стол – и останется лишь аромат предложения. Исторические факты, биографии автора и исполнителей, подробности их жизни – трогательные, смешные, любопытные или поучительные – могут иметь определенную ценность для людей, которые иначе глухи к музыкальному воздействию. Но все это не может помочь кому бы то ни было воспринять и запомнить содержание.

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

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

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

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

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

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

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

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

### III

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

Большая ошибка думать, что предмет формы – это красота. Красота при-  
суща восьми тактам не только потому, что их восемь; ее не лишены и десять  
тактов. Моцартовская асимметрия не менее прекрасна, чем бетховенская  
симметрия. Основная функция формы – способствовать нашему понима-  
нию. Музыкой надо наслаждаться. Несомненно, понимание доставляет че-  
ловеку одно из величайших удовольствий. И хотя не красота является пред-  
метом формы, форма рождает красоту, обеспечивая возможность постиже-  
ния<sup>2</sup>. Яблоня существует не для того, чтобы давать нам яблоки, но тем не  
менее их приносит.

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

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

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

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

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

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

#### IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## СЕРДЦЕ И МОЗГ В МУЗЫКЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Настоящая музыка настоящего композитора может произвести впечатление любого рода, не ставя это своей целью. Простые и красивые мелодии, пикантные ритмы, интересную гармонию, изощренную форму, сложный контрапункт настоящий композитор пишет с той же легкостью, с которой пишут письмо. «Будто письмо пишет», – так с восхищением говорили мои товарищи в австрийской армии, когда я в казарме писал музыку для праздника, устраиваемого ротой<sup>2</sup>. То, что эта пьеса не отличалась какой-то особенной красотой, но всего лишь соответствовала среднему ремесленному уровню, не имеет значения – ведь сочинение музыки нередко занимает столько же времени, сколько написание письма. Лично я принадлежу к тем, кто в общем пишет очень быстро – и «головной» контрапункт, и «спонтанную» мелодию.

Большинство друзей моей юности тоже писали быстро. Например, Александр фон Цемлинский, автор многих опер, пользующихся успехом, еще изучая композицию в Венской консерватории, параллельно готовился к фортепианному конкурсу, на котором позже одержал победу<sup>3</sup>. У него была своеобразная метода рационально использовать свое время, поскольку он был вынужден давать много уроков фортепиано, чтобы заработать себе на жизнь. Он имел обыкновение сочинять и упражняться на фортепиано по очереди. Записав одну нотную страницу чернилами, он должен был дожидаться, пока страница высохнет. И только этот промежуток времени он мог уделить упражнениям. Деятельная жизнь!

Одной недели обычно считалось вполне достаточно для того, чтобы начать и закончить часть сонаты. А однажды за это время я написал все четыре части струнного квартета<sup>4</sup>. Песня для голоса и фортепиано могла занять от одного до трех часов – три часа, если на беду увлекся длинным стихотворением.

На сочинение трех четвертей второй и четвертой частей Второго струнного квартета у меня ушло по полтора дня. Я завершил получасовую музыку своей оперы «Ожидание» за четырнадцать дней. Не раз писал по два-три

номера «Лунного Пьеро» и вокального цикла «Висячие сады» за один день<sup>5</sup>. Подобных примеров я могу привести еще много.

Поэтому вы удивитесь, как удивились все мои друзья, когда я пришел с партитурой «Просветленной ночи» и показал им один особенный такт, над которым работал целый час, хотя всю 415-тактовую партитуру написал за три недели<sup>6</sup>. Этот такт действительно до некоторой степени сложен, поскольку, согласно художественным убеждениям того времени (поствагнерианского), я хотел выразить идею, стоящую за стихотворением, и наиболее подходящим средством для этой цели казалась контрапунктическая комбинация – лейт-мотив и его обращение в одновременности:

Пример 1

The musical score for Example 1 consists of six staves, labeled V-no 1, V-no 2, V-la 1, V-la 2, V-c. 1, and V-c. 2. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*. Some notes are marked with fingerings like '6' and '3'. The score is divided into two systems by a double bar line. The overall texture is dense and contrapuntal, illustrating the simultaneous presentation of a leitmotif and its inversion.

Эта комбинация стала результатом не стихийного вдохновения, но вне-музыкального намерения, рассудочного решения. Техническая задача, потребовавшая столько времени, состояла в прибавлении таких побочных голосов, которые смягчили бы резкие трения в этой комбинации.

Конечно, всегда существует вероятность, что в процессе сочинения могут неожиданно возникнуть новые причины, побуждающие композитора пойти на такой риск. Одна из наиболее часто встречающихся среди таких причин – артистическое честолюбие, чувство чести художника. В самом деле, намерение художника глубоко разрабатывать свои идеи, в особенности если это делает задачу труднее для него самого и даже если это делает ее труднее для слушателя, – это намерение не следует порицать, даже если рассудочный метод наносит ущерб внешней красоте. Кстати, художник не обязательно терпит неудачу, ког-



65

lo - bes dem gros-sen a - tem wunsch - los mich er - ge - bend.

*p*

*p espres. (Ton!)*

Точно так же вдохновение направляло меня, когда я приступил к своей Первой камерной симфонии<sup>7</sup>. Перед моим мысленным взором предстало все произведение целиком – конечно, не во всех его деталях, но в основных чертах<sup>8</sup>. Однако поскольку позже я записал многие второстепенные темы в *одном порыве*, мне пришлось как следует поработать над началом. Я воспроизвел здесь некоторые стадии и видоизменения, через которые прошли первые две основные мысли, прежде чем я остался удовлетворен.

Пример 3 А, Б, В, Г. Главная тема 3

А (Аа)

Б (Аа)

В (Аа)

Г окончательный вид

(фп. переложение)

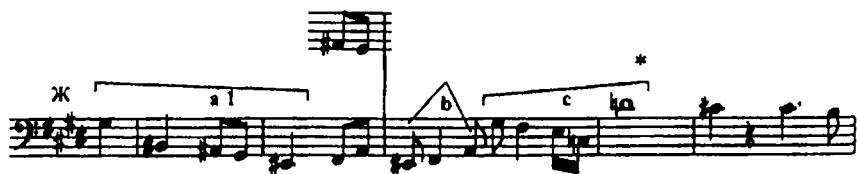
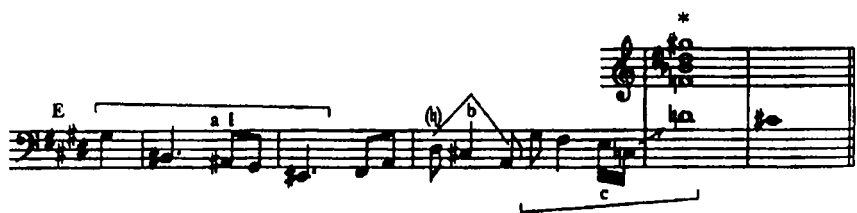


А – ритмическая и мелодическая конфигурация, которая появляется снова и снова во всех набросках.

Ла – попытка продолжения, весьма несбалансированного, но содержащего ритм Аа, который более не исчезнет.

Б – здесь уже есть восхождение по целым тонам, хотя и более широкое ритмически, и триоли (\*), которые также появляются в следующем наброске 3В и в окончательном виде.

Пример 3 Д, Е, Ж, З, И, К. Камерная симфония. Главная тема 5





(фп. переложение)



Д – в этом первом наброске уже есть четыре особенности, которые присутствуют во всех последующих набросках и в окончательном виде (3 К). Мелодическая фигура, обозначенная а, состоит здесь всего из четырех нот. Но уже в следующем наброске добавляется пятый звук (а 1). Здесь также

обозначен синкопированный ритм ( $\hat{b}$ ), характерный скачок на нону от  $c$  к  $d$  и гармоническая последовательность, основанная на квартаккордах, обозначенная \*.

Ж–И – здесь сохраняются первые четыре с половиной такта и делается попытка продолжить развитие разными способами. Окончательный вид показан в примере 3 К.

Во всех этих случаях не существовало проблемы, которую можно было бы назвать сложной. Не было комбинации голосов, которые требовалось бы контрапунктически согласовать, как в примере из «Просветленной ночи». В этих первых записях даже не было гармонических последований, которые надлежало контролировать. С самого начала в моем распоряжении находилось достаточно мотивных структур и их производных – скорее слишком много, чем слишком мало. Поэтому задача заключалась в том, чтобы замедлить процесс развития, давая возможность хорошему среднему слушателю сохранить в памяти предшествующее, дабы понять последующее. Удержаться в границах и сохранить равновесие в теме, чей характер, темп, выразительность, гармония и мотивное содержание обнаруживали центробежную тенденцию, – вот в чем состояла здесь задача. Если сравнить тяжелый труд, понадобившийся в этом случае, с величайшей легкостью, с которой было создано большинство других тем, можно заключить, что вдохновение порой преподносит композитору подарок в совершенной форме; в другой раз ему бывает в этом отказано. В обоих случаях не сложность мешала совершенству и не сердце, которое ошибалось, и не рассудок, который вносил коррективы.

Чтобы дать представление о том, как выглядят подобные темы, когда возникают спонтанно и записываются без исправлений, я отсылаю читателя к побочной теме Камерной симфонии (цифра 21, с. 22–23 партитуры<sup>9</sup>). Этот момент может также пояснить пример 4 из того же сочинения:

### Пример 4

80

Fl.

Ob.

C. ingl.

in D  
Cl.

in A  
Cl. b.  
in A

Fag.

C.-fag.

Cor.  
in F

ppp

pp

pp

pp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 80, contains measures 80 through 83. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in D (Cl. in D), Clarinet in A (Cl. in A), Clarinet in B-flat (Cl. b. in A), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C.-fag.), and Cor Anglais (Cor. in F). Measures 80 and 81 are mostly rests for all instruments. In measure 82, the Oboe plays a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and C5, marked with a piano-pianissimo (ppp) dynamic. In measure 83, the Bassoon, Contrabassoon, and Cor Anglais each play a single note (G2, C1, and B1 respectively) marked with a piano (pp) dynamic. The Clarinet in B-flat also has a note in measure 83, but it is not clearly legible.

80

V-no I  
*p* sehr ausdrucks-voll  
G-Saite

V-no 2  
con sord.  
*p*

V-la  
con sord.  
*p*

V-c.  
con sord.  
*p*

C-b.  
con sord.  
*p*



талях от сорока до восьмидесяти тактов. Мне требовалось лишь два-три часа, чтобы записать эти большие разделы по памяти. Из одного такого раздела размером примерно в восемьдесят тактов (даже быстро пишущий человек не мог бы затратить на его переписку меньше времени, чем мне потребовалось на его сочинение) я хочу привести некоторые примеры и объяснить некоторые возникающие изоциренные сложности.

Первая скрипка играет пассаж в тактах 100–103 (с. 46 партитуры<sup>11</sup>):

100

Etwas zurückhaltend

pizz.

V-no 1

V-no 2

V-la

V-c.

*p* *f* *pp* *pp* *pp* *f*

Он повторяется в тактах 107–110 (с. 46):

110

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

*p* *pp* *ff* *pp* *pp* *ff* *pp* *pp* *pp* *ff* *pp*

И еще раз в тактах 40–43 (с. 48):

40 rit. pizz. fp arco p

Эти три проведения отличаются по сопровождению и гармонизации и приводят к различным окончаниям: первое – к аккорду d-moll, второе – к аккорду D-dur, третье – к аккорду Des-dur.

Pizzicato в тактах 103–104 (с. 46) является частью темы скерцо и используется во множестве вариантов. В тактах 1–11 после [буквы] Н (с. 46–47) оно сопровождает преобразованную главную тему:

Weniger bewegt als zuvor H arco pp arco pizz. pp pizz. pp

а в тактах 43–46 (с. 48) похожим образом используется его вариант:

**Sehr zurückhaltend. Etwas langsamer**

sehr zart

arco

p

hervortretend

arco

mp

arco

pp

sehr zart

Обратите также внимание на ведущий свободный голос в тактах 19–26 (с. 47):

**Rascher, heftig**

**20**

Rascher, heftig 20

**25**

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four staves, likely representing four voices. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in a common meter, with a 4/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure contains the first line of the melody. The second measure contains the second line of the melody. The third measure contains the third line of the melody. The fourth measure contains the fourth line of the melody. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staves. The score is a black and white image.

Похожий пример можно найти и в тактах 63–70 (с. 49–50). Помимо приведенных примеров, здесь есть много других контрапунктических комбинаций; без сомнения, изложение во всем этом разделе следует назвать сложным.

Тот, кто полагает, что контрапункт рассудочен, а мелодия спонтанна, на основании этих двух примеров должен будет заключить, что рассудочное может быть написано быстрее, чем спонтанно-чувственное. Нет ничего более ошибочного: как одно, так и другое может потребовать много или же мало работы. Много или мало потребуется труда, зависит от обстоятельств, которые нам не подвластны. Несомненно одно, во всяком случае для меня: *ни одно, ни другое* нельзя сочинить без вдохновения.

Бывают периоды, когда я не способен написать один-единственный пример простого двухголосного контрапункта, какой я требую на занятиях от своих студентов-второкурсников. Чтобы написать *хороший* пример такого рода, мне нужна поддержка вдохновения. В этом плане я гораздо слабее некоторых из моих учеников, которые пишут хороший либо плохой контрапункт без какого бы то ни было вдохновения<sup>12</sup>.

Однако же, воспитанный в сфере брамсовского влияния (мне было немногим более двадцати двух лет, когда умер Брамс), я, как и многие другие, следовал его примеру: «Когда я не расположен сочинять, то пишу немножко контрапункта». К несчастью, Брамс перед смертью уничтожил все, что не считал достойным публикации. Это прискорбно, поскольку получить возможность заглянуть в мастерскую столь добросовестного человека было бы чрезвычайно поучительно. Можно было бы увидеть, сколь часто он напряженно работал, дабы подготовить свои основные [музыкальные] мысли к итогу развития, который предвидел. «Хорошая тема – это дар Божий», – говаривал он и заканчивал словами Гёте: «Заслужи его, чтобы обладать им»<sup>13</sup>.

Одно кажется несомненным: духовная гимнастика Брамса определенно была не из легких. Мы знаем, что у него вошло в привычку на воскресных прогулках по Венскому лесу придумывать «каноны-загадки», решение которых занимало у его спутников несколько часов<sup>14</sup>. В результате и у меня возникло желание тоже попробовать свои силы в трудных видах канонов<sup>15</sup>. Некоторые потребовали большой работы, как, например, тот, что приводится здесь. Возможно, этот зеркальный канон дался с таким мучительным трудом, поскольку мое сердце отказалось соучаствовать<sup>16</sup>.

## Пример 5

The musical score for Example 5 is a string quartet piece. It is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The score consists of 20 measures, numbered 1 through 20. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is a 'зеркальный канон' (mirror canon), where the melody in the first measure is mirrored in the subsequent measures across the different parts.

Даже несмотря на то, что цель таких вещей – не музыка, а только гимнастика, мне было необходимо вдохновение или по крайней мере хорошее расположение духа, чтобы примерно за час написать зеркальный канон для струнного квартета<sup>17</sup>:

## Пример 6

Example 6 is a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin 1 (V-no 1), Violin 2 (V-no 2), Viola (V-la), and Cello (V-c). The music is in 3/4 time and G major. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows a continuation of the melody with some dynamic markings like 'f' and 'p'.

Но вдохновение, которое помогало мне при написании этих канонов, было совсем иного рода, чем то, что вызвало к жизни мелодии, подобные теме Adagio из Первого струнного квартета оп. 7:

## Пример 7

Example 7 is a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin 1 (V-no 1), Violin 2 (V-no 2), Viola (V-la), and Cello (V-c). The music is in 3/4 time and G major. The tempo marking "J. langsamer als vorher die J." is present. The score shows a continuation of the melody with dynamic markings like 'p' and 'f'.

55

60

etwas zurückhaltend rit.

Вероятно, необходимо также показать некоторые из моих поздних мелодий, в особенности из [сферы] композиции на основе двенадцати тонов, которая создала мне славу конструктивиста, инженера, математика и т. д., — подразумевается, что эти сочинения созданы исключительно голо-

вой без малейшего участия чего-то вроде человеческого сердца. В качестве примера из позднего периода я приведу здесь начало своего Фортепианного концерта ор. 42<sup>18</sup>.

Пример 8 (фортепианное переложение Э. Штойермана)

Andante (♩=44; ♪=132)

Piano I

Andante (♩=44; ♪=132)

Piano II

5

5

*p dolce*

10

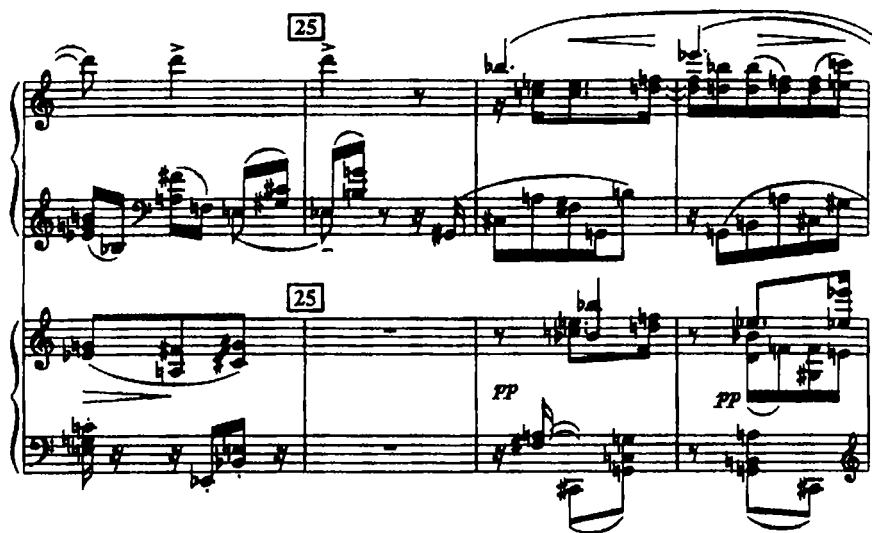
10

*p dolce*

Measures 13-15 of a piano score. The music is in 3/4 time and features a complex, flowing melody in the right hand with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 15 is marked with a box containing the number 15. A dynamic marking of *p* (piano) appears at the beginning of measure 16.

Measures 16-20 of a piano score. The right hand continues its intricate melodic line, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. The music shows a transition in texture and dynamics.

Measures 21-23 of a piano score. The right hand features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking above it. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The music builds in intensity towards the end of the page.

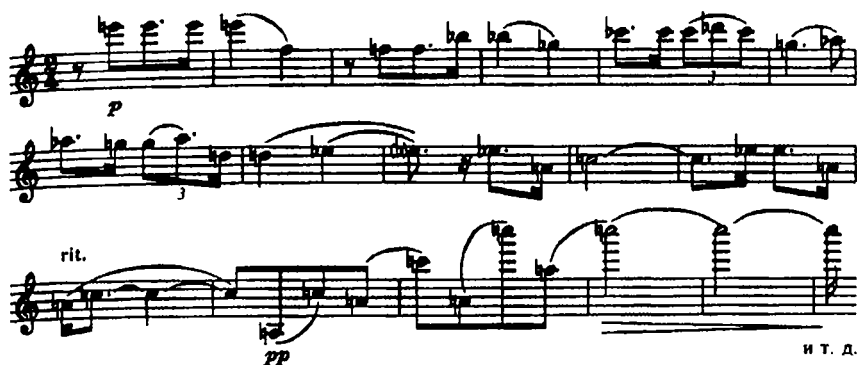


Непредубежденный музыкант с легкостью найдет много подобных мелодий в моих последних работах – см., например, Интермеццо из Третьего струнного квартета оп. 30 или Andante grazioso из Скрипичного концерта оп. 36<sup>19</sup>.

Пример 9. Третий струнный квартет. Интермеццо.



## Пример 10. Скрипичный концерт. Andante



Полагая, что уж композитор-то имеет право любить свои темы (хотя и не обязан публиковать только то, что нравится ему самому), рискну утверждать, что показал здесь мелодии, темы и разделы из своих сочинений, которые считаю хорошими, если не прекрасными. Некоторые из них были сочинены легко, другие дались с трудом. Но нельзя сказать, что сложные всегда требовали большой работы или что простые сочинялись легко. Также нельзя утверждать, что приведенные примеры как-либо различаются в зависимости от того, рождены ли они спонтанным чувством или же усилием рассудка.

К сожалению, не сохранилось никаких письменных свидетельств, что классики поднимали шум вокруг того, много или мало усилий требуется для [решения] различных задач. Возможно, они всё писали с одинаковой легкостью или, как можно предположить в случае с Бетховеном, с одинаковым напряжением сил, что доказывают бетховенские книги эскизов.

Но кажется, ясно одно: прост ли, сложен ли конечный результат, шел ли процесс сочинения быстро и легко или же потребовал тяжелого труда и много времени, по законченному произведению нельзя судить, какие элементы были определяющими – эмоциональные или рассудочные.

Необходимо помнить, что нередко для сочинения тем и мелодий без сопровождения в тех примерах, что я показал, потребовалось три-семь набросков, в то время как иные контрапунктические разделы были сочинены за очень короткое время.

Кажется, я предвосхитил решение данной проблемы в самом начале этого очерка, процитировав Бальзака: «Сердце должно находиться в области головы».

Не одно сердце творит прекрасное, эмоциональное, патетическое, нежное, чарующее; не одна голова способна создать хорошо выстроенное, умело орга-

низованное, логичное и сложное. Во-первых, во всем, что есть в искусстве наиболее ценного, сердце должно присутствовать точно так же, как и голова. Во-вторых, подлинному творческому гению не составляет труда контролировать свои чувства умом; к тому же рассудок, сосредоточиваясь на правильности и логике, совсем необязательно создает лишь нечто сухое и непривлекательное.

Но можно усомниться в искренности сочинений, которые беспрестанно выставляют напоказ свое сердце, которые требуют нашего сострадания, зовут нас с собой грезить о смутной и неопределенной красоте или о необоснованных, беспочвенных эмоциях, которые всё преувеличивают из-за отсутствия надежных критериев, чья простота есть бедность, скудость и сухость, чья сладостность искусственна, чье воздействие сугубо поверхностно. Такие сочинения лишь демонстрируют полное отсутствие головы и показывают, что их сентиментальность исходит из очень бедного сердца.

Статья основана на тексте доклада, с которым Шёнберг выступил в мае 1946 года в Чикагском университете. Материалы к докладу датированы 18 января и 22 апреля 1946 года (помимо того, в архиве композитора сохранился одноименный настоящей статье фрагмент, датированный 19 сентября 1927 года). Статья была впервые опубликована в сборнике: *The Works of the Mind*. University of Chicago Press, 1947. Первый немецкий перевод под названием «Сердце и рассудок в музыке» появился в журнале «*Stimmen*» (1947/48, Jg. I, H. 9; автор перевода не указан).

Тема настоящей статьи очень важна для Шёнберга. К проблеме соотношения в композиции эмоционального и интеллектуального начал, инстинктивного и осознанного, воспринятого в моменты творческого озарения (*Einfall*) и благоприобретенного путем упорной работы он возвращался на протяжении всей жизни. Еще в 1911 году он писал: «Художественное творчество инстинктивно. Сознание мало влияет на него. [...] В его [художника] инстинкте, в его бессознательном скрыт клад накопленного знания: нужно, чтобы он раскопал его помимо собственного желания и воли, до всякого хотения» (*Шёнберг А. Афористическое* / Пер. А. Михайлова // Советская музыка. 1989. № 1. С. 104). По существу, здесь уже сформулирована позиция композитора, которой он будет придерживаться до конца жизни: высшие художественные свершения становятся возможны благодаря творческому озарению, что сродни Божественному откровению; в порыве вдохновения, повинаясь инстинкту, истинный художник создает шедевры, недостижимые для рассудка, который может лишь задним числом постичь некоторые их аспекты (см. об этом также статьи «Малер», «Творчество и сущность Франца Листа» в наст. изд.). В 1920-е годы (по всей видимости, в связи с участившимися обвинениями в рассудочности, холодном конструктивизме) Шёнберг не раз возвращается к этой теме. В 1924 году он писал: «Присущие истинному художнику от рождения эмоциональные и интеллекту-

альные дарования с помощью самостоятельного развития и совершенствования становятся безошибочно работающим аппаратом, не нуждающимся в качестве стимула в осознанной мысли. Он точно так же чувствует себя дома в мире интеллекта, как и в мире эмоций, и именно это отличает истинного художника от остальных» (*Schoenberg A. Theory of Form // Style and Idea 1975. P. 254*). В письме Р. Колишу от 27 июля 1932 года Шёнберг снова говорит о первостепенном значении композиторской интуиции: «Я не стыжусь здоровой конструктивной основы сочинения – даже там, где я ее выстроил сознательно и где она, стало быть, менее хороша, чем когда она найдена инстинктивно, создана бессознательно» (Письма. С. 239). Статья «Сердце и мозг в музыке» подводит итог многолетним размышлениям Шёнберга, материалом для которых послужил прежде всего его собственный композиторский опыт.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Heart and Brain in Music // Style and Idea 1950. P. 153–179*.

<sup>1</sup> Ср. русский перевод с французского оригинала: «Ему [Вильфриду] было 36 лет. Его отличали достаточно развитая, но по-своему гармоничная фигура, невысокий рост, как почти у всех людей, возвышенных над прочими; широкие грудь и плечи, короткая шея, как у людей, чье сердце должно быть приближено к голове [...]» (*Бальзак О. де Серафита / Пер. с франц. Л. Гуревича. М., 1996. С. 157*).

<sup>2</sup> Шёнберг служил в австрийской армии во время Первой мировой войны в 1915–1916 и 1917 годах (подробнее об этом см. в коммент. 5 к статье «Мое отношение к политике» в наст. изд.). Возможно, речь идет о марше «Железная бригада» (*Die eiserne Brigade*) для струнного квартета и фортепиано, который Шёнберг сочинил в 1916 году по случаю празднования годовичного юбилея своего полка (*Wiener Hausregiment Hoch- und Deutschmeister*) в Бруке-на-Лейте.

<sup>3</sup> А. Цемлинский учился в Венской консерватории в 1887–1892 годах (по классу фортепиано у А. Доора, гармонии и контрапункта – у Ф. Кренна, композиции – у Р. и Й. Н. Фуксов). 26 июня 1890 года Цемлинский участвовал в ежегодном консерваторском фортепианном конкурсе, на котором с успехом исполнил Вариации и фугу на тему Г. Ф. Генделя И. Брамса, получив большую золотую медаль и в качестве приза рояль «*Bösendorfer*».

<sup>4</sup> По всей вероятности, речь идет об одном из ранних несохранившихся квартетов Шёнберга середины 1890-х годов.

<sup>5</sup> Над Вторым струнным квартетом ор. 10 Шёнберг работал с марта 1907 до июля–августа 1908 года. Монодрама «Ожидание» ор. 17 (либретто М. Паппенхайм) в виде *particella* была написана 27 августа – 12 сентября 1912 года. Вокальный цикл «Пятнадцать стихотворений из “Книги висячих садов” Стефана Георге» ор. 15 создавался в период с марта 1908 по март 1909 года. Работа над циклом для голоса и камерного ансамбля «Лунный Пьеро» ор. 21 протекала с 12 марта по 25 июля 1912 года (при этом

за один день 9 мая были написаны № 6 «Мадонна», № 10 «Грабеж» и № 20 «Возвращение на родину»).

<sup>6</sup> Струнный секстет «Просветленная ночь» op. 4 Шёнберг сочинял осенью 1899 года (дата окончания работы в автографе – 1 декабря 1899 года).

<sup>7</sup> Камерная симфония op. 9 была написана в июле 1906 года. Этому сочинению специально посвящена статья «Камерная симфония [op. 9]» (публ. в наст. изд.).

<sup>8</sup> В интервью с Х. Родригесом Шёнберг рассказывал о том, как протекает у него процесс композиции: «Сначала я вижу произведение как целое. Потом сочиняю детали. В процессе работы что-то обязательно утрачивается. Этого невозможно избежать: при материализации всегда есть потери. Но зато выигрываешь в жизненной силе. У всех нас возникают технические сложности – не из-за неумения обходиться с материалом, но из-за присущих идее свойств. А именно эта идея, эта мысль должна определить собой структуру и ткань произведения [...]» (*Rodriguez J. Conversation with a Legend // Schoenberg / Ed. by M. Armitage. New York, 1937. P. 147–148.*)

<sup>9</sup> Страницы и цифры приводятся по изданию: Arnold Schönberg. Kammer-symphonie op. 9. Studien-Partitur. Wien: Universal Edition. Nr. 7147.

<sup>10</sup> Шёнберг работал над Первым струнным квартетом op. 7 в 1904–1905 годах (дата окончания сочинения в автографе – 26 сентября 1905 года).

<sup>11</sup> Страницы и цифры приводятся по изданию: Arnold Schönberg. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 7. Verlag Dreililien Berlin. In die Universal-Edition aufgenommen. Nr. 624.

<sup>12</sup> В интервью с Х. Родригесом Шёнберг, назвав себя «человеком вдохновения», рассказал о том же: «Когда я не в настроении, то даже не могу написать для своих учеников хороший пример по гармонии» (*Rodriguez J. Conversation with a Legend. P. 144.*)

<sup>13</sup> Такое высказывание очень характерно для Брамса, с его протестантской творческой этикой: как говорил композитор, целью его работы было «сделать вдохновение путем непрерывной работы своей законной, благоприобретенной собственностью» (цит. по: *Финшер Л. Песни Брамса / Пер. С. Рогового // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 219.*). Цитированное высказывание Гёте содержится в его диалогах с И. П. Эккерманом: «[...] любое озарение или великая и плодотворная мысль которая неминуемо возмечет последствия, никому и ничему не подчиняется, она превыше всего земного – человек должен ее рассматривать как неожиданный дар небес, как чистое божье дитя, которое ему надлежит встретить с радостью и благоговением» (*Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 566.*)

<sup>14</sup> Сохранилось несколько канонов-загадок Брамса. Один из них, «Töne, lindernder Klang» WoO 28, написанный предположительно в конце 1850 – начале 1860-х годов, в 1872-м опубликовала венская газета «Musikalisches Wochenblatt» (Н. 3. 19. Januar) в виде 12-тактовой нотной строчки с пометкой «а 4». Только через четыре года (1876. Н. 29. 14. Juli) в той же газете было напечатано решение, принадлежащее Ф. Бёме. Другой такой канон («O, wie sanft» WoO posthum 26) со ссылкой на Г. Леви приводит биограф Брамса М. Кальбек: в начале 1870-х годов Брамс и Леви обменялись канонами-загадками, в 1899 году Леви передал канон

Брамса Кальбеку, который и поместил его в своей монографии (см.: *Kalbeck M. Johannes Brahms. 4 Bde. Berlin, 1904–1914. Bd. II<sup>1</sup>. S. 152*).

<sup>15</sup> В Полном собрании сочинений композитора помещены тридцать три законченных канона, написанных в 1922–1949 годах (*Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung V. Reihe A. Band 18*); всего же в его наследии насчитывается свыше ста таких композиций, по большей части незавершенных. Первые законченные каноны Шёнберга датируются 1905 годом – это два бесконечных канона на тексты из «Западно-восточного дивана» Гёте (верность этому источнику Шёнберг сохранял и впоследствии: для своих канонов он или сочинял тексты сам, или заимствовал их из «Книги изречений» «Западно-восточного дивана»). Целая группа канонов была создана около 1916 года, еще одна – в 1934 году. Многие каноны написаны «на случай», в качестве музыкальных подарков друзьям, к юбилеям музыкальных коллективов и организаций: к Рождеству 1926 года Э. Штайну, к дням рождения К. Энгеля, Д. Й. Баха, А. Берга (Шёнберг искусно вплет в этот канон тему Духа Земли из «Лулу» и включил в текст цитату из либретто этой оперы, кстати, ему же и посвященной), Т. Манна, А. Малер, к 40-летию оркестра «Консертгебау», к 25-летию Товарищества немецких композиторов (в двух последних случаях звуки вступления голосов соответствуют музыкальным монограммам автора и/или адресата поздравления). В большинстве канонов Шёнберга применяется изощренная полифоническая техника в духе ренессансных мастеров (в частности, его излюбленная разновидность канона – ракоходно-инверсионный). Сходство с моделью, на которую ориентируется Шёнберг, усиливается тем, что он записывает партии в старинных ключах и в ряде случаев придерживается норм строгого стиля; в некоторых особенно сложных канонах он делает примечание: «на нидерландский манер» (Х. Х. Штуккеншмидт в рецензии на концерт 1964 года, где исполнялись шёнберговские каноны, писал: «Тот, кто не знал, кому они принадлежат, вряд ли бы об этом догадался. Зачастую можно было подумать, что слушаешь анонимные пьесы XVI века [...]»; цит. по: *Sichard M. Schönbergs Kanons // Internationale Schönberg-Gesellschaft. Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung. März 1992. Nr. 5/6. S. 19*). По воспоминаниям одной из американских учениц Шёнберга, композитор говорил в классе, что каждое утро пишет по канону, чтобы быть в хорошей форме (*Alderman P. Reminiscences Arnold Schoenberg at USC // JASl. November 1981. P. 207*).

<sup>16</sup> В примере 5 приводится двойной четырехголосный ракоходно-инверсионный канон (в терминологии автора – «зеркальный канон», *Spiegelkanon*) «на нидерландский манер», сочиненный Шёнбергом 16 февраля 1922 года в Мёдлинге близ Вены.

<sup>17</sup> В примере 6 приводится канон, написанный 15 декабря 1931 года. Подпись Шёнберга в рукописи: «Два дня болею, не могу сочинить ничего путного».

<sup>18</sup> Концерт для фортепиано с оркестром создавался в июне–декабре 1942 года.

<sup>19</sup> Третий струнный квартет ор. 30 сочинялся с 24 января по 8 марта 1927 года. Концерт для скрипки с оркестром ор. 36 был закончен в сентябре 1936 года.

## КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ МУЗЫКИ

В бестселлерах полутора–двухвековой давности часто фигурировал персонаж – старый кавалер, обычно не менее чем маркиз, чья беспредельная щедрость озадачивала и изумляла как прочих героев, так и читающую публику тех дней. Существовал ли когда-нибудь на самом деле такой человек или нет, размах его щедрости впечатлял. Когда случалась небольшая неприятность – с ним или с его конем, или хотя бы с его экипажем, – он награждал того, кто приходил к нему на помощь, бросая ему свой кошелек, разумеется, наполненный одними только золотыми. К мелочи он бы и не притронулся. В других случаях он мог пригоршнями бросать толпе луидоры. Такова была его щедрость при небольших неприятностях.

Представьте себе, что он мог бы сделать, случись большое несчастье! Тогда он, наверное, взял бы спасителя в свой замок и либо сделал его наследником своего состояния и титула, либо предложил ему руку своей сестры. А та была если не самой прекрасной женщиной на свете, то уж во всяком случае очаровательной и, кроме того, за ней давали приличное приданое!

Как бы то ни было, будучи истинным аристократом, он непременно платил цену, превосходившую стоимость оказанной услуги, и постыдился бы подорвать веру простолюдинов в щедрость дворянства. С другой стороны, не надо забывать, что этот аристократ, вымышленный или существовавший в действительности, был убежден, что его состояние неисчерпаемо, что ему нет нужды заботиться о том, сколько он платит, и боялся лишь заплатить меньше, чем требовало его положение в обществе.

Какой человек! Какие люди! Какие времена!

Если этот аристократ не только не спрашивал о цене того, что покупает, но даже знать о ней не хотел, нам, бедным, приходится спрашивать о цене заранее. Покупаем ли мы дом, пару ботинок или автомобиль, мы должны знать их стоимость и то, оправдывает ли она цену. Мы должны знать, есть ли в доме желаемое число комнат, хорошее ли соседство, каковы налоги, есть ли возможность продать его через несколько лет без больших потерь и т. д. Сходные вопросы возникнут в отношении ботинок. Надо, чтобы они годились, чтобы фасон был не старомодным, а материал – добротным и т. д. И за автомобиль мы тоже отказались бы платить больше, чем он стоит, даже будь у нас деньги, поскольку наши доходы, конечно же, не безграничны. Более того,

мы терпеть не можем платить за вещь больше, чем она стоит, – при возможности мы предпочитаем платить меньше. Такова в массе своей человеческая натура, и люди из всех слоев общества ведут себя похоже. Они любят платить меньше, чем вещь стоит.

Если мы оправдываем подобную осмотрительность в случае с домом, парой ботинок и автомобилем, достоинства и недостатки которых очевидны и не требуют оценки специалиста, насколько же оправданна осмотрительность в отношении предметов искусства, где оценочные критерии действительно относятся к сфере компетенции специалистов, а специалисты так же редки, как и хорошее суждение.

Да, стиль домов, ботинок и автомобилей меняется, но, поскольку они служат определенной цели, по крайней мере их полезность остается той же самой, и тот, кто оценивает только это, не ошибется.

Но стиль в искусстве меняется приблизительно каждые десять–пятнадцать лет. И почти неизбежно вместе со стилем меняется оценка. Один из самых надежных способов привлечь к себе внимание – сделать что-то необычное. Немногие художники в силах устоять перед этим искушением. Должен признаться, что принадлежал к тем, кто не особенно заботится об оригинальности. Мне не раз приходилось говорить: «Я всегда стремился создать нечто вполне традиционное, но это не удавалось, и всегда вопреки моей воле возникало нечто необычное!»<sup>1</sup> Насколько же прав тогда меломан, отказывающий в признании музыке, которую даже сам композитор не хотел написать!

И разве беспричинно приходит в ужас человек, заказавший свой портрет, когда его изображают таким, каким он видится художнику-экспрессионисту, основывающемуся на психоанализе? Другие, опять же, не хотят становиться жертвами неподкупности моментального снимка. Можно не принимать мораль, философию, политические взгляды писателя. Автор может считать старомодным собственной персоной выходить на передний план, как Гёте в «Годах странствий [Вильгельма Мейстера]», когда в определенный момент он вне всякой связи с предшествующим вводит некую историю, прибавляя: «...ибо мы хотим доказать, что у нас хватает изобретательности», – изобретательности, чтобы сочинить славу маленькую историю<sup>2</sup>. Стриндберг не стал бы этого делать; возможно, так поступил бы Бальзак, пожалуй, Шоу – в одном из своих предисловий, но не в тексте.

Зададимся вопросом: если это делал великий Гёте, неужели же это совершенно неверно? И надо ли полностью исключить из искусства подобный прием? А если да, то только ли потому, что он старомоден? Или, быть может, потому, что «демонстрировать изобретательность» – недостаточное

основание для включения [чего бы то ни было] в произведение искусства, поскольку в нем должно появляться только выведенное из темы и связанное с ней, по меньшей мере косвенно?

А что если продолжение обнаружит связь этой истории с темой?

Может еще остаться возражение против того, каким образом эта история представлена – «дабы продемонстрировать изобретательность»: это относится к сфере личных интересов автора, но должно присутствовать подспудно. И тогда восхищенный читатель с воодушевлением воскликнет: «Какое богатство воображения и изобретательности!»

Может показаться, что человек с улицы и другие непосвященные все же в состоянии хоть как-то оценить тему, предмет или фабулу произведений литературы, живописи, скульптуры, архитектуры и других искусств. Сколь несостоятельны подобные взгляды, лучше всего видно на примере большого числа художников, уже допущенных в Академию Бессмертных: Эль Греко, Ван Гога, Гогена, Кандинского, Кокошки, Матисса, Пикассо<sup>3</sup>.

Поскольку изменения стиля в искусстве не всегда означают развитие, чрезвычайно сложно установить критерии, актуальные для любого периода [существования] искусства. Но бессодержательность оценки, исходящей из внешних критериев, остается очевидной на протяжении столетий.

В вышеупомянутых искусствах причиной ошибочной оценки по крайней мере может стать поверхностное суждение. В музыке такое невозможно. Здесь нет ни действия, ни сюжета, ни предмета, ни морали, нет философии или политики, которые могут нравиться или же отвергаться. Неприятие музыкальных произведений в течение последних полутора веков было в первую очередь связано с особенностями, затрудняющими их понимание (*comprehensibility*): слишком богатые модуляции, использование диссонансов, сложная формулировка мыслей. То было время, когда малые города превращались в большие, когда рост индустрии приводил туда свежих, но несведущих людей. То было время, когда концертные залы становились все больше и больше, потому что росла аудитория.

Ранее аудитория была маленькой и состояла исключительно из любителей музыки; большинство из них могли сыграть то, что им нравится, многие обладали по крайней мере полупрофессиональными знаниями, если не более того. Их суждения до известной степени основывались на понятиях, употреблять которые ныне правомочны лишь специалисты, хотя и остальные тоже это делают. Столь высокий музыкальный уровень способствует постижению оценочных критериев. Знать музыку – значит, знать ее, хотя бы отчасти, на память. Многие были в состоянии запомнить вещь после единственного прослушивания. Не будем забывать, что

Моцарт записал оберегавшуюся музыку «Misereere» Аллегри, услышав ее лишь один раз<sup>4</sup>.

Да, роль памяти при оценке музыки важнее, чем большинство себе представляет<sup>5</sup>. Возможно, в самом деле, начинаешь понимать пьесу, только когда хотя бы частично запоминаешь ее. Но память надо воспитывать и давать ей возможность работать. Перед Первой мировой войной я встретил человека, который рассказал мне, что видел «Веселую вдову» [Ф. Легара] двадцать раз. А во время войны, когда я дирижировал бетховенской Девятой симфонией<sup>6</sup>, ко мне в артистическую пришел человек, чтобы сказать: это было пятидесятое исполнение произведения, которое он прослушал от начала до конца. Представьте, насколько хорошо эти люди знали каждую ноту своей любимой музыки!

Разумеется, не приходится ждать, что на такое способны новоявленные ревнители искусства. Если И. С. Баху было позволительно писать такую музыку, что только специалист в состоянии постичь ее истинную ценность, то композиторы XVIII и XIX веков уже очень скоро ощутили, что их подлинная независимость осталась в прошлом. Даже Бетховен, сколь бы демократичным он ни был, не мог этого не почувствовать. А Моцарту после первого исполнения «Дон Жуана» в Вене император Иосиф II сказал: «Это не музыка для наших венцев»<sup>7</sup>. «Не музыка для наших венцев»? Уже в то время не требовалось искусство высочайшего достоинства, на которое только и был способен Моцарт, – от него ждали многоречивости, необходимой для всеобщего понимания.

Я бы не стал утверждать, что впоследствии композиторы сознательно поддались этим популярным требованиям удобопонятности, не соответствующим в полной мере требованиям высокого искусства. Но нет сомнения, что многое в мелодике Шуберта (его нанизывание мотивов, которые варьируются лишь мелодически, а ритмически очень схожи), возможно, инстинктивно приспособлено к общедоступному восприятию. Истинное дитя своего времени, он невольно отразил чувствование своих современников. Стиль Роберта Шумана – еще одно доказательство приспособления такого же рода, об этом говорят его очень частые повторения одной ритмической фигуры:

#### Пример 1

а) Шуберт. Скерцо из фортепианной сонаты D-dur



и т. д.

## б) Шуман. Арабеска



и т. д.

Приспособление к общедоступным запросам стало еще более насущным, когда эволюция гармонии у Вагнера привела к революции в форме. Если предшествующие композиторы и даже его современник Иоганнес Брамс повторяли фразы, мотивы и прочие структурные элементы тем только в варьированном виде – по возможности в том, который я назвал *развивающей вариацией*, – Вагнер, дабы сделать свои темы запоминающимися, должен был прибегать к секвенциям и полусеквенциям (*semi-sequences*) – то есть неварьированным или же слегка варьированным повторениям, отличающимся от первого проведения лишь тем, что они точно транспонированы на другие ступени:

Пример 2. Секвенции Вагнера [«Тристан и Изольда»: а – 2-я сцена I акта, тт. 80–81; б – начало Вступления к I акту]

а)

б)

Почему это менее достойный метод, чем вариация, очевидно: вариация требует нового, особого усилия. Однако подобный конструктивный метод, стоящий рангом ниже, нанес искусству значительный ущерб. За очень редкими исключениями, все последователи и даже противники Вагнера пристрастились к этой более примитивной технике: Брукнер, Гуго Вольф, Рихард Штраус и даже Дебюсси и Пуччини.

Необходимо было создать новую технику, и в этом процессе сыграли роль Макс Регер, Густав Малер, а также я. Но тем самым не был положен конец деструктивным последствиям. К несчастью, многие современные композиторы вместо того, чтобы связывать мысли при помощи развивающейся вариации, исчерпывая тем самым возможности основной мысли и оставаясь в границах человеческого мышления и требований логики, пишут сочинения, которые становятся более длинными и развернутыми только за счет бесчисленных неизменных повторений нескольких фраз.

Я совершил здесь серьезную ошибку, назвав «деструктивным» композиционно-технический критерий, словно раз и навсегда было доказано, что этот метод не имеет ценности.

Как может дом отличаться от других домов и воплощать определенную архитектурную идею, если в его материале – кирпиче – так же мало разнообразия, как и в неизменном повторении фразы? Считать ли недостатком подобное использование мотивов, фраз и других структурных единиц, когда их влияние на завершенную форму так же мало, как кирпичей – на здание?

Можно ли считать бетховенскую Пасторальную симфонию тем случаем, когда гармонии подобны кирпичам, поскольку используются лишь гармонии одного типа? Я очень удивился, когда, слушая [ее] недавно по радио и позже удостоверившись по партитуре, обнаружил, что в первых трех частях Бетховен почти не использует минорные аккорды, за исключением очень немногих случаев, в которых, если принять во внимание природные законы гармонии, обойтись без минорных трезвучий не представляется возможным. Но даже тогда он прибегает к уловке, излагая многие разделы в унисон, без сопровождения, когда мелодия понятна и без гармонии. Умысел здесь ясен: в музыкальном словаре Бетховена минорный аккорд выражает печаль, а здесь он хотел изобразить «пробуждение веселых чувств по прибытии в сельскую местность»<sup>4</sup>.

Я готов забыть эту гипотезу ради другой, выражающей иную точку зрения в вопросе оценки. В начале своего пути, все еще находясь под влиянием поствагнерианства, я, как и мои современники, писал секвенции. Оправданием тому, как мне казалось, был пример всех великих композиторов прошлого – Баха, Бетховена, Моцарта, Вагнера и даже Брамса, который не чурался точных секвенций и лишь слегка варьированных повторений. Более того, поскольку молодой композитор в то время был поглощен не только изображением настроения и всех его изменений, но и описанием каждой детали действия, казалось необходимым особое средство (*formulation*) – лейтмотив. Лейтмотив, обычно небольшая фраза, не занимал много места, потому что развитие, присоединение варьированных

фраз, каденционные завершения и прочие экспозиционные технические процедуры, на которые требовалось от восьми до шестнадцати тактов, стали излишними. Фраза из двух тактов с последующей секвенцией обычно нуждалась в одно-двутаковом дополнении-ликвидации<sup>9</sup>. Так можно было создать небольшой независимый фрагмент, не требовавший развивающего продолжения и, как говорится, открытый на все четыре стороны. При условии правильного образа действий места использовалось не больше, чем требовала мысль, что становилось эстетическим достоинством; вот почему эта техника явилась стимулом для новонемецкой школы.

С секвенциями новонемецкой школы в то время яростно боролась школа Брамса. Ее позиция основывалась на противоположной точке зрения, что неизменное повторение – дешевое средство. И в самом деле, для многих композиторов секвенции служили техникой, позволяющей превратить короткие истории в длинные – сделать из четырех тактов восемь, а из восьми шестнадцать и даже тридцать два. В неправильном применении этой вообще-то вполне приемлемой техники следует упрекнуть в особенности русских композиторов, Римского-Корсакова и Чайковского. А ведь это злоупотребление могло уничтожить все более высокие технические устремления!

Считать ли критерии достоинством или же недостатком – тут многое зависит от точки зрения. Когда Шуман говорит о «божественных длиннотах» в музыке Шуберта<sup>10</sup>, можно подумать, что длинноты, божественные или земные, – это достоинство. Однако вы будете разочарованы, когда узнаете, что противник Вагнера Ганслик упрекал Брукнера за длину его симфоний<sup>11</sup>. Когда Брамс требовал, чтобы одна рука пианиста играла дуоли и квартоли, а другая – триоли, людям это не нравилось, и они говорили, что испытывают приступ морской болезни. Но возможно, это явилось истоком полиритмической структуры многих современных партитур. Нет сомнения, что те, кто называли струнный квартет C-dur Моцарта «Диссонантным» (подобно тому, как другой – «Барабанным», а третий – «Охотничьим»<sup>12</sup>), просто стремились дать ему характеристику. Ведь, наверное, нет заслуги в том, чтобы включать в струнный квартет барабаны или живописать прелести охоты. И это не дает ровным счетом ничего для их оценки.

Название «Диссонантный» определенно говорит о критическом отношении, на котором отчасти может быть основана оценка. Мой собственный опыт подтверждает это. Одно венское общество отказало в премьере моего струнного секстета «Просветленная ночь» по причине «революционного» употребления одного – *одного-единственного* – неучтенного [теорией] диссонанса<sup>13</sup>.

## Пример 9 [т. 42]



Специалист не в состоянии забыть, чему его научили. Его кодекс чести, который, к примеру, запрещает одни диссонансы, но допускает другие, требует многочисленных достоинств в качестве основания для оценки. Так, он выше оценит сочинение в том случае, если его темы и мелодии изложены веско и хорошо организованы; если они настолько интересны, чтобы удерживать внимание слушателя; если налицо достаточно много мыслей; если они хорошо соединены – так, что не грешат против музыкальной логики; если путем членения (*subdivision*) они приведены к приемлемым размерам; если при помощи хороших контрастов удастся избежать однообразия; если все мысли, несмотря на контрастность, на поверку оказываются лишь вариациями главной, и таким образом обеспечивается единство; если основательная разработка подтверждает, что их внутренние достоинства – нечто большее, чем просто случайные преимущества.

Оценив мысли с этих точек зрения, специалист может приступить к проблемам стиля. Соответствует ли использованный отрезок времени значительности либо незначительности мыслей? Ясно ли разграничены в пространстве при помощи сообразных пропорций, а также по своему значению мысли главные и второстепенные, чтобы всегда выделялось основное? Оправданна ли широта изложения? Приемлема ли она исходя из числа мыслей, их неизбежных следствий или же [требуемых] постижимости? Представлена ли каждая деталь максимально кратко и сжато?

Мешает ли глубина истинного смысла изяществу изложения и внешнему блеску? Соответствует ли материал способу его подачи и наоборот? Поручены ли героические темы негероическим инструментам вроде флейты, гитары или мандолины? Предполагается ли в скрипичной сонате выражение страстных эмоций, подобающих симфонии? Требуется ли от такого малоподвижного инструмента, как контрафагот, играть прелестную баркаролу? Стилизовано ли музыкальное описание в звуковом и техническом плане так, чтобы соответствовать природе инструмента – как в Пасторальной симфонии Бетховена голоса соловья, перепела и кукушки

подходят, соответственно, флейте, гобою и кларнету? Принадлежит ли описательный элемент к основным предпосылкам сочинения в плане формы и мотивного содержания? Передаются ли положения и ситуации, природа которых противоречит природе музыки, – например, выражение покоя через легкое движение, или же тишины через звуки, или абстрактной философии при помощи конкретных нот? Разрабатываются ли в пьесе мысли и материал в технике, не соответствующей ее стилю? Выдержано ли сопровождение контрапунктических идей в quasi-контрапунктической манере<sup>14</sup>, дающей едва ли больше, чем гармонизацию? Нарушается ли естественная фразировка гомофонной мелодии из-за добавления хитроумных контрмелодий, как это часто происходит в популярной музыке? Сопровождаются ли простые народные напевы диссонансами, которые не предполагаются их звуковым составом?

Специалист также не может отказаться от того, чтобы проверить ценность тематического материала. Кроме того, ему следует задаться вопросом об изобретательности композитора. Смог ли тот создать такое многообразие, которое не противоречит единству и логике и [вместе с тем] способствует поддержанию интереса? Сумел ли доказать необходимость своего произведения – что не мог не написать его, повинаясь внутреннему творческому напору? Смог ли сотворить нечто, восполняющее пробел в знаниях и культуре человечества, а если нет – то по крайней мере нечто, удовлетворяющее потребность в развлечении? Другими словами, стало ли его творение, благодаря своей новизне, желанной лептой? Является ли эта новизна одним из существенных или же второстепенных свойств? Если она неотъемлемо присуща [сочинению], такова ли она, как бетховенская драматизация разработки, или ее можно сравнить со структурной, эмоциональной и описательной новизной песен Шуберта? Или она подобна абсолютно новому способу построения, выражения, гармонизации и оркестровки Вагнера, совершившего революцию в музыке во всех этих отношениях?

Возникла ли эта новизна скорее благодаря новой личности, чем революционным переменам, благодаря эволюционному развитию, чем пугающим прорывам? Исходит ли эта новизна от личности, сравнимой с Мендельсоном, Шуманом, Гуно, Дебюсси и т. п. – художниками, которые не стремились к лаврам реформаторов, хотя обладали достаточно богатой и выраженной оригинальностью?

Оригинальность неотделима от личности, но существует ее разновидность, которая свойственна личности неглубокой. Создания таких художников часто отличает ни на что не похожий внешний облик, что напоминает настоящую оригинальность. Разумеется, когда впервые совершались разн-

тельные изменения в каких-нибудь второстепенных элементах, требовалась изобретательность. Впоследствии, при сознательном применении, они приносили видимость новизны, которая не была глубоко связана с основными мыслями. Это *маньеризм*, а не оригинальность. Отличие в том, что маньеризм есть оригинальность во второстепенных вещах.

Есть немало художников – и даже вполне почтенных, – чей успех и репутация основываются на этом низшем виде оригинальности. К сожалению, ныне чаще, чем прежде, проявляется склонность возбуждать интерес при помощи технических атрибутов, просто-напросто приложенных к ничтожной мысли. Внутреннее предназначение таких произведений – скорее успех и известность, чем обогащение человеческого мышления.

Причины и первоосновы некоторых ценностей таковы, что им не стоит приписывать влияние на процесс творчества. Творчество для художника должно быть столь же естественным и неизбежным, как рост яблок для яблони. Даже если бы она попыталась приносить яблоки, отвечающие требованиям моды или рынка, то не смогла бы это сделать. Так и художники, которые пытаются «вернуться к той или иной эпохе», которые следуют законам эстетики, устаревшей или новой, которые впадают в эклектику или имитируют стиль, – отдаляются от природы. Это показывают их сочинения: ни одно из них не переживет свое время<sup>15</sup>.

Между критериями для музыки такого типа и упомянутыми ранее нет существенной разницы. Популярная музыка обращается к неискушенным, к людям, которые любят красоту музыки, но не склонны делать интеллектуальное усилие. Однако же нравится им не тривиальность, вульгарность или отсутствие оригинальности, но более понятный способ изложения. Необходимо учитывать умственные возможности людей, не обладающих способностью сразу же видеть все последствия проблемы; быстрые решения, скачки от предпосылок к выводам могут быть опасны для популярности.

Это не значит, что из популярной музыки непременно следует исключить мелодии, ритмы и гармонии, которые можно ожидать от музыки более высокой. Конечно, такие композиционные проблемы, такое детальное развитие и разработка, как, например, в симфониях Брамса, такие контрапунктические комбинации, как у Баха, не могут быть целью композиторов, сочиняющих популярную музыку. Тем не менее, слушая популярную американскую музыку, часто диву даешься, на что отваживаются эти композиторы, если принять во внимание традиционные нормы. Однако в целях общедоступности [в ней] используются разнообразные повторы, лишь незначительное варьирование и хотя и привычные, но умело выполненные связи.

Кажется, у поклонников популярной музыки есть свои принципы для оценки того, что они любят или не любят. Не ясно, требуются ли для этого технические или теоретические знания; вероятно, в качестве судьи выступает чутье. Хорошее чутье определенно может стать основой для верного суждения.

Но большая часть вышеупомянутых критериев оценки высокой музыки доступна только специалисту, а многие из них – лишь очень компетентным специалистам.

Хотя нет сомнений в том, что художник творит только для того, чтобы освободиться от сильного напора внутреннего стремления к творчеству, и по этой причине творит в первую очередь ради собственного удовольствия, каждый художник, представляющий свои произведения широкой публике, по меньшей мере бессознательно стремится сообщить своей аудитории нечто для нее ценное.

Честолюбие и жажда денег служат творческими стимулами только для художников низшего ранга. «Деньги! Как можно ждать, что вам заплатят за то, что доставляет столько удовольствия?»

Жизнь подлинно великих людей показывает, что стремление к творчеству отвечает инстинктивной жизненной потребности только для того, чтобы передать послание человечеству.

Очевидно, что музыка создается не для услаждения, но столь же очевидно, что она услаждает; неоспоримо, что она оказывает большое воздействие на людей, «которые ничего не знают о табулатуре»<sup>16</sup>, которые не знакомы с правилами игры.

С другой стороны, зависимость от экспертов и тех, кто присвоил себе эту роль, может оказаться пагубной. Вагнер в своем Бекмесере изобразил такого живого эксперта, который знает все о табулатуре, но терпит крах, пытаясь применить свои знания к тому, «что не развивается по вашим правилам». И когда Ганс Закс больше доверяет тем, кто «ничего не знает о табулатуре», его доверие оправданно.

Хорошо известен тот факт, что уже в культуре первобытных народов мистическое воздействие музыки на человека украшает поклонение бо-жеству, освящая собой культовые действия. У примитивных народов, возможно, один только ритм или звук уже творят волшебство. Но даже греки, стоявшие в культурном отношении гораздо выше, приписывали простым последованиям звуков таинственные проявления, вроде выражения добродетели или наоборот. Для григорианского хора не столь важно значение слов, как для протестантского; он живет исключительно музыкой.

Принимая во внимание эти факты, можно спросить себя, так ли уж необходимы позднейшие более высокие формы искусства в религиозных

ритуалах. Но усиливает ли, нет ли примитивное или более высокое умение завораживающее воздействие музыки, напрашивается один вывод: здесь заключена тайна.

Мое личное ощущение таково: музыка передает пророческое послание, приоткрывающее высшую форму жизни, по направлению к которой развивается человечество. Именно из-за этой своей миссии музыка обращается к людям всех рас и культур<sup>17</sup>.

В поисках критериев оценки музыки было бы опасно приписать это таинственное воздействие всем ее видам, независимо от их уровня и ценности. Было бы опасно допустить, что любитель музыки, восприимчивый к ее чарам, приобрел право и способность судить о ее ценности. Сколь опасными могут быть последствия таких заключений, показали недавние события.

Рейтинг радиотрансляций из Метрополитен-опера показал, что среди шести выбранных опер не оказалось «Фиделио», «Волшебной флейты», «Свадьбы Фигаро», «Мейстерзингеров», «Евгения Онегина», «Фра-Дьяволо», «Севильского цирюльника»<sup>18</sup> и т. д. В таком голосовании, каким бы демократичным оно ни было, есть одна решающая ошибка. Политические партии, не ограничиваясь одним кандидатом, вместе с тем не заходят так далеко, чтобы предложить сорок шесть кандидатур – именно столько было предложено опер. В реальной политике кандидатов отбирают [партийные] лидеры.

Возможно, все это напоминает требование Шопенгауэра, чтобы оценка произведений искусства основывалась только на мнении авторитета. К сожалению, он не говорит, кто дарует авторитет или как его можно приобрести, остается ли он неоспоримым и что произойдет, если такой авторитет совершит ошибку. Ошибку, подобную его собственной, когда он, игнорируя Бетховена и Моцарта, считал величайшей оперой «Норму» Беллини<sup>19</sup>.

Мое порицание Шопенгауэра простительно потому, что я сам выдвигаю против себя такое же обвинение: я признаюсь, что виновен в аналогичном преступлении. Долгое время я пренебрегал музыкой Густава Малера, прежде чем научился понимать ее и восхищаться ею. Однажды я сказал: «Если то, что пишет Рeger, контрапункт, тогда мой – нет». Я был не прав – и то, и другое было контрапунктом.

С другой стороны, в защиту Сибелиуса и Шостаковича я сказал нечто, не требующее профессиональных знаний. Каждый любитель, каждый меломан мог бы сказать: «Я чувствую, что у них есть дыхание симфонистов»<sup>20</sup>.

Профессионалы тоже люди – но мы, композиторы, в этом не виноваты!

Статья основана на тексте доклада, который Шёнберг прочитал в Чикагском университете 23 мая 1946 года (машинописный оригинал датирован 24 апреля того же года).

К теме оценки музыки Шёнберг неоднократно обращался и ранее. В архиве композитора сохранился набросок доклада «Критерии музыкальных ценностей», относящийся к 1927 году (в письме А. Веберну от 31 октября 1927 года Шёнберг сообщает о своем намерении прочитать лекцию на эту тему в парижской Сорбонне, см.: Письма. С. 187). Курс «Оценка музыкальных произведений» Шёнберг вел в Университете Южной Калифорнии. В 1935 году композитор выступил с небольшим радиодокладом «Успех и ценность», в котором рассматривал вопрос, может ли успех быть мерил художественной ценности (автограф датирован 4 сентября 1935 года; в нем. переводе см.: *Schönberg A. Erfolg und Wert // Stil und Gedanke* 1976. S. 335–337). Именно этот последний текст первоначально планировался к публикации в книге «Стиль и мысль» (композитор неизменно указывал его в своих списках статей, которые предполагались для включения в сборник), доклад «Критерии оценки музыки» он предложил издателям позже – в феврале 1947 года. На конверте, в котором хранился этот текст, рукой Шёнберга сделана надпись: «После неудачной попытки переработать не включать в книгу [“Стиль и мысль”]. Есть некоторые хорошие идеи, но в остальном нехорошо. Декабрь 1947» (цит. по: *Stil und Gedanke* 1989. S. 285). Тем не менее, статья «Критерии оценки музыки» в итоге вошла в окончательную редакцию книги.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Criteria for the Evaluation of Music // Style and Idea* 1950. P. 180–195.

<sup>1</sup> Шёнберг не раз говорил о своей «оригинальности против воли». По его письму дирижеру Г. Росбауду от 12 мая 1947 года можно судить, что проблема, которой он здесь касается, его сильно волновала: «[...] пониманию моей музыки все еще *постоянно* мешает то, что музыканты смотрят на меня не как на нормального, архиобычного композитора, который выражает свои более или менее удачные и новые темы и мелодии не слишком убогим музыкальным языком, а как на современного диссонантного двенадцатитонового экспериментатора.

Сам же я ни о чем так не мечтаю (если мечтаю о чем-либо вообще), как считаться чем-то вроде улучшенного Чайковского – ради Бога: чуть-чуть улучшенного – но это и все. Разве что еще, чтобы люди знали и насвистывали мои мелодии.

Мне кажется, если Ваш эксперимент [исполнение Камерной симфонии ор. 9 с аналитическими разъяснениями] повторять достаточно часто, успех моей музыки будет гораздо более «отрадным»! – по крайней мере, более отрадным для меня: я ведь совсем не хочу быть интересным» (Письма. С. 335).

<sup>2</sup> В романе И. В. Гёте цитируемая Шёнбергом фраза не встречается, хотя, действительно, этот роман изобилует вставными новеллами и эпизодами, не имеющими

прямого отношения к судьбе героя, и автор, вводя эти эпизоды, нередко выходит на первый план – например, таким образом: «[...] мы не можем противостоять искушению привести тут листок из нашего архива [...]» (*Гёте И. В.* Полное собрание сочинений в 10 тт. Т. 8: Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся. М., 1979. С. 389).

<sup>3</sup> Присутствие в ряду современников Шёнберга испанца Эль Греко (1541–1614) можно объяснить тем, что творчество этого художника было заново открыто в начале XX века. В 1908–1912 годах австрийский коллекционер М. фон Немец приобрел двенадцать полотен Эль Греко и экспонировал их на различных выставках, что положило начало возрождению интереса к этому мастеру. Творчество Эль Греко воспринималось как созвучное устремлениям нового искусства. Исследователи живописи отмечают влияние испанского живописца на немецких художников-экспрессионистов (в том числе О. Кокошку). Подробнее об этом см. комментарии З. Пышновской в изд.: Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. М., 1996. С. 88–89), а также статью «Эль Греко и экспрессионисты» в каталоге выставки ГМИИ им. А. С. Пушкина «Немецкие экспрессионисты» (1981).

<sup>4</sup> Приведем эту историю в пересказе Г. Аберта: «В полдень в среду на страстной неделе (11 апреля [1770 года]) в сильную грозу Моцарты прибыли в Рим. [...] У них оставалось еще достаточно времени, чтобы поспеть в Сикстинскую капеллу и послушать “Miserere” Аллегри. И здесь Вольфганг выдержал знаменитый экзамен на тонкость слуха и точность памяти. По памяти он записал услышанное им знаменитое “Miserere” (псалом 50) Грегорио Аллегри (в 1629–1640 годах он входил в состав капеллы римского папы). Это произведение, сочиненное для пяти- и четырехголосного хора с девятиголосной заключительной частью, регулярно исполнялось в среду и пятницу на страстной неделе. Оно повсюду считалось венцом своего жанра и вершиной папской музыки для страстной пятницы. Не удивительно, что капелла, как сообщает Л. Моцарт, тщательно заботилась о том, чтобы уберечь это сочинение от незваных переписчиков. То, что удалось сделать Вольфгангу, естественно, произвело большую сенсацию, особенно после того, как он исполнил записанное в присутствии папского певца Кристофори и тот подтвердил точное соответствие оригиналу» (*Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 1 / Пер., вст. статья и коммент. К. К. Саквы. М., 1987. С. 208–209.*

<sup>5</sup> Подробнее об этом см. в статье «Тренировка слуха путем сочинения» в наст. изд.

<sup>6</sup> Речь идет о концерте, состоявшемся 26 апреля 1915 года в Вене, в Большом зале Музикферейна. Подробнее об этом см. в коммент. 2 к статье «Современная манера исполнения классической музыки» в наст. изд.

<sup>7</sup> Венская премьера «Дон Жуана» Моцарта состоялась 7 мая 1788 года в Бургтеатре. По воспоминаниям Лоренцо Да Понте, после спектакля Иосиф II сказал: «Опера восхитительна, божественна, возможно, даже лучше, чем “Фигаро”, но это кушанье не по зубам моим венцам» (*Ponte L. da Denkwürdigkeiten des Venezianers. Dresden, 1924. Bd. 1. S. 259–260.*


<sup>8</sup> Авторская ремарка, предпосланная I части «Пасторальной симфонии».

<sup>9</sup> В своих теоретических работах Шёнберг широко пользовался понятием «ликвидация» (*Liquidation*, в русском издании собрания писем Шёнберга В. Шнитке пе-

реводит это понятие как «свертывание»); в качестве синонима композитор использовал также понятие «растворение» (*Auflösung*). По Шёнбергу, назначение «ликвидации» – противодействовать тенденции к бесконечному развитию: «Ликвидация состоит в постепенном устранении характерных особенностей вплоть до того, что остаются одни только нехарактерные, которые больше не требуют продолжения [под “нехарактерными” особенностями понимаются общие формы движения]. Часто остаются одни “плевелы”, имеющие мало общего с основным мотивом» (Основы музыкальной композиции. С. 74). В материалах к своему «главному труду» о музыкальной мысли, оставшемуся в набросках, Шёнберг 17 июня 1934 года записывает: «[...] При растворении самое важное – отказаться от характерного, снять всякое напряжение и таким образом нейтрализовать, ликвидировать обязательства перед прежними структурами, чтобы сделался, так сказать, “чистый стол”, чтобы могло появиться что-то другое» (*Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 252). В другом месте композитор дает следующее афористическое определение: ликвидация – это «метод избавиться от обязательств перед мотивом» (*Schoenberg A. Models for Beginners in Composition* / Ed. by L. Stein. Los Angeles, 1943. P. 57).

<sup>10</sup> Слова Шумана относятся к обнаруженной им в Вене в 1839 году Симфонии C-dur D 944. См.: *Шуман Р. C-dur'ная симфония Ф. Шуберта* // *Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей* / Сост., ред., коммент. Д. Житомирского. Т. 2а. М., 1977. С. 248.

<sup>11</sup> Э. Ганслик был суровым критиком Брукнера. По его мнению, в симфониях последнего «вдохновенные, оригинальные, даже гениальные детали часто без всякой видимой связи чередуются с непостижимыми банальностями, пустыми и сухими местами, так что и исполнители, и слушатели совсем выдыхаются» (*Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Ed. Hanslick. Berlin, 1896. S. 372*). О Восьмой симфонии он писал: «Необозримое, бесформенное, нарочитое, все сливается в бесконечном потоке. [...] Adagio продолжается ровно двадцать восемь минут – примерно столько же, сколько целая бетховенская симфония» (*Fünf Jahre Musik. 1891–1895. Kritiken von Ed. Hanslick. Berlin, 1896. S. 191, 192*). Свой отзыв на премьеру 150-го псалма Брукнера критик начал так: «Этому произведению пошли на пользу два обстоятельства: его краткость и присутствие в зале [...] самого композитора» (*Ibid. S. 204*).

<sup>12</sup> Шёнберг имеет в виду три из шести моцартовских квартетов, посвященных Й. Гайдну: «Охотничий» – из-за главной темы I части – стали именовать квартет B-dur KV 458 (1784); название «Диссонантный» – благодаря очень смелому в гармоническом плане вступлению – получил квартет C-dur KV 465 (1785); под «Барабанным» подразумевается квартет A-dur KV 464 (1785), где в 6-й вариации и коде III части постоянно выдерживается характерная «барабанная» ритмическая фигура , передаваемая от одного инструмента другому.

<sup>13</sup> Об этом случае Шёнберг с иронией вспоминает и в «Учении о гармонии»: «Теперь-то я понимаю в ту пору непостижимое для меня волнение Концертного общества, которое отклонило мой секстет из-за этого аккорда (это [решение] в самом деле так

обосновали). Конечно: обращения нонаккорда не существует, а значит – не может быть и исполнения, потому что ведь нельзя исполнить то, что не существует. И мне пришлось ждать несколько лет. А когда секстет все же исполнили, то никто и не заметил, что в нем появляется нонаккорд в четвертом обращении» (*Harmonielehre*. S. 418–419). Об использовании нонаккорда в четвертом обращении Шёнбергом и другими композиторами см.: *Hohenegger M. Die verbotene Verklärte Nacht // Österreichische Musikzeitschrift*. Jg. 57 (2002). S. 32–38.

<sup>14</sup> О quasi-контрапункте см. коммент. 13 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов».

<sup>15</sup> Шёнберг всегда был непримиримым противником стилизации любого рода, поскольку считал, что те или иные стилистические особенности – это суть внешние проявления индивидуальной и неповторимой музыкальной мысли, которые с нею неразрывно связаны и не могут использоваться в отрыве от нее: «Упускают из виду, что такие особенности [стиля] есть следствия особенной мысли, просто симптомы, и думают, имитируя симптомы, стиль, что создают художественное; это роковая ошибка! Чуткое ухо слышит характерные особенности, даже невидимые, там, где глухой в лучшем случае видит стили» (из статьи «Why No Great American Music?», публикуется в наст. изд.). Имея в виду Д. Мийо, А. Казеллу и И. Стравинского, композитор писал: «Тогда как они почти без исключения используют темы, с которыми, учитывая их гармонию и строение [...] можно было бы обращаться гораздо проще, которые в качестве зерна [развития] не дают повода для той трактовки, которая им дается [...] мои темы таковы, что их невозможно гармонизовать старыми гармониями. Материал моей музыки иной и потому, в соответствии с этим материалом, становится иной форма и все остальное. А музыка моих современников делает из железа золотые часы, из дерева – резиновые шины и т.п.; она не согласуется с материалом в расчете на то, что оболочка, покраска готового продукта сделают свое дело» (архив Шёнберга, запись от 21 апреля 1923 года; цит. по: *Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*. Kassel, 1993. S. 196). Аналогичные упреки адресует Шёнберг и О. Респиги: «Он купил у старьевщика старые, хорошо переплетенные книги, выдрал книги из переплета и выкинул их. А переплет разъял и использовал обложку и наружный материал, чтобы вклеить внутрь собственные книги – не сброшюровав их и не подготовив для переплетных работ как положено, то есть не соединив книгу и обложку. [...] Новое содержание, старая обложка, все склеено – как просто! Новое произведение искусства? Простота повсюду там, где отказывает умение» (архив, запись от 26 сентября 1927 года; цит. по: *Ibid.* S. 196).

Тем сильнее задевал Шёнберга успех в 1920-е годы его более молодых и энергичных коллег (как сообщает А. Берг в своем письме от 14 июля 1926 года Т. Адорно, на очередном фестивале Международного общества современной музыки «"новый классицизм" окончательно победил Шёнберга. Абсолютно пустопорожняя партита Казеллы имела наибольший успех», цит. по: Альбан Берг – Теодор Адорно: страницы переписки / Пер., коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 177). А. Казелла безапелляционно заявил о «решительной ликвидации атонального интермеццо» (*Casella A. Scarlattiana // Anbruch*. 1929. Н. 1. S. 26–27). Даже некоторые из

близких Шёнбергу музыкантов в тот период считали его музыку – при всей ее непреодолимой ценности – устаревшей и не соответствующей мироощущению времени. Ответом Шёнберга стали «Три сатиры» для смешанного хора ор. 28 (1926), которые он снабдил язвительным предисловием, где, в частности, говорится о «билете туда и обратно через стили», «как если бы можно было самому определять, насколько далеко в прошлом ты вскоре окажешься» (полный перевод этого фрагмента предисловия см.: Варуни В. А. Шёнберг – И. Стравинский: хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002. С. 155). Подробнее о позиции Шёнберга в связи с проблемой «стиля» и о его отношении к неоклассицизму в 1920-е годы см. в статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд. и в коммент. к ней.

Шёнберг неоднократно подчеркивал, что никогда не преподавал «стили», но учил своих студентов самостоятельно решать возникающие по ходу композиции проблемы, при необходимости используя идеи – а отнюдь не стиль – предшественников (подробнее об этом см. в статье «Да здравствует соу!» в наст. изд.).

<sup>16</sup> Здесь и далее Шёнберг цитирует слова Ганса Закса из 3-й сцены I действия оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры»: «Хорошо, что раз в году правила [пения] проверяются на деле: не утеряли ли они свою силу и жизненность в накатанной колее привычки? А пребывают ли они еще на верном пути естественности, скажет вам лишь тот, кто ничего не знает о табулатуре». Чуть дальше: «Вы хотите судить по своим правилам то, что по ним не развивается, что, покинув известный путь, еще только ищет [новые] правила!»

<sup>17</sup> Шёнберг высказывает здесь представление о предназначении музыки, выраженное им еще в 1912 году в докладе о Г. Малере (см. статью «Малер» в наст. изд.).

<sup>18</sup> Шёнберг перечисляет оперы Бетховена, Моцарта, Вагнера, Чайковского, Обера и Россини.

<sup>19</sup> По всей вероятности, Шёнберг ошибочно приписывает А. Шопенгауэру взгляды Г. В. Ф. Гегеля. Шопенгауэр высоко ценил и Моцарта, и Бетховена: Моцарта и Рафаэля он называл «двумя величайшими в своей области людьми», симфонии Бетховена характеризовал как «верное и совершенное отражение сущности мира» (*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 2. М., 1993. С. 525, 469). Именно Гегель – а отнюдь не Шопенгауэр, – игнорируя творчество Бетховена, увлекался итальянской оперой (в особенности операми Россини) и итальянской вокальной школой. Осенью 1824 года, с энтузиазмом описывая жене свои впечатления от спектаклей итальянской труппы в Вене, он заметил: «У меня настолько уже испортился вкус, что "Фигаро" Россини доставляет бесконечно большее удовольствие, чем "Nozze" ["Свадьба Фигаро"] Моцарта» (*Гегель Г.* Работы разных лет. Т. 2. М., 1971. С. 459). В своих трудах Гегель ни разу не упомянул Бетховена, Россини же заслужил его весьма высокую оценку: «Противники называют музыку Россини простым щекотанием ушей; однако, если сжиться с его мелодиями, то эта музыка, напротив, оказывается в высшей степени богатой чувствами и идеями; она захватывает душу и сердце, хотя и не отдается до такой степени характерности, как этого особенно хочет строгий немецкий музыкальный рассудок» (*Гегель Г.* Лекции по эстетике. Книга третья // *Гегель Г.* Сочинения. Т. XIV. М., 1958. С. 148).

Именно Гегель, а не Шопенгауэр, пользовался в своих работах понятием «авторитет» (в частности, в «Философии религии», «Философской пропедевтике»). Трактовал он его более отвлеченно, чем можно понять из пересказа Шёнберга: «Случайность, долженствующая породить необходимость, преходящее, на котором должно у людей основываться отношение к вечному в чувствах, мышлении и действиях, обычно именуют авторитетом» (Гегель Г. Народная религия и христианство // Гегель Г. Работы разных лет. Т. 1. М., 1970. С. 97). В другом месте он говорит об «авторитете» в смысле, который в наибольшей степени соответствует тому, что здесь имеет в виду Шёнберг: «Так как существует очень много предметов, в отношении которых у нас не может быть своего собственного опыта, например прошлое, то нам приходится полагаться также на авторитет других. Те предметы, которые в силу авторитета других людей мы считаем истинными, тоже являются предметами опыта. Полагаясь на авторитет других, мы верим в то, что *вероятно*» (Гегель Г. Философская пропедевтика // Гегель Г. Работы разных лет. Т. 2. С. 12–13).

<sup>20</sup> На симпозиуме 2 марта 1974 года, посвященном 100-летию юбилею Шёнберга, его ассистент Л. Стайн вспоминал, что композитор с уважением отзывался о Я. Сибелиусе (A Schoenberg Centennial Symposium at Oberlin College // JASI. Vol. 8. No. 1. P. 66). С другой стороны, Шёнберг критиковал Сибелиуса за то, что тот, начав с хорошей музыкальной мысли, вскоре «сбивается с пути», останавливается и предлагает новую мысль – снова очень хорошую, после чего повторяется то же самое, причем эти остановки и возобновления происходят без всякой видимой причины (см.: *Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976*. New York, 1980. P. 152–153). Свое мнение о Шостаковиче Шёнберг высказал в письме К. Листу от 17 июля 1944 года: «[...] я все же думаю, что Шостакович – большой талант. Может быть, не его вина, что он позволил политике влиять на его композиторский стиль. И даже если это слабость характера – что ж, он, возможно, не герой, но талантливый музыкант» (Письма. С. 307).

## СИМФОНИИ ИЗ НАРОДНЫХ ПЕСЕН / ФОЛЬКЛОРИСТСКИЕ СИМФОНИИ

Мирные договоры Первой мировой войны дали независимость нациям, в культурном отношении весьма далеким от независимости<sup>1</sup>. Тем не менее, даже малые нации, не превышающие шести-десяти миллионов человек, ожидали, что их будут рассматривать как культурные единицы, чье национальное своеобразие имеет множество проявлений: в их прикладном искусстве, ткачестве, керамике, картинах, песнях и даже, наконец, в их музыкальных произведениях. Разумеется: в городе X стремились развить обычаи и нравы, явно отличные от тех, что были свойственны городу Y, отделенному от него тысячей метров высокогорной местности. Такие местечки вскоре стали требовать всеобщего признания и претендовать на «место под солнцем», которое дало бы им возможность выгодно сбывать национальную продукцию. Одним словом, торговый баланс — вот что было здесь движущим мотивом, прикрывавшим их мнимый идеализм.

Изоляция сама по себе не может быть гарантией продуктивности. Напротив, контакт, даже контакт с более слабым, может сыграть роль стимула. С другой стороны, те чувства любви, горя, тоски и др., которых в жизни не миновать, конечно же, находят индивидуальное, даже, быть может, оригинальное выражение. Обособленно ли живут люди от остального мира или нет, они всегда способны создавать свои собственные слова, мелодии и песни. И даже если таковые в городе X отличаются от бытующих в городе Y не больше, чем дорийский лад от эолийского, это уже достаточный повод для гордости.

Если песни южной части Западного Фариноксиаса скорее обнаруживают черты лидийского лада во фригийском, а танцы соседней северной части Франквимонии, напротив, — следы фригийского в явно лидийской мелодике, то местный специалист увидит в этих различиях знаки автохтонной оригинальности<sup>2</sup>. Такие различия существуют в Балканских странах. Песни и танцы этих народов зачастую потрясают глубиной выразительности и в высшей степени интересны по мелодическому рисунку. Они действительно прекрасны, и ими нельзя не восхищаться. И все же место их происхождения представляет наибольший интерес опять-таки для специалиста, считающего задачей своей жизни оценку подобного рода свойств. Любителям это безразлично.

Хотя такие [местные] особенности всегда ценились очень высоко, надо признать, что в сравнении с различиями народной и профессиональной музыки они не столь существенны. Возможно, эти различия и не так велики, как между машинным и оливковым маслом или между водой для мытья и святой водой, но смешиваются эти виды музыки так же плохо, как масло и вода. Даже Бетховен смог лишь сравнительно просто обработать данную ему тему (Струнный квартет Разумовского op. 59 № 2), облачив ее в наряд фугато. Но он специально помечает ее: «*thème russe*». И это, с одной стороны, можно, пожалуй, расценить как знак уважения к аристократу-меценату, с другой же — как извинение: истинный ценитель искусства поймет, какие сложности влечет за собой подобный заказ<sup>3</sup>. Правильное представление о данной проблеме будет проще составить, сравнив фугато в трио из скерцо [упомянутого квартета] со скерцо Девятой симфонии, которое тоже построено наподобие фугато. В симфонии противосложение является мелодическим продолжением самой темы. Напротив, противосложения «*thème russe*» — не более чем произвольные дополнения, и никакого значения для комбинаторики они не имеют. Ясно, что в основе этой темы — примитивная гармоническая последовательность, и оттого ее нелегко приспособить к требованиям контрапунктических комбинаций. Кстати, в ее незамысловатом строении отсутствует и какая-либо проблема, способная дать стимул к развитию в тему.

Как народный танец эта русская тема очень мила<sup>4</sup>. И все же своим существованием русская музыка обязана нескольким великим композиторам. Будь иначе — обязательно существовали бы и великие ирландские или шотландские симфонии, ибо народные песни этих наций отличаются непревзойденная красота и весьма интересные и характерные обороты. Напротив, нациям поменьше<sup>5</sup> удалось войти в историю музыки и заставить помнить о себе меломанов благодаря нескольким представителям — таким, например, как Сметана, Григ, Шопен, Лист, Дворжак и Сибелиус. Примечательно утверждение Сибелиуса, что его музыка не основана на народной<sup>6</sup>. Думаю, музыка Грига — тоже. Шопеновская ритмика, конечно, родилась из польских танцев, но его гармония и отчасти мелодика не особенно отличаются от тогдашних стилей Западной и Центральной Европы; то же самое во многом относится к Листу и Сметане.

Очевидно, что в той народной музыке, которая основана на необычных или даже экзотических звукорядах, больше характерного — даже, быть может, чересчур много. Страшный сон — представить, что стало бы с музыкой, если бы японцы завоевали Англию, Америку и, наконец, Германию. Ведь музыкальное мышление японцев не имеет ничего общего с нашим! Их звукоряды не являются результатом гармонического мышления, а если

и являются, то не нашего. Поклонники восточноазиатской музыки утверждают, будто ее монодии способны выразить любой оттенок человеческого чувства. Возможно, так оно и есть, но для европейского слуха эта музыка звучит — как бы сказать? — иначе! Не то чтобы к подобным мелодиям вообще невозможно подобрать гармоническое сопровождение, но вот вывести его из таких звукорядов логическим или естественным путем — точно невозможно. Уже по этой причине приходится признать, что они скорее разрушили бы нашу музыку, нежели приспособились к ней<sup>7</sup>.

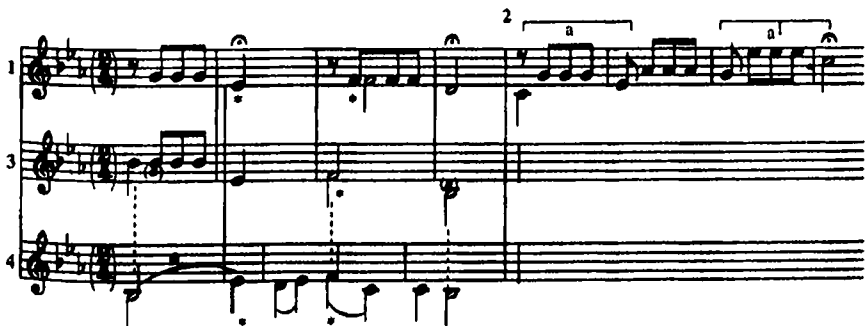
Ведь даже цыганской музыке с ее характерными звукорядами, повлиявшими на музыку соседних балканских народов, при том, что мы не воспринимаем ее как нечто столь же чужеродное, не удалось преодолеть стену, отделяющую народную музыку от профессиональной. Если Брамс иной раз вводит такие мелодии в какое-то свое сочинение, то строится оно обычно не сложнее, чем серия вальсов или кадрилль. В произведениях же с более высокой организацией он добавляет нечто подобное к собственным темам просто как приправу. Но ему незачем вторгаться на чужую территорию, чтобы создавать необычные мелодии — такие, к примеру, как в последней части Струнного квартета G-dur [op. 111]. «Венгерские рапсодии» Листа в конструктивном отношении организованы более высоко, чем румынские, цыганские и испанские рапсодии<sup>8</sup>. Впрочем, все они по сути своей — попури, то есть формы, в строении которых больше случайного, нежели в том, что мастера-классики от Баха до Брамса именовали «Фантазией».

Какими бы прекрасными ни считались всегда подлинные народные песни, прежде всего надо признать, что они рангом выше песен неподлинных, псевдонародных (Simili-Volkslieder). Популярность последних зиждется на прискорбном массовом успехе тривиальности. Эти Зильхер, Абт, Несслер и им подобные в других странах фальсифицируют простоту и чувство, подменяя их нехудожественностью (Kunstlosigkeit) и сентиментальностью<sup>9</sup>. Они всего лишь воспроизводят представление «образованного человека» о «человеке из народа». Но и композиторы получше не забывают об аристократическом превосходстве, сходя с пьедестала в своих «Песнях в народном духе». Хотя они, по крайней мере, всегда корректны<sup>10</sup>. Если у кого-то левая нога слишком короткая, то это можно расценить как компенсацию за слишком длинную правую. В подобных имитациях [фольклора], как правило, встречаются фразы, которые на шаг короче чем нужно. Однако другие разделы не могут этого компенсировать, будь они даже на несколько шагов длиннее. Подлинная народная музыка всегда совершенна, потому что ведет свое происхождение от импровизации, а значит рождена вспышкой вдохновения.

Пропасть между требованиями крупных форм и простым строением народных песен преодолеть невозможно, и потому это до сих пор никому не удавалось. Каждый поймет, что параллельные линии в каждой своей точке одинаково удалены друг от друга<sup>11</sup>. Но научная формулировка — они «пересекаются в бесконечности» — требует слишком большого мыслительного усилия и дара воображения, чтобы стать общепонятной и популярной. Истинная народная музыка не покидает тесных пределов отрезка звукоряда и его простейших гармоний. Изменение и обогащение гармонии и «разукрашивание» мелодий фигурациями (как это делает, к примеру, в хоральных прелюдиях Бах) не образуют чего-то принципиально нового — контрастов, побочных тем и т. п. Внутренняя организация в народной музыке не допускает «нерастворимого остатка», который проявит себя лишь впоследствии. Части и разделы, из которых состоят подобные формы, могут не иметь понастоящему мотивированных взаимосвязей и, поскольку никакие противоречия этому не мешают, просто приставляются друг к другу. Здесь нет и ничего такого, что требует разворачивания: малая форма способна ясно выразить свое содержание и тем самым выполняет условия пусть небольшого, но внутренне завершенного, самостоятельного построения.

Мотив же, напротив, — построение незаконченное, несовершенное и несамостоятельное, которое развивается только путем продолжения заложенного в нем<sup>12</sup>. Так, мотив, открывающий бетховенскую Пятую [симфонию] (пример 1), даже в тональном отношении еще лишен определенности. Пока не появился определяющий звук *c*, можно думать, что [основная] тональность — *Es-dur*. А в главном голосе (пример 2) *c-moll* обнаруживает себя лишь в тактах 7 и 8, где терцовый мотив (*a*) завершается нотой *c* (*a*<sup>1</sup>):

Примеры 1–4



В примере 3 показано, как тема перехода рождается из начального мотива: две главные ноты *es* и *f* (отмечены \*) интерпретируются как тоника и доминанта *Es-dur*, причем до и после них звучит нота *b*. В примере 4 показана

но, как теперь побочная тема выводится из этой структуры, а значит опять-таки — из начального мотива (пример 1)\*.

Это я называю «развивающей вариацией»<sup>13</sup>.

Я не могу припомнить ни одной пьесы, где побочные темы подобным же образом развиваются из [темы] народной песни. Обычно используется метод, который вместо того, чтобы сократить длинный рассказ, удлиняет короткий: без конца повторяется короткая фраза, не варьируется, а транспонируется на другие ступени, иначе инструментуется, а с недавних пор к ней прибавляют еще диссонирующие звуки, и то, что голливудские аранжировщики именуют контрапунктом, — необязательные и ни с чем не связанные побочные голоса.

При этом не сказано ничего такого, чего не было в народной песне при первом ее проведении.

Композитор — настоящий композитор-творец — сочиняет, только если должен сказать нечто такое, что еще не сказано и что (он в этом убежден) необходимо сказать: музыкальное послание тем, кто любит музыку. При каких обстоятельствах в нем может пробудиться потребность сказать что-то, еще раз сказать что-то, уже сказанное другими, да еще и в форме народной песни, не поддающейся развитию?

Настоящий композитор к тому же сочиняет не одну или несколько тем, но всю пьесу. В цветке, даже в бутоне яблони заключено все будущее яблоко со всеми его особенностями — цветку и бутону надо только вызреть, вырасти, чтобы сделаться яблоком и яблоней, которая, в свою очередь, принесет плоды. Подобно этому музыкальное зачатие у настоящего композитора, в точности как физическое, есть один-единственный акт, охватывающий создаваемое во всей его целостности. Абрис формы, характеристика посредством темпов, динамики, строя главной и побочной тем, их связей и происхождения, их контрастов и отличий — все это существует тут сразу, пусть отчасти в эмбриональном состоянии. Окончательный облик мелодий, тем, ритмов и других деталей сложится потом благодаря животворящей силе клетки.

Положите сто куриных яиц под орлицу — ей не высидеть из этих яиц и одного-единственного орла.

Многим из тех, кто считает правомерным использовать народные песни в крупных формах, хотелось бы видеть аналогию в том, что в классической музыке хоральные мелодии и другие народные песни часто становятся темами вариаций. Если Бах в хоральных прелюдиях выводит голоса, контрапунктически сопровождающие хорал, из самих хоралов, то всякая воз-

\* В тактах 196–198 и 409–415 разработки видно, что *es* и *f* — главные ноты.

возможность и необходимость развивающего роста здесь отсутствует. Можно, конечно, согласиться с тем, что старинные произведения демонстрируют вариационную технику в ее примитивном виде, обслуживая лишь потребности виртуоза, желающего блеснуть техническим совершенством своей игры. В таких произведениях трудно ожидать иного развития, кроме развития скорости [движения], и каких-то «изменений», кроме изменений инструментального стиля. Простота вариации отвечает простоте темы. В высокохудожественных образцах этого жанра «мотив вариации» (как я его называю) посредством «развивающей вариации» выводится из основополагающих свойств<sup>14</sup>. Таким образом, здесь действительно налицо тот же самый композиционный процесс, который в нашей западной музыкальной культуре регулирует создание тематического материала для каждой формы: всех этих мелодий, тем, переходов и завершений, разработок и необходимых противопоставлений.

Настоящий композитор, тот, кто привык создавать свой тематический материал таким вот логическим путем, — неважно, далось ли это спонтанным вдохновением или тяжким трудом, — настоящий композитор лишь в исключительных случаях добровольно откажется начать свое произведение совершенно по-своему, с собственных своих тем. И они создадут достаточное число соблазнительных проблем, требующих своей разработки. Крупных форм не существовало бы, не будь это стремление неодолимым и не имейся оно уже в эмбриональном состоянии. Вот почему настоящая композиция не komponуется, то есть составляется, но зачинается как целостность. По этой же причине нет нужды с самого начала добавлять детали.

Подобно тому как ребенок походит на своих родителей, детали соответствуют тому, что изначально зачато. И они возникают сами собой, как молочные и постоянные зубы, и таким же образом, каким происходят все непостижимые, но естественные чудеса, сопровождавшие творение.

Настоящая, подлинная народная музыка не могла бы ни возникнуть, ни сохраниться, не появившись она на свет подобным же образом в результате спонтанной, одухотворенной импровизации. Общеизвестно, что Шуберт охотно импровизировал вальсы и другие танцевальные мелодии, когда его друзьям хотелось потанцевать. Кажется невероятным, что настоящая народная музыка была «сделана» путем трудного подбора друг к другу звуков и небольших [мелодических] оборотов. Ее в пении и игре симпровизировали барды, трубадуры, народные певцы и другие одаренные личности. Не секрет, что некоторые фотографы в состоянии заставить, принудить позировать в тривиальных позах даже лучших людей: левая рука на фортепиано, подыскивает звуки или гармонии, а правая карандашом уве-

ковечивает их, — я, лично я, всегда сомневаюсь, а настоящий ли это композитор, творец ли это.

Кажется, что народам, которым до сих пор не удалось отвоевать себе место под солнцем, придется подождать, пока Господь Бог пожелает сотворить в их краю музыкального гения. И пока этого не произойдет, музыка, как и прежде, останется выразительницей тех наций, для которых сочинение музыки, музыкальное творчество — не просто попытка завоевать рынок, но потребность души.

Но, само собой разумеется: душу надо будет обрести.

Статья, первоначально написанная по-английски (машинописный оригинал датирован 3 января 1947 года) и озаглавленная «Фольклористские симфонии» («Folkloristic Symphonies»), была впервые опубликована в нью-йоркском журнале «Musical America» (1947. Vol. 3: Februar. P. 7) и без изменений вошла в сборник «Стиль и мысль». В авторском переводе на немецкий язык и под названием «Симфонии из народных песен» она увидела свет в ноябре 1947 года — в первом номере нового берлинского музыкального журнала «Stimmen» (Jg. 1. 1947/48. H. 1. S. 1–6), основанного бывшими учениками Шёнберга — Х. Х. Штуккеншмидтом и Й. Руфером.

К проблеме, которую в самом общем виде можно определить как использование народной музыки в профессиональной, Шёнберг обратился здесь не впервые. Больше всего он писал об этом в середине 1920-х — 1930-е годы, т. е. в связи с набиравшим силу неоклассицизмом, одним из ответвлений которого и был так называемый («нео»)фольклоризм. См. другие статьи и заметки тех лет, посвященные этой теме: «Народная музыка и профессиональная музыка», 1926; «Итальянская национальная музыка», 1927 (Style and Idea 1975); «Национальная музыка», 1931, «Why No Great American Music?», 1934 (в наст. изд.).

В предисловии к хоровому циклу «Три сатиры» (1926) Шёнберг, перечисляя тех, против кого направлен этот музыкально-литературный памфлет, называет и «фольклористов [...] которые хотят распространить на естественно примитивные мысли народной музыки технику, подходящую лишь более сложному мышлению». В сущности, здесь сформулирована главная мысль возникшей 20 лет спустя статьи «Симфонии из народных песен» — мысль о несовместимости профессионального (высокого) искусства и фольклора, о невозможности строить крупные формы (высшие формы профессиональной музыки, использующие композиционный метод «развивающей вариации») на основе рожденных импровизацией простых, самодостаточных, а потому не требующих и не допускающих дальнейшего развития форм народных песен и танцев. Однако свою позицию в этом вопросе Шёнберг определил гораздо раньше, до наступления эры неоклассицизма — в докладе о Малере 1912 года (см. статью «Малер» в наст. изд.). Там, оспаривая расхожие мнения о тематизме и форме малеровских симфоний, он строил систему доказательств, в частности, на объяснении ба-

культуре» и диаметрально противоположного сложнейшему организму этих высокохудожественных сочинений.

Еще один аспект проблемы — национальное искусство — Шёнберг подробно рассматривал в своих текстах 30-х годов (см., в частности, его заметку «Национальная музыка» в наст. изд.), делая следующий вывод. О музыкальности нации, о достижениях ее в сфере музыки судят не по фольклору, который у всех народов одинаково прекрасен, но по профессиональной музыке. Гении, творящие ее, и обеспечивают той или иной музыкальной культуре высокий ранг и даже положение гегемона. Национальное же проникает в профессиональную музыку не через использование народных напевов (это путь механистический, искусственный), но через принадлежность к высокой традиции культурного, развитого мышления, в которой эти национальные черты уже растворены, переплавлены, а со временем все больше бледнеют.

Тот факт, что в 1947 году Шёнберг счел необходимым еще раз обратиться к теме народной и профессиональной музыки, опубликовать новую статью в американской и немецкой прессе и включить в состав сборника «Стиль и мысль» (в том же году — см. его письмо С. Франку от 3 декабря 1947 года: Письма. С. 345), сам по себе свидетельствует о ее актуальности и позволяет предполагать существование какого-то конкретного повода. В докладе ««Симфонии из народных песен» — позиция Шёнберга по отношению к национализации музыкального дискурса в СССР и США» (Москва, 1999: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского), Р. Капп высказал на этот счет два предположения. Во-первых, это Четвертая симфония — «Симфония народных песен» («Folksong Symphony», 1940) — американского композитора Роя Харриса, одного из представителей «школы Нади Буланже» (против этой школы Шёнберг в 1948 году выступил со статьей «Да здравствует соул», также включенной в сборник «Стиль и мысль»). Во-вторых, — Сельмая симфония Шостаковича, необычайно популярная в США в середине 1940-х годов. В ней при отсутствии фольклорного материала (хотя цитата из «Веселой вдовы» Ф. Легара функционирует наподобие фольклорной цитаты), Шёнберг, по мнению Каппа, мог распознать технику, используемую фольклористами, — технику попури. Первая из двух этих гипотез особенно убедительна. В ее пользу говорит не только сопоставление с двумя другими шёнберговскими текстами американского периода — «Why No Great American Music?» и «Да здравствует соул», не только прохладное отношение композитора к творчеству Р. Харриса (см. его письмо Харрису от 17 мая 1945 года: Письма. С. 322), но даже название статьи, точнее, факт несовпадения его в английской и немецкой версиях.

Немецкое название — «Симфонии из народных песен» — можно понимать как откровенный намек на «Симфонию народных песен» Харриса. Публикуя английскую версию статьи в США, Шёнберг предпочел не «Folk songs», а «Folkloristic», убив тем самым двух зайцев: с одной стороны завуалировал, по своему обыкновению, конкретный местный объект критики, с другой — точнее указал ее общее направление: фольклоризм и его представители. Ибо «Фольклористские симфонии» в его собственной терминологии есть не что иное, как

симфонии, написанные теми, кого он именовал «фольклористами», по методу фольклоризма.

Перевод сделан по изданию Войтеха, в котором воспроизведен авторский перевод статьи, опубликованный в журнале «*Stimmen*»: *Schönberg A. Symphonien aus Volksliedern // Stil und Gedanke 1976. S. 134–139.*

<sup>1</sup> Имеется в виду серия мирных договоров 1919–1920 годов (Версальский, Сен-Жерменский, Неййский, Трианонский, Сервский), которые завершили Первую мировую войну. Эти договоры, в частности, закрепили распад Австро-Венгерской империи и образование независимых государств Венгрии, Чехословакии и Государства сербов, хорватов и словенцев (с 1929 года — Югославия).

<sup>2</sup> Фариноксиас и Франквимония — по-видимому, вымышленные названия. В немецкой и английской версиях их написание неодинаково: *Farinoxias* и *Parinoxia*, *Franquimonie* и *Franimonti*.

Автохтонный — здесь местный, локальный.

<sup>3</sup> Три квартета ор. 59 Бетховена (так называемые Квартеты Разумовского) созданы в 1804 году в Вене по заказу русского дипломата и мецената графа А. К. Разумовского. В двух из них — первом, *F-dur*, и втором, *e-moll* — использованы русские темы из известного сборника И. Прача (Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном П. СПб., 1790), в трио Скерцо квартета ор. 59 № 2 — тема песни «Уж как слава Богу на небе».

<sup>4</sup> Использованная Бетховеном песня не является плясовой. В сборниках Прача она отнесена к святочным, в сборнике «Сто русских народных песен» Н. А. Римского-Корсакова — к святочным подблюдным.

<sup>5</sup> В английской версии так: «нациям поменьше, в народной музыке которых нет ничего экстраординарного...».

<sup>6</sup> Очевидно, что Шёнберг говорит именно об использовании подлинных народных тем. По всей вероятности, он ссылается на слова, сказанные Сибелиусом своему первому биографу Розе Ньюмарч и процитированные ею в книге «Ян Сибелиус. Финский композитор», которую Шёнберг мог знать еще до эмиграции по немецкому переводу: *Newmarch R. Jean Sibelius. Ein finnischer Komponist. Leipzig, 1906.* «В зарубежной прессе, — говорил Сибелиус, — господствует ошибочное мнение, что мои темы часто являются народными мелодиями; однако до сих пор я не обработал еще ни одной темы, которая не была бы изобретена мною» (цит. по: *Александрова В., Бронфин Е. Ян Сибелиус: Очерк жизни и творчества. М., 1963. С. 89.*) Что касается Грига, то в его музыке примеры использования народных тем есть.

<sup>7</sup> Более категорично высказывался Шёнберг о неевропейской музыке в своем «Учении о гармонии»: «То, что их [арабов, китайцев, японцев или цыган] музыка не достигла таких высот, как наша, не обязательно есть следствие несовершенства ее звукоряда, это может быть связано и с их несовершенными инструментами или же зависеть от случайного обстоятельства, обсуждать которое в данной связи не приходится» (*Harmonielehre. S. 12*).

<sup>8</sup> В английской версии: «... чем все эти румынские рапсодии и Zigeunerweisen». Тот факт, что здесь названо сочинение П. Сарасате — «Цыганские напевы» для скрипки и фортепиано, — позволяет предположить, что и в немецкой версии речь идет о конкретных произведениях — к примеру, о «Румынских рапсодиях» Дж. Энеску, рапсодии «Цыганка» и «Испанской рапсодии» М. Равеля (из контекста ясно, что в последнем случае Шёнберг имел в виду не одноименное сочинение Листа).

<sup>9</sup> Филипп Фридрих Зильхер (1789–1860) — немецкий композитор и педагог, пропагандист немецкой народной песни, подготовил собрание немецких народных песен, включив в него и свои собственные (мелодию одной из песен этого собрания Шёнберг сделал темой вариаций в III части своей Сюиты ор. 29). Франц Абт (1819–1885) — немецкий дирижер и композитор, автор многочисленных песен в народном духе. Виктор Несслер (1841–1890) — немецкий композитор и хоровой дирижер, которому помимо нескольких опер принадлежат также песни в духе народных. Песни Зильхера, Абта и Несслера пользовались в свое время большой популярностью и сделались народными, многие из них были написаны для квартета мужских голосов и входили в постоянный репертуар так называемых Лидертафелей — любительских коллективов мужского хорового пения.

<sup>10</sup> В английской версии фраза имеет продолжение: «в том, что касается структуры».

<sup>11</sup> В английской версии добавлено в скобках: «Уэбстер». Имеется в виду так называемый словарь Уэбстера — серия толковых словарей английского языка, издаваемых в Америке с XIX века и носящих имя составителя первого издания, американского лексикографа Н. Уэбстера. Вероятнее всего, Шёнберг пользовался вторым изданием словаря: Webster's New International Dictionary of the English Language. Springfield, 1934.

<sup>12</sup> В английской версии несколько иначе: «...построение незавершенное и нуждается в продолжении: истолкованиях, прояснениях, завершениях, выводах и т. д.».

<sup>13</sup> В английской версии: «...называю "методом развивающей вариации"».

<sup>14</sup> Продолжение фразы в английской версии: «темы и ее мотива». Подробнее о «мотиве вариации» см.: Основы музыкальной композиции. С. 167–170.

# ПРАВА ЧЕЛОВЕКА

## I

Печально, что приходится признать: большинство людей считает своим правом (*Menschenrecht*) оспаривать, и даже в борьбе, права других. Еще печальнее выглядит мир, не дающий сегодня никаких надежд на улучшение в обозримом будущем.

И все же это не должно мешать страстно стремиться к такому мироустройству, при котором святость прав человека для каждого — нечто неприкосновенное и естественное. Ко всем таким благодатям человечество приобщилось лишь потому, что неуклонно растущее число людей до тех пор жаждало изменить положение вещей, пока это не происходило. Все то прогрессивное в сфере общественного мышления и чувствования, что делает совместную жизнь менее конфликтной, достигнуто лишь силой такого стремления.

От этого страстного стремления никогда нельзя отрекаться.

Пусть язычники снова и снова отрицают бессмертие души — правоверные не перестанут ощущать его как нечто естественное. И даже если язычники сейчас правы, сила стремления правоверных сотворит бессмертную душу.

Так будет и с правами человека, если только не переставать верить, что они существуют, хотя еще долго не будут признаны и определены.

## II

Если вкратце, гражданское право и право человека отличаются друг от друга, то это отличие, должно быть, состоит лишь в том, что

а) право человека стремится уравнивать притязание и противодействие, в том числе в тех вопросах, для которых всеобщее право еще не нашло никаких решений, или [в том,]

б) что должен быть найден некий минимум [прав человека], безо всяких изменений подходящий всем народам и расам.

Создавать декларацию прав человека полномочна группа, которая рассматривает себя как «*avant-garde*»\* дальнейшего развития всеобщего права.

---

\* Авангард (*франц.*).

## III

Право лишь в ничтожной степени есть попытка уравнивания. В действительности оно почти всегда — выражение власти. Пожалуй, и право слабого в какой-то степени признано, но добились этого таким же образом, каким добивается власть. Когда с непредвиденными последствиями приходится мириться из сострадания, это рождает протест: возникает реакция.

## IV

Трудность установления права коренится в несовпадениях интересов, подлежащих защите. Галилей, поколебавший веру в историю сотворения мира, и церковь, которая не могла допустить посягательств на неприкосновенность Священного Писания, одинаково нуждаются в защите и подлежат защите.

В нашей хвальной цивилизации сожжение на костре вышло из употребления. До известной степени говорить можно то, что хочешь (однако не забудем о некоей третьей степени [полицейского допроса]<sup>1</sup>). Пастеру и Золя все же пришлось страдать не физически, а только нравственно. Да и с врачом, который на десять лет раньше чем надо выдвинул новую теорию диабета, тоже вроде бы не произошло ничего особенного — не считая известного числа оскорблений<sup>2</sup>.

Война, мать всего на свете, предложила миру для подражания новые методы. Неудобные, чересчур вольные изъятия мнений искореняются — заодно с теми, кому принадлежат, причем о первом объявляют во всеуслышанье, а последних вешают голыми<sup>3</sup>. У генералов нет никакого особого права. А чувство стыда, испытываемое зрителями, можно игнорировать, ибо «право — это то, что немцу на пользу». Все остальное — право человека<sup>4</sup>.

## V

Пятьдесят один процент никогда не может быть уверен, что выиграет битву с сорока девятью. Но при помощи выборов пятьдесят один процент получает власть над этим меньшинством, подчиняет его и обращает в рабство. То, что права меньшинства надо охранять, признают тогда, когда соотношение составляет девяносто восемь процентов к двум. Но меньшинство в сорок девять процентов потеряло все права, быть может даже часть гражданских.

Но не надо забывать и о тех микроскопических меньшинствах «одного человека», которых даже в странах нашей культуры бывает в лучшем случае не более пяти-десяти на столетие.

## VI

Прогресс в развитии культуры и цивилизации, основанный лишь на научном познании и рожденных им рассуждениях, следствиях и мерах, по прошествии определенного времени, быть может столетий, обязательно привел бы к уравниванию идущих вразрез интересов, не противодействуя тому внешние силы и будь все подобные интересы известны или своевременно определены. Но чем тоньше инструмент установления права, тем больше требований к нему предъявляют. Подумайте о *защите чести*. Архиепископ посмел дать пощечину Моцарту, даже не подозревая, что тем самым вошел в историю музыки<sup>5</sup>. Кто мог тогда предвидеть, что художнику не захочется жить, если он поймает себя на недостойной мысли<sup>6</sup>.

И кто бы мог еще предвидеть, что брань, которую критики обрушивали на Вагнера, Ибсена, Стриндберга, Малера и других, будет восприниматься как знак отличия: без таких врагов никому не стать истинно великим.

Когда же право человека — о, нет! не воспрепятствует тому, что некто вынужден терпеть подобное, но даст знать другим, что причинять такое страдание постыдно?

## VII

Любой ученый, техник, изобретатель, поэт, художник или музыкант, использующий достижения своего предшественника, — независимо от того, создает ли нечто оригинальное, просто имитирует или применяет [эти достижения] на практике, — любой из них вносит вклад в развитие своего дела. Нельзя недооценивать честного ремесленника, который перерабатывает известный материал, и не стоит переоценивать оригинального мыслителя. Никто не обязан всем [лишь] самому себе.

Можно ли снова и снова проявлять терпимость к тому, что такие заимствования ценятся выше, чем чужая собственность, у которой они [нечто] «взяли займы», но долг так и не возвратили, — это вопрос второстепенный. Довольно часто, однако, истинного автора принимают за подражателя, если истинный подражатель — ловкий пропагандист<sup>7</sup>. Это искажение истории человеческой мысли. Но кого, кроме жертвы, это волнует?

## VIII

Золотой прииск, нефтяной фонтан, магазин, банк, фабрику или даже картину, писаную масляными красками, никому не отнять у самого дальнего потомка их владельцев. Но право собственности на интеллектуальные и художе-

ственные произведения ограничено «сроком охраны [авторского права]». В этот период обкрадывать их создателя или творца — наказуемое преступление. Не потому, что красть аморально и позорно, но потому что это затронуло бы интересы враждующих сил. Ибо как только этот срок истек, конкурентная борьба вынуждает издателя снижать цены, однако и тут он не остается внакладе, потому что теперь ничего не должен платить автору. Произведение искусства будто бы принадлежит всем, но на деле оно принадлежит эксплуататорам. По истечении этого периода присвоить что-то принадлежащее другому — уже не наказуемое преступление, хотя это как было, так и осталось воровством. Людское общество имеет только такое право, какое дарует ему его власть. Это бессмысленно не только с моральной, но и с хозяйственной точки зрения. Ибо интерес общественности к произведению искусства ничтожно мал и не оправдывает того, что она берет на себя ответственность обрекать потомков гения на такое же нищенское существование, как самого гения<sup>4</sup>.

## IX

Трагично, что права человека, точно так же как демократия, лишены способности защищать себя от нападков и уничтожения. Всё, что пытались делать во имя них, оскорбляло права нападающих; подобно тому, как недемократично все то, что может сохранить демократию.

Их последнее прибежище — одно лишь убеждение.

## X

Создается впечатление, что право человека придется ограничить меньшим числом требований, чем предполагает это высокое понятие.

## XI

Разного рода верования в большинстве своем ортодоксальны (ausschließlich) и антагонистичны, даже воинственны, требовательны и склонны к спорам. Будь они толерантны — им грозило бы самоуничтожение. Вспомните, к примеру, коммунистические или фашистские конституции, в которых вера представляет собой инструмент правления.

## XII

Есть ли у человека такая обязанность: верить в истинное? Достойно ли защиты право верить в ложное?

## XIII

Десять заповедей, конечно же, — одна из первых зафиксированных в слове и на письме «*déclarations des droits humains*»\*. Они дают право жить и владеть, они охраняют брак, клятву, работу, но изначально — ибо Бог один — отказывают в свободе вероисповедания.

## XIV

«Как могу я по-настоящему любить хорошее, не испытывая ненависти к плохому?» — спрашивает Стриндберг, и, как результат, хочет и даже должен бороться с плохим. Так, один борется с «*bourgeoise*»\*\* искусством, другой — с «расово чуждым» архитектурным стилем, который определяет как палестинский, хотя его создал великий Адольф Лоос.

Кто борется, тот хочет и должен побеждать, хочет и должен подавлять побежденных. Но каковы права человека у тех, кто еще верит в побежденное искусство, в побежденные идеи?

## XV

Кажется, будто музыка говорит на своем языке просто о музыкальном или же, как полагает большинство специалистов в области эстетики, о том, что связано с чувством и фантазией. Можно не обращать внимания на удачную шутку Рихарда Штрауса, сказавшего: «Я могу выразить в музыке, что карандаш передвигают с места на место». Ибо [музыка —] это не язык, на котором музыкант, не ведая того, саморазоблачается, формулируя мысли, ужаснувшие бы его самого, не знай он, что никто ведь не догадается, что он утаивает, когда говорит.

Но в один прекрасный день дети детей наших психологов и психоаналитиков расшифруют музыкальный язык. Горе тогда тому неосторожному, который считал, будто надежно схоронил самое сокровенное, самое потаенное, — теперь он не может помешать нечистоплотным мараить это их собственной низостью. Горе тогда вам, Бетховен, Брамс, Шуман и все остальные, доселе «Unknown»\*\*\*<sup>9</sup>, доведись вам попасть в такие руки; вам, использовавшим право человека на свободное изъяснение мнения лишь затем, чтобы умалчивать о своем мнении.

Разве право на умолчание не надо тоже защищать?

\* Деклараций прав человека (франц.).

\*\* Буржуазным (франц.).

\*\*\* Ср.: «The Unknown Brahms» [«Неизвестный Брамс»]. Под таким названием некий автор пытается осквернить образ композитора. Не является ли право утаивать тоже подлежащим защите?

## XVI

Нужно признавать и права людоедов. В их основе — инстинктивное знание того, что кровь снова станет кровью, а плоть плотью. Учитывая примитивнейшие способы, которыми доказывают это в науке, нельзя не признать, что ранг такого инстинкта не ниже<sup>10</sup>. Он функционирует надежнее, чем «Tests»\*, помогающие пичкать страдающее человечество лекарствами, негативное воздействие которых на здоровье налицо уже спустя год.

## XVII

Право человека — быть рожденным или же регулировать рождаемость? Допустимо ли регулировать рождаемость, или же надо терпеть, что дети погибают, будто их слишком много. Какова здесь позиция религий?

## XVIII

Однако не забудем об индусах. Они умирают с голоду, миллионами. Но им бы и в голову не пришло забить священную корову.

Как мы можем объяснить людям подобной веры, что такое права человека, и притом ожидать, что они поверят в права человека, — эти люди, которые лучше умрут молча, чем совершат что-то святотатственное. Сравните это с поведением некой пожилой дамы: когда одну из ее любимых курочек должны были приготовить на ужин, дама нежно ее погладила и поцеловала, прежде чем передать тушку повару. «Бедная курочка, — сказала она, — ты так вкусна в винном соусе».

## XIX

Это настоящие проблемы, и, думая о них, легко впасть в пессимизм.

И все же нельзя отречься от страстного стремления ко всеобщему соблюдению прав человека.

В нашей душе сокрыта сила истового созидательного стремления.

---

\* Здесь: медицинские анализы, исследования (англ.).

Статья, написанная Шёнбергом по-немецки, впервые опубликована в сборнике «Стиль и мысль» в английском переводе Д. Ньюлин под названием «Human Rights». При публикации Шёнберг — в виде исключения — указал место и точную дату написания: «Лос-Анджелес, 21 июля 1947 г.», возможно, желая тем самым подчеркнуть, что статья возникла до утверждения и провозглашения Генеральной ассамблеей ООН Всеобщей декларации прав человека 10 декабря 1948 года.

По роду своей деятельности Шёнберг был хорошо знаком с вопросами авторского права и живо ими интересовался, посвятив этой теме несколько статей и заметок (см., в частности, его статью «“Парсифаль” и авторское право» в наст. изд.). К проблеме прав человека он, как публицист, обратился здесь в первый и единственный раз. Поводом мог стать призыв «Комиссии по правам человека» ООН принять участие в обсуждении текста будущей декларации, распространенный средствами массовой информации летом 1947 года (см.: *Muxeneder Th. Wagner-Bezüge in Schönbergs essayistischen Schriften aus dem Nachlass // Schönberg und Wagner. Bericht zum Symposium 3. Oktober 1998 / Hrsg. von Ch. Meyer. Wien, o. J. S. 88*). Свое внимание Шёнберг сосредоточил на самых острых, уязвимых моментах и зачастую неразрешимых, как он считал, проблемах, связанных с определением всеобщих прав человека, и при этом снова продемонстрировал как любовь к парадоксам, так и верность одному из главных своих принципов, который в письме У. Шламму от 26 июня 1945 года сформулировал так: «Я признаю права самого малого меньшинства» (Письма. С. 323).

Нумерация и содержание разделов его собственного текста и статей Декларации никак не связаны друг с другом, и в сохранившемся в архиве композитора недатированном наброске к «Правам человека» порядок последования этих разделов иной:

- I. Всеобщее право человека
- II. — отсутствует
- III. Противоположный интерес
- IV. Сожжение на костре и Гитлер
- V. Наследники
- VII. [sic] Оригинальность, подражатели
- VI. [sic] Права тоньше, архиепископ [одно слово нрзб.], знак отличия, защита моральных меньшинств
- VIII. Музыкальный язык, свободомыслие
- IX. Распространение идей
- X. Право-власть
- XI. Свобода вероисповедания
- XII. П[раво] человека и за[щита] демократии] 51%—49%
- XIII. Право людоедов
- XIV. Регулирование рождаемости
- XV. П[раво] человека урезано
- XVI. Индусы и курица

XVII. 10 заповедей

XVIII. Истинная и ложная свобода вероисповедания

XIX. Конец».

Возможно, Шёнберг с самого начала предназначал эту статью для сборника «Стиль и мысль». Во всяком случае, текст «Прав человека» вскоре после его написания был передан тогдашнему переводчику сборника С. Франку (см. письмо Шёнберга к нему от 3 декабря 1947 года: Письма. С. 344–346), а о попытках опубликовать статью в американской или немецкой прессе ничего не известно. Небольшие расхождения, существующие между немецким оригиналом и его английским переводом, возникли, по всей вероятности, уже на заключительном этапе работы над книгой и являются авторской редакцией (в комментарии к наст. изданию включены лишь наиболее важные). Примечательно, что опубликованный тем временем (за полтора года до выхода в свет «Стиля и мысли») окончательный текст Всеобщей декларации прав человека не повлек за собой каких-либо изменений в тексте статьи.

Перевод сделан по немецкому оригиналу, опубликованному И. Войтехом: *Schönberg A. Menschenrechte // Stil und Gedanke 1976. S. 140–145.*

<sup>1</sup> Уточнение И. Войтеха (*Stil und Gedanke 1976. S. 141*).

<sup>2</sup> Возможно, имеется в виду выдающийся французский физиолог Клод Бернар.

<sup>3</sup> В оригинале игра слов: «*indem man die ersteren niedriger, die letzteren nackt hängt*». В английской версии текста это место сформулировано иначе: «их книги сжигают, их авторов вешают». См. также коммент. 4.

<sup>4</sup> В наброске статьи, датированном 24 июня 1947 года, раздел IV содержит текст, зачеркнутый Шёнбергом. Конец первого абзаца: «И все же мы еще не дошли до того, чтобы священник, знаток Библии, мог быть уверен: он избежит чего-то вроде сожжения на костре, если, к примеру, станет доказывать неправомерность теории релятивизма или оспаривать возможность расщепления атома». Вариант последнего абзаца: «Конечно, Гитлер, приказывая вешать мятежных генералов голыми, тем самым тоже подал миру пример для подражания. Он громко раструбил об этом на весь мир, а вот из России ни одно известие такого рода до нас не дошло. Гитлеровцы честолобивы и тщеславны, требуют, чтобы ими восхищались и за их деятельность — пробуждать страх. “Право — то, что немцу на пользу”, все остальное — право человека». Речь, таким образом, идет о расправе с участниками заговора против Гитлера 20 июля 1944 года.

В конце этого наброска после немецкого текста Шёнберг записал по-английски: «Право должно бы исходить не от власти, а из идей».

<sup>5</sup> По-видимому, имеется в виду инцидент, который произошел 8 июня 1781 года в приемной Зальцбургского архиепископа И. Й. Ф. Коллоредо между Моцартом, добивавшимся отставки с придворной службы, и оберст-камергером графом Г. А. Ф. Арко. Последний после бурных объяснений «пинком ноги отбросил Моцарта к двери» (*Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 2 / Пер. с нем., вст. статья и коммент. К. К. Саквы.*

М., 1980. С. 305). Архиепископ не был ни свидетелем, ни вдохновителем этой сцены, а тем более ее участником.

<sup>6</sup> В английской версии так: «Кто мог тогда знать, до какой степени разовьется у художника чувство собственного достоинства? Кто мог тогда предвидеть, что творец способен проститься с жизнью, если вдруг обнаружит, что действительно поступил недостойно».

<sup>7</sup> В немецком оригинале — другое продолжение: «Здесь тоже проявляет себя противостояние двух правовых сфер — на этот раз морально-духовное».

<sup>8</sup> Подробнее о взглядах Шёнберга на авторское право см. в статье «“Парсифаль” и авторское право» в наст. изд.

<sup>9</sup> Речь идет о книге Р. Х. Шауффлера. См. коммент. 1 к статье «Брамс прогрессивный» в наст. изд.

<sup>10</sup> В немецком оригинале после этой фразы следует: «У многих ли наших ученых инстинкт безошибочнее? Но аппаратура у них лучше».

## ON REVIENT TOUJOURS

С большим удовольствием я вспоминаю поездку в венском фиакре по знаменитой Хёлленталь (Höllenthal)<sup>1</sup>. Фиакр ехал очень медленно, и мы могли говорить обо всех красотах и даже о том пугающем, что дало имя этой Долине ада<sup>2</sup>, и восторгаться увиденным. Я неизменно сожалею, что уже не будет человека с достаточно крепкими нервами, чтобы выдержать такую медленную езду.

По крайней мере, когда я спустя всего лишь двадцать лет ехал на машине по одной из знаменитейших долин Швейцарии, то не увидел почти ничего, а мой спутник упомянул лишь о некоторых связанных с ней коммерческих и индустриальных моментах. За двадцать лет люди утратили интерес к тому, чтобы разглядывать все эти красоты и наслаждаться ими.

Я не мог не вспомнить об этих двух случаях, когда недавно один немец – мой бывший ученик и ассистент – спросил меня, что ему отвечать, когда люди обращаются к нему с вопросом, отказался ли я от двенадцатитоновой композиции, раз так часто пишу теперь тональную музыку: Вариации для духовых, Вторую камерную симфонию, Сюиту для струнного оркестра и некоторые другие сочинения<sup>3</sup>.

Мой ответ соответствовал тону двух вышеупомянутых историй и основывался на некоторых исторических фактах. Я сказал: можно удивляться тому, что композиторы-классики – Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс и даже Вагнер, – несмотря на свой по сути гомофонный стиль, после кульминации, которой достиг контрапункт у Баха, столь часто прибегали к строгому контрапункту, отличающемуся от баховского лишь теми чертами, которые были обусловлены музыкальным прогрессом, – то есть более искусной разработкой посредством варьирования мотива.

Нельзя отрицать, что соединение этих двух композиционных методов удивительно, поскольку они противоречат друг другу<sup>4</sup>. В контрапунктическом стиле тема практически неизменна, и все необходимые контрасты достигаются путем прибавления одного или более голосов. Гомофонная музыка создает все свои контрасты при помощи развивающей вариации. Но эти великие мастера так замечательно чувствовали этические и эстетические требования своего искусства, что вопрос, не ошибка ли это, можно опустить.

Я и не предполагал, что мое толкование этого стилевого отступления может также объяснить и мое собственное отступление. Обычно я говорил: мастера-классики, воспитанные на преклонении перед произведениями великих мастеров контрапункта, от Палестрины до Баха, должно быть, нередко испытывали соблазн вернуться к искусству предшественников, которое считали более высоким, чем свое. Такова скромность людей, которые могли бы осмелиться вести себя надменно; они высоко ставят достижения других, хотя и сами не лишены чувства гордости. Только тот, кто сам заслуживает уважения, способен уважать другого<sup>5</sup>. Только достойный человек может признать достоинства другого. Подобные чувства, вероятно, возникали в страстном стремлении еще раз – в старинном стиле – попытаться достичь того, чего они наверняка могли добиться в своем собственном, более передовом.

Это чувство сродни тому, что предпочло бы медлительный, неторопливый фиакр быстрому автомобилю, что время от времени желает перенести нас в стародавние, весьма простые жизненные условия наших предков. При этом мы вовсе не хотим искоренить любой прогресс – хотя машины уничтожили так много ремесел: переплетное дело, ремесло краснодеревщика, каллиграфию, резьбу по дереву – и почти уничтожили живопись.

Когда я закончил свою Первую камерную симфонию ор. 9, то сказал друзьям: «Теперь я создал свой стиль. Я знаю теперь, как мне надо сочинять».

Но следующее мое произведение стало значительным отступлением от этого стиля; это был первый шаг к моему нынешнему стилю<sup>6</sup>. Судьба толкнула меня в этом направлении – мне не было суждено продолжать в духе «Просветленной ночи» или «Песен Гурре» или даже «Пеллеаса и Мелизанды». Верховный Главнокомандующий определил мне более трудный путь.

Но во мне всегда сильна была жажда вернуться к прошлому стилю, и время от времени мне приходилось поддаваться этому стремлению.

Вот почему я иногда пишу тональную музыку. Для меня стилевые различия такого рода не особенно важны. Я не знаю, какие из моих сочинений лучше; я люблю их все, потому что любил их, когда сочинял.

Статья была написана в октябре 1948 года, впервые опубликована в газете «New York Times» 19 декабря 1948 года. В немецком переводе (без указания автора перевода) статья появилась в юбилейном номере берлинского журнала «Stimmen», посвященном 75-летию Шёнберга (1948/49. Jg. II. H. 16).

Название статьи представляет собой цитату из французской пословицы: «On en revient toujours à ses premières amours» ≅ «Старая любовь долго помнится».

Отношение Шёнберга к своим тональным сочинениям 1930–1940-х годов было не столь простым и однозначным, как можно заключить по настоящей ста-

ть. Известно, что он поначалу не давал своим тональным произведениям очередные опусные номера, тем самым не признавая их вполне полноценными и равноправными с двенадцатитоновыми композициями. В частности, упоминаемая им Сюита для струнного оркестра G-dur, сочиненная вскоре после переезда в США, так и осталась без обозначения опуса. В таком же положении поначалу оказалось и его хоровое сочинение «Kol Nidre» (1938). И лишь закончив в 1939 году Вторую камерную симфонию, начатую еще в 1906-м, Шёнберг обозначил ее как оп. 38, а «Kol Nidre» – как оп. 39. Впоследствии, уже без промедления, композитор дал очередные опусные номера тональным Вариациям на речитатив для органа (оп. 40) и Вариациям для духового оркестра (оп. 43а, в редакции для оркестра – оп. 43b). К. М. Шмидт в связи с тональными сочинениями композитора, созданными в США, пишет: «В европейский период невозможно было и представить, чтобы создатель и мэтр двенадцатитоновой техники вынес на суд общественности тональное сочинение, ставя тем самым под сомнение историческую необходимость своего метода. Такое произведение в свете превратно понятой гегелевской философии заклеили бы как регресс. [...] Представляется, что Шёнберг, перебравшись через Атлантику, избавился от того груза, который тяготел над ним как главой двенадцатитоновой школы, – груза музыкально-исторической необходимости» (Шмидт К. М. Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке? // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002. С. 12–13).

Тем не менее, формально признав равноправие своих тональных и додекафонных сочинений, Шёнберг все же продолжал считать последние более значительными. Об этом красноречиво свидетельствует его признание из письма дирижеру Ф. Райнеру от 29 октября 1944 года: «Да, Вариации [оп. 43] не относятся к моим основным сочинениям, что может видеть каждый, поскольку они не двенадцатитоновые» (Письма. С. 310).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. On revient toujours // Style and Idea 1950. P. 211–213.

<sup>1</sup> Хёлленталь – долина реки Шварца, расположенная к юго-западу от Вены между горными вершинами Шнсеберг и Раксальпе, на самом востоке Альп.

<sup>2</sup> К. Бедекер в своем путеводителе дает два варианта названия этой долины – Höllenthal или Höhlenthal, второе означает «Долина пещер» (Deutschland nebst Theilen der angrenzenden Länder. Handbuch für Reisende von K. Baedeker. Coblenz, 1864. S. 166). Оба слова звучат по-немецки почти одинаково. Можно предположить, что первое, обобщенное, наименование произошло от второго, и название этой долины первоначально было связано с ее геологическими особенностями.

<sup>3</sup> Очевидно, имеется в виду Йозеф Руфер (1893–1985) – австрийский музыковед, ученик Шёнберга, впоследствии его ассистент в Берлинской академии искусств (1925–

1933). В своем письме Руфери от 25 мая 1948 года Шёнберг отвечает на его вопрос, касающийся «непуританских сочинений», которые композитор написал в США: «Я обнаружил, что у всех послебаховских композиторов порой прорывается тоска по контрапунктическому стилю, под действием которой они тогда пишут фуги и тому подобное. Во мне тоже достаточно часто оживает горячее желание тонального, и тогда я вынужден уступать этой потребности. Ведь сочинять музыку и значит слушаться внутренней потребности» (Письма. С. 351).

Вариации для духовых ор. 43а создавались в июне–августе 1943 года. Вторая камерная симфония ор. 38 была начата сразу же после Первой в 1906 году; закончена после большого перерыва в 1939 году. Сюита для струнного оркестра в старинном стиле G-dur была написана в сентябре–декабре 1934 года.

<sup>1</sup> Эту мысль Шёнберг более подробно развивает в своей недатированной статье «Фашизм – не экспортный товар»: «Честно признаюсь, что использование фугато и даже фуги в сонатной форме – хотя я, как наследник классиков, порой сам это делал – кажется мне затеей если не весьма сомнительного вкуса, то весьма сомнительного смысла. Фуга есть метод развивать музыкальные образы из одного основного построения, его смысл контрапунктический. Он не совпадает с методом сонатной формы, развивающей свои [музыкальные] мысли совершенно по-другому. Одно по своему методу соответствует прошлым векам, другое – последнему столетию, и объединение этих различных методов похоже на попытку тянуть воз соломы при помощи самолета (не подумайте на основании этого сравнения, что я презираю фуги)» (*Schönberg A. Faschismus ist kein Exportartikel // Stil und Gedanke 1976. S. 316–317*).

<sup>2</sup> К этой мысли Шёнберг постоянно возвращался на протяжении всей жизни. Впервые он высказал ее в докладе 1912 года «Малер» (см. в наст. изд., с. 50), затем неоднократно повторял в письмах (в частности, в письме А.Цемлинскому от 24 января 1924 года, см.: Zemlinsky. S. 264 – в письмах П. Беккеру от 1 августа 1924 года, Г. Шерхену от 12 августа того же года, см.: Письма. С. 163, 166). Еще раз композитор вернулся к той же мысли в тексте поздравительного канона к 70-летию Б. Шоу, помещенного в приложении к «Трем сатирам» ор. 28 (закончен 29 апреля 1926 года): «Тот, кто оказывает кому-либо почести, сам должен быть достойным человеком, иначе эти почести мало стоят. Поэтому достойные музыканты отдают дань канону – чтобы показать, что благодаря ему они это достоинство обретают». Наконец, аналогичное высказывание содержится в докладе 1930 года и основанной на нем статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (см. в наст. изд., с. 67).

<sup>3</sup> Камерная симфония ор. 9 была завершена в июле 1906 года. Следующим законченным произведением Шёнберга стал Второй струнный квартет ор. 10 (1907–1908), в III и IV частях которого композитор впервые вышел за пределы тональности.

## ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОУС!

В XIX веке профессионализм в музыке сильно возрос. Но в последней четверти этого столетия было еще много любителей – любителей всех уровней: от скрипачей, которые были в состоянии играть только в первой позиции, до тех, кто мог соперничать с блистательными концертными виртуозами. Многие каждую неделю играли у себя дома камерную музыку. Составы были самые разнообразные: [исполнялись] фортепианные дуэты, скрипичные и виолончельные сонаты, фортепианные трио и даже струнные квартеты. Профессиональные музыканты тоже играли в струнных квартетах или других составах единственно из любви к музыке, не преследуя никакой иной выгоды, кроме удовольствия. Я сам очень часто участвовал в таких группах, и моим приобретением стало весьма основательное знакомство с классической камерной музыкой.

Любительское музицирование исчезло из-за честолюбивого стремления любителей соперничать с профессионалами. Результат оказался чрезвычайно пагубным для музыкального искусства. Соперничество теперь вынуждало конкурентов прибегать в своем стремлении к успеху к нечестным средствам и, что еще хуже, бывшие любители, которые раньше были беспристрастны и бескорыстны, готовы помочь бедствующим или неудачливым художникам, покровители искусств, ныне сами оказались на рынке. Вместо того чтобы покупать ноты, посещать концерты, наслаждаться музыкой, они сами стали нуждаться в поддержке.

Если раньше можно было легко и быстро определить уровень артиста, исполнителя, виртуоза, то [теперь], когда на горизонте появилась масса композиторов, новоиспеченных гениев, на это стало требоваться больше труда и времени. Некоторые из них основательно выучились ремеслу и по крайней мере что-то могли; другие получили поверхностные знания и использовали свой заурядный талант для успешной конкуренции с серьезными композиторами-тружениками.

Вместе с увеличением числа сочиняющих музыкантов росло и число тех, кто учил сочинять. А вместе со снижением уровня композиторов снижался и уровень их педагогов. Тем не менее, следует констатировать, что было немало тех, кто получил надлежащее образование и мог передать свои знания; были также талантливые и опытные композиторы, и некоторые из них, возможно, занимались изучением прошлого или даже современности,

находя решения проблем, описывая композиционные техники и совершенствуя педагогические методы. Были и специалисты, которые не могли или не хотели преподавать ничего кроме ограниченной области теории – например, [они преподавали] только гармонию или контрапункт, или и то, и другое, но не технику композиции. К сожалению, подавляющее большинство из-за собственной некомпетентности способствовало увеличению числа невежд, знавших лишь несколько трюков.

Преподавание в среднем было неплохим. Настоящий вред наносило лишь то, что эти педагоги являлись профессионалами и преподаванием зарабатывали себе на жизнь. Соответственно, они вынуждены были уступать давлению конкуренции, а это значило – обучать «индивидуально», то есть облегчая жизнь менее одаренным и не усложняя ее в достаточной мере для талантливых.

Вовсе не нужно было, как в спорте, добиться чего-то выдающегося. Педагог, желавший иметь достаточно платежеспособных учеников, должен был умерить свои требования к таланту, умению и прилежанию. Если для симфоний или опер таланта не хватало, ученик мог писать песни или короткие фортепианные пьесы и, наконец, даже исключительно развлекательную музыку. Частному педагогу всегда надо было привести своих учеников к определенному успеху.

Должен признаться, я никогда не делал таких уступок. Когда в своем «Учении о гармонии» я говорил, что учил индивидуально, то делал я это не для того, чтобы избавить своих учеников от труда сделать самое большое, на что они только способны<sup>1</sup>. Я мог поменять порядок прохождения материала, но не пропускал вещи, которые музыкант должен знать. Можно отложить на потом ряд проблем, которые слишком сложны для начала. Можно предпослать более трудным заданиям упражнения. Но я никогда не уступал в том, что касается моих основных требований.

Некоторые ученики не собирались писать серьезную музыку. Они лишь хотели сочинять развлекательную музыку – оперетты и тому подобное. Многие из них были достаточно честными, чтобы признать собственную ограниченность, и отдавали себе отчет в скромности своих целей.

Однажды у меня был ученик, с которым я начал проходить гармонию. Примерно через два месяца он прекратил брать уроки. Ему предложили место второго музыкального критика в большой газете, и он побоялся, что слишком обширные знания могут неблагоприятно повлиять на непосредственность его суждения. Он сделал карьеру критика и даже педагога.

Как педагог, я никогда не учил просто тому, что знал сам, но скорее тому, в чем нуждался ученик. Так, я никогда не преподавал студенту «стиль», то есть особенности техники определенного композитора, сведенные просто до приемов, которые для данного мастера, возможно, служили решением мучительной проблемы. И когда в предисловии к «Учению о гармонии» я говорю: я пы-

тался придумать для каждого ученика нечто отвечающее его индивидуальным потребностям, – это не значит, что хотя бы кому-то из них я облегчил задачу.

Как раз нет, и в особенности потому, что настаивал на одном, главном, требовании: композитор не должен сочинять два, восемь или шестнадцать тактов сегодня и столько же завтра, и так до тех пор, пока вещь, по видимости, не будет закончена, но охватить композицию в целом, в одном порыве вдохновения. Захваченный своей идеей, он должен написать столько, сколько сможет, не заботясь о деталях. Их можно добавить или доделать позже.

Обычно я говорил, что композитор должен уметь заглядывать далеко вперед, в будущее своей музыки<sup>2</sup>. Мне кажется, это мужской способ мыслить: сразу думать о будущем в целом, о судьбе идеи в целом и заранее готовиться к любой мелочи. Таким образом мужчина строит дом, устраивает дела, готовится к войне. Другой способ – женский, когда принимаются во внимание и хорошо осознаются ближайшие последствия проблемы, но упускается из виду подготовка к более отдаленным событиям. Так думает портниха, которая может использовать самый дорогой материал, не думая, будет ли он долго носиться, если с его помощью можно добиться желаемого эффекта сейчас – прямо сейчас. Его не нужно носить дольше, чем продлится мода. Так поступают иные поварахи, которые готовят салат, не задаваясь вопросом, на своем ли месте каждый ингредиент и подходит ли он к остальным, достаточно ли хорошо они сочетаются. Сверху салат полиют французским – или, возможно, француско-русским – соусом, который и соединит все<sup>3</sup>. В соответствии с таким рецептом, композиция есть не что иное, как создание определенного стиля.

Я считаю одной из своих заслуг то, что не поощрял заниматься композицией. Скорее я обходился с большинством из сотен своих учеников так, чтобы показать им: я не слишком высокого мнения об их творческих способностях.

Этим я не хочу сказать, что преднамеренно ставил препоны своим ученикам, скорее это получалось произвольно. В пользу сказанного говорит следующий факт.

В течение многих лет я безуспешно старался донести до своих учеников некоторые открытия, которые сделал в сфере сложного контрапункта. Я положил немало сил, пытаясь сформулировать свои рекомендации так, чтобы они были понятны ученикам, но ничего не получалось. Лишь однажды, в одном из лучших классов, какие только у меня были, я посчитал изложение этой проблемы и ее решения исчерпывающим и попросил класс сочинить что-нибудь для следующего урока, применяя обусловленные этим решением методы.

Я испытал величайшее разочарование. Только один студент попытался воспользоваться моими советами, но и он понял меня превратно – так же, как и все остальные в классе.

Приведенный случай преподавал мне урок: тайная наука – это не то, чему вас отказался бы научить алхимик; это наука, научить которой невозможно вообще. Либо это есть от природы, либо этого нет.

В этом, в частности, заключается причина того, почему Адриан Леверкюн Томаса Манна не разбирается в существе композиции на основе двенадцати тонов. Все, что он понимает, рассказал ему господин Адорно, который знает лишь немного из того, что я мог рассказать своим ученикам<sup>4</sup>. Истинное положение вещей, наверное, останется тайной наукой до тех пор, пока не появится тот, кто унаследует ее как неожиданный дар.

Суровость моих требований также послужила причиной того, что из сотен моих учеников лишь немногие стали композиторами: Веберн, Берг, Эйслер, Ранкль, Циллиг, Герхард, Скалкоттас, Ханненхайм, Странг, Вайс. По крайней мере, я слышал только об этих.

Еще одно следствие: все мои ученики в высшей степени отличаются один от другого, и хотя, возможно, большинство пишет двенадцатитоновую музыку, нельзя говорить о школе. Все они должны были искать свой путь сами, для себя. Именно так они и сделали. Каждый следует правилам обращения с двенадцатитоновым рядом в своей манере.

Если я был не в состоянии преподавать своим студентам стиль<sup>5</sup> – допускаю, что не сумел бы это сделать, даже если бы преодолел свою неприязнь к такому занятию, – то другие учителя могут это, и только это.

И вот мы видим большое число композиторов разных стран и национальностей, которые сочиняют музыку примерно одного типа – по крайней мере, столь похожую, что трудно отличить их друг от друга, уже совершенно отвлекаясь от вопроса об их национальности. Рекомендации по композиции даются так, как дал бы рецепт повар. Вы не можете потерпеть неудачу, рецепт абсолютно надежный. Итог – все преуспевают. Всякий действует так же успешно, как и остальные.

Удивительным образом каждый считает это своим национальным стилем, хотя разные национальности едят одно и то же.

Вот подлинный интернационализм музыки наших дней.

Статья была написана в 1948 году. Ее возникновение связано с обеспокоенностью Шёнберга растущим влиянием школы известного французского педагога Падии Буланже (1887–1979). Ученица Г. Форе, Буланже вела в 1909–1924 класс гармонии, с 1945 года – класс аккомпанемента в Парижской консерватории; в 1920–1939 годах преподавала также в Ecole Normale de Musique (с 1935 – профессор композиции), с 1921 года – в Американской консерватории в Фонтенбло (начиная с 1950 – директор). В 1940–1946 работала в американских колледжах (Wellesley College, Radcliffe College) и Джульярдской музыкальной школе. Буланже была популярным педагогом, у нее занимались многие композиторы из разных стран, в том числе Э. Картер,

А. Копланд, Ф. Гласс, П. Нёргор, К. Сероцкий (подробнее об этом см.: Копланд А. Надя Буланже – учитель композиции // Советская музыка. 1964. № 6. С. 120–122).

Шёнберг отрицательно относился к педагогическим принципам Буланже, недвусмысленно ориентированным на эстетику неоклассицизма (об отношении Шёнберга к неоклассицизму см. вступит коммент. к статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» и коммент. 15 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд.). Не могло импонировать Шёнбергу и то, что Буланже высоко ценила Стравинского и прививала любовь к его музыке своим ученикам (один из них вспоминал: «[...] под влиянием Буланже наше отношение к сочинениям Стравинского граничило с почти религиозным обожествлением», цит. по: Варуц В. Биографические очерки // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 125). 12 апреля 1949 года Шёнберг с возмущением писал своему бывшему ученику, известному австрийскому скрипачу Р. Колишу: «Публика действительно безропотно позволяет своим руководителям втягивать себя в их коммерцию и ничего не делает для того, чтобы лишить их руководящей роли и заставить их организовать свою деятельность на иных началах. На фоне подобной летаргии, напротив, наблюдается большая активность американских композиторов, учеников Буланже, подражателей Стравинского, Хиндемита, а теперь и Бартока. Эти рассматривают музыкальную жизнь как рынок, который следует захватить, и уверены, что в европейской колонии (служащей им именно в таком качестве) они легко преуспеют. [...] Они контролируют всю музыкальную жизнь Америки – по крайней мере, в учебных заведениях. [...] Общая тенденция – подавлять европейские влияния, поощрять националистические методы композиции, созданные по образцу методов, наблюдаемых в России и подобных странах» (Письма. С. 372).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. The Blessing of the Dressing // Style and Idea 1950. P. 214–218.

<sup>1</sup> В предисловии к «Учению о гармонии» (1911) Шёнберг писал: «Когда я преподаю, я не стремлюсь просто “сказать ученику то, что знаю”. Скорее то, чего не знает он. Но это не главное, хотя тут мне приходилось придумывать для каждого ученика что-то новое. Я старался показать ему самое существо вещи. Поэтому для меня никогда не существовали эти застывшие правила, которые столь тщательно расставляют вокруг разума ученика свои сети. Все сводилось к указаниям, в столь же малой степени обязательным для ученика, как и для учителя. [...] Учителю надо иметь мужество компромитировать себя. Он не должен выставять себя непогрешимым, тем, кто все знает и никогда не ошибается – он должен быть неутомимым, тем, кто все время ищет и, возможно, иногда находит» (Harmonielehre. S. V).

<sup>2</sup> Об этом см., в частности, раздел X статьи «Брамс прогрессивный» в наст. изд.

<sup>3</sup> Прямой выпад против Буланже (как и рассуждения о «женском способе мышления»). Смысл слов Шёнберга о «французско-русском соусе» становится ясным из письма композитора Г. Стегману от 26 января 1949 года, в котором он характеризует современное творчество американских композиторов: «Одной из серьезных помех

их более плодотворному развитию являются образцы, которым они следуют. Не так уж плохо было бы подражать Стравинскому, Бартоку или Хиндемит; хуже то, что они учились у одной дамы русско-французского происхождения [мать Буланже была по происхождению русская], которая реакционна и имеет большое влияние на многих композиторов. Можно только желать, чтобы с этим влиянием было покончено и по-настоящему талантливые американцы получили возможность развиваться свободно» (Письма. С. 367).

<sup>4</sup> Шёнберг упоминает героя романа Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) композитора Адриана Леверкюна и немецкого философа, музыковеда и композитора Теодора Адорно, который был музыкальным консультантом писателя. С романом «Доктор Фаустус» связана серьезная размолвка между Манном и Шёнбергом, инициированная последним. Шёнберг был недоволен тем, что роман, в котором Адриан Леверкюн приходит к двенадцатитоновой технике композиции, искажает истинное положение вещей и якобы ущемляет его собственные права как подлинного создателя этой техники. По настоянию композитора Манн сопроводил свой роман примечанием, в котором говорится, что двенадцатитоновая техника «в действительности является духовной собственностью Шёнберга», а «многими своими подробностями музыкально-теоретические разделы этой книги обязаны учению Шёнберга о гармонии». Подробнее о перипетиях взаимоотношений писателя и композитора в связи с романом см.: Stuckenschmidt. S. 446–450 и далее; *Доленко Е.* Повесть о том, как поссорился Арнольд Шёнберг с Томасом Манном // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002.

Любопытно, что в посланном Манну футуристическом «тексте из третьего тысячелетия», который от имени вымышленного музыкального историка из будущего сочинил сам Шёнберг, композитор не упускает случая еще раз вспомнить Надю Буланже, намеренно искажая ее имя. В этом тексте, в частности, говорится, что «весь прогресс в американской музыке» XX века стал возможен благодаря объединению двенадцатитоновой техники с «музыкальными методами Бади Нуланже, с помощью которых создается настоящая старая музыка, производящая впечатление новой» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 503).

О Т. Адорно, который всегда вызывал его раздражение, Шёнберг 5 декабря 1949 года писал Й. Руферу: «Конечно, он знает все о двенадцатитоновой музыке, но не имеет представления о творческом процессе. Он, кому, как говорят, требуется целая вечность на то, чтобы сочинить песню, не имеет представления о том, как быстро записывает настоящий композитор то, что слышит в своем воображении. Он не знает, что и третий, и четвертый квартет я написал за шесть недель, а «От сегодня до завтра» за десять недель. И это всего лишь несколько примеров, ибо я всегда сочинял быстро. Он думает, что двенадцатитоновый ряд препятствует если не мышлению, то изобретению, — бедняга» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 462. – Пер. Ю. Векслер).

<sup>5</sup> В своей статье «Воспитание для современной музыки» (1938) Шёнберг останавливается на вопросе, почему он никогда не преподает своим студентам «современный стиль»: «[...] Часто молодой человек, желающий у меня учиться, ожидает, что его будут учить в стиле музыкального модерна. Но он испытывает разочарование. Поскольку в его сочинениях я обычно сразу же обнаруживаю недостаток соот-

ветствующей предварительной подготовки. Уже при первоначальной проверке я нахожу причину: знание студентом музыкальной литературы напоминает швейцарский сыр – больше дырок, чем сыра. Тогда я задаю вопрос: "Рискнете ли Вы, если захотите построить самолет, сами придумать и сконструировать каждую его деталь или же лучше сначала попытаетесь принять к сведению, чего достигли все те, кто проектировал самолеты до Вас? Не думаете ли Вы, что сходное рассуждение относится также и к музыке? Допускаете ли Вы, что уже существует множество разумных решений всех проблем, с которыми сталкивается молодой композитор? Возможно, извлекая пользу из завоеваний своих предшественников, Вы опасаетесь утратить свою оригинальность. Но откуда Вы знаете, что Ваши мысли оригинальны, если Вы не в состоянии сравнить их с тем, что написали другие? Возможно, все, что Вы считаете собственным творением, употребляют – или же всем этим злоупотребляют – уже десятилетиями. Возможно, это уже устаревшее, а не оригинальное". Только основательное знание различных стилей позволяет осознать различие между "моим" и "твоим". Соответственно, нельзя по-настоящему понять стиль того или иного времени, если самому не доискаться, чем он отличается от более ранних. Модернизм в лучшем смысле слова означает развитие мыслей и их выражение. Этому нельзя и не следует учить. Но тот, кто, усваивая культурные завоевания предшественников, постепенно продвигается вперед, может дойти до этого естественным путем, без посторонней помощи» (*Schönberg A. Erziehung zur zeitgenössischen Musik // Stil und Gedanke 1976. S. 327*).

## ЭТО МОЯ ВИНА

В предисловии к «Лунному Пьеро» я требовал, чтобы исполнители не привносили [в музыку] собственные толкования и настроения, исходя из текста<sup>1</sup>. После Первой мировой войны для композиторов стало обычным делом радикально меня опережать, даже если они не любили мою музыку. Когда я попросил не привносить внешнюю выразительность и изобразительность, они поняли это так, что выразительность и изобразительность не в моде и что не должно быть вообще никакой связи с текстом. И вот начали появляться песни, балеты, оперы и оратории, где заслуга композитора состояла в последовательном игнорировании всего, что содержится в тексте.

Что за вздор!

Для чего снабжать текст музыкой?

В балете музыка должна скрывать шум движений.

На радио она заменяет собой занавес, когда авторы рассказов об убийствах не в состоянии другим способом обозначить смену декораций. Хотя могли бы использовать и колокольчик.

В кино – помимо того, чтобы тоже служить занавесом, – она призвана подчеркивать настроения и действие.

Но песни, оперы и оратории не существовали бы без музыки, усиливающей выразительность текста.

Вдобавок как вы можете быть уверены, что музыка не выражает что-либо, – более того, что она не выражает что-либо, обусловленное текстом?

Вы не можете помешать отпечаткам пальцев выдать вас. Один лишь почерк может выдать графологу очень многое.

Помнится, Бузони был первым, кто потребовал, чтобы музыка в опере не выражала то, что уже выражено в действии<sup>2</sup>.

Опера – это преимущественно результат [объединения] четырех факторов: текста, музыки, сцены и певца. Если одной из составляющих позволено пренебрегать тем, что делают прочие, почему этим последним не дарована такая привилегия? Например, певцу?

Мог бы Моностагос попросить Зарастро станцевать с Паминой на-де-де? Мог бы Лоэнгрин сразу по прибытии продать лебедя мяснику и выставить на аукцион свою гондолу? И не спеть ли лучше королю Марку свое

«Dies, Tristan, mir?» («Это мне, Тристан?») так, будто он удивлен чудесным новогодним подарком, который преподнес ему Тристан<sup>3</sup>?

Величайшее несоответствие тому, что выражает текст, – это нечто противоположное тексту. Почему бы не сопроводить полет валькирий песней на *riánissimo*? Почему бы не сыграть буги-вуги, когда Вотан шествует на радуге в Валгаллу<sup>4</sup>? По крайней мере, это докажет, что вы не сплеховали и что ваша музыка может вполне сгодиться для другой оперы – но не для вашей собственной.

Я охотно допускаю, что ваша тональная или модалная продукция столь же бесстрастна, как выражение лица при игре в покер, – но почему вы блефуете в музыке?

В скором будущем появятся машины вроде детектора лжи, а мастерство графологов возрастет, и им на помощь придут похожие приборы и приспособления. Они в точности определят, что вы скрыли и что выразили, и тогда ваш обман назовут своим именем.

Статья была написана в 1949 году.

Вспомнив ситуацию в музыке после Первой мировой войны, Шёнберг имеет в виду прежде всего музыкальный театр 1920-х годов, с его ярко выраженной антиромантической позицией. Изменившееся художественное мировоззрение породило тогда целый ряд новых явлений: «актуальную оперу» (*Zeitoper*), примером которой могут служить «Новости дня» П. Хиндемита, «джазовую оперу» Э. Кшенека «Джонни наигрывает», эпический музыкальный театр Б. Брехта – К. Вайля, в котором радикальным образом разъединяются составляющие оперного спектакля: музыка, текст и сценическое воплощение. Происходит сознательное упрощение музыкального языка, возвращение музыке общепонятности и доходчивости путем использования популярных развлекательных жанров, фольклора, возрождения тональности.

Система ценностей молодого поколения была несовместима с представлениями Шёнберга о музыкальном искусстве, его предназначении и целях. В архиве композитора сохранилось немало записей, в которых он полемизирует с младшими коллегами. В одной из таких заметок он обрушивается на «Поучительную пьесу» Хиндемита – Брехта (1929), где допускаются купюры и перестановки частей, и на Кшенека, который сравнивает строение оперы с попури (*Schoenberg A. Glosses on the Theories of others // Style and Idea 1975*). По мнению Шёнберга, оперный спектакль представляет собой целостный организм, и «любая деталь, которая начинает выдаваться, которая хоть на мгновение прекращает подчиняться общему воздействию, становится излишней и вредной» (*Schoenberg A. The Future of Opera // Style and Idea 1975. P. 339*). В другой такой записи для себя («*Stuckenschmidt – Brecht Operngesetze*», 3 июля 1931 года) Шёнберг пытается уяснить различия между «драматической» и «эпической»

оперой, постулируемые Б.Брехтом в связи с их очередной совместной работой с К.Вайлем – оперой «Возвышение и падение города Махагони». Шёнберг считает, что такое разграничение не выдерживает критики, порицает Брехта за использование примитивных средств, противоречащих смыслу *музыкального* театра, и усматривает в его высказываниях массу противоречий: «Он [Брехт] имеет в виду исключительно *выразительную музыку* – интересный результат борьбы против романтизма. Но он требует, чтобы она выражала “*нечто иное*” [...] Либреттист хочет, чтобы [...] музыка выражала то, что либреттист подразумевал, но не сказал, или же сказал, но не подразумевал. Главное – между музыкой и текстом должно возникнуть противоречие» (цит. по: *Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993. S. 211*). Шёнберг вспоминает о своей статье «Отношение к тексту» (см. в наст. изд.), где он говорит, что, «упоенный процессом композиции», писал свои песни, «ни в коей мере не заботясь о том, как развиваются поэтические события». И вот теперь, сетует он, молодые композиторы вроде Хиндемита, неправильно поняв его слова, в самом деле пытаются сочинять оперы, «не обращая никакого внимания на сцену» (цит. по: *Ringer A. L. Schoenberg, Weill and Epic Theatre // JASI. Vol. IV. No. 1. June 1980. P. 96*). Как можно заключить из воспоминаний американской ученицы Шёнберга Д. Ньюлин, того же мнения о Хиндемите Шёнберг придерживался и впоследствии: «Он признает талант и мастерство Хиндемита, но думает, что многие из его экспериментов – например, полное расхождение театральной музыки с тем, что происходит на сцене, – просто *rouir épater le bourgeois* [чтобы эпатировать обывателей]» (дневниковая запись от 26 мая 1939 года, см.: *Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 77–78*). Мысль о своем приоритете в открытии нового способа музыкального отображения текста и о том, что его новацию неправильно истолковали, Шёнберг развивает и в своем радиодокладе, посвященном анализу Оркестровых песен ор. 22 (публикуется в наст. изд., см. с. 360).

Трудно согласиться с мнением Шёнберга, что причиной указанной им особенности оперного театра Хиндемита и Брехта – Вайля могло быть неверное истолкование его статьи «Отношение к тексту» или предисловия к «Лунному Пьеро». Такое утверждение, по-видимому, следует трактовать как сознательное преувеличение, как полемический прием, цель которого – определить собственную роль в свершившейся эволюции музыкально-театральной эстетики. Композитор мог бы вспомнить в этой связи и предисловие к публикации своих литературных трудов (*Schönberg A. Texte. Wien, 1926*; сюда вошли тексты Шёнберга, предполагавшиеся в качестве литературной основы для его музыкальных произведений), в котором он выражает следующую «структуралистскую» точку зрения: «Музыкант в состоянии смотреть на свои тексты без особого волнения. Ведь главным образом они нужны ему для того, чтобы организовать гласные и согласные в соответствии с принципами, какими он руководствуется и во всем остальном. Быстрее и медленнее, выше и ниже, громче и тише – все это было бы в музыке и без текста, и лучше всего, если вокалисты будут произносить текст столь же благозвучно, как хорошо понятое “до-ре-ми”» (*Шёнберг А.*

Афористическое / Сост. и пер. А. В. Михайлова // Советская музыка. 1989. № 1. С. 111). Обращение Шёнберга к данной теме в 1949 году, возможно, связано с тем, что ранее ему так и не удалось публично высказаться по поводу раздражавшей его оперной практики, которая не утратила своей актуальности и в 1940-е годы. Первоначально для сборника «Стиль и мысль» планировалась статья «Кризис оперы»; очевидно, вместо этой последней в итоге и была написана статья «Это моя вина».

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. This is my Fault // Style and Idea 1950. P. 219–220.

<sup>1</sup> В предисловии к «Лунному Пьеро» говорится: «Исполнители никогда не должны выводить здесь настроение и характер отдельных пьес из смысла слов, а всегда исключительно из музыки. В той мере, в которой автор стремился к звукоизображению содержащихся в тексте событий и эмоций, они получили воплощение в музыке. Если исполнителю этого недостаточно, он все же не должен добавлять что-либо, чего автор не хотел. Он должен не давать, а брать» (цит. по изд.: Шёнберг А. Лунный Пьеро / Рус. текст М. Элик. Л.: Музыка, 1974).

<sup>2</sup> В своем «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (1906–1907) Ф. Бузони писал: «Большая часть новейшей театральной музыки страдает следующей ошибкой: она стремится повторять события, разыгрывающиеся на сцене, — вместо того, чтобы преследовать свою собственную задачу, взяв на себя душевное состояние действующих лиц во время этих событий» (Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. В. Коломийцова. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. Казань, 1996. С. 23).

<sup>3</sup> Шёнберг упоминает героев опер В. А. Моцарта «Волшебная флейта», Р. Вагнера «Лоэнгрин» и «Тристан и Изольда». Слова «Dies, Tristan, mir?» (3-я сцена II действия) король Марк произносит, застав Тристана со своей невестой Изольдой, потрясенный его предательством.

<sup>4</sup> Речь идет об операх Р. Вагнера «Валькирия» и «Золото Рейна».

## К ПРИСТАНИ

У каждого в городе на одной из четырех лодок были родные. Каждый, беспокоился ли он за жизнь родственника, друга или же члена маленькой общины, – каждый с тревогой ждал новостей о судьбе лодок, отсутствовавших вот уже десять дней. Другие суда, поменьше и побольше, избежавшие ужасающего шторма, моряки и пассажиры, которых они подобралли, сообщали о великой морской трагедии, стоившей жизни огромному числу людей и принесшей громадные убытки судовладельцам и страховым компаниям.

Надежда почти совсем исчезла. Лишь немногие продолжали верить в благополучное возвращение своих родных. Все молились в церквях за несчастных жертв моря.

Дело было уже к вечеру, солнце клонилось к закату, когда немолодой человек, пробегая вниз по Главной улице, закричал изо всех сил по-французски: «Лодки, я вижу их, они возвращаются!».

Через несколько секунд улицы были заполнены людьми, все бежали в одном направлении – к порту, к пристани. Все громко кричали по-французски: «Aux quais! Les vaisseaux sont retournés. Ils se trouvent aux quais!» Или по-английски: «К пристани! Лодки возвращаются. Они уже у пристани – aux quais!» – все хорошо.

Текст предположительно датируется И. Вайтхом 1949 годом. Он представляет собой образец писательского стиля Шёнберга. Композитор не раз пробовал свои силы в области словесности – нередко сам сочинял тексты для собственных произведений (в том числе таких значительных, как оратория «Лестница Иакова», опера «Моисей и Аарон», драма с музыкой «Счастливая рука», кантата «Уцелевший из Варшавы»), написал драму «Библейский путь» (1926–1927). Некоторые литературные тексты Шёнберга так и не были положены им на музыку (например, «Реквием», 1920–1923, «Пляска смерти принципов», 1915, – текст, поначалу предназначенный для оратории «Лестница Иакова», но в итоге так и не вошедший). В 1926 году литературные сочинения Шёнберга вышли отдельным изданием в пенском «Universal Edition» (Arnold Schönberg. Texte). В него вошли либретто оперы «Счастливая рука» и оратории «Лестница Иакова», «Реквием» и «Пляска смерти принципов».

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. To the Wharfs // Style and Idea 1950. P. 221.

# СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

## О МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ (1909)

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

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

\* В момент рождения (лат.).

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

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

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

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

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

На смену же ему пришли вовсе не молодые музыканты, а снова критики, пишущие про настроение, но на сей раз — поневоле. Крупные музыканты, заботящиеся о своей репутации, не могут у нас писать для газет<sup>2</sup>. В Париже это возможно, и после Берлиоза многие, подобно Дебюсси или Дюка, освещали текущие события [музыкальной жизни в прессе]. У нас же музыкант поступает в газету только в том случае, если совершенно не тянет на «профессора» вокала или фортепиано. Так возвысились эти критики, поневоле пишущие про настроение. Те, кого позвали писать для самых неактуальных рубрик, стали теперь специализироваться на искусстве. Чтобы какой-нибудь судебный репортер на законных основаниях мог писать музыкальные рецензии, достаточно было того, что он когда-то пел в церковном хоре. Отсутствие критериев при вынесении суждений приходилось извинять лишь беспомощностью и неуверенностью этих критиков-невежд. Когда они являлись поодиночке, то не делали из своего невежества никакой тайны, подобострастно пресмыкались, соглашались с какими угодно истинами и только жалобно молили не выдавать их третьим лицам, перед которыми не хотели осрамиться. Но потом, на следующее утро, вы открывали газету и с изумлением видели, что мнения и идеи, подаренные им накануне, преподнесены в самоуверенном тоне, как их интеллектуальная собственность. Теперь они снова ощущали себя господами, «начальниками» (как говорил Малер)<sup>3</sup>, соучастниками всемогущего ООО<sup>4</sup>. Потом они распекали вас, будто Бекмессера никогда и не существовало.

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

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

Музыка нашего времени ставит множество проблем, бесчисленное множество. Но кто их видит, кто замечает? В конце концов надо признать, что прежние консервативные критики все-таки могли еще задаваться вопросом: если скерцо стоит перед Adagio, производит ли это необходимый эффект, допустимо ли это; может ли вторая часть быть в тональности Fis-dur, если [основная] тональность произведения — F-dur<sup>5</sup>. Все это сегодня — хлам, и тем не менее необходимо знать, что под этим подразумевается. Тогда не проходили бы мимо проблем, не замечая их. Тогда не могло бы случиться так, что Шарпантье, [Р.] Штраус, Дебюсси, Дюка сочиняют на прозаические тексты, а об этом не говорится ни слова<sup>6</sup>. Критики старого типа, конечно, воспротивились бы, выдвинули эстетические доводы за и против и доказали, что это невозможно, хотя мастера продемонстрировали им — это возможно. Было бы написано много чепухи, но существовало бы то сопротивление, которое только и придает ценность победе. Наши же музыкальные критики как раз никогда и не становятся пушечным мясом в художественной войне. Они жаловались на диссонансы, когда оставалась незамеченной проблема одночастной симфонии; жаловались на диссонансы, когда налицо были новые возможности мелодического развития. И они жаловались на диссонансы, когда никаких диссонансов не было. Так, в связи с концертом моих учеников некий слушач объявил, что [прозвучавшая там] часть струнного квартета — а ее гармония была лишь чуть сложнее шубертовской — это яркий образец моего тлетворного влияния<sup>7</sup>.

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

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

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

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

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

А раз так, то, пожалуй, лучше бы двух-трех «порядочных людей» и не существовало. Не будь в Содоме и Гоморре двух-трех праведников, быть может, сжалился бы разгневанный Господь и дал возможность возникнуть из соляной пустыни новой культуре<sup>8</sup>. Это слабая надежда. В Вене всегда будет несколько праведных, которым, однако, приходится иметь дело с неправедными, несколько порядочных, которые грозят исподтишка и при этом могут любезнейшим образом общаться с продажными; несколько двадцатилетних с уравновешенностью и рассудительностью шестидесятилетних, которые умеют перевести на рельсы осторожности и благоразумия любой отважный поступок, и несколько сорокалетних, ненадежных, словно четырнадцатилетние школьники, шаловливых, лишенных чувства ответственности и уважения по отношению к вещам, которых не способны понять.

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

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

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

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

В январе 1909 года Шёнберг предпринял попытку опубликовать статью в венском журнале «Die Fackel», но получил отказ от его редактора Карла Крауса, который в письме от 21 января объяснял, что предпочитает избегать в журнале того, что «производит впечатление внутренней полемики с отдельным репортером» (цит. по: Gedenkausstellung. S. 197). После этого статья была принята к печати другим венским периодическим изданием («Wiener Zeitschrift für Musik und Theater»), но когда основатель журнала «Der Merker», музыкальный писатель и критик Рихард Шпехт обратился к Шёнбергу с просьбой о рецензии на песни трех венских композиторов, тот в ответ предложил статью «О музыкальной критике» (см.: Muxeneder Th. Wagner-Bezüge in Schönbergs essayistischen Schriften aus dem Nachlass // Schönberg und Wagner. Bericht zum Symposium 3. Oktober 1998 / Hrsg. von Ch. Meyer. Wien, o. J. S. 81). Для публикации в журнале «Der Merker» текст был переработан.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> Бытие 18; 19.

## ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСКУССТВА (1910)

По-моему, искусство происходит не от «могу», а от «должен»<sup>1</sup>. Ремесленник от искусства может. То, что дано ему от природы, он развил; и если он только хочет — он может. Он может то, что хочет; хорошо ли, плохо ли, поверхностно или глубоко, новомодно или старомодно — он может! А художник должен. Он никак на это не влияет, от его желания это не зависит. Но раз он должен, он тоже может. Он обретает даже то, что не дано ему от природы: сноровку ремесленника, умение строить форму, виртуозность. Но не такие, как у других, а свои собственные. Это развитое из внутренней потребности умение, это умение-выражать-себя существенно разнится от умения ремесленника от искусства, который ведь выражает кого-то другого, не автора<sup>2</sup>. Ремесленник от искусства может делать то, что художник должен был сотворить. Сноровка и умение приспособливаться позволяют ремесленнику использовать в качестве художественных средств то, что творческий дух сделал неосознанно, принудив материал воздействовать в соответствии с потребностью выражения.

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

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

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

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

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

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

Бессмысленно имитировать признаки извержения вулкана, потому что знающий человек тут же увидит, что здесь разбушевалась всего-то какая-нибудь спиртовка. И смешно, когда простые, милые люди вместо того, чтобы, ясно выражая истинные свои душевные движения, приносить [в искусство] то, чем наделены, хотят разрыть перед нами жизнь героя. Мы должны восхищаться ими как Дон Жуаном, потому что Дон Жуан — идеал мужчины и всегда литературен<sup>3</sup>. Они непременно должны быть в жизни победителями, потому что это как раз современно. Грандиозные мошенники или грандиозные герои; они не показываются на публике без величия. Но для нас и для них было бы полезнее, если бы они поведали нам что-нибудь правдивое о своем убожестве в моменты жизненных неудач. Мы растем с идеалами, у нас неправильные представления о любви, женщинах, правде, лжи, надежности, обо всем, что важно. Но мы все еще получаем литературу, и у нее — вопреки реализму и натурализму — все еще светлая борода и голубые глаза, она — поэт, скульптор или, по крайней мере, профессор и побеждает в жизни или нищенствует. Разумность, разочарования — это самоцель, и способность их испытывать обусловлена тем же перепадом напряжения, который побуждает творить. И объяснения, предлагаемые искусством и литературой, не могут ни уберечь от разочарований, ни утешить. Это иллюзия, будто понимание утешает и будто чужой опыт ценен для нас еще чем-то, кроме того что он подтверждает пережитое нами. Если бы сегодня люди, лишенные оригинальности, говорили о том, что их действительно занимает, они говорили бы о самом предмете, а не о его отблеске. Но у них речь идет о фикции, о «прекрасной фикции». То, что она рождена искусст-

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

Какими могут быть достижения талантливых людей, лучше всего видно там, где они вынуждены придерживаться существа дела. Однажды в библиотеке [венского] Бюро по регистрации изобретений и выдачи патентов (Patentamt) я полистал патентную документацию и поразили обилию хорошо придуманных, умных находок<sup>4</sup>. Конечно, значительное, гениальное изобретение вбирает в себя более сотни таких вот мелких и часто делает их ненужными. Но эти идеи сами по себе чего-то стоят. Пусть это что-то небольшое, такое, без чего можно и обойтись. Но это все-таки настоящие результаты, исходящие из сути дела. Здесь есть озарение, мыслительная работа, достижение. Тут нет несущего стиля, нет возвышающего орнамента; надувательство и мошенничество здесь невозможны. И вот мораль: с точки зрения ее ценности, идея такова, какова она есть; не меньше, но и не больше.

И тут я вижу, куда настоящий педагог, обучающий искусству, должен вести своих учеников: к этой строгой приверженности сути дела, которая в первую очередь отличает все то, что в самом деле индивидуально. Талантливому ученику педагог тоже может развить до такой степени, что тот будет высказываться, выражая собственную индивидуальность. Веру в спасительную технику надо подавлять, стремление к правдивости — поощрять. Потом можно привлекать даже примеры из искусства, рассказывать о художественных средствах. Можно советовать подражать, но не в обычном понимании: ученик должен уразуметь не то, как это сделано, а то, что здесь решались проблемы. Можно показывать и технику. Но только как грамматику языка. В ней можно искать смысл, дух, дух нации. Но мысли, чувства приносить свои. Можно позволить языку нести себя, но несет он лишь того, кто в силах был бы сам его выдумать, если бы его не существовало. «Язык — отец мысли», — говорит Карл Краус<sup>5</sup>. Это так же неверно, как то, что курица была раньше яйца. И так же верно. Потому что так в истинном произведении искусства: все будто бы было первым, потому что все родилось сразу. Чувство — уже форма, мысль — уже слово.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ТВОРЧЕСТВО И СУЩНОСТЬ ФРАНЦА ЛИСТА (1911)

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

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

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

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

Лист создал художественную форму, которую наше время должно признать заблуждением, хотя грядущее, быть может, снова увидит в ней только лишь гениальное постижение, ее обусловившее. И то и другое справедливо, и, быть может, мы лишь потому яснее видим заблуждение, что [листовскую] художественную форму продолжаем развивать, идя иным путем. Лист заменил старую форму образного представления новой. Из нее должна была возникнуть новая форма выражения. Но он *сознательно* заменил старую форму новой и старую форму представления — представлением чужим, а не собственным. Оба эти сознательных акта мешают найденному интуитивно преобразоваться в художественное деяние непосредственно и точно. То было заблуждением Листа — позволить осознающему разуму завершить произведение, которое без его участия вышло бы более совершенным. Он правильно понимал, что музыкант — личность не только музыкально-выражающая, но и (чтобы уж кстати выразиться в духе Листа) поэтически-чувствующая<sup>1</sup>. И что поэтому в произведении искусства внимания достойны не столько ремесленническая ловкость, художественное мастерство и игра с материалом, сколько то, что стоит за этим: личность, истинная сущность художника, творящая из непосредственного видения. Но при изложении этой мысли на языке музыки произошла, так сказать, ошибка в переводе: Лист перевел «непосредственно созерцающая личность» как «поэтически-чувствующая личность», последнее — как «поэт» и, наконец, «поэт» — как «поэма». Вот так он и дал поэму из вторых рук, вместо того чтобы позволить собственному видению, поэту в себе самом непосредственно выразить себя в музыке. Ошибка не так велика, как кажется. Ибо истинный художник, к счастью, исправляет ее бессознательно, а в результате на поверхности оказывается именно то, что было в нем. А потому Лист, видимо, выразил не своих поэтов и поэмы, а все-таки самого себя. Вот только трубы, из которых струится собственная сущность, от этого, конечно же, сужаются, первоисточник скудеет, а разуму приходится вносить дополнения, заведомо чуждые исходному материалу.

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

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

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

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

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

частностей, из которых его последователи-музыканты постарались выжать все до последней капли. Вообще, в этом — в многочисленных идеях, оставленных им последователям, — его воздействие, возможно, сильнее вагнеровского. Творчество Вагнера слишком совершенно, чтобы к нему можно было что-то добавить. Но вовсе не обязательно рассматривать Листа только так. Вспомним хотя бы его «Христа» — вот произведение, воздействие которого будет лишь усиливаться<sup>2</sup>. Его тон, его идеи будут, возможно, подхвачены уже в ближайшее время. Ибо наше время снова ищет своего Бога; и это для него более характерно, чем самые выдающиеся технические достижения<sup>3</sup>.

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

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

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

Воздействие великих людей на жизнь, если таковое вообще существует, бесконечно мало. Если со вниманием относишься к тому, что думали Платон, Христос, Кант, Сведенборг, Шопенгауэр, Бальзак и другие, и сравниваешь с тем, во что сегодня верят и ради чего сегодня живут, если видишь потом, что так думает лишь бесконечно малое число людей, тогда как остальные делают вид, будто этих мыслей никогда не существовало, то начинаешь сомневаться: а существует ли прогресс? И произведения великих возносятся еще выше, в сферу бесцельного<sup>4</sup>. Начинаешь понимать, что их значение в лучшем случае — служить образцом для тех, кто и без того вышел бы на правильный путь. И в этом смысле, быть может, существует какое-то развитие: прогресс не может воспрепятствовать тому, что все снова и снова появляются люди, думающие о том, о чем действительно стоит думать. Так значит, мы приближаемся к цели!

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

Статья (рукопись не датирована) впервые опубликована 20 октября 1911 года в специальном номере берлинской газеты «Allgemeine Musikzeitung» (Jg. 38. Nr. 42), посвященном двойному юбилею — 100-летию со дня рождения Ф. Листа и 50-летию основанного им «Всеобщего немецкого музыкального союза» («Allgemeiner deutscher Musikverein»). Возможно, статья была заказана Шёнбергу, который дважды (в 1903 и 1904 годах) при поддержке Р. Штрауса становился стипендиатом Фонда Листа (Liszt-Stiftung), созданного в 1887 году в Веймаре княгиней Марией Гогенлоэ (урожд. Сайн-Витгенштейн) и оказывавшего материальную поддержку композиторам и исполнителям — как уже признанным, так и начинающим свой путь в искусстве. В этой работе Шёнберг на примере произведений Листа в созданном им жанре симфонической поэмы подвергает критике романтическую программную музыку, поставившую композитора в чересчур сильную зависимость от поэта (здесь — автора литературного источника, положенного в основу программы) и впервые формулирует систему своих эстетических взглядов — свою «эстетическую теологию» (см.: *Dahlhaus C. Schönbergs ästhetische Theologie // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-*

Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts» / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986). О шёнберговском чисто музыкальном понимании музыки, не связанном ни с герменевтикой, ни с идеей «абсолютной музыки» Э. Ганслика см.: *Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München, 1981. S. 204–207.*

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

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

<sup>1</sup> Дефисное написание — в обоих случаях авторское.

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

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

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

## «ПАРСИФАЛЬ» И АВТОРСКОЕ ПРАВО (1912)

Когда некоторое время тому назад дискутировали о том, надо ли добиваться продления срока защиты [авторского права] (Schutzfrist) для «Парсифаля», вопросы, поставленные на обсуждение, не были достаточно четко разграничены. У многих в этом деле был несправедливый материальный интерес, который старались прикрыть сентиментами в адрес искусства, а в итоге те, чьи требования праведны, лишились моральной силы защищать самих себя. Нынешний торговец искусством любит, чтобы в нем видели мецената, и художник охотно верит, что тот растроган, даже если видит все насквозь; ведь растроганность — такая честь для искусства. Вероятно, никакого результата не достигли потому, что не было четко сформулировано — здесь подлежат обсуждению три вопроса, которые нельзя смешивать друг с другом: уважение воли Вагнера, художественно-моральная проблема [сценического] священного торжества<sup>1</sup> и охватывающая то и другое проблема юридически-финансовая, связанная с правом собственности автора. Если к двум первым вопросам общественность проявляет интерес, поскольку ощущает себя стоящей на страже собственных идеалов, то третий занимает главным образом авторов и до некоторой степени издателей, директоров театров и т. д. Только этим последним, преследующим собственные деловые цели, выгодно напустить туману в вопросы истинно художественные и моральные. Художник же может просто спокойно стоять на позиции своего права и, как выяснится, не будет при этом испытывать недостатка и в идеальных проблемах, действительно близко его касающихся. Как выяснится, материально-правовые требования художников всегда оскорбляют чувства дельцов, но никогда не вредят идеальному интересу. Однако надо четко отделять друг от друга художественно-моральное и финансово-юридическое.

Сначала о художественном.

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

полнить завет Рихарда Вагнера — с предельной принципиальностью, даже за счет искусства. Сын этого отца, а как художник несомненно — жертва педантичной теории (ибо ценят его не по его собственным достоинствам, а по мнимому закону природы, согласно которому у выдающегося человека не может быть выдающегося сына, хотя у Иоганна Себастьяна Баха было два весьма выдающихся сына<sup>2</sup> и хотя Зигфрид Вагнер — художник более глубокий и оригинальный, чем многие, кто пользуется сегодня большой известностью)<sup>3</sup>, так вот, сын этого отца не может поступать иначе, невзирая на то — и сказать об этом необходимо, — что отец поступил бы иначе.

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

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

Данная идея дошла *ad absurdum*. Ее цель — раз в год подарить людям высокодуховным несколько священных часов<sup>5</sup> — сегодня не достигнута потому, что в Байройт в основном приезжает не эта высокая публика, но едва ли не одни только снобы всех национальностей (снобы в том, что касается искусства) да отставшие в развитии, враждующие со своим временем старые вагнерианцы. Оба типа, явно представляющие собой не того слушателя, о каком мечтал Вагнер, в Байройте преобладают, как и повсюду. Из людей же высокого уровня приезжают лишь те, кто богат и независим настолько, что может по-

\* До абсурда (лат.).

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

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

Вероятно, Байройт во многих отношениях находится на той высоте, какой можно было бы желать для произведений Вагнера. Но тамошний принцип — не допускать до «Парсифаля» наиболее значительных дирижеров, привел, например, к тому, что величайший музыкант нашего времени, Густав Малер, который исполнял Вагнера в Вене с неслыханной красотой и понял, как подчинять все то, на что способны музыканты и певцы, единственной, чисто духовной цели до такой степени, что о существовании материала и материи можно было забыть<sup>6</sup>, так вот, что такому музыканту не довелось исполнить «Парсифаль» — этого Вагнер тоже желать не мог.

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

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

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

Теперь о финансово-юридическом.

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

буют, чтобы издания произведений становились дешевле. Но если вникнуть — речь здесь о другом. Допустим, доля наследников автора по истечении сегодняшнего срока защиты [авторского права] составляет около 10 процентов. Тогда произведение, которое сегодня стоит одну марку, должно стоить одну марку 10 пфеннигов, а другое — 11 марок вместо 10-ти. Не такие это большие суммы, чтобы затруднить для широких масс приобретение книг и нот. Потому что широким массам всегда хватает денег на опереточную халтуру и модную пошлятину, которые продаются намного дороже. А кроме того: абсолютно правильно, если художник больше печется о своих потомках, о своих правнуках, нежели о том околохудожественном отребье (Kunstmob), что покупает опереточную халтуру. Для того, чтобы это отребье могло купить дешевое собрание сочинений, в которое никогда не заглядывает, любая жертва слишком велика. И автору, доведись ему повстречать дочь или внуку Лорцинга, живущую в стесненных обстоятельствах, на представлении «Оружейника», которого директор театра привлекает на свет, чтобы сделать хороший сбор, это скажет о многом<sup>7</sup>. Лично я так люблю Вагнера, что моя любовь распространяется и на его потомков, его позднейших наследников, а их благополучие для меня важнее, нежели библиотека мнимых любителей искусства. Потому что истинные любители, даже если бедны, ничего не пожалеют для книги, которую хотят иметь.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## УПРОЩЕННАЯ ПАРТИТУРА ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ И ДИРИЖИРОВАНИЯ (1917)

После долгих колебаний я решил отныне больше не издавать свои оркестровые сочинения в виде обычной партитуры<sup>1</sup>. Ее преимущество в том, что каждый инструмент записан в ней так, как записываются партии для исполнителей, а потому капельмейстеру сравнительно несложно проверить правильность копий голосов. Это, конечно, помогает, в особенности на раздельных репетициях, но усложняет чтение партитуры. Ибо большое число транспонирующих инструментов [даже] для того, кто превосходно читает партитуру, делает почти невозможным чтение этих сложных нотных изображений. Оттого, что партии, которые звучат одновременно, выписываются в нотах по несколько раз<sup>2</sup> (я имею в виду удвоения), произведения, которые могли бы уместиться на двух-шести строках, занимают 15–30 и более.

Упростить наши партитуры пытались уже не однажды. И неудовлетворительным образом. Ограничивались тем, что записывали транспонирующие инструменты исключительно in C, убирали ключи C и, таким образом, использовали только скрипичный и басовый<sup>3</sup>. Но число нотоносцев не уменьшали. Такая партитура, как известно, у большинства исполнителей вызвала неудовольствие. И совершенно справедливо: она, в сущности, выглядит почти так же, как прежние партитуры, а то, чем она от них отличается, вообще не заметно. *Она, таким образом, нехарактерна*. Исполнители были правы, высказывая упрек, что не могут читать валторны и кларнеты in C. Ибо они и впрямь располагались там так, что производили впечатление, будто всё как обычно и читать их надо в [строях] F, E, A и B. А кроме того, такая партитура возлагала сложную задачу транспонирования на переписчика! Должно быть, мало удовольствия дирижировать корректурной репетицией с написанным таким образом материалом!

Мой эксперимент разрешает эти трудности иначе и более совершенно.

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

Ее важнейшие принципы:

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

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

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

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

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

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

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

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

5. На *одном нотоносце* всегда размещаются по *два, иногда по три самостоятельных* [фактурных] голоса или самостоятельный голос и многоголосная гармония или фигура сопровождения; или же две таких фигуры; или две многоголосные гармонии с единым или разным ритмическим движением и т. д. и т. п.

6. *Нотоносцы, которые более не используются*, можно обрывать даже *посередине строки* (независимо от возникающего пустого пространства).

7. Обозначение инструмента, участвующего в исполнении, убирается с полей [страницы]; а вместо этого происходит следующее:

а) На каждом нотоносце и в каждой партии записывается с использованием принятых сокращений *крупным полужирным шрифтом* название одного или нескольких вступающих инструментов.

б) Это обозначение действительно до того момента, пока не появляется другое; оно всегда дается в начале строки, а если может возникнуть неясность, то повторяется мелким шрифтом.

в) Если какой-то голос с определенного момента исполняют больше или меньше инструментов, чем вначале, то в этот момент надо, не жалея места, обозначать мелким шрифтом остающиеся [продолжающие играть] инструменты. Если к ним присоединяются другие, то их названия даются крупным полужирным шрифтом, так что вступление [инструментов] всегда ясно видно. То, что не звучит, попросту исчезает. Вообще для инструмента, который перестал играть или еще не вступил, паузы надо ставить, только если группировку долей такта нельзя определить по другому голосу или если могут возникнуть недоразумения. Иной раз может случиться так, что записать это на одном нотоносце уже не удастся. Это, конечно, одно из тех исключений, когда (вопреки пункту IV, 1) такой голос распишут на две или на несколько партий. В тех случаях, когда два или более инструмента играют в унисон, но имеют разные динамические обозначения или разные штрихи, или еще какие-нибудь различия, можно, наверное, воспользоваться строкой с одной линейкой, записать на ней название инструмента, старое выражение *col...* (например: *I Ob. col I Kl...*) и поставить нужное обозначение.

г) Вообще инструменты не связаны с особой строкой. Там, где это необходимо и допустимо, хорошо бы разделять группы (стр[унные], мед[ные] etc.) и размещать высокие партии наверху, а низкие внизу. Однако в последнем случае можно действовать с такой же свободой, как в четырехручном переложении — ведь там левая рука исполнителя первой партии часто оказывается ниже правой руки исполнителя второй<sup>4</sup>. В обычных же случаях редко придется охватывать взглядом больше четырех строк, и даже на отдельных репетициях это не составит труда. Кроме того: ведь совсем неплохо, если дирижер как следует знает партитуру.

8. Точно обозначать способ исполнения [знаками] *p*, *f*, *cresc.*, *stacc.*, *pizz.*, *arco*, с сурдиной или без,  $\lessgtr$ , *tenuto*, [или] штрихи и т. д. надо так, чтобы все это в любой момент могло быть использовано для каждого участвующего в исполнении инструмента.

В заключение упомяну несколько нововведений, уже опробованных мною и являющихся несомненными усовершенствованиями.

1. Главные и побочные голоса я обозначаю знаками Н и Н' и предписываю: все, что не имеет обозначений Н или Н', должно полностью отступить на задний план<sup>5</sup>.

Считаю, что этот способ обозначения лучше того, который подробно фиксирует динамические оттенки. В последнем случае один инструмент может иметь обозначение *ff*, другой — *p*, а третий — *pp*. Делается это с целью выровнять громкость. Но ныне и у инструменталистов, и у инструментальных мастеров заметна тенденция к столь сильному усовершенствованию инструмен-

тов и своей техники, что в конце концов (я несколько утрирую) все инструменты смогут играть одинаково громко или одинаково тихо<sup>6</sup>. Но если из партитуры нельзя получить представление об общей силе звучания данного эпизода, а существовавшие пропорции в какой-то момент оказались забыты, то дирижеры будущего, столкнувшись с этой проблемой, не будут знать, как поступить. Поэтому я считаю, что лучше обозначать общую силу звучания.

2. Каждые пять тактов я помечаю цифрой, так что 5 означает пятый, 10 — десятый, а 15 — 15-й такт. Так что капельмейстер на репетиции может потребовать [сыграть] и 6-й, 8-й, 12-й, 16-й такт и т. д.

3. Знак *marcato* почти всегда выглядит так же, как знак *dim[inuendo]*:  $\succ$ . Поэтому записываю его так:  $\succ$ , т. е. утолщаю верхнюю линию.

4. Обозначения темпа и размера, важные для любого дирижера, я даю самым жирным шрифтом.

Статья впервые опубликована как предисловие к партитуре Четырех оркестровых песен ор. 22 Шёнберга, выпущенной венским издательством «Universal Edition» в сентябре 1917 года, а затем перепечатана в журнале «Der Merker» (Jg. IX. 1918. № 13/14). Если при первой публикации этот текст выполнял роль необходимого разъяснения к нетрадиционно записанной партитуре, то журнал «Der Merker» использовал его как повод для дискуссии, заранее проведя опрос среди видных музыкантов (среди них были З. Окс, А. Никиш, М. фон Шиллингс, Б. Вальтер и В. Фуртвенглер). Текст Шёнберга и мнения его коллег (по большей части отрицательные) были опубликованы под общей рубрикой «Реформа партитуры». В архиве Шёнберга сохранился экземпляр этого номера журнала с многочисленными пометками, а также небольшой текст (неопубликован), датированный 1 февраля 1924 года и начинающийся словами: «По поводу моей упрощенной партитуры для изучения и дирижирования одно ничтожество во время войны развернуло дискуссию...»

В полном объеме партитурная реформа Шёнберга в практике (в том числе его собственной) не прижилась, и после ор. 22 ни одно его сочинение не издавалось в форме упрощенной партитуры. Но отдельные его предложения и прежде всего сама идея альтернативной — более экономичной и наглядной — записи партитуры оказались перспективными, особенно во второй половине XX века.

Помимо партитуры Шёнберг делал попытку реформировать нотное письмо. Его статья «Новая двенадцатитоновая нотация» (см.: *Stil und Gedanke* 1976. S. 199–205), написанная в декабре 1924 года, была опубликована в венском музыкальном журнале «Anbruch» (1925. Н. 1). Хотя Шёнберг к тому времени уже создал свой додекафонный метод, который, вне всяких сомнений, и подтолкнул его к поискам новой, более адекватной нотации, в статье об этом умалчивалось. Предлагаемая им нотация, которая отменяла знаки альтерации и, таким образом, закрепляла за каждым из 12 звуков свое место на трехлинейном нотном стане, противопоставлялась традиционной, ориентированной на семь звуков диатонической гаммы. В постскриптуме к статье Шёнберг предлагал с целью внедрения в практику новой нотации, во-первых, основать союз композиторов и инструменталистов, обязанностью которых станет соответственно сочинение и исполнение одного записанного с ее помощью произве-

дения; во-вторых, издать сборник таких сочинений и, в третьих, назвать звуки новой нотации слогами имен двенадцати выдающихся современных композиторов — первых, кто войдет в союз. Идеи эти, по-видимому, не встретили поддержки, да и сам Шёнберг не опубликовал в этой нотации ни одного своего сочинения.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Die vereinfachte Studier- und Dirigier-Partitur // Stil und Gedanke 1976. S. 179–181.*

<sup>1</sup> Об идее упрощенной партитуры Шёнберг упоминал в письме А. Бергу от 27 октября 1912 года (см.: *Gedenkausstellung. S. 262*).

<sup>2</sup> В опубликованном тексте так: «[...] daß Stimmen, die ja nur einmal klingen, zwei-, drei- und noch vielmal öfters dastehen».

<sup>3</sup> Ключи C: сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый и баритоновый, обозначаемые знаком **3**.

О разнообразных попытках реформы партитуры, направленных на ее упрощение и касавшихся записи транспонирующих инструментов in C и использования ограниченного числа ключей (от одного скрипичного до трех — скрипичного, басового и альтового) см.: *Wolf J. Handbuch der Notationskunde. II Teil: Tonschriften der Neuzeit. Leipzig, 1919. S. 309–312, 335–386*. Ср. также: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания / Сост., ред., примеч. и вст. статья С. И. Шлифштейна. М., 1956. С. 28.

В тексте статьи Шёнберг ни словом не упоминает о том, что в его «упрощенной партитуре» все транспонирующие инструменты тоже нотируются in C, по-видимому считая это естественным следствием ее предназначения «для изучения и дирижирования». Со следующего своего оркестрового сочинения — Серенады op. 24 — он, возвратившись к форме обычной партитуры, все же продолжает записывать транспонирующие инструменты in C — то есть делает то, что в данной статье подвергает критике.

<sup>4</sup> В опубликованном тексте, по всей вероятности, описка: «[...] ведь там правая рука исполнителя первой партии часто оказывается ниже левой исполнителя второй».

<sup>5</sup> «H» и «N» — первые буквы слов «Hauptstimme» и «Nebenstimme» (главный голос и побочный голос — нем.). Впервые эти обозначения Шёнберг применил в последней из Пяти оркестровых пьес op. 16 («Das obligate Rezitativ»). Позднее ими пользовался в своих партитурах и А. Берг.

<sup>6</sup> Эту идею Шёнберг подробнее развивает в статье «Будущее оркестровых инструментов» («Die Zukunft der Orchesterinstrumente»), впервые опубликованную в декабре 1924 года в журнале «Pult und Taktstock» (Jg. 1. 1924/25. Н. I): «Оркестр будущего, конечно, будет состоять лишь из инструментов одинаковых технических возможностей. Различия в силе звука и в краске, быть может, и не исчезнут; но вряд ли кто-то захочет и далее сохранять инструменты, имеющие недостаточные диапазон или технику просто потому, что их краска или способ звукоизвлечения интересны. А значит, не исключено, что все инструменты, не способные к развитию, исчезнут. Ведь это тенденция инструментальных мастеров и инструменталистов — повысить возможности инструмента. Но пока они думают только о более красивом и более полном звуке, они не на правильном пути. Потому что есть более существенные и ощутимые недостатки: динамика, диапазон и подвижность» (*Stil und Gedanke 1976. S. 195*). Далее Шёнберг переходит к рассмотрению недостатков конкретных инструментов оркестра.

## МЫСЛИ О ЦЕМЛИНСКОМ (1921)

В моем суждении о Цемлинском умникам, пожелай они в точности определить, сколь ценно оно для людей их уровня, стоит вынести за скобки следующее: он был моим учителем, я стал его другом, позднее его зятем, и за многие годы, что прошли с тех пор, он остался тем человеком, чье поведение я стараюсь представить, когда мне нужен совет. Итак, в своем суждении я зависим (от доброго и устойчивого представления о нем) и в *высшей степени связан* (своим неравнодушным отношением к достоинствам, которые возросли с тех пор, как я научился их ценить).

Принимая во внимание, что в таком случае ценность моего суждения об этом мастере, возможно, невелика, я предпочту вообще его не высказывать, но с удовольствием объясню, почему Цемлинского трудно правильно оценить.

Тот, кто присутствовал на премьере какой-нибудь оперы Цемлинского и был свидетелем большого успеха, ожидал увидеть триумфальное шествие этого произведения по всем сценам. Но после нескольких спектаклей все заканчивалось<sup>1</sup>. А происходило вот что. На премьере было много музыкантов и любителей музыки, и среди них — достаточно людей, способных воспринимать оперу ушами. На повторные же представления приходила привлеченная успехом публика, а беспокоить себя музыкой она разрешает в опере не больше, чем в кино, — только когда есть на что смотреть. В этом публика в точности походит на театральных директоров и капельмейстеров, которые прежде всего спрашивают «про либретто». Хотя музыканту и трудно пробиться к слуху тех, у кого одни глаза, Цемлинский — слишком театральный человек, чтобы этого не учитывать. Но с ним — как с Верди, который в поисках потенциального либретто тщетно перебрал всю литературу. Конечно, у людей вроде меня (а я не театральный человек) он силой своей музыки способен вызвать представления, далеко выходящие за рамки сцены, но внимание публики, которая видит лучше [чем слышит], приковано к автору либретто, а автором музыки она не интересуется. Я, правда, думаю, что оперный композитор, как и симфонист, может подождать, пока его поймут. Пусть вспомнит о «Фиделио» — его нетеатральное либретто под воздействием музыки в итоге и способствовало рождению художественного произведения, уникального в театральной литературе: сценической сим-

фонии. Пусть знает, что не надо винить себя, как Бетховен — он переделал свою симфонию «Фиделио» в новую симфонию «Фиделио», которую публика тотчас же снова признала симфонией<sup>2</sup>; однако не надо думать и так, как Моцарт: «Дон Жуан», мол, конечно, не для венцев, а для пражан, — ведь в конце-то концов и те, и другие были для него<sup>3</sup>. И все-таки я могу понять, что оперному композитору очень хочется испытать успех, чтобы узнать, говорит ли он уже на языке, с помощью которого можно выразить себя, да так, чтобы каждый думал, будто понимает этот язык, даже когда ничего не смыслит. Сказать все и в то же время сохранить в тайне — и человек, пришедший в театр, никогда не узнает, что же понапрасну его беспокоило<sup>4</sup>. Быть может, нечто подобное имеет в виду Гёте, объясняя, что так мало написал для театра, потому что его очень уж мало ставили.

Цемлинского только тогда оценят сообразно его мастерству, когда его либреттист понравится публике<sup>5</sup>. И вот тогда-то она увидит, как трудно все это понять — только если есть хороший слух и голова на плечах. И вот тогда кое-кто уяснит, как это я со своим немалым опытом, несмотря на дружбу и верность, о которых уже говорилось и которые здесь надо вынести за скобки, лишь при повторном прослушивании начинаю воспринимать эту красоту и это богатство. И меня простят, потому что тогда, слушая [эти оперы] достаточно часто, заметят в них и музыку.

Но в конце концов время есть: Цемлинский может подождать.

Статья (рукопись не датирована) впервые опубликована в 1921 году в специальном номере пражского журнала «Der Auftakt», посвященном А. Цемлинскому в связи с 10-летним юбилеем его деятельности на посту руководителя оперы в Немецком земельном театре Праги. Л. Стайн (без ссылки на источник) указывает на то, что название статьи — не авторское и Шёнберг был им недоволен (Style and Idea 1975. S. 534).

Александр Цемлинский (1871–1942), австрийский композитор, дирижер, пианист и педагог, был одним из самых близких Шёнбергу людей. Они познакомились в Вене в середине 1890-х годов. Цемлинский к тому времени уже окончил Венскую консерваторию по классу фортепиано и композиции и, будучи по возрасту совсем немногим старше Шёнберга, в профессиональном отношении стал для него, самоучки, старшим коллегой, авторитетным наставником. За полученные знания Шёнберг был глубоко благодарен Цемлинскому всю свою жизнь (см., в частности, статью «Моя эволюция» в наст. изд.).

В своих «Воспоминаниях о молодых годах», опубликованных в 1934 году в сборнике, посвященном 60-летию Шёнберга, Цемлинский рассказал об этом периоде.

«То было более 30 лет назад — увлеченные музыкой студенты основали в Вене любительский оркестр, с гордостью назвали его “Полигимнией” и выбрали меня дирижером. [...] Мы были жадны до музыки, молоды и, как умели,

музицировали еженедельно. Такие фереины возникали постоянно; ничего необычного в этом не было. Но — за единственным виолончельным пультом сидел юноша, обходившийся со своим инструментом столь же страстно, сколь и неправильно (лучшего инструмент, впрочем, не заслуживал — он был куплен тем, кто на нем играл, на сэкономленные с трудом три гульдена на так называемой толкучке в Вене), и этим виолончелистом был не кто иной, как Арнольд Шёнберг. Тогда Шёнберг был мелким служащим в банке, но не слишком утруждал себя этой работой, и предпочитал ноты банкнотам. Так я познакомился с Шёнбергом, и очень скоро из этого знакомства возникла близкая дружба. Мы показывали друг другу наши сочинения; Шёнберг в то время уже писал всевозможные вещи: скрипичные сонаты, дуэты, хоры для рабочих фереинов, а главным образом — песни. Все эти сочинения остались в рукописи, и друзей, которые с ними ознакомились, было совсем мало. Первым его большим опусом был Струнный квартет [D-dur], пьеса, в которой еще очень сильно было влияние Брамса, но в средней ее части уже пробивались собственные звуки. Я в то время был членом правления Венского объединения музыкантов, его почетным президентом был Брамс. Я предложил исполнить шёнберговский Квартет и в конце концов организовал это исполнение на закрытом вечере Объединения. По-моему, успех был большой. Во всяком случае, слушали внимательно, и имя Шёнберга зазвучало, поначалу в музыкальных кругах. Вскоре после этого он написал струнный секстет по стихотворению Рихарда Демеля. Насколько я знаю, то было первое программное произведение в камерном жанре. Я снова попытался склонить правление Объединения музыкантов к тому, чтобы исполнить это сочинение. Но на сей раз безуспешно. Пьесу “проэкзаменовали”, и результат был абсолютно отрицательный. Один из членов жюри облек свою оценку в такие слова: “Да ведь звучит это так, будто партитуру «Тристана», еще невысохшую, взяли и размазали!”. Ныне секстет “Просветленная ночь” стал одним из самых репертуарных произведений Шёнберга и всей современной камерной музыки. Шёнберг не дал сбить себя с толку этим мнимым неуспехом; несколько крепких, озорных слов в адрес тех, кто его критиковал, — и так его тогда еще веселая, оптимистическая натура справилась с этой историей. Еще и в третий раз Объединение музыкантов столкнулось с одним его сочинением, а именно — в связи с объявленной Объединением премией за цикл песен в сопровождении фортепиано. Шёнберг, пожелавший бороться за премию, сочинил несколько песен на стихи Якобсена. Я ему их сыграл. (Шёнберг, как известно, не играл на фортепиано.) Песни были чудесными и действительно в новом духе, но у нас обоих создалось впечатление, что как раз поэтому у них мало шансов завоевать премию. Шёнберг, тем не менее, сочинил большой цикл на Якобсена целиком. Но уже не просто для голоса; к нему добавились большие хоры, мелодрама, вступление и интермедии, и все это — с гигантским по составу оркестром. Получилось великое произведение, “Песни Гурре”, произведение, заложившее основу его всемирного успеха. Однако этот огромный успех не уберет Шёнберга от жестокой борьбы в последующих его сочинениях. Но сегодня, в день своего 60-летия, он уже знает, что вышел побед-

дителем. И остается только пожелать, чтобы ему были дарованы долгие годы жизни и много сочинений»

(*Zemlinsky A. Jugenderinnerungen // Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. Wien, 1934. S. 33–34*).

Значение Цемлинского для становления Шёнберга-музыканта, для роста его известности трудно переоценить. Он приобщил молодого коллегу к серьезной музыке, ввел его в высшие музыкальные круги Вены, именно благодаря Цемлинскому (учителю музыки Альмы Шиндлер) Шёнберг стал вхож в дом Малера, а ранее, в 1902 году, именно с рекомендательным письмом своего коллеги и друга впервые появился в Берлине у Рихарда Штрауса. Цемлинский и тогда и позднее пропагандировал музыку Шёнберга (а впоследствии и его учеников); опытный дирижер, он наставлял Шёнберга и в его первых дирижерских опытах. Женитьба Шёнберга в 1901 году на младшей сестре Цемлинского Матильде лишь упрочила их дружеские отношения. Шёнберг со своей стороны чем мог помогал Цемлинскому, в частности с клавираусцугами его опер. Уже в Вене они активно сотрудничают. В 1904 году они вместе основывают там Объединение музыкантов-творцов и тогда же вместе инструментуют оперетту Р. Фишхофа. Вплоть до 1911 года, когда оба покинули Вену (Шёнберг уехал в Берлин, Цемлинский — в Прагу), они неразлучны. Но и в последующее десятилетие их контакты и сотрудничество не прерываются. Охлаждение в отношениях начинается с 1923–1924 года и обусловлено двумя причинами. Это неприятие Цемлинским додекафонии и новый брак Шёнберга, в который он вступил через десять месяцев после смерти первой жены. В США, куда Цемлинский эмигрировал в конце 1938 года, через пять лет после Шёнберга, они не встречались, но изредка обменивались письмами. Когда через год после смерти Цемлинского Шёнберг начал готовить к изданию сборник «Стиль и мысль», то с самого начала планировал включить в него статью о Цемлинском (см. вст. коммент. к «Стилю и мысли» в наст. изд.).

В 1921 году, когда была написана статья Шёнберга, Цемлинский отмечал двойной юбилей: десятилетие своей деятельности в Праге и свое пятидесятилетие. К этому времени стало совершенно очевидным, что карьера Цемлинского-интерпретатора сложилась успешнее его же карьеры творца. Как дирижер он довольно быстро завоевал авторитет и признание, о чем красноречиво говорит его послужной список: Венский Карл-Театр (1900–1903), Венская Народная опера (1904–1907 и 1908–1911), Венская Придворная опера (1907), Новый немецкий театр Праги, позднее переименованный в Немецкий земельный театр (1911–1927), Берлинская Кроль-опер (1927–1931). Композиторская карьера Цемлинского началась весьма многообещающе. Его ранние сочинения привлекли внимание Брамса, который рекомендовал молодого коллегу своему издателю. Первая же опера была отмечена в 1896 году премией (Luitpolt-Preis) и вскоре поставлена, премьерой второй дирижировал в Венской Придворной опере Малер, который принял к постановке и третью, «Гёрге-мечтатель», но после его ухода из театра опера была снята с репертуара и впервые поставлена на сцене в 1980 году. Зато последующие оперы Цемлинского недолго ждали премьер и публикаций, их хорошо принимали. Другие сочинения (камерная, симфоническая музыка, песни, особенно ценимые знатоками) так-

же исполнялись и издавались. Но при всем том ни в одной сфере, в том числе в опере, которую и сам Цемлинский, и его коллеги (включая Шёнберга) считали главным его жанром, настоящего — большого, устойчивого и повсеместного — успеха, которого, по мнению многих современников, заслуживал этот мастер, он не достиг — ни к 50-ти годам, ни потом. Вот что писал об этом Ф. Адлер: «Но только всем этим произведениям [шести первым операм Цемлинского — см. ниже коммент. 1] недостает сенсационности, от которой и зависит успех оперы у широких слоев публики. Им недостает банальности, на которую живо реагирует обыкновенный слушатель, элемента китча, благодаря которому сочинения гораздо более низкого ранга имеют сотни и сотни исполнений. Принадлежи Цемлинский к числу людей, идущих на улицу, которая их понимает, для энергичной самопропаганды, и с распространением его творений все обстояло бы иначе, и о нем знали бы больше даже за пределами того места, где давались его оперы, и не могло бы случиться так, что он только теперь приглашен для исполнения [своей музыки] в Берлин — туда, куда стремятся все, кто хочет развить слух» (*Adler F. Zemlinsky // Anbruch. Jg. 5 (1923). H. 5. S. 145*).

Статья Шёнберга как раз и посвящена рассмотрению причин этого явления, которое и прежде вызывало у него беспокойство (см., в частности, его письма к Цемлинскому от 2 октября 1912 года и 3 февраля 1914 года: *Zemlinsky. S. 85, 113*). Проблема, учитывая юбилейный характер текста, сформулирована с изяществом и тактом: почему Цемлинского так трудно оценить? Однако ставится она Шёнбергом более широко — как проблема оперного композитора и его публики, музыкального и немзыкального в опере.

Оботношения Шёнберга и Цемлинского см.: *Hilmar E. Zemlinsky und Schönberg // Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1976; Weber H. Über Zemlinskys Verhältnis zu Schönberg und seinem Kreis // Zemlinsky. S. XXIII–XL*.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Gedanken über Zemlinsky // Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik. Jg. 1 (1921). H. 14/15. S. 228–230*.

<sup>1</sup> Ко времени написания этой статьи Цемлинский был автором шести опер (всего им написано шесть). Это «Зарема» («Sarema»), по пьесе Р. фон Готшала «Роза Кавказа» (нередко встречающееся в справочной литературе указание на Шёнберга как автора либретто основано на ошибке), премьера 10 октября 1897 года, Мюнхен; «Когда-то» («Es war einmal»), либр. М. Зингера, премьера 22 января 1900 года, Венская Придворная опера; «Гёрге-мечтатель» («Der Traumgöрге»), либр. Лео Фельда (Л. Хиршфельда), премьера 11 октября 1900 года, Нюрнберг; «По одежке встречают» («Kleider machen Leute»), либр. Лео Фельда по одноименной новелле Г. Келлера, премьера 2 декабря 1910, Венская Народная опера; «Флорентийская трагедия» («Eine florentinische Tragödie») на текст пьесы О. Уайльда в нем. пер. М. Мейерфельда, премьера 30 января 1917 года, Штутгарт; «Карлик» («Der Zwerg»), либр. Г. Кларена по новелле О. Уайльда «День рождения ин-

фанты», премьера 28 мая 1922 года, Кёльн. Оперы Цемлинского, действительно, не ставились репертуарными, но после премьер ставились и в других театрах: «Зарема» (юношеская опера) в 1899 году исполнялась в Лейпциге, «Когда-то» в 1912 году — в Майнгейме и Праге, «Флорентийская трагедия» уже в год премьеры — в Вене и Праге. Помимо опер Цемлинский работал и в других музыкально-театральных жанрах (балет, мимодрама, музыка к спектаклю).

<sup>2</sup> Речь идет о трех редакциях единственной оперы Бетховена, первоначально названной «Леонора».

<sup>3</sup> Возможно, Шёнберг приписывает Моцарту слова, произнесенные, по свидетельству либреттиста «Дон Жуана» Л. Да Понте, императором Австрии Иосиф II на одном из представлений оперы в Вене. См. коммент. 7 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд., а также: *Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер., вст. статья, коммент. К. К. Саквы. Ч. II. Кн. I. М., 1983. С. 401.*

<sup>4</sup> Ср. в записью от 28 января 1912 года в «Берлинском дневнике»: «[...] В целом идея [издателя дать названия оркестровым пьесам из ор. 16] несимпатична. Ибо музыка — чудо в том отношении, что можно сказать все, так что знающий все поймет, и тем не менее не выболтать тайны, в которой не признаёшься самому себе. Название выбалтывает: то, что требовалось сказать, сказала музыка» (Berliner Tagebuch. S. 13–14).

<sup>5</sup> Франц Верфель, затронувший в своей прекрасной статье о Цемлинском проблему оперного текста, называл либретто Цемлинского образцовыми, противопоставляя их современной тенденции «класть на музыку литературу» (*Werfel F. Alexander Zemlinsky // Der Auftakt. 1921. Н. 14/15).*

## МЕХАНИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ (1926)

Малер-интерпретатор был на вершине карьеры, когда сказал: «Я считаю главной своей задачей заставить музыкантов играть то, что стоит в нотах»<sup>1</sup>.

И впрямь: среди тысячи музыкантов не найти, пожалуй, ни одного, желающего и способного разгадывать и играть именно то, что стоит в нотах. Почти всегда играют настолько быстро или медленно, берут ноты настолько краткие или длинные, сильные или слабые и даже высокие или низкие, насколько это удобно сделать на данном инструменте. Уже по одной этой причине следовало бы весьма приветствовать механическое воспроизведение звуков и их точную фиксацию с точки зрения высоты, длительности и отношения к делению времени. Ибо действительно задуманное, музыкальная мысль, неизменное закреплено в отношении звуковысот к делению времени.

Напротив, все иное — динамика, темп, звучание и то, что возникает отсюда: характер, ясность, воздействие и т. п., — является, в сущности, лишь исполнительским средством, служит тому, чтобы сделать мысли понятными, и допускает изменения<sup>2</sup>. В быстром темпе, к примеру, динамические различия должны быть иными, чем в медленном. О Бетховене рассказывают, что в поздние годы он все играл медленнее, чем прежде, чтобы все стало понятнее. У себя самого я, правда, заметил обратное: в своих сочинениях я сегодня играю все гораздо быстрее, чем на первых исполнениях, когда отчасти по техническим причинам (из-за сложности и недостаточной динамики), отчасти чтобы достичь пластичности, осознанно и неосознанно везде брал слишком медленные темпы. При первых исполнениях глубоких по мысли вещей зачастую можно вообще не брать правильные темпы — иначе все будет невразумительным и слишком уж необычным. Так, Первую симфонию Малера я смог понять лишь тогда, когда услышал ее в совершенно неправильных темповых соотношениях [под управлением] одного посредственного дирижера. Здесь все драматические моменты (*alle Spannungen*) были сглажены, обаналены, а потому удавалось не потерять нить<sup>3</sup>. Ибо как слушатель наилучший музыкант понимая не больше любителя и не меньше нуждается в том, чтобы ему шли навстречу. А наилучший интерпретатор, будь это даже сам автор, считает допустимыми, да что там — необходимыми многие прочтения (ибо любая реализация абстрактно задуманного уступает записанному). И это тоже можно подкрепить одним высказыванием Малера, который после премьеры своей Седь-

мой симфонии говорил мне: «Не знаю, что для них важнее. На первом исполнении я добился большей точности, на втором лучше выдержал свои темпы». Итак, Малер на первом исполнении не мог выдержать свои темпы, и сам не знал, какое исполнение было лучше... А вот еще один примечательный эпизод из жизни Малера: когда однажды партию Зарастро в Придворной опере исполнял приглашенный певец, который везде растягивал темпы, пел все гораздо медленнее, чем это мыслил сам Малер, то Малер во всех остальных номерах оперы подстроился под него: соответствующим образом изменил все темпы и тем самым придал единство всему спектаклю. (Для этого надо, конечно, обладать чувством формы.)

Звуковые отношения, фиксируемые при помощи нот, нуждаются в интерпретации. Без нее они остались бы непонятыми. Мало того, что у каждой эпохи свои темпы и свои запросы к исполнению (быстрее — медленнее, тяжелее — легче, патетичнее — сдержаннее, нежнее — грубее и т. п. — все это чередуется бессистемно). Меняются даже требования к ясности строения [музыкальной] ткани — большей или меньшей. Поразмыслим хотя бы над следующим: в наше время, к примеру, ограничились тем, что в фугах Баха выделяют только тему, а все остальное играют как можно незаметнее (хотя в баховскую эпоху, быть может, нельзя было выделять какой-то один голос), — но от интерпретации, которая соответствовала бы нашей [композиционной] технике, требуется, чтобы все голоса были одинаково хорошо слышны<sup>5</sup>. Вспомним, что в то время, когда Вагнер был в новинку, декламировали, вместо того чтобы петь, ныне же и здесь стремятся соответствовать требованиям бельканто. Вспомним широкий патетический стиль, который во времена Вагнера влиял и на исполнение классики, сравним его с комедийным тоном нынешних исполнений «Мейстерзингеров» и с нежно-лирическим тоном, так часто возникающем сегодня в «Тристане», и мы увидим: это было необходимо и, может статься, вновь будет необходимо, коль скоро у новой эпохи — новые требования к постановке. Вот тут и станет понятно, что интерпретация необходима и до какой степени она необходима.

Окажись среди тысячи музыкантов один-единственный, желающий и способный извлечь из нот, преподнести и приспособить к потребностям современного слушателя верное, вечно неизменное, — и ради одного этого человека заслуживали бы пощады Содом и Гоморра псевдоинтерпретаторов, которые хотят прославиться исключительно за счет нот. Интерпретация нужна, чтобы мысли автора стали доступнее слуху эпохи, восприятию нынешнего слушателя. И зачастую значение автора как интерпретатора собственных сочинений определяется в большей степени изменчивостью его исполнения, нежели, к примеру, темпами, которые он якобы брал. (Потому что всех темпов никто ведь не запоминает, даже тот, кто обращает на них

внимание, и вряд ли есть такой темп, в котором одаренный музыкант играет неправильно или, наоборот, бездарный — правильно.)<sup>6</sup>

Итак, если главной целью механизации музыки (выражение, увы, очень неудачное) признается точное закрепление авторского исполнения, то я не вижу в этом никакой пользы, а один лишь вред, ибо авторская интерпретация никогда не может быть окончательной<sup>7</sup>. Но если речь идет о том, чтобы сделать исполнения независимыми от исполнительских просчетов, которые сегодня — из-за нелюбви к репетициям — угрожают исключить из исполнения все, что превышает обычный уровень сложности; если речь идет о том, чтобы твердо установить основополагающие пропорции задуманного, обеспечить точное звукоизвлечение и правильное соотношение звуков и избавить от огрехов примитивного, неаккуратного и недовольного извлекателя звуков, то использование всяких механических инструментов принесло бы огромную пользу. Примерно в такой трактовке я изложил эту идею более десяти лет назад; и в такой трактовке по сей день считаю ее правильной<sup>8</sup>.

Подобного рода предложение, якобы ущемляющее интересы инструменталистов, естественно, вызовет их противодействие. На самом же деле нужда в их деятельности не отпала бы и при широком использовании механических инструментов. Ведь стать музыкантом, развить и отточить слух и чувство ритма вряд ли можно, учась крутить шарманку; для этого надо играть самому, овладевая инструментом. А возражения, которые вызывает несколько провокационное выражение «механизация музыки», отпадают сами собой, если вспомнить, как много механического давно уже есть в наших важнейших инструментах. Чтобы выяснить, можно или нет обойтись без механического в нашей музыкальной инструментальной и становится ли музыка от этого хуже, надо не только сравнить фортепиано со скрипкой (у фортепиано — не говоря уже о его механике, рычагах — все звуки существуют в готовом и неизменном виде, тогда как у скрипки каждый надо еще создать) или орган с валторной (на органе исполнитель, делая движение пальцем вовсе не извлекает звук, а лишь подает к этому сигнал). Достаточно вспомнить о клапанах кларнета, вентилях валторны, педалях арфы, ладах гитары и, наконец, о колках скрипки. Это сентиментально — ныть по поводу механизации и бездумно верить, что дух, коль скоро он существует, будет потеснен механикой: только тем, чей дух ничтожен, все мешает, когда им недостает пространства, пространства для нытья. Дух Баха не стеснили бы никакие усовершенствования механики органа, а духу Бетховена никогда не мешала молоточковая клавиатура и валторновая механика.

Итоговую задачу музыканта, обслуживающего подвластный ему механический инструмент, следует понимать так. Он должен точно знать и понимать произведение, которое желает представить [слушателям]; должен так воздействовать на воспроизводящий аппарат, чтобы с точки зрения дина-

мики добиться в исполнении такой ясности и выразительной силы, каких требуют его познания и его вкус; должен уметь привлечь для этой цели все средства изменений темпа и звучности. Пусть он, подобно органисту, не сам производит звук, — положение его от этого не хуже, чем положение пианиста, который, нажав клавишу, ничего уже не в силах изменить. Ведь в области ритмических соотношений в его распоряжении будет столько же модификаций, сколько может потребоваться хорошему исполнителю. Однако нельзя признать похвальным стремление неодновременно играть то, что должно звучать одновременно. Ведь коли речь идет о пластике (как в арпеджированной игре на фортепиано), то ее легче достичь при помощи динамики и краски. На обсуждение противоположного стремления — то, что не должно звучать одновременно, играть одновременно — вообще не стоит тратить слов.

Конечно, появившись такие инструменты, многие инструменталисты оказались бы не у дел. Лет двадцать назад я бы еще сказал: тем лучше, тогда успеха добьются только лучшие, а не плохие и середнячки, как сегодня. Сегодня я знаю, что и тогда смогут играть те же, что играют сегодня. Но это не основание не пожелать им и нам инструмент получше.

Статья датирована в оригинале 28 февраля 1926 года и в том же году (в двукратном номере за март-апрель) впервые опубликована в венском журнале «Pult und Taktstock» («Пульт и дирижерская палочка»), созданном и руководимом учеником Шёнберга Э. Штайном. Поводом к ее написанию стала статья другого ученика Шёнберга (и его будущего биографа) Х. Х. Штуккеншмидта «Механизация в музыке» (*Stuckenschmidt H. H. Die Mechanisierung in der Musik // Pult und Taktstock. 1926. Н. 1*) и завязавшаяся далее дискуссия, в которую и включился Шёнберг. С сокращениями эта статья была в том же году перепечатана в венском журнале «Anbruch», который посвятил теме «Музыка и машина» специальный номер (Н. 8/9).

О том, насколько актуальной была тогда эта тема, можно судить и по числу публикаций, и по вниманию, которое уделялось ей в серьезных музыкальных энциклопедиях, и, конечно, по интенсивности развития самих механических инструментов и обращению к ним крупных композиторов. Сам Шёнберг никогда не писал для этих инструментов и, судя по тексту статьи, не особенно ими интересовался. Чисто технический аспект он полностью оставляет в стороне — настолько, что трудно понять, о каких именно механических инструментах идет речь. С уверенностью можно сказать лишь одно: он против полностью автоматических (т. е. воспроизводящих устройств) и за полуавтоматические, требующие участия живого исполнителя. Сама проблема механических инструментов интересует Шёнберга именно как проблема чисто теоретическая и эстетическая, как повод поразмышлять о наиболее важных вопросах музыкального исполнения (а с тех пор, как музыка Шёнберга стала исполняться чаще и не только преданными ее почитателями, как было «20 лет назад», претензий к исполнителям у него накопилось множество).

Этот текст недаром считается у Шёнберга одним из очень важных и часто цитируется. Подобно тому, как за всю историю дирижирования больше и луч-

ше всего об этой профессии было сказано в связи с Персимфансом — Первым симфоническим ансамблем, оркестром, отказавшемся от дирижера, поставившем под сомнение само его существование, так и в этом случае — появление механических инструментов несомненно провоцировало новое рассмотрение и даже пересмотр ряда главнейших положений теории и практики исполнения. Мысли, изложенные Шёнбергом в этой статье, тем более ценны, что проливают свет на отдельные положения его теории музыкального исполнения. Как известно, Шёнберг планировал написать теоретическую работу на эту тему (см., например, его письмо У. Шламму от 26 июня 1945 года: Письма. С. 323), но проект не был осуществлен, и имеющиеся материалы (в том числе неопубликованные, находящиеся в архиве Шёнберга) не дают возможности воссоздать его теорию в целостном виде (см. об этом: *Danuser H. Zu Schönbergs «Vortragslehre» // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts» / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986. S. 253–259; Лосева О. А. Шёнберг и теоретические вопросы исполнения // Современное исполнительство: К проблеме интерпретации музыки XX века / Ред. кол. И. М. Ромашук, С. В. Лукерченко, Ю. И. Карабанова. М., 2003. С. 20–30).*

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Mechanische Musikinstrumente // Stil und Gedanke 1976. S. 215–218.*

<sup>1</sup> Ср. статью «Малер» из сборника «Стиль и мысль» (с. 47 наст. изд.), где Шёнберг приводит это же высказывание Малера с несколько иной формулировкой.

То, что в этой небольшой статье Шёнберг еще дважды ссылается на Малера, конечно же, не случайно. Прежде всего, Малер — пример композитора-исполнителя. И если его композиторское творчество, как известно, было понято в свое время не всеми и не сразу, то как выдающийся дирижер он пользовался полным и всеобщим признанием — это действительно был непререкаемый авторитет, о чем в Вене спустя пятнадцать лет после его смерти, конечно, не забыли. Но — и это надо подчеркнуть — Малер представлял собой яркий тип дирижера-интерпретатора. Его исполнения музыки прошлого были именно индивидуальными прочтениями, свободными от штампов и приспособленными к слуху эпохи (в частности, посредством ретушей). И статью свою Шёнберг, в сущности, начинает с парадокса, который тогдашний венский читатель понимал, что называется, с ходу: этот демонический дирижер, окрашивавший своей индивидуальностью всякую музыку, к какой прикасался, на пике своей славы считал главной задачей заставить музыкантов «всего-навсего» играть то, что написано в нотах! О связи этого «простого требования» с ключевой для Шёнберга категорией «музыкальной мысли» см.: *Лосева О. А. Шёнберг и теоретические вопросы исполнения.*

<sup>2</sup> Об особенностях собственного использования динамики и оркестровых красок, «служащих путем оживления исполнения прояснению содержания», Шёнберг пишет в статье «Интервью с самим собой» (*Schönberg A. Interview mit mir selbst // Stil und Gedanke 1976. S. 240–243*).

Альма Малер в своих воспоминаниях о муже приводит резко отрицательный отзыв Шёнберга о Первой симфонии Малера, которую Шёнберг, по всей вероятности, впервые услышал на венской премьере, состоявшейся 18 ноября 1900 года под управлением Ф. Шалька (см.: *Mahler A. Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam, 1949. S. 101). Когда состоялось исполнение, заставившее Шёнберга изменить свое мнение, в точности не известно, но, судя по одной из его неопубликованных заметок, относящейся к периоду эмиграции (выдержки из нее см.: *Danuser H. Zu Schönbergs Vortragslehre*. S. 254–255), произошло это еще при жизни Малера, а «посредственным дирижером» был Ф. Лёве. В этой заметке, посвященной проблеме интерпретации, пример с Первой симфонией Малера приводится как доказательство той же самой идеи: иногда интерпретатор, снижая высокий тонус композиторской мысли, способен помочь сочинению.

Возможно, однако, что у этой идеи есть иное, чисто психологическое, а не теоретическое объяснение. Шёнберг оценил и научился понимать музыку Малера не сразу, о чем много писал, и всю жизнь пытался доискаться до причин своего непонимания. Вполне вероятно, что в случае с Первой симфонией дело было не столько в упрощенной дирижерской трактовке, а в том, что собственное его отношение к музыке Малера к тому времени уже кардинально изменилось. Позднее же Шёнберг подвел под этот факт своей биографии теоретическую базу.

<sup>4</sup> Премьера Седьмой симфонии Малера состоялась 19 сентября 1908 года в Праге (в Вене симфония была впервые исполнена 3 декабря 1909 года в отсутствие автора, находившегося тогда в США).

<sup>5</sup> О новом «идеале истинно полифонического исполнения», соответствующего полифоническому мышлению нововенской школы, Шёнберг подробно писал в письме Бергу от 6 декабря 1920 года. См.: Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 200–201.

<sup>6</sup> Из письма Шёнберга А. Цемлинскому от 3 февраля 1914 года: «Разумеется, мне теперь надо сказать и о моих Оркестровых песнях [ор. 8, которые Шёнберг 29 января услышал в Праге под управлением Цемлинского]. Тебе известно — кое-что в интерпретации я мыслил себе иначе, чем это сделал ты. Но интерпретация — это *временное, меняющееся* в музыкальном сочинении. Она — *один из методов* преподнесения смысла, воссоздания духа. А дух, неизменное в музыкальном произведении, — он твой. И это было! И это *единственное, что имеет значение*. Я горд тем, что мои сочинения пробудили в тебе столь прекрасный образ, каким он был, каким ты ему дал возникнуть в этом исполнении» (Zemlinsky. S. 85, 113–114).

<sup>7</sup> Шёнберг явно полемизирует со Штуккеншмидтом, считавшим важным достоинством «механизации» то, что она предоставит композитору-интерпретатору возможность везде и всегда исполнять сочинение в полном соответствии с его замыслом. Что касается неудачного выражения «механизация в музыке», то Штуккеншмидт, публикуя очередной материал на эту тему в журнале «Anbruch» (см. выше вст. коммент.), учел критику Шёнберга и оставил в названии только одно слово: «Механизация».

<sup>8</sup> В опубликованных к наст. времени текстах и письмах Шёнберга эта тема не затрагивается.

## ПРОБЛЕМЫ ГАРМОНИИ (1927)

Современная музыка выдвинула на передний план две проблемы: проблему тональности и проблему диссонанса. Однако нельзя утверждать, что борьба вокруг этих вопросов представляет собой нечто новое, и ведется она навряд ли новым оружием. Напротив: на все поля битвы в мировой истории возвращаются снова и снова, и это поле битвы тоже историческое.

Наверное, мне нет надобности приводить в качестве примера известные музыкальные события прошлого. Достаточно, если я напомним о существовании «Диссонантного квартета» Моцарта<sup>1</sup> и о словах Ганса Закса:

*В конце вы взяли тон иной,  
У наших так нельзя;  
Но Закс не может не понять,  
Так быть должно весной...<sup>2</sup>  
Весной!*

Мы смело можем сказать: в истории музыки, в развитии искусства именно так и должно быть – как весной! Когда, не считаясь с тем, что кто-то скажет: «Так нельзя», – совершают то, что необходимо; когда, невзирая на одобрение или неприятие, совершают то, что требует дело.

А дело музыки требует – и это доказывает история художественных баталлий, – чтобы вновь и вновь возвращались к тайне звучащего тона.

Развитие музыки более, чем других искусств, зависит от развития ее техники. Появление подлинно новой мысли вряд ли возможно без значительных изменений в музыкальной технике – по крайней мере, это показывает история музыки. У музыки есть материал, предоставляющий неисчерпаемые возможности; но любая новая возможность, со своей стороны, нуждается в том, чтобы ее использовали как-то по-новому, поскольку ставит новые задачи или же требует нового решения старых. Любая последовательность звуков, любая последовательность уже двух звуков выдвигает проблему, предполагающую особое решение. И чем сильнее связь и контраст этих звуков друг с другом и с ритмом, тем больше число возможных решений, тем сложнее требования, которые предъявляются к продолжению<sup>3</sup>.

В сущности, ни в одном искусстве, и тем более в музыке, нельзя сказать «то же самое» – то, что уже было сказано однажды. Мысль в музыке заключается главным образом в соотношении звуков. Каждое слишком часто использовав-

шесся соотношение, если оно к тому же подвергалось серьезным изменениям, следует в конце концов рассматривать как отработанное, ему уже не стать достойной высказывания мыслью. Поэтому каждый композитор вынужден придумывать, придумывать новое, выносить на обсуждение и разрабатывать новые звуковые соотношения, делать из них выводы. Оттого и музыкальная техника должна развиваться и меняться так быстро. К тому же, здесь нет никакого методичного продвижения. При таком методичном продвижении от более простого к более сложному вряд ли были бы заметны неизбежные изменения в технике; но фантазия не спрашивает о методе и не творит по порядку. Поэтому различия в технике кажутся более резкими, чем это есть на самом деле. И если подумать о том, что различие в технике между ранним и поздним Бетховеном ныне заметно скорее знатоку, то [нам], конечно, уже не понять того слушателя с галерки, который на премьере бетховенской Восьмой симфонии крикнул в зал: «Ну вот, он опять ничего нового не придумал!»

Как всегда было в музыке, так и на этот раз борьба развернулась вокруг диссонансов и вокруг тональности – понятий, которые все еще недостаточно ясно определены. Ведь феномены, к которым их следует относить, с момента зарождения музыки пребывают в постоянном развитии. Приходится всякий раз по-новому их понимать. Поэтому мы хотим лишь попытаться определить их так, как того требует наше время, современное положение, и не претендуем на то, что эти определения останутся на века.

Рассмотрим сначала понятие тональности.

Это понятие отчасти относится к высотному положению лада (Tonart): под ним следует понимать не просто связь звуков, но скорее особый род связи всех звуков с основным тоном, и прежде всего – с основным тоном звукоряда<sup>1</sup>, из-за чего тональность всегда следует понимать как определенный звукоряд. Поэтому говорят о тональности C-dur и т. д. Если мы теперь хотим выяснить, что же это такое – взаимосвязь звуков, то я задаю первый вопрос:

Откуда берется возможность присоединять к начальному звуку второй? Как это возможно логически?

Этот вопрос важнее, чем кажется на первый взгляд; тем не менее, насколько я знаю, его никогда не ставили. Уже занимались всякого рода глубокими проблемами, но еще не задавались вопросом: как вообще возможно соединять друг с другом два звука?

Мой ответ гласит: подобное нанизывание тонов – если таким путем они должны соединиться, если далее из этого должна возникнуть музыкальная пьеса – возможно только потому, что между самими тонами существует связь.

Логично можно соединять лишь то, что связано друг с другом – непосредственно или опосредованно. В музыкальной пьесе я не могу из-за отсутствия музыкальной взаимосвязи соединить тот или иной тон с ластиком.

Для объяснения связи между звуками следует прежде всего напомнить, что каждый тон – это целый комплекс, состоящий из основного тона, звучащего наиболее сильно, и ряда обертонов. Можно сказать (и весьма обстоятельно проверить и доказать), что все музыкальные события сводимы к обертоновому ряду; все предстает как использование более простых и более сложных соотношений этого ряда.

Эти связи, в частности, следующие:

1. Толкование мажорной гаммы основывается на том, что она не содержит ничего, кроме тонов трех главных трезвучий – трезвучий I, IV и V ступеней. В C-dur это: I ступень – *c, e, g*; IV ступень – *f, a, c*; V ступень – *g, h, d*. Эти тоны – опять же, не что иное, как обертоны трех главных основных тонов тональности, как видно из приводимой таблицы:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
C	C	G	c	e	g	b	c	d	e	fis	g	as
F	F	C	f	a	c	es	f	g	a	h	c	des
G	G	D	g	h	d	f	g	a	h	cis	d	es

[cfg eah gcd]

Это всегда 4-й, 5-й и 6-й обертоны.

Происхождение самих главных основных тонов объясняется тем, что каждый из них является третьим обертоном звука, лежащего квинтой ниже. Следовательно, *c* есть третий обертон звука *f*, а *g* – звука *c*. *G* относится к *c*, как *c* к *f*. Ясно, что *c* так же притягивает к себе звуки, с которыми он в родстве через *g*, как, со своей стороны, *f* и родственные ему тоны – комплекс [звуков] вокруг *c*.

Естественное происхождение этих основных тонов главных ступеней, расположенных на них главных трезвучий и образующейся из них мажорной гаммы и то, что на самом деле в каждом звучащем тоне мы отчасти слышим, отчасти чувствуем эту связь, дает возможность соединять друг с другом звуки мажорной гаммы.

2. Если выписать от тех же звуков *f*, *c* и *g* следующие обертоны вплоть до 13-го (см. таблицу выше), то получится хроматическая гамма:

*b* – появляется как 7-й обертон звука *c*,

*fis* – 11-й обертон звука *c*,

*es* – 7-й обертон звука *f* и 13-й звука *g*,

*des* – 13-й обертон звука *f* и 11-й звука *g*,

*as* – 13-й обертон звука *c*.

Более низкие обертоны, расположенные ближе к основному тону, как известно, воспринимаются легче, чем более высокие, расположенные дальше. Конечно, слух лучше освоился с теми обертонами, которые звучат громче, чем с теми, что звучат тише; последние остаются для него менее знакомыми. Уже поэтому хроматическая гамма – это в известном смысле более сложная звуковая структура, чем мажорная гамма. К тому же в хроматической гамме сняты все интервальные различия, из-за чего основной тон в ней не задан с самого начала. Напротив, в зависимости от того, какой из тонов искусственно сделать основным, изменится и значение остальных: это будут всякий раз новые семь тонов мажорной гаммы и еще пять дополнительных. В мажорной гамме взаимное соотношение тонов из-за их связи с основным тоном остается постоянным и неизменным, в то время как в хроматической оно изменчиво и зависит от того, трактуется ли один из них в качестве основного.

Итак, мы установили, что хроматическая гамма имеет тот же источник, что и мажорная, – составляющие любой звук элементы. Различие только в том, что одна воспроизводит натуральный звук только до 6-го обертона, тогда как другая продвигается вдвое дальше, до 13-го; иными словами, она позволяет включиться во взаимосвязь и более далеким обертонам. Тем самым дан ответ на вопрос, на чем основывается возможность соединения тонов: она основывается на том, что в звучащем тоне и ближайшем к нему родственном снова и снова воспроизводится тесная связь тонов и их рядоположность (*Beieinanderruhen*), так что, используя эти связи, мы лишь подражаем природе<sup>5</sup>.

В мажорной гамме слух следует ясно воспринимаемому образцу. Прочие гаммы – например минорную или церковные лады – я считаю искусственными<sup>6</sup> и придерживаюсь мнения, что церковные лады представляют собой первые попытки обнаружить настоящий основной тон и его законы, а специфическим признаком минорной гаммы является скорее не малая терция, а искусственное подражание полутоновому завершению мажорной гаммы.

В связи с хроматической гаммой (а она, как уже говорилось, есть результат [освоения] более далеких обертонов) встает вопрос, можно ли и если да, то каким образом, один из ее тонов, в соответствии с его природой или вопреки ей, сделать основным. Мы должны ответить, что тут есть лишь те же самые средства, которые применяются в мажоре; на них мы позже остановимся более подробно. Разумеется, каждый тон хроматической гаммы можно сделать основным, и такому истолкованию будут способствовать определенные последовательности тонов и аккордов. Любой тон имеет шанс стать основным, если усилить его важнейшие особенности, если подчеркнуть его

большую терцию и чистую квинту, материализовать, пробудить к жизни тихо звучащее в обертоновом ряду мажорное трезвучие.

Не каждая последовательность тонов, не каждая аккордовая последовательность однозначно выражает тональность, то есть господство основного тона. Каждое отдельно взятое мажорное трезвучие принадлежит по крайней мере трем мажорным и трем минорным тональностям (если не учитывать побочные доминанты и тому подобное). Так, например, трезвучие *g-h-d* принадлежит тональностям C-dur, G-dur, D-dur и a-moll, e-moll и h-moll (пример 1).

Последовательность из двух аккордов, например, V-I C-dur, встречается в четырех тональностях – C, G, e, a (пример 2).

А V-III C-dur принадлежит шести – C, G, D и a, e, h (пример 3).

Даже последовательность из четырех аккордов все еще может относиться к четырем тональностям. К примеру, последовательность III-VI-V-I C-dur может означать как C, так и G, e и a (пример 4).

Примеры 1–4

1	2	3	4	
C: V	C: V - I	C: I - VI	C: V - III	C: III VI V I
G: I	G: I - IV	G: IV - II	G: I - VI	G: VI II IV III VI
D: IV	e: III - VI	a: III - I	D: IV - II	e: I IV III VI
a: VII	a: VII - III	e: VI - IV	a: VII - V	a: V I VII III
e: III			e: III - I	
h: VI			h: VI - IV	

Тому, кто разбирается в гармонии, известно, что существуют гораздо более сложные случаи, и что тональность часто подвергается такой опасности, что остается лишь сказать: «Кто последний, тот и прав». В качестве контр-примера – когда последний не прав – я хочу привести Allegretto B-dur из Восьмой [симфонии] Бетховена, которое вне всякого сомнения заканчивается не как положено, в B-dur, а на V ступени Es-dur.

И это несмотря на несколько каденций.

Каденции, как известно, представляют собой последовательности аккордов, которые отобраны и упорядочены таким образом, что данная тональность отделяется от других, на которые она обычно похожа, а ее основной тон усиливается за счет того, что многозначительно помещается в конце.

Но будь каденция действительно недвусмысленным средством выявления одной тональности, в произведении не было бы каденций в различных тональностях и на разных ступенях, так называемых модуляций. И классики не стали бы нанизывать множество таких каденций, если бы чувство формы не подсказывало им, что тональность определяется через каденцию отнюдь не однозначно. Отсюда известные заключения, состоящие из многочисленных каденций разного состава, зачастую еще и расширенные за счет ходов V-I и заканчиваю-

щиеся несколькими повторениями I ступени. Тогда становится права эта последняя – метод, который Вагнер, как известно, высмеивал у «папаши Гайдна», считая его старомодным<sup>7</sup>. И был несправедлив, потому что Гайдн знал, как трудно недвусмысленно представить тональность и сколь необходимо было такое настойчивое подтверждение для восприятия слушателей.

Даже в относительно простых, близких к основному тону построениях, где используются тонально-родственные аккорды и аккордовые последовательности, тональность выражается не сразу, *не сама собой*: необходимо использовать многие художественные средства, чтобы результат был недвусмысленным и неизбежным (*zwingend*).

Вопрос об *угрозе для тональности* становится актуальным только на той стадии, когда наряду с определяющими тональность аккордами внутри построения появляется слишком большое число таких аккордов, которые в лучшем случае допускают тональность, но более на нее не указывают.

Эта опасность обнаруживается достаточно рано. В моем «Учении о гармонии» я упоминаю о том, что уже всякий уменьшенный септаккорд и всякое увеличенное трезвучие принадлежат всем мажорным и минорным тональностям, и к тому же во множестве различных значений<sup>8</sup>. Пожалуй, здесь уместно вспомнить, что, к примеру, Бах во многих вступлениях и особенно в пьесах и разделах под названием «фантазия», предпочитает такой гармонический план, который ни в целом, ни в деталях отнюдь не просто увязать с какой-либо тональностью. Небезынтересно, что эти мастера прибегали к обозначению «фантазия» как раз в подобных случаях, и тем самым неосознанно показывали, что, в отличие от логики, которой должен был бы владеть каждый, фантазии свойственна свобода и непринужденность выражения, о которой в то время можно было лишь грезить – грезить о том, что в будущем это свершится, о возможности выражения без оглядки на способности восприятия тогдашних слушателей, когда можешь общаться на своем собственном языке с равными себе по духу и, говоря на языке фантазии, знаешь, что тебя поймут.

Вышесказанное можно подытожить следующим образом:

1. Каждое отдельно взятое мажорное трезвучие может само по себе выражать тональность.

2. Если ничто тому не противоречит, его можно считать тониной.

3. Но каждый следующий аккорд оспаривает это представление о тональности и выступает за другую.

4. Лишь немногие совершенно определенные виды последовательностей допускают, что один из аккордов – обычно последний – воспринимается как основной аккорд тональности.

5. Но и эта определенность надежна лишь в том случае, если далее не следует ничего противоречащего!

6. Без применения вполне конкретных художественных средств тональность однозначно не выражается.

Пример: последняя часть квартета Бетховена e-moll op. 59 № 2 написана в e-moll. Мы знаем об этом прежде всего потому, что она заканчивается в этой тональности. А начинается она в C-dur с темы, где поначалу используются все средства, чтобы она казалась написанной в C-dur. Но через несколько тактов она поворачивает в тональность, которую Бетховен собирается разрабатывать в качестве главной тональности сочинения. Я прошу воздать должное этому примеру: в гармонии и мелодии здесь поначалу всеми художественными средствами подчеркивается C-dur, и даже последующий поворот в e-moll таков, что эту тональность все еще можно считать III ступенью C-dur. *К сколь же малому обязывает* при определенных обстоятельствах тональность, если такая тема может быть главной в e-moll'ной части. Я могу назвать еще много подобных случаев у Бетховена, Брамса и других мастеров, когда чрезвычайно тонко и остроумно доказывается многозначность то есть неопределенность, тональности.

Констатируем, что ни в начале, ни в конце, ни в середине тональность не возникает *сама по себе*. Везде она требует сильных художественных средств которые бы выразили ее недвусмысленно.

Итак, тональность не является тем, чего автор достигает произвольно что существует без его участия, растет само по себе, что существовало бы даже если бы автор хотел противоположного – одним словом, не является естественным, автоматически возникающим результатом соединения тонов и потому не может быть само собой разумеющимся, происходящим из природы звуков требованием, которое следует предъявлять к любому музыкальному сочинению. Поэтому, вероятно, ее следует определять как искусство соединять тоны друг с другом в таком порядке, в такие созвучия и последовательности созвучий, что тем самым становится *возможной* связь всего происходящего с основным тоном.

Тогда возникает второй вопрос:

Обязательно ли в произведении должна быть представлена тональность?

Для ответа на этот вопрос скажем, что тональность не может отсутствовать, если она

1. дает нечто необходимое или
2. если то, что она дает, нельзя ничем заменить.

Значит, нам надо рассмотреть: *что дает тональность?*

Здесь мы снова находим подсказку в развитии музыки. Трудно представить себе, что оно могло бы пойти иным путем, чем это произошло. Разумеется в первую очередь было получено то, что непосредственно вытекало из [природы] звука: входящие в его обертоновый ряд (toneigene) трезвучия, мажорная

гамма, диатонические (*leitereigene*) трезвучия. Разумеется, поначалу в последовательности объединялись прежде всего эти ближайшие производные.

Но здесь снова мы видим скачок. Скачок в сторону. Потому что, как ни странно, само собой разумеющееся удалось не с первой попытки, к нему пришли лишь обходным путем, через церковные лады. Они представляют собой удивительное явление: тональность лежащего в их основе звукоряда не совпадает с той, в которой композиция написана на самом деле. Например, если такая композиция сочинена в *d* дорийском, то составляющие ее звуки принадлежат C-dur. Но в этом дорийском ладу звуки *d, e, f, g, a, h, c* должны быть связаны с основным тоном *d*, все каденции, в том числе срединные, и все прочее, что служит выявлению тональности, – соответствовать этому *d*. А в действительности, судя по вводнотоновым интервалам *e-f* и *h-c*, эти тоны для нас, несомненно, принадлежат C-dur. Как известно, те же самые семь тонов в церковных ладах, смотря по обстоятельствам, могут служить основой других ладов на *e, f, g* и т. д. Это противоречие разрешилось лишь тогда, когда из церковных ладов образовались оба наших нынешних лада, которые заняли господствующее положение. До того времени ситуацию в музыке никак нельзя назвать тональной в нашем смысле. Напротив, следует констатировать, что она не соответствует закону тональности.

Я [бы] попытался охарактеризовать здесь поведение слуха следующим тезисом. Человек чувствовал, что основной тон имеется, но не знал, какой именно, и поэтому перепробовал все. Можно аргументировать и противоположный взгляд. Человек чувствовал: хотя основной тон, возможно, и имеется, но все же не установлено, что это непременно должен быть именно данный единственный [основной тон], а потому перепробовал все. И тут увидел: так тоже можно.

Сформулируем важные результаты этих размышлений.

1. В те времена музыка не имела тональности в нашем смысле слова.
2. Звуки нашего мажорного ряда могли соотноситься с иными – по сравнению с нашим представлением о тональности – основными тонами.
3. К нашей нынешней тональности пришли, проделав большой круговой путь.

Когда удалось продвинуться к тональности в духе мажора и минора, слух уже был уверен в том, что в сочинениях, опирающихся просто на семь диатонических тонов звукоряда, можно наряду с ними применять и другие тоны. Слух знал, что при ряде *c, d, e, f, g, a, h* в зависимости от конкретного церковного лада в качестве акциденций<sup>9</sup> могут использоваться едва ли не все двенадцать полутонов. Ведь можно было ввести в дорийском *cis* и *b*, во фригийском *gis* [*sic*, правильно: *fis*], в лидийском *b*, в миксолидийском *fis* и в эолий-

ском *gis* – то есть почти все тоны, за исключением *dis*, который появлялся только при транспозиции. Следовательно, мажоро-минорная тональность с самого начала базировалась не на семи ступенях звукоряда, как можно было ожидать, но включала [еще] четыре или пять отсутствующих в звукоряде тонов, которые служили не просто для хроматизации мелодии, но – как я это называю – для тональной разработки отдельных ступеней, или – как принято говорить – для модуляции в близкие тональности. Итак, с самого начала в мажоро-минорной тональности наличествовали явления, не согласующиеся со звукорядом; их стремление создать контраст основному тону вынуждало использовать сильные средства утверждения тональности, чтобы парализовать центробежный эффект. Такую ситуацию мы видим уже до Баха. Конфликт обостряется у следующих за классиками романтиков. Очарование внетональных гармоний становится у них все более и более значительным элементом выразительности. Не хочу приводить все известные факты, потому что сегодня каждый знает, каким был в этом плане путь от Шуберта через Вагнера к Рegerу, Рихарду Штраусу, Малеру, Дебюсси и пр. Важнее констатировать, что это развитие начинается почти одновременно с возникновением мажоро-минорной тональности и что в профессиональной музыке у нас едва ли когда-нибудь была тональность, которая действительно ограничивалась лишь семью звуками гаммы.

Хотя развитие тональности и шло скачками, хотя под ней и не всегда понималось одно и то же, ее функция, однако, всегда оставалась одинаковой: связь всех событий с центром, с основным тоном, этим исходным пунктом тональности, которая в формальном отношении сослужила композитору важную службу. Все имеющиеся в сочинении последовательности, созвучия и последовательности созвучий становятся единым целым благодаря тому, что крепко связаны с тональным центром и соотносены друг с другом.

В этом заключается объединительная функция тональности.

Столь же значительна и другая, разделительная, функция. Вследствие ее тональность разграничивает и отделяет друг от друга разделы [формы] – разделы, которые она прежде путем иного использования тех же самых средств помогала объединять. Например, если какое-нибудь событие в *As-dur* воспринималось в рамках *C-dur*, то, с другой стороны, этот *As-dur* являлся по отношению к *C-dur* тональностью хотя и родственной, но далекой, и данное соотношение было точно выверено, благодаря чему *As-dur* мог создать то, чего требует изложение любой мысли: взаимосвязанный контраст<sup>10</sup>.

Большие или меньшие различия в степени родства иерархически упорядочивали удаленность тех или иных разделов от центра в соответствии с их значением: более далекие отступления можно было охарактеризовать иначе, чем то, что было ближе [основным] мыслям.

Не только местоположение отдельных разделов, но и их форма при помощи тональности приобретала определенное значение. Главная мысль или побочная, вступление или переход, эпизод, связка (*Brücke*), соединение, украшение, расширение, сжатие, самостоятельное или несамостоятельное, равно как и то, когда все это начинает и когда прекращает выполнять такую функцию таким образом, – все это искусственные в форме мастера умели передать посредством гармонии. Типичные виды начала и завершения, упрощающее (*fundamentierende*), концентрирующее или же растворяющее, ликвидирующее<sup>11</sup> гармоническое изложение и многие другие художественные средства обеспечивали величайшую ясность ради формообразующих целей.

В обеих этих функциях – объединительной, унифицирующей и разделительной, разъединяющей, характеристической – я усматриваю главное достижение тональности. Преимущества для автора и слушателя здесь таковы: из-за единообразия связей слушатель на определенной стадии восприятия непременно постигнет сочиненное таким образом музыкальное произведение как целостность, как единство. С другой стороны, оно лучше запечатлется в памяти, потому что благодаря разделительной функции характерным образом формируются целое и его части, а также их соотношение, и тем самым облегчается восприятие совершающихся событий. Одаренный в слуховом отношении и обученный слушатель, например, определит репризу темы по возвратившейся тональности; точно так же он знает, что пока присутствуют далекие тональности, вряд ли речь идет о главной мысли, скорее о побочных или разработке. Такие сведущие слушатели, вероятно, во все времена были немногочисленны, но это не мешает художникам сочинять (*formen*) только для них.

Очевидно, что об отказе от тональности можно думать лишь в том случае, если есть достаточно иных средств объединения и разграничения. Иными словами, если я в состоянии написать пьесу, в которой не используются тональные средства и тем не менее все события единообразно связаны между собой, так что их последовательность и взаимосвязь постижимы логически, и которая структурирована в соответствии с требованиями нашего восприятия – так, что значение и функции разделов [формы] в их взаимосвязи проявляются ясно и характерно.

Несомненно, средства для этого есть, и нет ничего невозможного в том, чтобы назвать и объяснить по крайней мере некоторые из них. Но наш вопрос будет легче разрешить, если мы зададим его от противного, и ответ можно будет дать в общезначимой форме; если мы спросим: основывается ли единство и членение исключительно на действии тональности? Некоторые известные факты быстро прояснят этот вопрос.

Каждый сведущий в музыке знает, что в любом музыкальном сочинении есть мельчайшие элементы, которые все время возвращаются, – так на-

зываемые мотивы. Хотя в новейших композициях, пожалуй, и не всегда удастся следить за функцией таких мотивов (или, по крайней мере, это нелегко сделать), в классических произведениях, вне всякого сомнения, это возможно почти всегда. Смыслом такой разработки мотивов, которая тем глубже, чем произведение искуснее, может быть только объединение: разрабатывается все время один и тот же материал; любая конфигурация – когда бы и как бы она ни возникла – сводима к этим мотивам, в основе всего лежит одна мысль. Таким образом, в классических произведениях, наряду с единством тональных связей, столь же действенным и столь же тщательно проработанным мастерами является *единство структуры (Gestalten), единство мысли*<sup>12</sup>.

Это доказывает, что отнюдь не одна лишь тональность обеспечивает единство сочинения. Можно было бы тут же показать сочинение в тональном плане очень целостное, но в отношении мыслей – запутанное, бессвязное, поверхностное, рассчитанное на внешний эффект, даже бессмысленное. Очевидно, что совсем несложно, взяв гармоническую схему любой сонаты Бетховена, без всякой связи и каких бы то ни было переходов наложить на нее темы из всех его прочих произведений. Но, наверное, всякому ясно, что такая вещь была бы чистейшим вздором. Следует признать, что и обратная попытка – возвести на гармонически бессмысленном фундаменте искусное в мотивном плане сооружение – вероятно, не принесла бы стоящего результата.

Но речь идет не о том, чтобы показать, как лучше всего состряпать бессмыслицу, а о том, что хотя гармония и может в значительной мере способствовать единству и членению, одна она не в состоянии выполнить эти задачи и нуждается в помощи других художественных средств, действующих аналогичным образом. Я почти готов поверить, что от логики и единства можно было бы отказаться скорее в гармонии, чем в тематической, мотивной субстанции, в том, что касается [музыкальной] мысли. Нет сомнения, в подлинном произведении искусства, в идеальном случае такой вопрос – не является ли какой-либо из элементов этого произведения менее осмысленным – даже нельзя всерьез ставить. Тем не менее, нам известно, что в некоторых значительных произведениях есть шлаки. А если я напомню о том, что тональность оказалась отнюдь не естественным условием музыкального сочинения, то станет понятно, что я имею в виду, когда утверждаю следующее.

Трудно представить себе осмысленное музыкальное сочинение без того, чтобы таковым было мотивное и тематическое изложение его мыслей. Напротив, сочинение, в котором гармония не образует единства, но процесс развития мысли логичен в мотивном и тематическом отношении, должно все же до определенной степени производить впечатление осмысленного. Сообщение, полное наихудших орфографических и сквернейших грамматических ошибок, тем не менее, может донести совершенно понятную вещь.

С другой стороны, мы знаем «художников стиля», поэтов, которые в рецензии на пьесу не в состоянии внятно сказать, кто кого застрелил: то ли любовник мужа или жену, то ли жена любовника или мужа.

Только что говорилось о бессмысленном гармоническом фундаменте, на котором возводится искусное в мотивном плане здание. Если даже в этом случае целому не откажешь в определенном воздействии, то как же можно его отрицать, если речь идет не о бессмысленной гармонии, но о такой, чей смысл не распознается, поскольку она не удовлетворяет некоторым требованиям (тональность) или, к примеру, состоит только из неразрешенных диссонансов? Нет ничего непостижимого в том, что такая гармония может показаться бессмысленной нетренированному слуху, который с трудом воспринимает даже привычное. Однако до сих пор еще не доказано, что подобная гармония обходится без тональности, и нетрудно себе представить, что понятие тональности расширится и в нем найдут место все виды соединения звуков.

По моим наблюдениям, возникновению тонального эффекта препятствует не столько отсутствие традиционных формул и обычного порядка следования ступеней, то есть не гармонический процесс как таковой, а скорее появление большого числа звуковых последовательностей и аккордов, находящихся в сложном соотношении с основным тоном, особенно когда их связь с ним не подчеркивается.

Речь идет прежде всего о неразрешенных диссонансах, связь которых с тональностью неочевидна.

Еще несколько десятилетий назад писали только аккорды, *устремленные к тональности*. Эти аккорды обычно ясно связаны с фундаментом либо состоят из звуков, которые мелодически стремятся к вводнотоновому разрешению на полтона вверх или вниз, как, например, квартаккорды, о которых подробнее говорится в моем «Учении о гармонии».

Другая отличающаяся от обеих названных группа – множество аккордов, в которых более пяти звуков; их способность менять свое значение до сих пор еще не изучалась систематически. Нельзя утверждать, что их можно отнести к тональности или что они на нее указывают. Но нельзя утверждать и обратное: не найдено еще никаких доказательств того, что это им не свойственно.

Зато обнаруживается нечто другое. Если уже с простейшими трезвучиями можно создавать небольшие построения, в которых тональность однозначно не определяется (чему я приводил пример), то с не слишком сложными аккордами, какие используются в гармонии Вагнера, можно строить весьма обширные фрагменты, где нет ни одного неразрешенного диссонанса и все аккорды – каждый в отдельности – непосредственно соотносятся с тоникой, но тем не менее не возникает сомнений, что тональный центр отсутствует, а потому отсутствует и модуляция:

## Пример 5



С другой стороны, можно присоединить к подобным или более сложным, никак не указывающим на тональность аккордам тональные трезвучия и сходные последовательности и тем самым задним числом создать видимость того, что и предшествующие диссонансы, пусть неподготовленные и неразрешенные, относятся к этой тональности:

## Пример 6



Какое из этих двух построений (№ 5 и № 6) тональное, а какое атональное?

Слух и здесь удивительным образом воспринимает обозначившуюся в конце тональность как тонику, и может возникнуть впечатление, что появившиеся ранее диссонансы на самом деле в полной мере связаны с тоникой. Здесь вновь подтверждается уже упоминавшийся однажды закон: *кто последний, тот и прав*.

Конечно, все аккорды, которые можно так или иначе отнести к тональности – пусть и столь же диссонирующие, – еще принадлежат к сфере старой гармонии и не мешают тональности.

Пойдем далее.

Тональность зависит не от того, сколько диссонансов использовалось и насколько они сложны, но от того,

1. были ли эти аккорды связаны с тональностью,
2. была ли эта связь достаточно хорошо разработана.

Диссонансы, даже простейшие, воспринимаются сложнее, чем консонансы. Поэтому спор о них тянется через всю историю музыки. Число консонирующих аккордов ограничено; их довольно мало. Число же диссонансов так велико, что сложно было бы систематизировать и удержать в памяти даже связь простых со всеми консонансами и друг с другом. При подавляющем количественном превосходстве диссонансов слух сталкивается с новой, незнакомой ситуацией, которую зачастую не с чем сравнить. Ведь уже при четы-

рех- и пятизвучных диссонирующих созвучиях для слушателя было сложно не потерять нить взаимосвязи. Как только слух привык к таким созвучиям и соединениям и узнал в них старых знакомых, он научился также не упускать из виду взаимосвязь, даже когда проблема решалась не сразу, а лишь позднее.

Три различных тона, звучащих одновременно, легче узнать и определить, чем пять или шесть; за продолжением трех легче следить, его легче понять, чем [продолжение] пяти или шести. Но является ли применение многозвучных аккордов неоправданным просто потому, что их труднее понимать?

*Критерием для приятия или неприятия диссонансов является не их красота, но исключительно их постижимость.* Осознание взаимосвязи, логики, последовательности – одна из важнейших предпосылок для запоминания процесса, а понять можно, только когда запомнил. Если из **a** плюс **b** получается **c**, то я могу постичь это **c** как **a** плюс **b**, лишь когда запомнил **a** и **b**; только тогда я могу их суммировать и получить **c**.

Итак, поскольку наличие сложных диссонансов не всегда мешает тоналности и, напротив, отсутствие диссонансов ее не гарантирует, следует, наверное, спросить, каковы же признаки того типа музыки, который ныне называют атональным. Сперва позволю себе обратить внимание на то, что считаю выражение «атональный» бессмысленным, и упомянуть, что подробно разбирал его уже в своем «Учении о гармонии». Там написано:

«Атональным можно назвать нечто, совершенно не соответствующее сущности тона». И дальше: «Музыкальная пьеса всегда будет тональной уже постольку, поскольку между звуками должна существовать связь, благодаря которой они, будучи расположенными друг за другом или друг над другом, образуют последовательность, воспринимаемую как таковую. При этом наличие тоналности, возможно, нельзя будет ни почувствовать, ни доказать, а связи эти могут быть смутными, малопонятными и даже вовсе непонятными. Но для того, чтобы назвать отношение тонов атональным, есть столь же мало оснований, как и для того, чтобы охарактеризовать отношение цветов как спектральное или акомплементарное. Такого противопоставления просто не существует»<sup>13</sup>.

Если бы от меня потребовалось во что бы то ни стало назвать данное явление, я предпочел бы от этого воздержаться. Однако возникло обыкновение судить о музыке 1) не при помощи ушей, слушая, 2) не при помощи глаз, играя и читая, 3) не при помощи рассудка, но по тем или иным техническим особенностям, для обозначения которых наготове одно словечко-ярлык (Schlagwort), как можно более броское. «Эта симфония импрессионистская!» Да, но приду-мал ли автор что-либо? «Эта песня экспрессионистская!» Да, но может ли он что-нибудь? «Эта фортепианная пьеса атональная!» Да, но заключена ли в ней мысль? И как она проведена? И что сказано нового? Стоящего?

Если бы слушатели и музыканты больше спрашивали об этих гораздо более важных вещах и во время прослушивания стремились получить ответ, если бы они лучше оставили бесполезный спор о теориях профессорам, которым ведь тоже надо что-то делать и как-то жить, – тогда мне не пришлось бы выступать сегодня с этим докладом. Тогда бы я, питающий надежду, что через несколько десятилетий будет постигнута «тональность» называемых сегодня атональными построений, – тогда бы я не был вынужден проводить различия иного, не количественного рода между тональностью вчерашнего и сегодняшнего дня. В сущности, тональность – возможно, то, что понимают уже сегодня, а атональность – то, что поймут позже. Называемое сегодня атональным в своем «Учении о гармонии» я предложил определять как «пантональное». Под этим можно понимать взаимную связь всех тонов – без оглядки на уже имеющиеся структуры и соединения, – обеспечиваемую их общим происхождением.

Думаю, эта взаимная связь всех тонов, безусловно, существует, что я и показал, выводя первые тринадцать обертонов из трех основных тонов. И даже если это доказательство покажется неубедительным, обязательно найдется другое – потому как твердо установлено, что соединять двенадцать тонов друг с другом можно, а причиной тут может быть только наличие взаимных связей двенадцати тонов.

Теперь вкратце обобщим выдвинутые здесь положения. Было показано, что тональность – не природная данность, но использование природных возможностей, что она – искусственный продукт, плод мастерства. И поскольку она не является условием, выдвигаемым природой, бессмысленно пытаться сохранить ее ради ее «природности». Следует ли ее сохранять, исходя из художественных оснований, зависит от того, можно ли ее заменить. Так как я напомнил о том, что логичное и осмысленное построение музыкальной пьесы обеспечивается также и другими средствами, и показал, что отсутствие тональности просто усложняет, но не исключает пониманис; далее, так как до сих пор отнюдь не доказано, что тональность в самом деле отсутствует, – напротив, вероятно, многое из того, что считается сегодня атональным, вскоре будет восприниматься как тональное, а диссонансы хотя и многократно усложняют понимание, совсем не обязательно мешают тональности; так как применение одних только тональных аккордов не гарантирует в итоге тональность, я прихожу к следующему выводу. Музыка, которую сегодня называют тональной, постоянно или, по крайней мере, своевременно выявляет связь с тональностью, а в музыке, которую сегодня называют «нетональной», эта связь нигде не обнаруживается. В таком случае, разница между обоими типами состоит исключительно в подчеркивании или неподчеркивании тональности, и вытекающий отсюда вывод гласит:

Способ сочинения пьесы, где отсутствует тональность в традиционном смысле, должен отличаться от того, при котором тональность предстает в разработанном виде. С этой точки зрения тональность является одним из средств, облегчающим целостное восприятие мысли и способствующим удовлетворению чувства формы. Но поскольку данная цель только лишь этим средством не достигается, то можно сказать, что тональность способна выполнить лишь часть задачи. И если отказаться от функции тональности, но точно так же учитывать требования целостности и чувство формы, то обеспечить это должны другие функции. Нет сомнений, что такую музыку пока что трудно воспринимать.

Чтобы доказать правильность той или иной мысли, не требуется никакого особого порядка и последовательности ее изложения. Автор просто старается сделать мысль понятной для слушателя. Ради него сначала нужно разбить целое на части, чтобы он мог их обозреть, а потом снова соединить части в единое целое, которое он, несмотря на усложняющие детали, в состоянии будет постичь. Как показывает опыт, слушательская восприимчивость – не постоянная величина, не что-то раз навсегда установленное (к счастью); она постепенно приспосабливается к требованиям, которые предъявляет к ней развитие искусства. Как иначе возможно было бы поспевать за всеми скачками в музыкальном развитии за последние шестьдесят лет, которые привели от Вагнера через Малера, Рegera, Штрауса и Дебюсси к нашей сегодняшней гармонии? Еще живы многие, кто может припомнить те трудности, которые уготовило им восприятие вагнеровских диссонансов. Малер, Штраус, Рeger и Дебюсси, несомненно, еще недавно для многих были непонятными, тогда как сейчас – во всяком случае, в том, что касается манеры выражения, – уже кажутся естественными. Ни у кого из этих композиторов слушатель более не теряет нить – если ее имеет! – из-за гармонически непонятного места, ничто более не препятствует восприятию их мыслей, распознаванию их мелодий, следованию за ходом развития их произведений. То, что поначалу казалось гармонически бессвязным, диким, запутанным, дерзким, эксцентричным и безобразным, сегодня воспринимается как прекрасное.

Если представить себе, что слушательская восприимчивость в грядущие годы будет развиваться примерно так же, как в эти прошедшие, то, надо полагать, здесь тоже удастся прийти к чистому постижению изложенных мыслей и пониманию их красоты. При этом трудность заключается в первую очередь в том, чтобы ощутить и почувствовать в сложных диссонирующих созвучиях способность *выстраиваться в последовательности*, чтобы узнавать элементы их формы и конструкции, как в простых аккордах, и чувствовать, что они точно так же, в зависимости от своего веса и значения, образу-

ют иерархию. Теоретическое познание тут не самая необходимая вещь. Потому что можно было на протяжении многих лет понимать вагнеровскую и послевагнеровскую музыку, не имея теоретического объяснения для некоторых аккордов и их связи с тоникой. Вероятно, здесь тоже достаточно привычки, потому что она в состоянии предотвратить шок и связанную с ним утрату присутствия духа: кто сильно напуган, редко бывает в состоянии точно следить за тем, что происходит. А разве таким должен быть очевидец? Не лучше ли ему не терять присутствия духа, сохранять хладнокровие и увлекаться и воспламеняться только силой мысли и чувства?

Я не утверждаю, что отныне не будет написано ни одного музыкального шедевра, в котором подчеркивается тональность. Напротив, я считаю вполне вероятным, что это может происходить различными путями. Прежде всего: наряду с высокой музыкой в чистом виде может существовать и популярная музыка. Потом, в области высокой музыки время от времени могут появляться вещи «в старинном стиле». И я также не буду отрицать возможность, что теперь, когда гармония как раз достигла некоторой кульминации, – как это уже не раз случалось в истории музыки – произойдет поворот, который принесет нечто совсем иное и неожиданное. Самый яркий пример тому – И. С. Бах, чья композиторская манера, как известно, казалась устаревшей уже его сыну Ф. Э. Баху; тогда непосредственно после кульминации контрапунктического стиля возник гомофонно-мелодический стиль классиков.

Сказать, что это будет за способ композиции, мне столь же сложно, как, вероятно, было бы и Баху. Но не обижайтесь на меня за то, что я в это не верю – хотя и должен считать возможным. Потому что параллель не совсем верна. Пусть Бах был единственным и, вероятно, первым, кто обосновал и разработал сферу контрапунктического способа композиции. А именно (на что еще не обращали внимание): он в совершенной форме перенес тайны старого контрапунктического искусства прошлых эпох из церковных ладов в мажор и минор, с семи ступеней на двенадцать. Это искусство не имело ни предшественников, ни последователей, что, возможно, и объясняет внезапный поворот к новой цели: задача контрапунктической композиции тем самым была выполнена. А наша сегодняшняя новая музыка разрабатывает область, которая прежде всего кажется абсолютно новой, и в этом, скорее всего, и заключается различие. Эту область сначала надо возделывать, это целина. Она является не кульминацией старого искусства, но, по-видимому, исходным пунктом нового. Мне кажется маловероятным, чтобы уже сейчас от него можно было отказаться. Я не верю, что едва начатую работу можно опять оставить – но, разумеется, не в состоянии это оспаривать<sup>14</sup>.

Статья основана на тексте лекции, прочитанной Шёнбергом в Прусской Академии искусств в Берлине (машиннописный оригинал датирован 14–19 января 1927 года). Впоследствии, 19 апреля 1934 года, текст был пересмотрен для публикации в американском журнале: *Modern Music*. Vol. IX. No. 4. May–June 1934 (перевод сделал ученик Шёнберга Адольф Вайс). На полях машиннописного экземпляра есть пометка композитора: «Для печати и перевода подчеркивания значения не имеют; я их сделал только для того, чтобы при зачитывании быстрее найти слова, которые надо выделить. Мне еще надо прояснить вопрос абзацев (параграфов)». Однако больше Шёнберг к данному тексту не возвращался.

Композиционные проблемы, возникшие в связи с распадом тональной системы, Шёнберг рассматривает также в близких по времени написания статьях «Тональность и форма» и «Убеждение или познание?» (обе – 1925), выдержанных в полемическом, публицистическом ключе. Круг рассматриваемых вопросов, выводы и аргументация в них в основном совпадают с докладом «Проблемы гармонии». Целью всех этих выступлений было обоснование законного права на существование недавно созданного двенадцатитонового метода композиции с одной стороны и полемика с неоклассицизмом, активно, но, по мнению Шёнберга, абсолютно неорганично использующим тональные идиомы, с другой.

Многие положения доклада непосредственно связаны с «Учением о гармонии», есть даже точные цитаты (в частности, касающиеся происхождения мажора и минора от церковных ладов). Генезис хроматической гаммы Шёнберг объясняет точно так же, как в «Учении о гармонии» он объяснял возникновение мажора: на основе обертонового ряда (глава «Мажорная тональность и диатонические аккорды»), только в «Проблемах гармонии» он идет дальше и включает в сферу рассмотрения более далекие обертоны. В связи с последним обстоятельством встает вопрос о расхождении между абсолютной высотой натуральных обертонов и темперированным строем, на котором основана хроматическая гамма. В «Учении о гармонии» Шёнберг довольно подробно говорил об этом различии (см. об этом в коммент. 5), а в «Проблемах гармонии» вообще не касается этого вопроса. Данное обстоятельство побудило органиста и теоретика российского происхождения Й. Яссера после публикации статьи Шёнберга в «*Modern Music*» обратиться к автору за разъяснениями. В ответном письме от 10 июня 1934 года композитор характеризует свой доклад как «намеренно общедоступный», потому что «читал его в Берлине перед довольно большой аудиторией, для которой подобные рассуждения были достаточно новы» (факсимиле письма Шёнберга приведено в публикации: *Yasser, J. A letter from Arnold Schoenberg // Journal of the American Musicological Society*. Vol. VI. No. 1. Spring 1953. P. 54–55). Шёнберг признает, что его таблица не отвечает строго научным представлениям, основанным на данных физики. Но его целью было лишь «показать, что хроматическая гамма вызвана к жизни соотношениями обертонов, которые неточно (!) воспринимаются слухом – подобно тому, как модель, образец вдохновляет художника создать картину, свободное подражание [...]».

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Probleme der Harmonie // Stil und Gedanke* 1976. S. 219–234 (здесь учтены исправления 1934 года).

<sup>1</sup> См. коммент. 12 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд.

<sup>2</sup> Слова Ганса Закса из 2-й сцены III действия оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» приводятся по изданию: *Вагнер Р. Нюрнбергские мастерзингеры / Переложение для пения с ф-но К. Клиндворта. Рус. текст В. Коломийцева. М., 1977.*

<sup>3</sup> Понятие «проблема» (и синонимическое понятие «беспокойство», «непокой» – *Unruhe*) Шёнберг широко использовал для объяснения источника движения тональной музыки. Уже в «Учении о гармонии» он писал: «В любом даже самом маленьком гармоническом построении заключена проблема: отклонение от основного тона и вновь возвращение к нему. Если бы основной тон был один и ему ничто не противоречило, то тональность была бы выражена хотя и примитивно, но вполне определенно. Чем чаще создается противоречие и чем более сильные средства при этом используются, тем сильнее должны быть и средства, восстанавливающие исходную тональность» (*Harmonielehre*. S. 159–160). В том же смысле Шёнберг высказывается и в своих поздних работах – «Основах музыкальной композиции» (см. с. 111) и статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (публ. в наст. изд., см. с. 68). Понятия «проблема», «беспокойство» тесно связаны у Шёнберга с понятием «музыкальная мысль»; последняя находит выражение в том, каким образом в сочинении устраняется возникшая в самом начале «проблема» и утверждается господство основной тональности: «*Развитие музыкальной мысли может состоять только в демонстрации всех следствий содержащейся в основной конфигурации или мотиве проблемы, беспокойства [...]. Эти следствия проявляются в судьбе мотивов или основной конфигурации. Как видоизменяется основная конфигурация под воздействием борющихся в ней сил [...] каким образом она потом вновь приходит к спокойствию – это и есть разработка мысли, это и есть ее преподнесение*» (*Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 226*).

<sup>4</sup> Применение Шёнбергом понятия «основной тон» (*Grundton*) к звукоряду и, далее, к церковным ладам является не вполне корректным. В немецкой музыкальной теории это понятие обозначало «тон, который при терцовом построении аккорда является самым нижним» (*Hugo Riemanns Musiklexikon. 11. Auflage / Bearb. von A. Einstein. Berlin, 1929. Bd. 1. S. 670*). По отношению к церковным ладам говорили о «заключительном тоне», финалисе.

В российском музыковедении понятие «основной тон» традиционно применяется к аккордам, интервалам, тональности, а также к натуральному (обертоновому) ряду. В связи с мелодическими по своей природе ладовыми структурами в отечественном музыковедении принято говорить об «устое» («главном звуке», С. И. Танеев применял также понятие «мелодическая тоника»).

<sup>5</sup> В разных текстах Шёнберг весьма дифференцированно подходит к вопросу «подражания природе». В «Проблемах гармонии», обосновывая «природное» происхождение семиступенных ладов и хроматической гаммы, он, как уже говорилось, совершенно игнорирует природные особенности натурального строя и строит дальнейшие рассуждения, основываясь на искусственной системе двенадцатиступенной темперации. В цитированном письме Й. Яссеру композитор утверждает, что слушатель, не усвоивший темперированную интонацию, недостаточно образован и даже недостаточно музыка-

лен: «[...] Быть музыкальным значит: обладать слухом в музыкальном, а не природном смысле. Музыкальный слух должен ассимилировать темперированный звукоряд. А певец, который поет натуральные звуки, немусыкален – подобно тому, как может оказаться безразличным тот, кто “естественно” ведет себя на улице» (Yasser J. A letter from Arnold Schoenberg. P. 55). Подобную двойственность в отношении к природным феноменам можно наблюдать уже в «Учении о гармонии», где Шёнберг, с одной стороны, постоянно говорит о «природном образце», о «подражании природе», а с другой – постулирует различие законов природы и законов искусства.

Стоит отметить, что Шёнберг не всегда был столь категоричным поборником темперированной системы. В том же «Учении о гармонии» он называл темперированную систему «заключенным на неопределенный срок перемирием» (Harmonielehre. S. 23) и в принципе не исключал дальнейшего деления октавы; его скепсис тогда был вызван скорее отсутствием достаточного числа инструментов, способных играть микрохроматическую музыку. Среди его эскизов к Камерной симфонии ор. 9, датируемых апрелем 1906 года, были обнаружены обозначения для четвертитоновой нотации (впрочем, не получившей применения в его последующем творчестве). После создания двенадцатитонового метода композиции, для которого система двенадцатиступенной темперации имеет основополагающее значение, Шёнберг окончательно отвергает любые попытки подвергнуть ее сомнению. «Я всегда требовал *темперированную* интонацию, – утверждает он в письме Яссеру. – Конечно, это одна из сложностей моей музыки: воспитанный на классической музыке слух, когда звучит *cis*, спрашивает себя, не *des* ли это, а на самом деле это не что иное, как точно отмеренные полтона между *d* и *c* [...]» (Yasser J. A letter from Arnold Schoenberg. P. 54–55).

<sup>6</sup> Мнение о «естественном» происхождении мажора в противовес «искусственному» – минора было весьма распространенным в музыкальной теории после Ж. Ф. Рамо. Такой взгляд разделяли, в частности, Г. Гельмгольц, А. Эттинген и Х. Риман, объяснявшие минор исходя из воображаемого унтертонового ряда, зеркально-симметричного обертоновому.

<sup>7</sup> В автобиографии «Моя жизнь» Вагнер вспоминает об исполнении в Париже оратории «Времена года» Й. Гайдна, «доставившей исключительное удовольствие публике, поскольку та восприняла чуждые современной музыке, непомерно часто используемые Гайдном в окончаниях музыкальных фраз постоянные каденционные обороты как особенно оригинальные и привлекательные черты» (Wagner R. Mein Leben. Leipzig, 1958. Bd. 2. S. 182).

<sup>8</sup> Группу аккордов, которые «не принадлежат ни одной тональности безраздельно и вместе с тем, не меняя своего облика [...], могут принадлежать почти всем тональностям», Шёнберг в «Учении о гармонии» назвал «блуждающими аккордами» (vagierende Akkorde). К таким аккордам он относит прежде всего уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие, которые объединяет отсутствие чистой квинты, из-за чего они оба оказываются за пределами «естественных» соотношений обертонового ряда. В качестве примера Шёнберг приводит уменьшенный септаккорд в 44-х значениях (см.: Harmonielehre. S. 238–239). На русском языке см. об этом: Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговой додекафонии // Филип Гершкович о музыке. М., 1991. С. 36–39 (Гершкович называет такие аккорды «бродячими»).

<sup>9</sup> Акциденции – случайные знаки, знаки альтерации.

<sup>10</sup> Приведем одну из записей на эту тему из архива композитора: «Важнейшими средствами для того, чтобы в самых маленьких, равно как и самых больших формах соответствовать требованиям постижимости (*Faßlichkeit*) и разнообразия, являются повторение, вариация и контраст [...]. Контраст представляет собой разновидность вариации: в искусстве есть лишь взаимосвязанный контраст» (1925; цит. по: Schoenberg A. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 363–364).

<sup>11</sup> О понятии «ликвидация» см. коммент. 9 к статье «Критерии оценки музыки».

<sup>12</sup> Шёнберг определяет мотив как «звучащий ритмизованный феномен, благодаря (варьированным) повторениям которого по ходу музыкальной пьесы создается впечатление, что он является ее материалом [...] *Важнейшей особенностью мотива является его повторяемость*» (Schoenberg A. *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* / Ed. by S. Neff. University of Nebraska Press, 1994. P. 28, 30). В конце 1930-х годов Шёнберг приходит к мысли, что в сочинении есть лишь один мотив: «[Прежде] я говорил о «новых мотивах»; сейчас же я убежден в наличии лишь одного-единственного мотива» (1939; цит. по: Simms B. *New Documents in the Schoenberg–Schenker Polemic* // *Perspectives of New Music*. Vol. 16 (1977). P. 123).

<sup>13</sup> Шёнберг цитирует здесь фрагмент развернутого примечания, касающегося понятия «атональность» из предпоследней главы («Квартаккорды») своего «Учения о гармонии», см.: *Harmonielehre*. S. 487–488. О своем отношении к понятию «атональность» Шёнберг говорит также в «Докладе об ор. 31» и в статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция» (публикуются в наст. изд.).

<sup>14</sup> Под «новым способом композиции», прямо не называя его, Шёнберг подразумевает свой двенадцатитоновый метод. Пояснением к заключительному фрагменту статьи может служить запись из архива композитора (1923), относящаяся к опере Э. Кшенека «Прыжок через тень»: «Здесь нет подлинной веры в то, что еще неопределенно, непроверенно, проблематично, опасно – в суть композиции с двенадцатью тонами. К ней относятся скорее как к делу вкуса, модному товару; с другой же стороны – слепая вера в необходимость тональности, в вечные законы искусства, воспринятая, но совершенно не прочувствованная. Никто не может сомневаться, что я хорошо слышу тональность. Я это доказал. Но это значит, что я хорошо слышу и двенадцатитоновую композицию, и именно поэтому уже в своем «Учении о гармонии» 1910/11 я смог сформулировать основной принцип, регулирующий повторение звуков по вертикали. [...] Есть очень много молодых мастеров (мы живем в эпоху очень молодых мастеров), которые предпочитают в это не верить. Конечно, может быть, этот закон лишь временный, как закон о параллельных квинтах и октавах. Но я не думаю, что его время прошло – скорее оно только наступает. В любом случае, сначала необходимо [...] при помощи одних только этих возможностей удовлетворить всем требованиям формы» (Schoenberg A. *Krenek's «Sprung über den Schatten»* // *Style and Idea* 1975. P. 479).

## «СЧАСТЛИВАЯ РУКА» (1928)

Поскольку не всякий обладает обширными познаниями в астрономии, для большинства из нас солнце восходит где-то на востоке, а звездное небо подобно красивому рисунку на обоях, в котором некоторые формы нам более или менее знакомы, – что, однако, существенно ничего не меняет в его виде. Тем не менее, мы знаем, что небольшие изменения, воспринимаемые каждым, означают колоссальные перемещения, случившиеся, возможно, за несколько тысяч лет до того, как мы их заметили. И пусть при этом гибли целые миры – нам, в любом случае, нечего волноваться: расстояние, к счастью, столь велико!..

Рассмотрим с человеческой – а значит, гораздо меньшей – дистанции один *художественный* факт.

Вагнер рассказывает, будто Спонтини называл себя изобретателем «задержания к сексте» и считал это изобретение столь значительным, что объявил дальнейшее развитие музыки невозможным. Очевидно, по его мнению, вся музыкальная Вселенная должна была замереть, после того как он, цитирует Вагнер, совершил эту «великую революцию»<sup>1</sup>.

Сегодня мы едва знаем Спонтини и никак не можем представить себе ту великую революцию, которая была вызвана введением этого задержания.

А теперь давайте сравним нашу невозмутимость относительно столкновения двух планет с волнением публики, потрясенной задержанием к сексте, на премьере «Весталки» Спонтини в Париже.

*Однако:* даже будь у нас причина беспокоиться скорее об опасностях, исходящих от небесных светил, чем об изменениях в искусстве, все же нельзя не признать, что последние, какими бы незначительными сами по себе они ни были, касаются нас *больше*, чем первые, хотя знак, который они нам посылают, мы поначалу понимаем неправильно и постигаем лишь по прошествии десятилетий. Но они несут нам весть, истинность которой мы можем проверить на протяжении человеческой жизни.

Будем все же исходить из того, что эти изменения сами по себе кажутся очень незначительными – столь незначительными, что мы уже едва ли можем представить себе музыку без задержания к сексте, воспринимаем различие между Гайдном и Моцартом лишь как различие индивидуальностей, а тем, которое существует между предшественниками Баха, почти пренеб-

регаем и распознаем полностью и непосредственно только глубокие расхождения, как, например, между Вагнером и Бахом.

Зададимся вопросом:

В чем причина того, что такие маленькие видоизменения воспринимаются как перевороты, что их называют революциями и они вызывают такое волнение?

На самом деле, очевидно, в том, что воздействие таких видоизменений внутри произведения искусства сравнимо с изменением орбиты какой-нибудь планеты. По крайней мере, это связано с нашим восприятием, боязнью обнаружить за новым обликом новое, незнакомое, непостижимое существо.

И обоснованно, потому что так тоже бывает!

Как в химии водород (в большей степени), углерод (в меньшей) или же другое расположение и соединение [элементов] преобразуют неинтересную субстанцию в краску или даже во взрывчатое вещество, так и в музыке: небольшое изменение в звуковых последованиях, другой способ их связи – и вот уже прежде ничем не примечательные звуки излучают разноцветное сияние или угрожают взорвать еще недавно столь прочную форму.

Так дело обстоит не только в музыке, так дело обстоит во всех искусствах – в том числе музыкально-драматическом, которое, вероятно, сложнее по составу, чем все прочие виды искусства. Малейшее изменение в расположении или связи составных частей существенно меняет здесь облик целого; и потому для воплощения авторского замысла от всех исполнителей требуется величайшая добросовестность.

В принципе все стилевые изменения в развитии музыкальной драмы основываются на таких *количественных* и *позиционных изменениях*. Если одна эпоха выдвинула на передний план *драму* и ради нее *ослабила* процессы формообразования, то, возможно, уже следующая снова будет рассматривать в качестве важнейшего, доминирующего элемента *пение*, по-прежнему понимая под ним мелодический или орнаментальный стиль; потом, для другой эпохи, суверенность музыки будет заключаться в симфонической трактовке оркестра, а вслед за тем единственно допустимым вновь станет считаться «возврат к природе», после чего *с равным успехом* может наступить как век «здорового реализма», так и эпоха символистской интерпретации материала.

Как бы сильно ни менялась внешняя форма, через сто лет все, что поначалу никак не согласовывалось с привычным, так бледнеет, что становятся видны скорее сходства, чем различия.

Так вот, «Счастливая рука» возникла задолго до войны, в то время, когда реализм был уже преодолен, да и символизм близился к концу. Тогда, как обычно бывает в такие периоды, возникло чувство, что со старыми средствами даль-

ше ничего не выйдет, что сферы выразительности опустошены, а возможности преподнесения исчерпаны. Жаждали новых образов, нового содержания.

Мне уже давно мерещилась форма, в которой, думалось мне, музыкант только и может выразить себя в области театра. Я дал ей рабочее определение: *музицировать средствами сцены*.

Нелегко сказать, что здесь имеется в виду; попытаюсь это объяснить.

В реальности звуки, если рассматривать их ясно и трезво, — не что иное, как особый род колебаний воздуха, и как таковые они оказывают некое воздействие на соответствующий орган чувств, на ухо. Но благодаря особому способу соединения они вызывают определенные художественные, если можно так сказать, душевные впечатления. Этой способностью отдельно взятый звук никоим образом не обладает, и, вероятно, с некоторыми другими материалами при известных условиях тоже можно вызывать подобные воздействия — если обходиться с ними, как со звуками; если, не отрицая их материальной сути, уметь *независимо* от нее соединять их в формы и фигуры, предварительно, как у звуков, определив их продолжительность, высоту, охват, силу и многие иные параметры; если знать, как соединить их в соответствии с законами более глубокими, чем законы материала. По законам мира, созданного его творцом на основе меры и числа.

Не могу утверждать, что считал возможным осуществить это намерение, так сказать, «сухим» путем. Потому что в действительности средства сцены — это вовсе не звуки, и было бы чистым произволом пытаться сконструировать что-то вроде шкалы мимики или же ритма света. Разумеется, на такую попытку мог отважиться только тот, кто доверял своему чувству формы и мог сказать себе, что, каковы бы ни были мысли, которые надо передать, он уверен, что в состоянии их продумать; как бы ни возмутили кого-то выражаемые чувства, он уверен, что в состоянии ими *повелевать*. Но если у человека есть эта вера, то он может без всякой теории спокойно отдаться своей фантазии. Этот род искусства, не знаю почему, назвали экспрессионистским; оно отнюдь не выражало больше того, что было *в нем самом*! Я тоже дал ему название, но оно не привилось. Я говорил: это *искусство представления внутренних процессов*. Но я не должен говорить громко, потому что сегодня всё это осуждают как *романтизм*. Хотя еще даже приблизительно не установили, кто был более крупным композитором: Брамс или Брукнер, хотя еще нет согласия в вопросе о значении, например, Малера и еще даже не определили, является ли Шиллер столь же великим поэтом, как Гёте, — уже абсолютно точно известно, что время романтизма продолжалось до ноября 1918 года<sup>2</sup> и что все, написанное ранее, с тех пор давно устарело.

«Счастливая рука» была написана примерно в 1912 году — значит, уже совсем устарела. Но я хочу показать вам на некоторых примерах, как я представлял себе это музицирование средствами сцены.

В начале вы видите двенадцать светлых пятен на черном фоне – лица шести женщин и шести мужчин. Или, скорее, *их взгляды*. Это часть мимической игры – сценического средства. Когда я писал это, то представлял себе, что воспринимаю хор взглядов – как *воспринимают* именно взгляды, ощущают их, не видя, как они нечто говорят<sup>3</sup>. Что говорят здесь эти взгляды, не передают ни слова, которые поет хор, ни цвета, в которые окрашены лица. Музыкальное воплощение этой идеи свидетельствует о единстве замысла: несмотря на многоликость некоторых главных голосов (*Hauptstimmen*), вся эта вступительная часть будто бы «удерживается на месте» одним *quasi-остинатным аккордом* – подобно тому, как пристально и неподвижно устремлены на Мужчину взгляды. Оstinato в музыке обнаруживает, что эти взгляды, в свою очередь, тоже образуют остинато.

Другой пример – *crescendo света, бури и* [драматической] *игры Мужчины*<sup>4</sup>. Разумеется, весь этот процесс легко истолковать реалистически, как выражение ревнивых переживаний и предчувствий. Но целое здесь – нечто гораздо большее, и для меня важно объяснить, что при упрощенной символической трактовке таких деталей возникает искаженная картина. Хотя это *crescendo* чисто внешне и облачено в форму *нарастающей боли*, такое одеяние есть лишь *внешняя оболочка*, лишь отграничение. Яснее всего это проявляется в том, что и свет, и цвет, и в особенности музыка идут путями, которые не ведут так прямо вверх, как, например, ветряная машина или иные динамические элементы.

Эти последние не так хорошо приспособлены к сложному развитию и потому ограничиваются *прямой линией, очевидным подъемом*. С одной стороны, они образуют *костяк развития*, с другой – служат тому, чтобы подчеркнуть элементы более высокого порядка. А игра света и цвета выстроена на основе *не только* интенсивности, но и значений, сравнимых со звуковысотами. Звуки ведь тоже легко соединяются друг с другом лишь в том случае, если обладают фундаментальной взаимосвязью. И точно так же *цветозвуки* соединяются благодаря своей *фундаментальной взаимосвязи*.

Но важнее всего, что душевный процесс, проистекающий из действия со всей очевидностью, выражается не только *жестами, движением и музыкой*, но также *цветом и светом*. И это должно прояснить, что жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка. Из отдельных светодлительностей и цветозвуков образуются фигуры и структуры, сходные со структурами, фигурами и мотивами музыки.

Другой пример – черные покрывала, которые, согласно режиссерской ремарке [в партитуре], опускаются на Мужчину в конце первой картины. В основе здесь лежит примерно такое представление: движущаяся тьма! Подобно низким аккордам! Сгущение темноты как смена окраски темного, мрачного аккорда.

Мы зашли бы слишком далеко, пожелаю я привести все примеры, дающие представление об этом музицировании средствами сцены. Думаю, так можно сказать о каждом слове, каждом жесте, каждом луче света, каждом костюме и каждой декорации: всё символизирует именно то, что обычно символизируют звуки. Всё значит не меньше, чем значат звучащие тоны.

Напоследок я еще хочу объяснить то, о чем меня часто спрашивают: что означает *название сочинения*. Это название, «Счастливая рука», связано с текстом в конце второй картины: «Мужчина не обращает внимания, что *она* [Женщина] ушла. Она у него в руке, на которую он смотрит, не отрываясь». Возможно, это еще один подходящий случай показать, что я понимаю под «музицированием средствами сцены». Потому что здесь происходит, так сказать, *музицирование понятиями*. Наши конечности, в том числе и руки, служат тому, чтобы исполнять, выражать, обнаруживать наши желания, то, что не должно остаться внутри. Счастливая рука действует далеко за пределами нашего хорошо защищенного «я», и чем дальше – тем дальше от нас. Более того, счастливая рука есть только «счастливые кончики пальцев», и еще больше: счастливое тело есть счастливая рука есть счастливые кончики пальцев. Счастье на кончиках пальцев: ты, несущий в себе неземное, тоскуешь по земному<sup>5</sup>?

В этом есть некий пессимизм, которому я тогда вынужден был придать определенную форму: счастливая рука, которая стремится схватить то, что может лишь ускользнуть от нее, когда она это держит<sup>6</sup>.

Счастливая рука, которая не держит обещаний!

Настоящий текст – это вступительное слово Шёнберга перед немецкой премьерой его двадцатиминутной одноактной драмы с музыкой «Счастливая рука» ор. 18, состоявшейся 24 марта 1928 года в Бреслау (Вроцлаве); режиссером постановки был Г. Граф, дирижировал Ф. Кортолецис. Сочинение было исполнено в один вечер дважды, и Шёнберг прочитал свой текст между обоими представлениями. В первый раз «Счастливая рука» была показана 14 октября 1924 года в венской Народной опере под управлением Ф. Штидри (воспоминания В. М. Беляева о венской премьере см.: *Беляев В. Дневник поездки в Вену* // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 227–231).

Замысел «Счастливой руки» возник у Шёнберга сразу же после завершения монодрамы «Ожидание», осенью 1909 года. Над словесным текстом и, очевидно, сочинявшейся параллельно сценической «партитурой», которая содержала режиссерскую концепцию произведения, Шёнберг работал в октябре 1909 – июне 1910 года и затем опубликовал в журнале «Der Merker» (1912. Vol. 2. H. 17. S. 718–721). В дальнейшем, однако, процесс работы затормозился («[Сочинению] скоро уже три года, а оно все еще не готово. Большая редкость для меня», – писал Шёнберг В. Кандинскому 19 августа 1912 года, см.: Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg: Der Briefwechsel / Hrsg. von J. Hahl-Koch. Stuttgart, 1993. S. 54). Полностью опера была завершена лишь в конце 1913 года. Название сочинения представляет собой

идиоматическое словосочетание, смысл которого точнее всего передается в русском языке выражением «легкая рука».

Шёнберг был автором всей целостной музыкально-театральной композиции «Счастливой руки». Либретто драмы очень немногословно, авторские пояснения в партитуре превосходят его по объему во много раз. Музыкальная партитура оперы в качестве равноправных с собственно нотным текстом компонентов содержит подробнейшие режиссерские указания, описания сценического оформления, костюмов и внешнего вида героев и, что особенно важно, такой новый для Gesamtkunstwerk элемент, как характер и цвет освещения. В архиве композитора хранятся его собственные живописные эскизы ко всем четырем картинам оперы, эскизы костюмов героев и таблица «crescendo цвета» из 3-й картины, в которых зафиксированы сценические и цветовые представления автора. Мало того: конкретный момент того или иного действия героев, смены освещения точно обозначен композитором при помощи специальных знаков. Таким образом, сценическое действие и светоцветовые модуляции становятся здесь столь же обязательными для исполнения, как и собственно музыкальный текст.

Для «Счастливой руки» характерны ирреальность («Мне нужна: максимальная ирреальность!» – писал Шёнберг в связи с планами создания кинематографической версии оперы, см.: Письма. С. 77), отсутствие последовательного сюжетного развития, наконец, «свободное сочетание цветов и форм» (ремарка Шёнберга в 3-й картине). Все эти особенности сближают концепцию Шёнберга с идеями «сценической композиции» В. Кандинского, которые последний развивал в то же самое время: работа над «Желтым звуком» шла в 1909–1912 годах. Отметим еще и такую характерную для обоих сочинений черту, как преобладание пантомимы и сведение к минимуму словесного текста – в результате недоверия к слову как выразителю «глубинного» духовного содержания (подробнее о художественном контексте сочинения Шёнберга см.: Шёнберг А. Счастливая рука / Пер., коммент. и вст. текст Н. Власовой // Музыкальный театр XX века: события, проблемы, итоги, перспективы. М., 2004).

Дополнением к публикуемому тексту, отчасти объясняющим некоторые его неясности и недоговоренности, может служить фрагмент из письма Шёнберга А. Маллеру от 7 октября 1919 года: «[...] я не задумал это символически, но увидел, воспринял. Отнюдь не задумал. Здесь пестрой чередой должны сменяться краски, шумы, типы освещения, звуки, движения, взгляды, жесты – одним словом, все средства, составляющие материал сцены. И больше ничего. Когда я это записывал, для меня, моего ощущения, это что-то значило. Если отдельные части, будучи составлены вместе, образуют похожую картину – значит, все в порядке. Если нет – даже еще лучше. Потому что я не хочу, чтобы меня поняли. Я хочу выразить себя – но надеюсь, что меня неправильно поймут. Ужасно, если кто-нибудь сможет увидеть меня насквозь. По этой причине я предпочитаю говорить о своих вещах в техническом, или эстетическом, или философском ключе. Или только одно: это не задумано символически. Все это непосредственное восприятие. Быть может, Вы лучше всего поймете, как я себе это представляю, если я скажу, что больше всего хотел бы написать для магического театра. Если звуки, образующие какую-либо последовательность, вызывают некие чувства, то их должны вызывать и краски, и жесты, и движения. Даже когда

они не имеют никакого иного доступного рассудку смысла. Ведь и музыка тоже его не имеет! Итак, моя мысль: это музыка!» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*, S. 240).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Die glückliche Hand // Stil und Gedanke* 1976. S. 235–239.

<sup>1</sup> Вагнер вспоминал, как осенью 1844 года в Дрездене (где под управлением автора должна была идти «Весталка») Спонтини отговаривал его от карьеры оперного композитора, поскольку считал, что своими операми исчерпал этот жанр: «После Глюка именно я произвел великую революцию своей “Весталкой”; я ввел “задержание сексты” в гармонию и большой барабан в оркестр; в “Кортесе” я сделал еще один шаг, затем три шага операми “Олимпия”, “Нурмахал”, “Альцидор” и всем тем, что сочинил в свой берлинский период [...] но потом я сделал сто шагов вперед оперой “Агнесса фон Гогенштауфен”, где придумал использовать оркестр так, словно это был орган» (*Wagner R. Mein Leben*. Leipzig, 1958. Bd. 1. S. 467–468; в рус. пер. см.: *Вагнер Р. Моя жизнь*. М.; СПб., 2003. С. 352–353). Со слов Спонтини Вагнер приводит также мнение «одного знаменитого члена французской Академии», который считал, «что без придуманного Спонтини в “Весталке” задержания к сексте не было бы всей современной музыки и что любой используемый с тех пор мелодический оборот в конечном счете заимствован из его произведений» (*Ibid.* S. 469). О «задержании к сексте» см. также в докладе «Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22» (публ. в наст. изд., с. 369).

<sup>2</sup> В ноябре 1918 года закончилась Первая мировая война (3 ноября капитулировала Австро-Венгрия, 11 ноября – Германия), что повлекло за собой значительные изменения в мироустройстве: падение монархии в Германии и Австро-Венгрии, утрату ими колоний и многих территорий, передел сфер влияния и изменение политической карты Европы в целом.

<sup>3</sup> «Взгляд» (*Blick*) – одна из излюбленных тем живописных работ Шёнберга. В период сочинения «Счастливой руки» он написал несколько картин с таким названием: 1910-м годом датируются два «Красных взгляда» («*Roter Blick*», «*Der rote Blick*»), «Взгляд» («*Blick*»); по-видимому, в тот же период был создан и недатированный «Голубой взгляд» («*Blauer Blick*»). Этой темы Шёнберг коснулся в заметке «Художественные влияния» от 11 февраля 1938 года, сохранившейся в его архиве: «Глядя людям в глаза, я никогда не видел лица – только взгляды [...] Художник охватывает единым взглядом целого человека, я – только его душу» (цит. по: *Gedenkausstellung*, S. 207).

<sup>4</sup> Речь идет о наиболее развернутом оркестровом эпизоде оперы в 3-й картине (тт. 125–152). В этом месте Шёнберг выписал в партитуре все цветовые модуляции освещения: полная темнота – красноватый – коричневый – грязно-зеленый – голубовато-серый – фиолетовый – темно-красный – более яркий красный – кроваво-красный – оранжевый – ярко-желтый – голубоватый (=начало следующей сцены).

<sup>5</sup> Слова хора из 1-й картины, обращенные к Мужчине.

<sup>6</sup> Слова хора из 4-й картины (в либретто оперы последний оборот: «когда ты это удержишь»).

## МОЯ ПУБЛИКА (1930)

Если бы от меня потребовали сказать что-то о моей публике, то пришлось бы признаться: думаю, у меня ее нет.

В начале моего пути, когда значительная часть слушателей, к неудовольствию моих противников, не шикала, а аплодировала, и значит тем, кто шикал, не удавалось взять верх над большинством (хотя шиканье звучит эффектнее аплодисментов), тогда эти мои противники утверждали, будто люди, выражавшие одобрение аплодисментами, — мои друзья и аплодировали по дружбе, а не потому, что сочинение им понравилось. Бедные мои друзья! Такие малочисленные, и такие верные. Считается ведь, что они достаточно порочны, чтобы дружить со мной, но все же не настолько, чтобы им могла нравиться моя музыка.

Была ли у меня в те времена публика — судить не могу.

После же распада [империи] в каждом крупном городе была не одна сотня молодых людей, которые не знали, что с собой делать, и потому старались заявить о своем образе мыслей, признавая все то, что не получило распространения. В ту пору, когда в орбиту всего этого непостоянного, этого образа мыслей был включен и я, включен безвинно, оптимисты утверждали, будто теперь публика у меня есть. Я с этим спорил, потому что не мог взять в толк, как можно понять меня в одночасье, раз я не стал писать ни глупее, ни легковеснее. Эти радикалы, которые по-прежнему не знали, что с собой делать, зато знали, что делать с другими, вскоре от меня отвернулись, что и подтвердило мою правоту: ничего легковесного я не написал.

Широкая публика знает меня мало — по разным причинам. Прежде всего: генералы, до сих пор держащие в своих руках бразды музыкального правления, примыкают в основном к тем направлениям, в которые мое собственное не вписывается, или же боятся предложить публике нечто непонятное им самим. Некоторые (хотя из вежливости и признаются в этом с сожалением) на самом деле считают одним из своих достоинств не понимать меня. Даже если это самое большое их достоинство, я в первый раз не мог не удивиться, когда один венский дирижер открыл мне, что не может исполнить мою Камерную симфонию, ибо не понимает ее<sup>1</sup>. Меня это, однако, позабавило: отчего же жажда понимания обуяла его именно в случае со мной, а не с классическими сочинениями, которые он, не задумываясь, исполнял из года

в год? Если же говорить серьезно, то ведь для музыканта не понимать партитуру — не честь, а позор, и применительно к моей Камерной симфонии с этим, видимо, согласятся сегодня даже многие мои противники.

Наряду с дирижирующими между мною и публикой встает много таких людей, которые хотя и не дирижируют, но вводят [публику] в заблуждение иным способом. Я видел несчетное число раз, что шикала-то, в основном, не публика, а немногочисленное, но энергичное «компетентное» меньшинство. Публика ведет себя или дружелюбно, или безучастно. Или она запугана, если ее духовные лидеры выражают протест. В массе же своей она всегда скорее предпочитает получать удовольствие от того, на что тратит время и деньги. Она приходит [на концерт] не столько судить, сколько наслаждаться и обладает известным чутьем, которое позволяет ей понимать, имеет ли выступающий перед ней на это право. Но она не заинтересована в том, чтобы производить впечатление более или менее верным суждением — отчасти потому, что, раз все всех прикрывают и покрывают, никто в отдельности от этого не выигрывает и не теряет, отчасти потому, что среди публики есть ведь люди, которые тоже пользуются авторитетом, и не блистая для этого своими мнениями об искусстве, и которые, не теряя авторитета, могут держать при себе свое впечатление, не оценивая его. Все можно держать при себе, но только не компетентность. Ибо что это за компетентность, если ее не проявляют? Поэтому я предполагаю, что те, кто так недружелюбно встретил моего «Пьеро», когда я исполнял его в Италии, были компетентны, но не любили искусство<sup>2</sup>. Мне, правда, была оказана честь: Пуччини, не компетентный, но искусный, уже больным совершил шестичасовую поездку, чтобы познакомиться с моим сочинением, и потом сказал мне очень приятные слова: это было прекрасно, хотя моя музыка ему по-прежнему чужда<sup>3</sup>. И, напротив, весьма показательно, что больше всех шумел на концерте директор одной консерватории. Именно он по окончании не смог обуздать свой южный темперамент и не удержался от восклицания: «Хоть бы одно-единственное приличное трезвучие за всю пьесу!» В ходе педагогической деятельности ему, конечно же, слишком редко доводилось слышать приличные трезвучия, и потому он явился на концерт, чтобы найти их в моем «Пьеро». Разве я повинен в том, что он обманулся?<sup>4</sup>

Приходится допустить, что итальянская публика не знала, что ей делать с моей музыкой. Но картина концерта, на котором шикали (а за двадцать пять лет я наблюдал это так часто, что мне можно поверить) всегда была одинаковой. Примерно в передней трети зала мало аплодировали и мало шикали, большинство безучастно сидело, многие стояли обернувшись и удивленно или весело озирали заднюю часть зала, где царило оживление. Там преобладали аплодирующие, безучастных было меньше, а шикали единицы. Шум, аплодисменты, как и шиканье, всегда раздавались в основном со сто-

ячих мест партера и с галерки. Там вели бой с энтузиастами те, кто подпал под влияние компетентных или был нанят.

И все-таки у меня никогда не возникало впечатления, что число шикающих было очень велико. Это никогда не звучало с полнотой точно взятого аккорда хороших аплодисментов, но напоминало солистов, которые, будучи никак друг с другом не связаны, различаясь по происхождению и образованию, воспринимались как нечто однородное лишь постольку, поскольку производимый ими шум позволял распознать направление, откуда он доносился.

Так и не иначе видел я публику, когда она не аплодировала, как сегодня, моим старым сочинениям. Но я знаю публику не только по тем милым письмам, которые то и дело получаю, но и с другой стороны. Расскажу под конец нескольких отрадных случаев из моей жизни. Во время войны (я как раз был определен в роту запаса) со мною — ефрейтором, которому частенько приходилось очень не сладко — однажды на редкость хорошо обошелся только что прибывший фельдфебель<sup>5</sup>. Когда он заговорил со мной после учений, я надеялся, что меня похвалят за успехи в военном деле. Мое воинское тщеславие было посрамлено: похвала относилась к моей музыке. Фельдфебель, по гражданской профессии — портной, узнал меня, он знал мою биографию, многие мои сочинения, и это обрадовало меня больше, нежели похвала моей строевой подготовке (последней я вообще-то немало гордился!). Две другие встречи подобного рода тоже произошли в Вене: одна, когда я, опоздав на поезд, вынужден был переночевать в отеле, и другая, когда ехал на такси в другой отель. Меня узнали — в первом случае ночной портье, во втором шофер — по багажной бирке с именем. Оба восторженно заверяли, что слышали «Песни Гурре». В другой раз в отеле Амстердама временный служащий обратился ко мне как давний поклонник моего искусства: он под моим управлением участвовал в Лейпциге в исполнении хоров из «Песен Гурре»<sup>6</sup>. А под конец — самая прелестная история. Незадолго до того, тоже в отеле, лифтер спросил, не я ли написал «Лунного Пьеро». Он, мол, слышал это сочинение до войны (году в 1912-м!) на премьере<sup>7</sup>, и до сих пор звучание у него в ушах, особенно одна пьеса, в которой речь идет о красных камнях («Rote fürstliche Rubine»)<sup>8</sup>. И он, мол, слышал тогда, что музыканты не знали, как подступиться к этой пьесе, а сегодня такую музыку понимать уже совсем легко!

Мне кажется: впредь я не должен отказываться от своего мнения о полуняйках, о компетентных, могу продолжать думать, что они напрочь лишены дара предвидения.

Но так ли уж я в самом деле неприятен публике, как постоянно безо всяких на то оснований утверждают компетентные, и так ли уж она в самом деле страшится моей музыки — это порой кажется мне весьма сомнительным.

Статья, датированная в оригинале 17 марта 1930 года, была впервые опубликована в апрельском номере берлинского журнала «Der Querschnitt», спустя два месяца повторно напечатана в берлинском же периодическом издании «Blätter der Staatsoper der Republik» и, наконец, 16 августа того же года — в местной газете г. Айзенаха «Eisenacher Zeitung».

К моменту написания статьи Шёнберг уже более четырех лет жил в Берлине, куда был приглашен в качестве профессора композиции Прусской Академии искусств, что делает естественным факт ее публикации в берлинской прессе. Что же касается темы статьи, то, по всей видимости, это был свободный выбор Шёнберга. Журнал «Der Querschnitt» («Поперечное сечение»), одно из авторитетнейших и читаемых периодических изданий Веймарской республики, уделявший внимание прежде всего живописи и архитектуре, а также различным вопросам социальной жизни, в 1930 году, в преддверии фестиваля «Новая музыка Берлин 1930», подготовил специальный номер, посвященный музыке. Помимо «Моей публики» Шёнберга, в него вошли статьи других композиторов, в частности Д. Мийо, но с темой «композитор и его публика» они связаны не были.

Для Шёнберга, пережившего в Вене целый ряд грандиозных скандалов на исполнениях своей музыки и музыки своих учеников, скандалов, ставших важной составляющей его известности, тема взаимоотношений с публикой (равно как и с музыкальной критикой) была актуальна всегда. Поэтому вопрос о том, почему он решил высказаться на этот счет в печати именно в 1930 году, имеет принципиальное значение и нуждается в объяснении. В литературе о Шёнберге существуют две версии, по-разному интерпретирующие этот факт.

Первая — предположение Штуккеншмидта (сделанное попутно и не аргументированное) о связи статьи с теми впечатлениями, которые Шёнберг вынес из премьеры своей оперы «От сегодня до завтра», состоявшейся 1 февраля 1930 года во Франкфурте-на-Майне (Stuckenschmidt. S. 303). Возможно, однако, дело было не в самой премьере, не ознаменованной никакими общественными волнениями, и даже не в том, что Шёнберг на сей раз встретился с широкой оперной публикой («От сегодня до завтра» — не первое его сочинение для сцены, поставленное в театре, хотя и первая комическая опера, к тому же ставшая его ответом на современные тенденции в оперном театре, прежде всего на так называемую «злободневную оперу» — *Zeitoper*), а в том, что эта встреча активно обсуждалась в прессе, причем с акцентом на проблемах «прикладной», «общедоступной», социально ориентированной музыки (см., например, рецензию Т. Адорно: *Wiesengrund-Adorno Th. Arnold Schönberg: Von Heute auf Morgen. Uraufführung in Frankfurt am Main // Anbruch. 1930. H. 2. S. 72*).

Согласно другой версии, подробно изложенной в работе Й. Аунера, статья Шёнберга, подобно ряду его сочинений той поры, — это его реакция на новые тенденции, обусловленные изменениями в самой социальной жизни и культурной политике Германии периода Веймарской республики, свидетельство того, что сама проблема «завоевания широкой публики» весьма его интересовала, несмотря на декларируемую в статье позицию «изоляциизма» (Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella

ор. 35 // Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / Hrsg. von A. Meyer und U. Schneider. Stuttgart, 2001. S. 249–286).

Не исключено также, что на возникновение этой статьи могла повлиять и премьера Вариаций для оркестра ор. 31, состоявшаяся в Берлине 2 декабря 1928 года под управлением В. Фуртвенглера, — то был самый большой скандал на исполнении сочинений Шёнберга в Берлине. Это не первый и не последний случай, когда Шёнберг не торопился с ответом и вуалировал конкретный повод написания текста, но то, что речь в нем идет именно о концертной, а не об оперной публике — несомненно.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Mein Publikum // Stil und Gedanke* 1976. S. 247–249.

<sup>1</sup> Это был венский дирижер Фердинанд Лёве, который 13 сентября 1906 года написал Шёнбергу: «Сожалею, но вынужден сообщить Вам, что Ваше сочинение — с того момента, как я внимательно ознакомился с ним по партитуре, и по сей день — осталось для меня непонятным. Это не оценка, а всего лишь признание» (цит. по: Gedenkausstellung, S. 191–192).

<sup>2</sup> Турне Шёнберга по семи городам Италии с исполнением «Лунного Пьеро» (в программе концертов был также Первый струнный квартет А. Казеллы) состоялось весной 1924 года и было организовано итальянской секцией Международного общества Новой музыки (Corporatione delle nuove musiche), созданной в 1923 году А. Казеллой и Дж. Ф. Малипьеро. Во время этого турне «Пьеро» был исполнен 9 раз: 28, 29 марта — Рим, 30 марта — Неаполь, 1 апреля — Флоренция, 3 апреля — Венеция, 4 апреля — Падуя, 6 апреля — Турин, 7 и 8 апреля — Милан. В концертах, проходивших под управлением автора, участвовали Эрика Вагнер, Квартет Pro Arte, Э. Штойерман, Л. Флери, А. Делакруа.

«Большой успех» сочинения (Stuckenschmidt. S. 267) не был столь уж безоговорочным, сам Шёнберг позднее вспоминал, что во время исполнения в Италии «Лунного Пьеро» шикали и смеялись (см.: *Schönberg A. Faschismus ist kein Exportartikel // Stil und Gedanke*. 1976. S. 316).

<sup>3</sup> Свидетелем этой встречи был А. Казелла, который рассказал о ней в некрологе Пуччини (умер 29 ноября 1924 года), опубликованном в венской прессе: «Никто с такой абсолютной точностью не ориентировался в современном музыкальном движении, как Пуччини. Он знал и основательно изучал каждое новое произведение. И мне хочется вспомнить о том, что я в последний раз виделся с ним как раз 1 апреля 1924 года, в концерте, в котором "Corporatione delle nuove musiche" давало "Лунного Пьеро" Шёнберга. Он [Пуччини] специально приехал сюда [во Флоренцию] из Лукки, чтобы присутствовать на этом концерте, и по его просьбе я имел честь представить его Шёнбергу. То в самом деле была удивительная сцена — два таких художника лицом к лицу, две столь диаметрально противоположности и, несмотря на это, испытывающие столь силь-

ное взаимное благоговение и восхищение» (*Casella A. Giacomo Puccini // Anbruch. 1925. Н. 1. S. 14*). Фрагмент позднейших мемуаров Казеллы с описанием этой же встречи, а также выдержку из письма ему Шёнберга см.: *Левашева О. Пуччини и его современники. М., 1980. С. 470*.

Э. Краузе в своей книге о Пуччини, не указывая источник, сообщает следующее: на концерт Пуччини пришел в сопровождении Казеллы, Даллапикколы и Маротти и слушал с большим вниманием, следя за исполнением по партитуре. После концерта он обменялся с Шёнбергом приветствиями, сказав, в частности, что сочинение показалось ему «интересным и сильным». На обратном пути он признался своим спутникам: «Я рад, что воспользовался случаем прикоснуться к той реальности, что существует ныне в музыке. Я не “сноб” и не “новообращенный”». Далее Краузе приводит еще одно высказывание Пуччини о Шёнберге: «Кто говорит, что Шёнберг не является отправной точкой к далекой будущей цели? В настоящий же момент или я ничего не понимаю, или мы так же далеки от конкретного художественного воплощения, как Марс от Земли» (*Krause E. Puccini. Leipzig, 1985. S. 203–204*).

<sup>4</sup> Несколько иначе Шёнберг рассказал этот анекдот на своей первой публичной лекции в Нью-Йорке в 1933 году. Из воспоминаний Й. Малкина: «К концу лекции микрофон заработал, все в полном восхищении услышали такую историю. После одного концерта в Риме, где Шёнберг дирижировал некоторыми своими сочинениями, в артистическую явился некий господин и стал жаловаться: он ехал 24 часа, чтобы услышать концерт. Он совершенно разочарован, потому что за 2 часа не услышал ни одного трезвучия. Шёнберг возразил: глупо ехать 24 часа ради одного трезвучия, которое можно услышать и дома. После чего господин молча развернулся и покинул помещение» (цит. по: *Stuckenschmidt. S. 338–339*).

<sup>5</sup> В ноябре 1915 года Шёнберг был призван на военную службу (с марта по май 1916 года проходил военную подготовку в школе офицеров запаса в Бруке-на-Лейте) и уволен на неопределенный срок в октябре 1916 года. Менее чем через год он был снова призван, после чего в декабре окончательно освобожден от военной службы. Подробнее об этом см. в коммент. 5 к статье «Мое отношение к политике» в наст. изд.

<sup>6</sup> Это было первое исполнение в Лейпциге «Песен Гурре» (премьера — 23 февраля 1913 года, Вена, дирижер Ф. Шрекер), состоявшееся 6 марта 1914 года под управлением автора.

<sup>7</sup> Премьера «Лунного Пьеро» состоялась 16 октября 1912 года в Берлине под управлением автора.

<sup>8</sup> Имеется в виду пьеса № 10 «Грабеж», текст которой начинается словами «Красные роскошные рубины».

## НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА (1931)

### [I]

Любой народ способен достичь гегемонии в искусстве. Кажется, что от экономического или военного превосходства это вообще не зависит. Италия, будучи совсем слабой, диктовала законы культурному миру; когда Россия добилась выдающихся успехов в области литературы, ее положение среди великих держав было сильным, но не господствующим; скандинавские же страны в подобной ситуации проявили себя весьма скромно. Отсюда вывод: искусство — не то что какой-то иной товар, который экспортируют те, кто в данный момент сильнее, и которым они умеют осчастливить более слабых, колониальные народы. Кажется, лишь *одна* сила определяет здесь интернациональное признание: сила гения, сила мыслей, искусство преподнесения.

Но как ни подчинено теперь искусство расовому и национальному, как убедительно ни заявляют они в нем о себе, как ни прочна связь одного с другим, видно: стоит только ярко национальному искусству добиться гегемонии, и весь остальной культурный мир охватывает одно-единственное стремление — подражать этому национальному искусству. О том, достигим ли образец и насколько, никто при этом не задумывается. Когда одна нация добивалась господства, рисовали на итальянский, французский, испанский манер, писали стихи на французский, английский, русский, скандинавский, а музыку — на нидерландский, итальянский, немецкий. И ничто иное — по справедливости или нет — не могло завоевать признания, было ли это иное хорошим или плохим, оригинальным или несамостоятельным, новым или старым.

Конечно же, трудно решить, может ли в период господства одного искусства быть хорошим другое; совсем не легко смириться с мыслью, что если некто очень плодovit, то другие обязательно ни на что не способны; подобные мысли сомнительны и постыдны, но, к сожалению, возможны.

Так же трудно распознать, благодаря чему то или иное художественное направление возносится до положения гегемона. Этому явно предшествует весьма длительная подготовка. К примеру, немецкая музыка вот уже 200 лет — в основном благодаря И. С. Баху, по меньшей мере впервые явственно благодаря ему и начиная с него уже неопровержимо — определяет судьбу развития [музыкального искусства] (так можно сказать, хотя одновременно! вер-

шин достигла итальянская и французская *опера*, о чем явно надо говорить отдельно). Но для этого потребовался подготовительный период лет в 200, на протяжении которого немецкие композиторы, еще не выработав собственно немецкой манеры выражения, могли делать лишь то, что считалось искусством в Нидерландах, в Италии и во Франции. Ведь даже — и тут есть известное сходство с нашим временем — даже поворот к гомофонной музыке классиков, движение, направленное на то, чтобы ниспровергнуть искусство мастеров контрапункта, начинается под предводительством романских — итальянских и французских — композиторов.

Хотя это движение достигло вершины в Германии и именно в нем стала очевидной достигнутая немцами гегемония, произошло это не потому, что гомофонный стиль отвечает сущности немецкого, ибо Бах доказывает обратное, не говоря уже о том, что и это искусство добилось первых успехов с боевым кличем «легкость против тяжеловесности». Здесь тоже есть сходство с нашим временем, и мы можем догадаться, кому достанется тяжеловесность, раз уж остальные [нации] присвоили себе легкость на веки вечные<sup>1</sup>. Сходство это так велико, что люди, сведущие в истории, и высокие умы способны тотчас определить, чем продолжится это движение. Что они, конечно, уже и сделали; ибо истории сегодня учат, не ограничивая себя выявлением сходства предпосылок, но стараясь обнаружить сходство последствий, чтобы таким образом обосновывать сходство предпосылок.

Ну а в действительно дело обстоит так:

Эти вещи совершенно друг с другом не схожи.

Знатоки истории говорят:

Развитие гармонии привело к таким излишествам, что теперь, как во времена контрапунктического стиля, на смену этому обязательно придет возвращение к простоте, т. е. к гармонически простой музыке. Однако сведущие в истории спекулянты историей проглядели, что противоположности именовались: контрапунктическое и гомофонное искусство.

И что с ними все обстоит так:

а) Во времена Баха контрапунктическое искусство, т. е. искусство выводить все звуковые структуры (*klingende Gestalten*) из одной-единственной, достигло такой высоты, что переход к другой вершине начинается уже у него самого: он эти структуры теперь еще и варьирует и не просто присоединяет их друг к другу, но показывает, как одна рождается из другой. Одновременно возникла иная диспозиция музыкального пространства: стали сочинять главный голос, чего прежде не было.

б) К нашему времени гармония в своем развитии достигла такого многообразия в использовании всех 12 звуков хроматической гаммы, что это не

только привело к возникновению новой (гармонической) полифонии, но и позволило теперь, лучше используя все музыкальное пространство, одновременно развивать эти структуры в нескольких голосах.

в) Следующую стадию я уже описывал неоднократно и с разных точек зрения:

Новая многозначность звуков, расположенных над новыми аккордами, допускала «мелизматическое» («*manierartige*») обращение с мотивом<sup>2</sup>, при котором возникающие диссонансы не принимались в расчет: они обуславливались логикой всей фигуры, как в «мелизмах».

И это, и расширение всех тональных связей стимулировало развитие звуковых представлений и творческой фантазии, что позволило сделать следующий шаг и приравнять диссонансы, с точки зрения их воспринимаемости, к консонансам.

Но если в высшей точке развития контрапунктического искусства, у Баха, одновременно начинается нечто новое — искусство развития посредством варьирования мотива (*Motiv-Variation*), а в наше время в высшей точке развития искусства гармонических связей возникает — композиция на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов, то между этими эпохами и впрямь существует большое сходство. Спрашивается только, должно ли (а если да, то в чьих интересах) за этим сходством теперь последовать и другое, [нрзб.] проистекающее из этой исторической параллели [и состоящее в том]: что отныне манера письма композиторов должна измениться столь же неожиданно и непредсказуемо, как это случилось после И. С. Баха.

В эпоху Вагнера его музыка была не только наилучшей и самой значительной, не только затмила [музыку] Берлиоза, Обера, Мейербергера, Бизе, Россини, Беллини и многих других<sup>3</sup>. То была еще и музыка Германии 1870 года<sup>4</sup>, покорившая своими достижениями мир друзей и врагов, одновременно пробудив в них зависть и желание сопротивляться. Если здесь возвышение одного народа, по-видимому, объясняет не только его господство, но и борьбу против этого господства, то это возвышение не объясняет ведь, как возникла эта единственная и неповторимая музыка, задуманная на 15 лет раньше<sup>5</sup>. А между тем у нее вполне хватает достоинств, чтобы разумно обосновать ее широкое распространение.

К этим свойствам, свойствам необычайной художественной ценности, вел обычный путь: путь гениального озарения. К сопротивлению же — путь еще более обычный: талантливое озарение негения.

Было в высшей степени талантливым распознать экспортную ценность искусства и поставить ее выше культурной. Такая оценка стимулировала национальные искусства и была нацелена на это и не на что другое.

Не случись этого талантливое озарения, музыкальным странам пришлось бы всецело и безропотно ограничиться подражанием, а борьба с оригиналом путем даже плохого подражания неминуемо усилила бы влияние самого оригинала. Но люди осознали, что экспорт культуры хорошо влияет на экспорт вообще, и вот освобождение от влияния вагнеровской музыки накануне [Первой мировой] войны сделалось боевым кличем музыкантов<sup>6</sup>.

В Германии на этот боевой клич отреагировали своеобразно.

### [Ш]

Хотя Дебюсси удалось призвать романские и славянские народы к борьбе против Вагнера, сам он не в силах был освободиться от Вагнера, и его наиболее интересные находки по-прежнему применимы лишь в рамках формы и способа организации, созданных Вагнером. При этом нельзя не заметить, что многое в гармонии Дебюсси независимо от него было найдено и в Германии. Ничего удивительного: ведь это были логические следствия вагнеровской гармонии, дальнейшие шаги по указанному Вагнером пути.

Примечательно, что никто еще не заметил, хотя на это указывают тысячи фактов, хотя борьба, которую вели против немецкой музыки, была прежде всего борьбой против моей музыки и хотя (как недавно некто ничего не знающий и не понимающий даже сказал по радио) мое искусство за границей сегодня вроде бы не имеет последователей (после того как меня сперва обобрали до нитки, или до того, что под этим подразумевается), — так вот, примечательно, что никто еще не заметил, что моя музыка, возникшая без иностранных влияний на немецкой почве, — это искусство, которое, самым действенным образом противостоя стремлениям романских и славянских народов к гегемонии, целиком выросло из традиций немецкой музыки.

Причина, по которой никто еще этого не увидел, заключается не только и не столько в сложности моих нот, сколько в лености и высокомерии тех, кто о них судит. Ибо видеть это следует.

Но я хочу хоть раз сказать об этом сам.

Мастерами, у которых я учился, были в первую очередь Бах и Моцарт; во вторую: Бетховен, Брамс и Вагнер.

У Баха я научился:

1. Контрапунктическому мышлению, то есть искусству создавать звуковые структуры, являющиеся сопровождением к самим себе.
2. Искусству создавать всё из одного и переводить структуры друг в друга.
3. Независимости от доли такта.

У Моцарта:

1. Неодинаковой длине фраз.
2. Сведению в единое тематическое целое гетерогенных характеров.
3. Отступлению от квадратности в теме и ее разделах.
4. Искусству построения побочных тем.
5. Искусству вступления и перехода.

У Бетховена:

1. Искусству развития тем и построений (Sätze).
2. Искусству вариации и варьирования.
3. Многообразию построения больших частей.
4. Искусству писать как безоглядно длинно, так и бессердечно кратко — смотря по обстоятельствам.
5. Ритмике: смещению структур на другие доли такта.

У Вагнера:

1. Способности тем меняться с точки зрения выразительности и сочинению их с расчетом на это.
2. Родству звуков и аккордов.
3. Возможности обращаться с темами и мотивами как с мелизмами, благодаря чему они могут диссонировать с гармониями.

У Брамса:

1. Многому из того, что я бессознательно впитал из Моцарта, особенно неквадратности, расширению и сжатию фраз.
2. Пластике формообразования: не экономить, не скупиться, если ясность требует большего пространства; каждую структуру развивать до конца.
3. Систематике изложения (Satzbild).
4. Экономии и все-таки: богатству.

Я также многому научился у Шуберта и у Малера, [Р.] Штрауса, Регера. Я ни от кого не таюсь и потому могу сказать о себе:

Моя оригинальность проистекает из того, что я тотчас же подражал всему хорошему, что видел. Даже если я впервые видел это не у других.

И могу сказать: довольно часто я впервые видел это и у себя.

Ибо я не останавливался на том, что видел: я это завоевывал, чтобы им владеть; я это перерабатывал и развивал, и это вело меня к новому.

Убежден, что когда-нибудь поймут, как тесна внутренняя связь этого нового с лучшим, данным нам как образец. Я признаю за собой заслугу создания действительно новой музыки, которая, будучи основанной на традиции, призвана стать традицией.

Текст представляет собой объединенные при их первых публикациях (см. ниже) и в наст. изд. две заметки Шёнберга: I. «Национальная музыка» — без даты; II. «К [тексту]: "Национальная музыка"» — датирована 24 февраля 1931 года. Обе, по-видимому, предполагали продолжение. В первой об этом говорит заключительная фраза, явно представляющая собой начало нового абзаца или раздела, во второй — пометка Шёнберга в конце: «Тут [дать] анализ того, что я сделал» (цит. по: *Stil und Gedanke* 1976. S. 496).

Объединенные общей темой, обе эти заметки рассматривают ее с разных сторон. Первая посвящена проблеме национальной гегемонии в искусстве вообще и музыкальном искусстве в частности, достигаемой, по мнению Шёнберга, не чем иным, как только гениальностью и мастерством. Вторая — обоснованию принадлежности самого Шёнберга к великой немецкой музыкальной традиции, к национальному искусству, которое по меньшей мере в течение двух столетий является гегемоном в области музыки, ибо «определяет судьбу [ее] развития». Взаимосвязь этих положений очевидна, как и связь их с культурными и политическими процессами в Западной Европе 1920-х — начала 1930-х годов.

Соперничество западноевропейских стран в области музыкального искусства и стремление освободиться от «иноземных» влияний во все времена обострялось в периоды военных конфликтов и политических преобразований. Так было и в XX веке. Резкие выступления против засилья немецкой музыки, прежде всего вагнеровской, во Франции накануне Первой мировой войны, а в период войны — ее бойкот, — все это происходило на памяти Шёнберга и глубоко его возмущало (см., например, его письмо Э. Фромежа от 2 июля 1919 года: Письма. С. 102–104). Хотя и сам он тогда оказывался порой, если воспользоваться собственным его выражением, во власти «военного психоза». Так, в письме от 28 ноября 1914 года Бергу, сообщившему ему о том, что дирижер О. Недбал исполнял в одном из своих венских концертов произведения Дебюсси, Делиуса и Лядова, Шёнберг отвечает: «То, что Недбал исполняет французскую, русскую и английскую музыку, просто низость. Считаю, против этого надо протестовать. Сделайте это!» (цит. по: *Floros C. Die Wiener Schule und das Problem der «deutschen Musik» // Die Wiener Schule und das Hakenkreuz / Hrsg. von O. Kolleritsch. Wien; Graz, 1990. S. 39; см. также вст. коммент. к статье «Мое отношение к политике» в наст. изд.). Ему, по-видимому, было знакомо знаменитое воззвание «Французская музыка» с красноречивым эпиграфом «Наконец одни!», если и не написанное Дебюсси, то появившееся в 1915 году в печати под его именем. Во всяком случае, рассуждения Шёнберга в начале первой заметки явно корреспондируют с отдельными местами этого воззвания, например: «Вот уже много лет, как я не перестаю повторять: мы изменяем музыкальной традиции нашей нации в течение полутора столетий. [...] В сущности, со времен Рамо у нас больше нет чисто французской традиции. Его смерть оборвала нить Ариадны, которая направляла нас по лабиринту прошлого. С тех пор мы перестали обрабатывать собственный сад; но зато пожимали руки коммивояжерам всего света. Мы почтительно выслушивали их бойкую рекламу и покупали их дрянной товар» (*Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы / Пер. с франц. и коммент. А. Бушшен. М.; Л., 1964. С. 241–242*).*

И все же на рубеже 1920–1930-х годов у Шёнберга явно был более актуальный повод взяться за перо. Это растущая конкуренция со стороны молодых композиторов — представителей разных европейских национальностей и культур, так или иначе связанных с неоклассицизмом, среди которых особенно выделялся Альфредо Казелла. Именно во второй половине 1920 годов Казелла вступил в своем творчестве в новую фазу и активно пропагандировал (в том числе в венской прессе) идеи национального возрождения великой традиции итальянской инструментальной музыки, подавленной в XIX веке собственной же национальной оперой, а в начале XX испытывавшей гнет немецкой атональности и освободившейся от него благодаря влиянию Дебюсси, а потом молодых французских и русских композиторов. Шёнберг едва ли мог пропустить специальный номер венского журнала «Anbruch» (1925. Н. 7), посвященный Италии, с несколькими статьями Казеллы на эту тему, он несомненно знал и введение Казеллы к «Партите» (Pult und Taktstock. 1926. Н. 6/7) и его программную статью о «Скарлаттиане» (Ibid. 1929. Н. 1), гордо отказавшись от личного участия в почти навязанной ему публичной дискуссии по поводу «атонального интермеццо» (Ibid. 1929. Н. 2). Да и в дальнейшем, уже находясь в эмиграции, он не упускал из виду статей своего идейного противника, хотя от открытой дискуссии по-прежнему уклонялся (см., например, его посмертно опубликованную заметку «Фашизм — не экспортный товар»: Stil und Gedanke 1976. S. 313–319, а также: Stuckenschmidt. S. 359–364). То, что это движение за национальное искусство имело и политическую подоплеку, было ясно уже по статье «Скарлаттиана», в которой Казелла приветствовал режим Муссолини.

Но политические перемены на рубеже 1920–1930-х годов стали заметны и в Германии, особенно в Берлине, где в то время жил и работал Шёнберг. Его, несколькими годами ранее с гордостью говорившего, что он своим открытием додекафонного метода «обеспечил немецкой музыке господство на грядущие сто лет» (цит. по: Rufer. S. 26), здесь уже начинали критиковать не просто с эстетических, но с откровенно националистических позиций. Из рецензии П. Цшорлиха на исполнение опер Шёнберга в Берлине в середине 1930 года: «Творчество» Шёнберга представляет собой *отрицание всей немецкой музыкальной культуры*, уничтожение вкуса, чувства, традиции и всех эстетических основ. Исполнять Шёнберга — то же самое, что открывать для народа кокаиновые притоны. Кокаин — это яд. Шёнберговская музыка — это кокаин» (Zschorlich P. Schönberg Heuschelei in Kroll: «Erwartung» und «Die glückliche Hand» // Deutsche Zeitung, 11 Juni 1930, цит. по: Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35 // Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / Hrsg. von A. Meyer und U. Schneider. Stuttgart, 2001. S. 259). Ответом этому поднимающему голову внутреннему врагу и является, в сущности, вторая заметка с ее развернутой системой доказательств. И совсем не случайно, что в перечне великих учителей Шёнберга нет ни одного иностранца.

Обе заметки были впервые опубликованы посмертно (Style and Idea 1975; Stil und Gedanke 1976 — в последнем случае без разделения на части).

Перевод сделан по изданию: Schönberg A. Nationale Musik // Stil und Gedanke 1976. S. 252–254.

<sup>1</sup> Ср.: «Французская музыка должна прежде всего доставлять удовольствие» (из интервью К. Дебюсси газете «La Revue bleue» за 2 апреля 1904 года, цит. по: Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. С. 168); «Мы просили прощения у всего мира за наше пристрастие к непринужденной ясности, и мы затаили хорал во имя глубины. Мы переняли приемы письма, наиболее противные нашему духу; преувеличения языка, наименее совместимые с нашей мыслью. Мы претерпели перегрузку оркестра, вымученные формы, грубую роскошь и кричащую окраску...» (Дебюсси К. Французская музыка // Там же. С. 242); «Нынешнее человечество жаждет ясности и бодрого оптимизма. А значит искусство должно давать человечеству то, в чем оно нуждается. [...] В этом общем движении к музыке, свободной ото всякого тяжеловесного и ненужного пафоса, Италии надлежит играть важную роль» (Scarlattiana: Alfredo Casella über sein neues Stück // Anbruch. Jg. 11 (1929). H. 1. S. 28). Представители Новой венской школы смотрели на это иначе. Из письма А. Берга к А. Веберну от 25 августа 1914 года: «Да, это ужасное, но очищающее время. Во всяком случае, немецкий дух должен победить. Подумай о ясности Бетховена, Канта, Шёнберга, Малера и о туманности французского, русского» (цит. по: Floros C. Die Wiener Schule und das Problem der «deutschen Musik». S. 38).

<sup>2</sup> По-видимому, имеется в виду заполнение интервалов, составляющих мотив, вспомогательными звуками (ср.: Основы музыкальной композиции. С. 34).

<sup>3</sup> То, что в числе «многих других» оказывается и Верди, главный иноземный соперник Вагнера, вероятно, неслучайно.

<sup>4</sup> Т. е. музыка объединенной Германии. Имеется в виду провозглашение Германской империи во главе с прусским королем Вильгельмом I в результате победы Пруссии над Францией во Франко-прусской войне 1870–1871 года.

<sup>5</sup> Речь идет, по всей видимости, прежде всего о тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

<sup>6</sup> См., например, беседу К. Дебюсси с сотрудником журнала «Comœdia» «Музыка сегодняшняя и вчерашняя» (1909): Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы.

## ДОКЛАД ОБ ОР. 31 (1931)

В мои намерения не входит оспаривать права большинства.

Но ясно одно.

У власти большинства есть некий предел, и он всегда там, где не все в состоянии *сами сделать* то, о чем идет речь.

К примеру, когда спелеологи приближаются к узкому проходу, где может пробраться только один человек, то, разумеется, все имеют *право* сами это проверить, однако же поручают дело одному и полагаются на его суждение.

Такие узкие проходы ведут ко всем незнакомым местам, и мы все еще не знали бы, каков ландшафт на Северном полюсе, если бы ждали, пока большинство решится увидеть его собственными глазами. Первую поездку по железной дороге и на автомобиле, первый полет, первый перелет через океан и первый полет на самолете с ракетным двигателем большинство предпринять не может, уже не говоря о том, что на такой риск никакое большинство и не пошло бы.

Это удел *одиночек*. И раз большинство предоставляет им подвергать себя опасности, оно должно передать им и права. Должно признать права тех одиночек, которые отваживаются совершить необходимое и знают, что должны сделать свои завоевания достоянием многих, хотя большинство и не за них, — потому как они знают, что все остальные не отважатся подвергнуть себя такому риску.

В подобной ситуации нахожусь я. Я принадлежу к меньшинству по отношению к поклонникам не только легкой, но и серьезной музыки. Никому не приходит в голову враждебно относиться к героям, решившимся лететь через океан или к Северному полюсу, потому что значение совершенного ими быстро понимает каждый. Но хотя опыт показал, что многих первооткрывателей, уже давно находившихся на твердом пути, продолжали считать полусумасшедшими искателями, — все же враждебность большинства постоянно обращается против тех, кто движется в неизведанное в духовной сфере.

Здесь, на *радио*, царит большинство. В любое время дня и ночи ему подаются угощения для слуха, без которого оно, кажется, уже не может сегодня существовать. И всегда приходит в дикое негодование, если однажды на короткое время вынуждено от этого угощения отказаться. В противовес подобной развлекательной горячке я утверждаю права меньшинства: надо иметь возможность распространять и необходимые вещи, а не только не-

нужные. И работа спелеолога, летчика, перелетевшего через океан, относится к таким необходимым вещам, как и работа тех – скажем об этом со всей скромностью, – кто отваживается на подобное в духовной и художественной сфере. У них тоже есть *права*, у них тоже есть притязания на радио.

Новая музыка никогда не бывает хороша с самого начала. Вы знаете, что не только произведения Моцарта, Бетховена и Вагнера поначалу встретили сопротивление, но и «Риголетто» Верди, «[Мадам] Баттерфлай» Пуччини и даже «Севильский цирюльник» Россини были освистаны, а «Кармен» провалилась<sup>1</sup>.

Дело здесь вот в чем: нравиться может только то, что запоминаешь, а в новой музыке с этим очень сложно.

Мастера приятного стиля учитывают это, строя свои мелодии так, что каждая кратчайшая фраза повторяется до тех пор, пока не западет в память.

*Пример 1* [не записанный Шёнбергом пример из «Мадам Баттерфлай» Пуччини]

*Пример 2* [тема из вальса И. Штрауса «На прекрасном голубом Дунае»; воспроизводится Шёнбергом с некоторыми неточностями]



Строгий композиционный стиль, однако же, должен отказаться от столь удобного вспомогательного средства. Он требует, чтобы повторения непременно стимулировали развитие, а это может произойти только благодаря сильному варьированию.

В качестве примера стремительно развивающейся темы (вы наверняка ожидаете, что я назову вам самую что ни на есть современную тему, но ошибаетесь) я приведу Виолончельную сонату Брамса F-dur [оп. 99].

Молодые слушатели наверняка не знают, что при жизни Брамса эту сонату очень не любили и считали неудобоваримой.

Слушатели более старшего возраста, конечно, еще помнят, что Скрипичный концерт [оп. 77], несмотря на заступничество Йохима, в течение двадцати лет считался неисполнимым, не соответствующим природе скрипки.

Пример 3



В те времена непривычный ритм этого трехчетвертного такта, синкопирование, из-за которого кажется, что третья фраза написана на 4/4,

Пример 3 а



и необычные интервалы (содержащаяся здесь нона)

Пример 3 б



затрудняли постижение. Мое восприятие было таким же, и потому я знаю, сколь серьезно к этому надо относиться!

И, в довершение всего, тема развивается чересчур стремительно, а ее мотивный состав почти невозможно разгадать на слух – только на бумаге. Лишь тут становится ясно, что начальная кварта

Пример 3 в



в обращении оказывается квинтой,

Пример 3 г, д



но услышать это трудно уже потому, что во фразах поначалу объединяются группы из двух звуков, а потом сразу – из трех.



Тем не менее, как выяснится, и здесь возникают сложности для восприятия. О них позже.

Тему моих вариаций начинает виолончель соло, заканчивает скрипка<sup>2</sup>:

Пример 4



Первая двутактовая фраза:

Пример 5 а



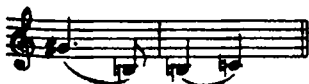
В несколько измененном виде – сжатая до одного такта – повторяется во второй (сравните 5 б с 5 а):

Пример 5 б



В третьей, снова двутактовой, опущен затакт:

Пример 5 в



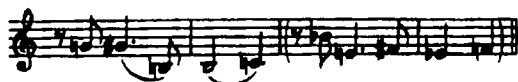
С затактом это выглядело бы так:

Пример 5 г



а если бы заключительный ход был как в первой фразе, то так:

Пример 5 д



Итак, всё вместе выглядит следующим образом: двутактовая фраза (пример 5 а), однотоковая (пример 5 б), укороченная двутактовая (пример 5 в) – и образуют первое предложение.

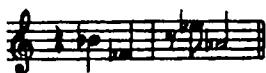
Второе предложение начинается с сокращенного варианта третьей фразы, состоящего из двух тактов:

Пример 5 е



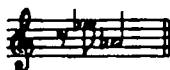
Далее следуют пятая и шестая фразы – обе по одному такту, что дает преимущество, поскольку это повторение мало варьировано:

Пример 6

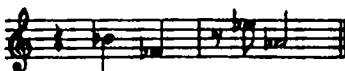


Из первого однотокта пятой фразы берется один лишь затакт в уменьшении – более легкий, сжатый, в восходящем движении:

Пример 6 а

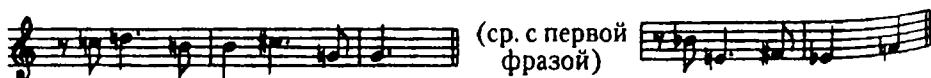


Пример 6 б



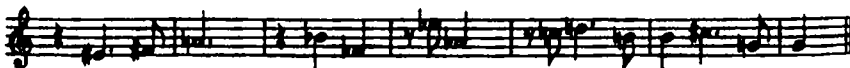
Каденция второго предложения образует трехтакт, представляющий собой небольшое расширение первой фразы:

Пример 6 в



Второе предложение целиком звучит так:

Пример 6 г



В нем 7 тактов, в первом – 5. Всего 12 тактов. Это деление на 5 и 7 тактов сохранится также в дальнейшем: вторая и третья части темы – а это так называемая *трехчастная песня*<sup>3</sup> – точно так же распадаются на 5 + 7 тактов.

Я считаю, что через некоторое время, когда эта музыка станет более привычной, подобное членение окажется подспорьем для восприятия, поскольку облегчает запоминание.

Во второй части трехчастной песенной формы новые мотивы не появляются. Это середина, которая должна лишь создавать небольшой контраст между третьей и первой частями:

Пример 7



Она пятитактовая: два раза по такту, к которым примыкает цепочка из трех однотоков.

Третья часть представляет собой редукцию первой до 7 тактов:

Пример 8



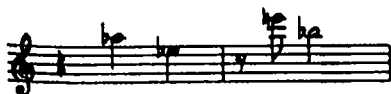
Сначала двутакт, ритмически соответствующий первой фразе:

Пример 8 а



Затем два раза по такту из второго предложения (сравните с примером 6):

Пример 8 б



потом примыкающий трехтакт – расширенное завершение первого предложения:

Пример 8 в



Думаю, что эта тема не так трудна, как другие темы в моей музыке, поскольку здесь я развивал ее довольно медленно. Однако воспринимать ее станет сложнее, когда присоединится сопровождение.

Прежде чем перейти к объяснению того, в чем состоит эта сложность, продемонстрирую один опыт.

Совсем не просто гармонизовать эту тему тональными аккордами. Но мне важно доказать вам, что чисто технически я вполне в состоянии выполнить такую операцию. Обратите внимание, что я даже еще больше усложню задачу, привязав эту тему – хотя это и противоречит ее природе – к F-dur:

*Пример 9*

The musical score for Example 9 consists of four systems of piano accompaniment for a melody. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is F major (one flat). The first system shows the melody starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system continues the melody with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The third system shows the melody with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The fourth system shows the melody with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score is marked with 'rit.' (ritardando) above the third system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Это вполне добропорядочный F-dur, в котором постоянно мерцает Ges-dur, соответствующий неаполитанской сексте. Некоторым такая обработка покажется лучше, чем мой оригинал. Мне она не нравится, однако это дело вкуса. Но если я могу и так, то почему же тогда пишу другое сопровождение, которое в общем-то нравится меньше? Не по злему умыслу, а вот по какой причине:

Тема не пришла мне в голову именно с такой гармонизацией, и никакая искусная обработка в дальнейшем не приведет к тому, что она действительно будет осмыслена в F-dur, сохранит эту тональность и навяжет ее вариациям. Потому что тема, в которой последовательности звуков сами по себе никак не выражают тональность, на самом деле не принадлежит этой тональности. И насилие над ее природой жестоко отомстило бы за себя – уже не говоря о том, что мои последующие идеи были бы столь же мало связаны с этой тональностью и тоже подверглись бы насилию.

Пожелай я хоть как-то изложить вам остальные причины, это увело бы слишком далеко. Поэтому ограничусь тем, что скажу о самом важном.

Как известно, слух привел меня к типу письма, который ошибочно называли атональным. На самом деле оно в крайнем случае нетонально, то есть не допускает возникновения и проявления тональности и основывается на том принципе, что воспринимаемость диссонанса приравнивается к воспринимаемости консонанса.

Далее, вы, возможно, уже слышали о композиции на основе двенадцати тонов, называемой также композицией с рядами (Reihenkomposition). Она опирается вот на что: ранее сочинение базировалось на тональности, теперь же ряд из двенадцати звуков дает материал, из которого создаются все структуры, мелодии, фразы и мотивы, а также все созвучия. Отличие от тонального способа композиции только в том, что используются все двенадцать тонов, и они не привязаны к одному основному тону, а прежняя техника обращения с диссонансами здесь больше не используется.

Мне очень неприятно, что тем самым возникает необычное затруднение; нет человека, который сильнее страдал бы от того, что не может в более доступной манере донести свои мысли до современников.

Ряд, положенный в основу моих Вариаций для оркестра, образует не только сопровождение темы вариаций, но уже в ней самой проходит четыре раза. В первом предложении ряд излагается в виде темы:

Пример 10



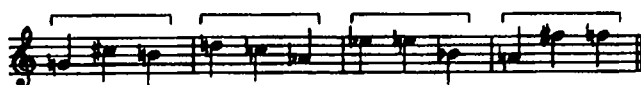
Во второй части [середине] звуки появляются в обратном порядке – так называемом ракоходе:

Пример 11



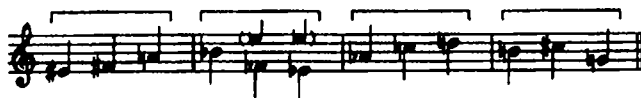
В третьей части ряд предстает в обращении – каждому интервалу соответствует шаг в противоположном направлении:

Пример 12



А во втором предложении первой части возникает ракоходное обращение:

Пример 13



Три названные зеркальные формы вместе с тематической часто транспонируются на другие ступени. Но заданные звуковые соотношения остаются неизменными. Как я рассчитываю, такое единообразие звуковых последований облегчит восприятие, что, однако же, может произойти, только когда слух преодолеет препятствия, уготованные ему присутствием неразрешенных диссонансов.

В своем докладе я намерен столь наглядно представить вам возможно большее число отдельных оборотов, что некоторые, вероятно, узнают их при повторении.

Теперь собственно анализ. Сочинение начинается со вступления. Если вы хотите занять у кого-то деньги, то наверняка не выложите это без всякой подготовки, а начнете, например, с того, что расскажете о своем прежнем положении, о том, как оно изменилось и т. п. Ну, тут мне не надо никого учить – каждый сам все прекрасно знает.

Такое вступление – а здесь требуются не деньги, но кредит: вера слушателя, его доверие – такое вступление в вариациях часто считается необходимым.

Во вступлении готовится тема и ряд – так, что сначала появляются отдельные звуки ряда и его обращения. Послушаем первые 8 тактов.

Пример 14 (тт. 1–8 партитуры)

В следующих тактах первая половина двенадцатитонового ряда проходит сначала в басу, потом у скрипок tremolo, далее снова в басу и затем у валторн:

Пример 15 (тт. 9–16 партитуры)

Попутно уже готовится ритм темы – затактовая восьмая. И вот у гобоев и флейт появляется первый намек на тему:

*Пример 16* (тт. 16–18)

Затем у первых и вторых скрипок вышеупомянутый ритм – восьмая – достигает известной мелодической самостоятельности:

*Пример 17* (тт. 19–23, только 1-е и 2-е скрипки)

Это развитие осуществляется в сопровождении почти всего оркестра, в свою очередь, подготавливающего некоторые особенности темы:

*Пример 18* (тт. 18–23 партитуры)

Прежде чем все возникшие структуры растворятся в конце вступления, следует упомянуть появление звуков *b-a-c-h* – символа имени Баха, к которому охотно взывает всякий, как к святому покровителю при выполнении смелой задачи.

Их играет первый тромбон в качестве контрапункта к фигуре флейты:

*Пример 19 а* (тт. 24–25 партитуры, 1-й тромбон и флейта)

А вот конец вступления:

*Пример 19 б* (тт. 24–33)

А теперь позволю себе испытать ваше терпение и еще раз представить все вступление целиком. Проверьте, удалось ли мне передать в нем вступительный, предваряющий, подготовительный характер.

*Пример 20* (тт. 1–33 партитуры)

Возможно, вы не сочли мою тему для вариаций, представленную в тональной форме, слишком сложной. Сопровождение само по себе тоже простое, поскольку основано на простой системе.

*Пример 21* (тт. 34–57 партитуры)

Последующие вариации можно отнести к категории так называемых строгих (*formale*), или фигурационных (*Entwicklungs-Variationen*), вариаций – поскольку все дальнейшее развивается из темы и ее особенностей и, помимо того, движение, как обычно, имеет тенденцию к нарастанию. Но вместе с тем это и так называемые характерные вариации, поскольку каждая создает определенный характер. Обычно уже при первом своем появлении темы вариаций повторяются (напомню об известных знаках повторения). Так как здесь этого не происходит, в первых четырех вариациях тема проводится в одном из голосов совершенно точно – только с ритмическими модификациями.

В *первой вариации* тема появляется у басовых инструментов:

*Пример 22* (тт. 58–75 партитуры: фаготы, бас-кларнет, контрабасы)

Как обычно бывает в вариациях, здесь в каждой есть так называемый «мотив вариации», который по большей части опекает главные ноты темы или же, создавая фигуры, образует главные или побочные голоса<sup>4</sup>. Здесь несколько маленьких мотивов в основном дают материал для побочных голосов:

*Пример 23* (тт. 58–59 партитуры: 1-е, 2-е скрипки и гобой)

Далее:

*Пример 24* (т. 60 партитуры: флейта-пикколо, флейта, гобой, кларнеты, челеста)

Середина по контрасту начинается с певучей фигуры у первой валторны, имитируемой кларнетом:

*Пример 25* (т. 70 партитуры: 1-я валторна, 1-й кларнет)

Будьте терпеливы: первая вариация, которую вы сейчас услышите, без сомнения, отнюдь не сразу располагает к себе, хотя я не считаю ее по этой причине хуже.

*Пример 26* (1-я вариация, тт. 58–81 партитуры, все)

Во второй вариации первая скрипка и первый гобой проводят обращение темы в виде канонической имитации, начало которой мы воспроизводим:

*Пример 27* (тт. 83–86 партитуры: скрипка соло и 1-й гобой)

Певучий характер обоих этих голосов подчеркивается мотивно насыщенным имитационным сопровождением, выступающим в самостоятельной роли, когда основные голоса паузируют:

*Пример 28* (тт. 82–85 партитуры: флейта, бас-кларнет, 1-й фагот, виолончель соло)

Эта вариация по характеру близка камерной музыке, так как [в ней] участвуют почти сплошь солирующие инструменты; не сердитесь, если я признаюсь, что нахожу ее «милой» – простите за сильное выражение:

*Пример 29* (2-я вариация, тт. 82–105 партитуры, все)

Третья вариация бурная по характеру. Высокие струнные играют сопровождающую фигуру шестнадцатых:

*Пример 30* (тт. 106–109, 1-е, 2-е скрипки, альты)

Потом она звучит также у духовых и позже – у низких инструментов. Главная фигура страстная по характеру, она имитационно излагается разными инструментами:

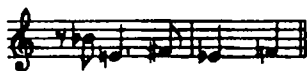
*Пример 31* (тт. 106–109 партитуры: виолончели, контрабасы, гобой, флейты)

В этой вариации тема сначала звучит у валторн, а в третьей части песенной формы – у трубы:

*Пример 32* (3-я вариация, тт. 106–129 партитуры, все)

Четвертая вариация связана с предыдущими постольку, поскольку прежнее движение шестнадцатыми в сопровождении теперь использовано в теме вариаций, которую играют три солирующих инструмента – арфа, челеста, мандолина. Здесь она уже является побочным голосом. Припомните ли вы эту начальную тему?

*Пример 33 а*



*Пример 33 б* (тт. 130–135 партитуры: арфа, челеста, мандолина, тамбурин)

Эта вариация в характере вальса – конечно, вальса не для танцев; здесь идеализированный, медленный, певучий тип вальса, близкий лендлеру. Ведущий мелодию главный голос сначала появляется у флейты:

*Пример 34* (тт. 130–133 партитуры, все)

Кларнет продолжает:

*Пример 35* (тт. 140–144 партитуры, все)

В средней части ведут скрипки:

*Пример 36* (тт. 153–155 партитуры, все)

а в самом конце, подобно началу, – нежные деревянные духовые втроем:

*Пример 37* (тт. 164–165 партитуры, все)

Надеюсь, теперь вы можете проследить структуру вариации:

*Пример 38* (4-я вариация, тт. 130–177 партитуры)

*Пятая вариация* вновь несколько сложнее для понимания.

Хотя появляющиеся в ней характеры очень четкие и достаточно часто повторяются, она образована из множества элементов, которые беспрерывно варьируются и притом так часто меняются, что я охотно остановлюсь на этом поподробнее. Несколько образцов для ориентации.

В конце двутакта, который мы вам сыграем, возникает оборот, здесь и в дальнейшем снова и снова прерывающий ход развития главного голоса. Быть может, из-за этих вторжений данная вариация и не воспринимается легко. Но композитор связан осенившей его идеей; он может высказывать только то, что им завладело, и должен верить в силу, принуждающую его высказывать вещи, которым не сразу начнут рукоплескать. Если бы я в нее не верил, я вообще не мог бы сочинять!

Обратите внимание в этих тактах на возникающий пять раз угловатый ритм у тромбонов и на басы, в которые вплетена тема. А мелодия здесь у первых скрипок:

*Пример 39* (тт. 178–179 партитуры, все)

Пример из середины демонстрирует, сколь сильно развиваются показанные обороты. Главный голос у высоких деревянных духовых:

*Пример 40* (тт. 190–191 партитуры, все)

Теперь еще начало третьей части. Тут главный голос, как в начале, у скрипок. Но здесь, да уже и раньше, на него накладывает отпечаток угловатый ритм тромбонов и «вторжения». Сопровождение, прежде порученное тромбонам, теперь у трубы и валторн:

*Пример 41* (тт. 195–197 партитуры, все)

А теперь пятая вариация целиком:

*Пример 42* (тт. 178–201 партитуры)

В *шестой вариации* тема вновь появляется в качестве сопровождения у виолончели соло:

*Пример 43* (тт. 202–203 партитуры, 1-я, 2-я, 3-я виолончели)

На мотиве вариации основана кантилена кларнета, которая сочетается с постоянно присутствующим контрапунктирующим голосом (*Gegenstimme*):

*Пример 44* (тт. 202–206 партитуры, все деревянные духовые)

Второе предложение звучит у альты, потом у флейты, затем у виолончелей. Середина – вновь кларнет:

*Пример 45* (тт. 220–221 партитуры, все деревянные духовые)

В третьей части формы ведут скрипки, имитируемые басами<sup>5</sup>:

*Пример 46* (тт. 230–232 партитуры, все струнные)

Я считаю эту вариацию благодаря ее певучему характеру довольно привлекательной и поэтому думаю, что могу отказаться от дальнейших пояснений.

*Пример 47* (6-я вариация, тт. 202–237 партитуры, все)

*Седьмая вариация* отмечена появлением выполняющей функцию главного голоса фигуры, которая впервые проводится у фагота:

*Пример 48* (т. 238 партитуры, 1-й фагот)

Затем продолжает кларнет:

*Пример 49* (т. 243 партитуры, 1-й кларнет)

В дальнейшем он появляется у других инструментов – например, у гобоя, флейты, скрипки соло и т. д., а в конце снова у фагота и кларнета.

В сопровождении этого главного голоса спрятана тема вариаций, за одним исключением: один раз она помещена в фигуру у кларнета. Сопровождение многообразно варьируется в плане звучания, и я надеюсь, что впоследствии это звучание будет казаться красивым. Если приводить здесь примеры, то мы зайдем слишком далеко, поэтому сейчас – вся седьмая вариация целиком.

*Пример 50* (7-я вариация, тт. 238–261 партитуры)

Восьмую и девятую вариации можно рассматривать вместе, поскольку они исходят из одинаковых тематических структур и родственны по характеру. К тому же они очень коротки из-за стремительного темпа.

В восьмой вариации главный мотив играют деревянные духовые – гобои и фаготы:

*Пример 51* (тт. 262–266 партитуры, 1–4 гобои, 1–4 фаготы)

В девятой вариации у трубы, альты, фагота и скрипки тот же мотив звучит так:

*Пример 52* (тт. 286–287 партитуры, 1-я труба, альт, фагот, 1-я скрипка)

В восьмой вариации он сопровождается фигурой восьмых, сначала у виолончелей, и аккордами, появляющимися сперва у струнных:

*Пример 53* (тт. 262–266 партитуры, струнные)

В девятой вариации тот же мотив проводится вместе с оборотом, который сначала проходит у пикколо:

*Пример 54* (тт. 286–287 партитуры, флейта-пикколо)

Характерна здесь также и маленькая вставка *Sostenuto*, которая пять раз прерывает ход развития раздела и напоминает рефрен траурного марша<sup>5</sup>. Вот, например, [ее появление] в третий раз:

*Пример 55* (тт. 296–297 партитуры, все)

Теперь, пожалуйста, вариации восемь и девять:

*Пример 56* (8-я и 9-я вариации, тт. 262–309, все)

Мы подошли к финалу.

Чтобы объяснить вам, что такое финал, я снова обратился к книгам, и снова напрасно. Кроме нескольких общих фраз и излияний чувств едва ли можно что-нибудь найти. Я с удовольствием предложил бы вам нечто объективное, общепризнанное – но поскольку наука оказывается несостоятельной, я полагаюсь только на самого себя!

Если бы художнику надо было нарисовать то, что можно охватить одним взглядом, перед ним встал бы вопрос: следует ли ему рисовать картину до границ холста или же рисовать именно столько, сколько охватил одним взором он сам. Где и как ему закончить?

Для музыканта этот вопрос гораздо сложнее. Хотя и в классической литературе есть примеры того, что вещь прекращается, а не заканчивается по-настоящему (например, каватина из III акта «[Свадьбы] Фигаро» «Злосчастная булавка»<sup>6</sup>), в целом по традиции окончания выстраивают особенно тщательно. Я нахожу, что нигде так прекрасно не проявляется богатство фантазии мастеров, как в заключительных разделах. Будто бы речь шла не о том, чтобы подготовить прекращение, а скорее, я бы сказал, о том:

Чтобы сделать вывод!

Чтобы прийти к сентенции.

Такая потребность особенно заметна в симфонических произведениях великих мастеров.

Вариации для оркестра, несомненно, приближаются к симфоническому типу формообразования, хотя этому противоречит одно: отдельные вариации могут быть тесно взаимосвязаны, однако они все же нанизываются, составляются. Симфоническое развитие иное: здесь музыкальные картины, темы, обороты, мелодии, эпизоды следуют друг за другом как повороты судьбы в биографии, хотя и пестрые, но тем не менее логичные и всегда связанные и вытекающие, вырастающие один из другого, а не просто чередующиеся. Возможно, различие станет понятным из следующего сравнения. Вариации – нечто вроде альбома с видами какого-нибудь местечка

или ландшафта, которые показывают вам отдельные моменты. Симфония же похожа на панораму, где, конечно, можно рассмотреть каждый вид по отдельности, но в действительности эти виды крепко связаны и переходят друг в друга.

Вероятно, после этого сравнения труднее будет объяснить, почему я, вводя финал, перескакиваю от одного модуса изложения к другому. Здесь я следую примеру мастеров-классиков и вспоминаю вариации в «Героической» Бетховена и гайдновские вариации Брамса<sup>1</sup>. Я бы спокойно согласился следовать этим мастерам, слепо им доверяя, но не могу претендовать на такую заслугу. Потому что, думаю, на самом деле испытываю необходимость ощущать так, как они, а именно – следующим образом:

Конечно, я мог бы, как Бах в «Гольдберг-вариациях», закончить на последней вариации. Но это произведение относится ко времени, когда чередование, нанизывание еще доминировало. А для симфонического стиля, метод которого я назвал *созиданием посредством развивающий вариации*, просто прекращения недостаточно. Тогда без ответа остался бы вопрос: почему просто чередующиеся разделы одинаковой величины в одном случае означают *начало*, а в другом – *конец*. Ведь, как мы полагаем, начало должно заключать в себе нечто, делающее его таковым, а в срединных разделах все должно выглядеть иначе – и точно так же конец как таковой должен обладать определенной характерностью, и эта характерность может материализоваться, только если совместно действуют все элементы формы. Тут в первую очередь необходимо отказаться от структуры и внешних очертаний темы, которые утрачивают свой первоначальный облик, поскольку он был предназначен для иных целей. Поэтому в дальнейшем вы услышите тему вариаций не целиком, но разложенную на фрагменты, элементы, которые иначе соединены. Мы покинем круг идей этого произведения, снова – как мы делаем, покидая панораму, – окинув все взором, еще раз запечатлевающим в памяти отдельные виды, объединяющим части на новый манер, создающим общее впечатление, подводящим, как было сказано, к сентенции.

Финал начинается со вступления, в котором вновь вспоминается имя Баха:

Пример 57 (я сам за фортепиано)



Сначала у первых скрипок, потом у валторн. Позже возникает новый мотив, играющий роль в дальнейшем:

## Пример 58 (фортепиано)



Кроме этого вступления, мы сыграем еще начало следующего фрагмента, мотив *grazioso* гобоя:

## Пример 59 (тт. 310–343)

Этим мотивом *grazioso* открывается довольно большой раздел, в котором тема вариаций снова появляется в облике, близком к первоначальному:

## Пример 60 (тт. 344–434 партитуры)

Вы также услышали переход к так называемой стретте, подытоживающему разделу, настойчиво подводящему к завершению. В нем, наряду с пунктирным мотивом темы вариаций, разнообразно, в зеркальных формах и уменьшениях, разрабатывается тема ВАСН:

## Пример 61 (тт. 420–501 партитуры)

Перед заключительным Presto вторгается Adagio, где тема вариаций слышна в контрапунктических наложениях:

## Пример 62 (тт. 502–507 партитуры)

И еще несколько слов.

Я знаю, что в концерте не могу ожидать, что мое сочинение приведет вас в восторг, и должен с этим смириться. Но если мне удалось показать, что я вправе считать свое произведение вполне организованным, хорошо продуманным и сочиненным не без прилежного труда, если вы пришли к выводу, что я имею право в это верить – верить, что моя вещь хороша, – тогда я определенно многого достиг.

Текст радиодоклада Шёнберга, с которым он выступил 22 марта 1931 года на Франкфуртском радио. Рукопись датирована 28 февраля (1931 года). Контакты Шёнберга с немецкими и австрийскими радиостанциями начались в конце 1920-х годов. В апреле 1927 года он дирижировал на Берлинском радио своей симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда». 27 февраля 1930 года там же состоялась радиотрансляция оперы «От сегодня до завтра» под управлением автора, для которой композитор написал небольшой вступительный текст (прочитанный в эфире Й. Руфером); в октябре того же года на Венском радио Шёнберг дирижировал своими ранними сочинениями. Доклад о Вариациях ор. 31 – это его первый развернутый, аналитический радиодоклад. Шёнберг с воодушевлением относился к новым перспективам, которые открывали музыкальные радиопередачи (в частности, он получал возможность напрямую обратиться к слушательской аудитории, минуя зачастую враждебных и некомпетентных посредников в лице критиков). Свидетельством заинтересованности композитора в возможностях радио служат письма, направленные им в начале 1930 года руководителю Берлинского радио Х. Флешу, где Шёнберг предла-

гает последнему организовать ночные трансляции современной музыки и излагает идею радиопередачи с участием музыкальных критиков и композитора (см.: Письма. С. 199–200, 206–207; этот план впоследствии был осуществлен с участием самого Шёнберга, его оппонентами выступили Г. Штробель и Э. Пройснер).

Идея выступить с радиодокладом о Вариациях для оркестра оп. 31 возникла в связи с намерением дирижера Г. Росбауда, который тогда являлся музыкальным руководителем Франкфуртского радио, исполнить это сочинение. В своем письме Росбауду от 14 марта 1931 года Шёнберг касается деталей своего предстоящего выступления: «Нотные примеры [...] определены, и Вы из этого можете заключить, что я хочу показать как можно больше музыки [...]. Нотные примеры пронумерованы, и я представляю себе процесс таким образом. Каждый пульта получает листок со всеми шестьюдесятью двумя пронумерованными нотными примерами, где они обозначены так же, как на листках, приложенных к докладу. Думаю, что во время доклада Вам лучше всего смотреть в свой экземпляр, а я буду выделять ключевые слова либо объясняться с Вами знаками; музыканты же или будут зачеркивать на своих листках сыгранные номера или, лучше, кто-нибудь будет показывать на большой доске номер, которые следует далее играть [...]» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 282–283). В ходе доклада часть примеров исполнялась на фортепиано. Вслед за докладом под управлением Росбауда было исполнено все сочинение целиком.

Вариации для оркестра оп. 31 Шёнберг завершил в сентябре 1928 года (партитура была издана «Universal Edition» в июне следующего года). Премьера Вариаций 2 декабря 1928 года в исполнении Берлинского Филармонического оркестра под управлением В. Фуртвенглера прошла со скандалом. «За исключением нескольких избранных, произведение никто не понял», – писал 14 декабря 1928 года Шёнбергу присутствовавший на премьере директор «Universal Edition» Э. Херцка (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 269). Музыкальный критик Г. Штробель в газете «*Berliner Börsen-Courier*» от 4 декабря 1928 года писал: «Это музыка даже не для “специалистов”, а только для посвященных. [...] Интеллект Шёнберга создал двенадцатитоновую систему – новый упорядочивающий принцип, который стал необходим после разрушения традиционных ценностей. И тут обнаружилось чудовищное расхождение [...] между преисполненным смысла вплоть до мельчайших деталей, исключаящим случайность внешним обликом сочинения и его звуковым явлением, между логикой на бумаге и хаосом многозвучий и мелодических фрагментов при исполнении». В своем радиодокладе об оп. 31 Шёнберг использовал редкую возможность, обратившись к широкой аудитории, подробно разъяснить свои намерения и свой метод композиции на примере двенадцатитонového сочинения и попытаться склонить слушателей на свою сторону.

Вскоре по приезде в США Шёнберг использовал два фрагмента настоящего доклада (начальный и заключительный) для своих лекций в Бостоне «Радио, художник и большинство» и «Что такое финал?».

Текст доклада был впервые опубликован в журнале: *The Score*, Vol. 27. 1960. P. 27–40. Как и другие тексты Шёнберга, предназначенные для устных выступ-

лений, машинописный экземпляр, по которому композитор читал свой доклад, испещрен подчеркиваниями, выполняющими исключительно интонационную, эмфатическую функцию. В издании под редакцией И. Войтеха, по которому сделан перевод, большинство из них не воспроизводится. Встречающиеся расхождения в исполнительских составах между нотными примерами в докладе и соответствующими местами партитуры Вариаций, помимо неточностей и опечаток, можно объяснить тем, что отдельные эпизоды в ходе доклада исполнялись в несколько «облегченном» виде (см., в частности, коммент. 2, 5).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Vortrag über op. 31 // Stil und Gedanke* 1976. S. 255–271.

<sup>1</sup> Из четырех перечисленных опер неудачные премьеры были только у трех: первое исполнение «Риголетто» (11 марта 1851 года, Венеция) прошло с большим успехом. Причины провалов трех остальных опер настолько различны, что вряд ли правомерно объединять их по этому признаку: «Севильскому цирюльнику» (на премьере эта опера называлась «Альмавива, или Тщетная предосторожность») устроили обструкцию сторонники композитора Дж. Паизиелло, ранее использовавшего тот же сюжет для своей оперы; «Мадам Баттерфлай» потерпела фиаско главным образом из-за непомерной длины второго акта (который Пуччини впоследствии разбил на две картины); против «Кармен» была развязана кампания в прессе из-за «скандального», «аморального» облика героини и ряда других персонажей, представляющих «социальное дно». Кроме того, все эти оперы уже начиная со второго представления имели больший или меньший успех (так, «Кармен», премьера которой состоялась 3 марта 1874 года, до конца театрального сезона прошла 37 раз).

<sup>2</sup> Согласно партитуре Вариаций, изданной в Полном собрании сочинений Шёнберга (Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung IV. Reihe A. Bd. 13), тему исполняет вся группа виолончелей, потом – скрипок.

<sup>3</sup> Трехчастная песня (или трехчастная песенная форма) – обозначение простой трехчастной формы, принятое в немецкой музыкальной теории.

<sup>4</sup> Более подробно Шёнберг комментирует понятие «мотив вариации» в «Основах музыкальной композиции»: «В классической музыке каждая вариация демонстрирует единство, которое превосходит единство темы. Это происходит от систематического применения мотива вариации. В художественных формах мотив вариации проистекает от самой темы, тесно соединяя, таким образом, все вариации с темой. [...] Мотивы первых нескольких вариаций ограничиваются выбором опорных звуков темы и звуков, соседних с ними. Нередко звуки темы включены в гаммообразные участки изложения или в разложенные аккорды» (Основы музыкальной композиции. С. 167–168). В своей неопубликованной рукописи «О терминологии учения о форме» (1923) Шёнберг также останавливается на различиях между понятиями Gestalt (структура, оборот), Figur (фигура) и Motiv (мотив): «Струк-

туры и фигуры очень похожи друг на друга, за исключением одного: структура есть нечто единственное в своем роде (даже если она повторяется); напротив, фигура сравнительно непритязательна (даже если она не повторяется) и обычно возвращается более свободно, чем прочие мелкие элементы. И та, и другая отличаются от мотива (который *действует* в них!!!) тем, что мотив, как неприкрытая, абстрактная первооснова, может целиком или частично присутствовать в фигуре и структуре и что обе последние как раз и являются облачением лежащего в их основе абстрактного. И наоборот, мотив может опеваться фигурами, но также и быть независимым от них или, реже, выступать в их облике, быть меньше или больше, чем они» (цит. по: Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 368–369).

<sup>5</sup> Согласно партитуре, вставка Poco sostenuto появляется в 9-й вариации четырежды. В нижеследующем нотном примере воспроизводится ее первое появление (т.т. 296–297).

<sup>6</sup> Имеется в виду каватина Барбарины «Уронила, потеряла» (L'ho perduta, me meschina), открывающая IV действие оперы.

<sup>7</sup> Вариации на тему Гайдна для оркестра оп. 56а.

## АНАЛИЗ ЧЕТЫРЕХ [ОРКЕСТРОВЫХ] ПЕСЕН ОР. 22 (1932)

Эти Оркестровые песни я сочинил в 1915 году<sup>1</sup>. Их стиль лучше всего охарактеризовать, кратко описав развитие, которое к ним привело и через них продолжилось. Примерно в 1908 году, в том числе в песнях<sup>2</sup>, я сделал первые шаги в область того — неправильно названного атональным — способа композиции, который характеризуется отказом от тонального центра и принятых ранее методов обращения с диссонансами. Последнее, как я позднее констатировал, совершилось потому, что по степени доступности для восприятия диссонансы и консонансы в идеале были приравнены друг к другу<sup>3</sup>.

Конечно же, только в идеале! Потому что в действительности для слушателей и даже для композиторов затруднения с восприятием диссонансов (осознанные и неосознанные) существовали и продолжают существовать по сей день. А поскольку консонансы брали на себя помимо всего прочего функцию формообразования, создания связей, то отказ от них требовал вдвое большей осторожности, многократной перестраховки.

Одним из важнейших вспомогательных средств восприятия является обозримость. *Краткость* облегчает обзор, способствует обозримости, помогает восприятию. Неосознанно я в это время писал *необычайно короткие* музыкальные пьесы.

Дамы и господа, вы наверняка слышали, что я конструктор; и я против этого не возражаю, потому что это мне льстит; по крайней мере, мне больше льстит слыть *головным музыкантом*, чем тупоголовым. Так вот, я неосознанно сделал еще ряд правильных вещей. Есть разные и в разной степени ценные средства создания внутренних связей в музыкальной пьесе. Одно из этих средств — тональная, подчеркивающая [тональный] центр гармония — не только обеспечивало связь, но и способствовало обозримости посредством членения. В моем новом композиционном направлении это вспомогательное средство исключалось, что поначалу не только вынуждало меня отказываться от сочинения крупных форм, но и мешало создавать длинные мелодии, равно как использовать все элементы музыкальной формы, основанные на частых мотивных повторах. Компенсировать это музыкальными средствами поначалу казалось невозможным. Неосознанно, а потому правильно, я нашел помощь там, где ее всегда находит музыка, достигая узлового пункта своего развития. *Именно так и не иначе* возник так называемый экспрессионизм: музы-

кальная пьеса не создает свою внешнюю форму из логики *собственного* материала, но, ведомая ощущением внутренних и внешних процессов, *выражая* их, опирается на их логику, строится на ней. В истории музыки это не ново: при всяком обновлении или обогащении музыкального материала на помощь приходили чувства, впечатления и т. п. Обычно то была поэзия — в эпоху ли первых опер, песен или программной музыки.

Ко времени, когда сочинялись эти песни, я уже в какой-то степени преодолел начальные трудности нового стиля. Хотя лишь благодаря композиции на основе двенадцати тонов возможности, которыми располагала абсолютная музыка в области формы, проявились свободно — свободно от всякого воздействия немзыкальных элементов.

Но до тех пор я все еще предпочитал музыку к текстам; до тех пор я был еще предоставлен лишь своему чувству формы. И я обязан был говорить самому себе (и, наверное, имел на это право): мое чувство формы, развитое на творчестве лучших мастеров, моя музыкальная логика, столько раз испытанная, должны послужить залогом того, что музыка, которую я пишу, в отношении формы правильна и логична, даже если мне это и не видно.

Данное обстоятельство и еще одно затрудняют анализ формы этих песен.

Как всегда бывает в первые десятилетия существования нового композиционного стиля, теория музыки тогда еще долгое время отставала. Другое же обстоятельство связано с особенностью, присущей сочинениям на тексты: их форма, по крайней мере внешне, определяется стихотворением.

Правда, это обстоятельство в песнях обычно заметно меньше, чем в драматической и хоровой музыке. Так вот, здесь, в моем опусе 22, оно по указанным причинам заявляет о себе чрезвычайно сильно.

Оттого здесь поначалу невозможно дать анализ в старом его понимании и показать главную тему, побочную партию, разработку, повторы и т. п. Но я могу продемонстрировать вам нечто иное, нечто очень характерное для сущности музыкальной логики.

Мы сыграем вам первые 18 тактов — инструментальное вступление первой песни «Серафита» на стихи Эрнеста Даусона в немецком переводе Стефана Георге.

Первые 10 тактов — это мелодия кларнетов:

*Пример 1* (тт. 1–10, одни кларнеты)<sup>1</sup>

К ней присоединяется фраза, исполняемая скрипками *divisi*:

*Пример 2* (тт. 10–16, одни скрипки)

Мне хотелось бы, чтобы вы послушали несколько тактов виолончельного сопровождения мелодии кларнетов — здесь появляется нечто такое, что вы потом еще услышите:

*Пример 3* (виолончели, тт. 1–4)

Все вступление звучит так (обращаю ваше внимание на орнаментированное сопровождение фрагмента, исполняемого скрипками):

Пример 4 (тт. 1–19, все)

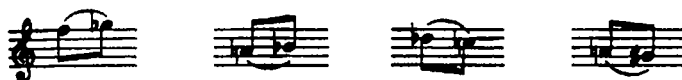
Не знаю, можно ли воспринимать эту [кларнетовую] партию как мелодию даже после многократного прослушивания — ведь в ней нет необходимых для этого повторов. Но чтобы привести пример неосознанного действия музыкальной логики, надо сказать вот о чем. Мелодия кларнетов

Пример 5 (на фортепиано, первая фраза)



состоит из ряда секундовых ходов

Пример 6



с примыкающим к ним ходом на малую терцию вверх:

Пример 7



В следующей фразе ходы на малую терцию и на секунду соединяются так:

Пример 8



И нечто подобное происходит в третьей фразе:

Пример 9



Здесь в обоих случаях сначала был ход на терцию, а вслед за тем — на секунду. Но в пятой [правильно: четвертой] фразе уже наоборот:

Пример 10



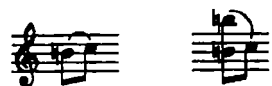
Сначала секунда *a-gis*, а за ним — терция *gis-h*:

Пример 11а



Но возникло еще кое-что: секунда *h-c* превратилась в септиму *c-h*:

Пример 11б



Это новая структура, которая тотчас же снова всплывает в пятой фразе в виде *b-h* с последующей терцией *h-d*:

Пример 12



Иначе присоединяется шестая фраза,

Пример 13



которая снова подхватывает ритм второй (см. пример 8). Интересна и девятая фраза,

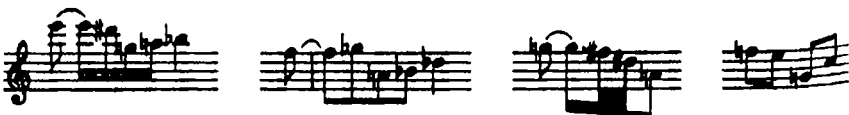
Пример 14



представляющая собой явную вариацию начала (см. пример 5).

Быть может, вы заметили, что во фрагменте со скрипками, который следует за кларнетовым, первая и вторая фразы — это всего лишь вариации предшествующего,

Пример 15



и что в конце [вступления: тт. 16–17] в сопровождении у виолончелей дважды подряд звучит маленькая фраза:

Пример 16 а, б



Три ее первые ноты опять-таки представляют собой последовательность секунды и терции, которую мы уже слышали. Она и в дальнейшем играет большую роль. Так, с нее начинается первый из четырех отделенных друг от друга интермедиями разделов, из которых состоит вокальная партия. Мы сейчас вам его сыграем. Обратите внимание: эти три звука образуют неизменную, напоминающую мотив фигуру. Она обычно возникает в начале стихотворной строки, но играет определенную роль и внутри фраз. Притом фигура эта, как я потом покажу, меняется и развивается на разные лады. Быть может, вы обратите внимание и на сопровождение слов: «Lebens wilder See» [«бурный океан жизни»] и «sei meine Fahrt auch voll von finster Sturm und Weh» [«пусть даже мое путешествие исполнено мрачных бурь и горя»]:

Пример 17 (голос и оркестр, тт. 18–28)

Вы, возможно, услышали упомянутый мотив — он сначала идет восьмыми, потом шестнадцатыми:

Пример 18 (голос и фортепиано)



И так далее, причем ритм этой фигуры в дальнейшем развитии становится самостоятельным конструктивным элементом, который появляется и с другими интервалами.

Надеюсь, я не зря привлек ваше внимание к одному месту в тексте. Именно в связи с этим следует сказать нечто принципиально важное.

«Бурный океан», «путешествие», «мрачная буря», «горе»: это слова, особенность которых не мог полностью игнорировать, пожалуй, ни один композитор начиная с Баха и кончая [Р.] Штраусом, слова, которые не могли незаметно проскользнуть, не отразившись в каком-нибудь музыкальном символе.

И все же это место — яркий пример нового типа соответствия таким образом. Осмелюсь утверждать, что я был первым, кто так поступил, о чем другие, подражавшие мне по непониманию, обычно умалчивают, но благодаря непониманию я охотно готов с этим согласиться. Они явно думали, что я не обращаю на текст *никакого* внимания, ибо ничто у меня не звучит подобно буре или лязгу мечей или издевательскому смеху, и шли еще дальше, сочиняя музыку не к тексту или по меньшей мере к *иному* тексту, но не к тому, который в этот момент звучал. Однако моя музыка реагировала на образные слова так же, как на абстрактные: она способствовала осмысленному преподнесению целого и его деталей в зависимости от того значения, какое они имели в этом целом. Так вот, если какой-нибудь исполнитель будет говорить о бурном море с иной интонацией (*in einem anderen Tonfall*), чем о спокойном, то моя музыка делает то же самое: она дает ему такую возможность и помогает ему; музыка становится взволнованной не так, как море, но *иначе* — как исполнитель. Ведь и картина не отображает свой предмет целиком: есть только неподвижное состояние, а слово описывает этот предмет и его состояние, фильм воспроизводит его без цвета, а цветной фильм воспроизвел бы лишенным органической жизни. И эту органическую жизнь способна придать ему одна лишь музыка, которая поэтому может ограничивать себя в том, что касается подражания, — преподнося, она *несет* эту вещь и саму ее сущность *пред духовное око*.

Во втором разделе в вокальной партии вновь часто и в разнообразных формах используется мотив из трех звуков. Например, на словах «Laute Angst» [«откровенный страх»]:

Пример 19



или «in deines Ruheortes» [«в месте твоего отдохновения»]:

Пример 20



Конечно, здесь уже заметны изменения,

Пример 21



причем впервые ясно проступает первичная форма,

## Пример 22



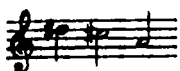
если не брать в расчет полутон-опевание:

## Пример 23



Здесь из малой терции возникает большая, а в продолжении, кроме того, из малой секунды — большая:

## Пример 24



Это увеличение интервалов несомненно подготавливает к появлению в третьем разделе интервалов еще более широких, причем вводятся они до поры до времени с тем же самым ритмом. Теперь мы сыграем вам этот третий [правильно: второй] раздел.

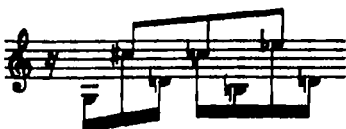
## Пример 25 (тт. 26–44)

Мы сыграли еще и вступительные такты к более подвижному среднему разделу, и вы услышали также фигуры скрипок:

## Пример 26 (тт. 41–43)

широкие интервалы в ритме первой фигуры. Но эти фигуры еще кое в чем совпадают с первой: если выделить в первой фразе верхние ноты:

## Пример 27



то мы получим первую фигуру:

## Пример 28



Первые такты [третьего] раздела как в оркестре, так и у голоса заполнены главным образом этой фигурой. В последних тактах мотивы снова приближаются к своему исходному облику. Например, вот это место у кларнетов:

*Пример 29* (кларнеты, тт. 48–49)

И сопровождение здесь тоже напоминает начало.

*Пример 30* (виолончели, тт. 48–50)

Теперь мы исполним этот раздел целиком:

*Пример 31* (голос и оркестр, тт. 39–54)

Дамы и господа, я не хочу, чтобы вы думали, будто этот анализ разъясняет все происходящее в этом разделе. И утешает меня только одно: я могу обойтись без тех элегантных, но ханжеских оборотов, с помощью которых в анализе принято уклоняться от необъяснимого. Я говорю то, что вижу — в той мере, в какой могу это выразить. В конце концов, такой путь — тоже путь, и преодолевать его надо шаг за шагом, на цыпочках.

Прежде чем прозвучат последний раздел и оркестровая постлюдия, я хотел бы показать вам, что в вокальной партии в форме мотивной цепочки снова появляется начальный мотив. Он звучит здесь шесть раз:

*Пример 32*



Можно подумать, что это случайность, и в особенности потому, что этот мотив вовсе не столь необычен, чтобы, не неся глубокого смысла, не мог возникнуть где-то в другом месте, да еще с изменениями величины и направления интервалов. И в самом деле — во второй песне он также играет немаловажную роль, что лишь подтверждает тот известный факт, что из одного-единственного мотива можно создать бесчисленное число совершенно разных пьес, что мотив в этом смысле — не более чем строительный элемент, и что все зависит лишь от особого его местоположения. И все-таки различия есть, и все-таки даже столь изменчивая структура обладает определенным характером, ограничивающим ее применение. Никому ведь не захочется строить из игральных карт крепость, из тесаного камня — сарай, а из кирпичика — картонный домик или же воздушный замок.

Теперь я хочу показать вам мелодию кларнетов из сопровождения к этому фрагменту вокальной партии:

*Пример 33* (все кларнеты, тт. 54–59)

а из постлюдии — главный голос скрипок:

*Пример 34* (все скрипки, тт. 74–84)

А теперь весь заключительный раздел:

*Пример 35* (голос и оркестр, с т. 53 до конца)

Во второй песне «Все ищущие тебя» из «Часослова» Райнера Марии Рильке несколько раз, как уже упоминалось (быть может, это всего лишь совпадение?), звучит тот же мотив, что и в первой. Тем не менее я мог бы, наверное, показать, что истинная связь здесь иная. Это бы увело нас слишком далеко, а пользы принесло мало — уже потому, что в результате не выявилось бы ничего, что характерно для такого сочинения, как эта песня. Итак, песня эта необычайно короткая: всего-то 25 тактов. А по моим наблюдениям, конструктивные предпосылки коротких пьес таковы. Раз в пределах малого числа тактов невозможно очень интенсивно развивать структуры (Gestalten), то надо либо остерегаться использовать такие структуры, которые требуют развития, либо, как в афоризмах или же в лирической поэзии, обеспечить каждому мельчайшему элементу такое обилие связей со всеми прочими элементами, что самое ничтожное изменение в их расположении выявит столько же новых структур, сколько выявляют в ином месте интенсивнейшая разработка и интенсивнейшее развитие. Тогда эти структуры оказываются словно в каком-нибудь зеркальном кабинете: их всегда видно со всех сторон сразу, и связи их прослеживаются во всех направлениях. Я, естественно, могу показать вам только часть этих связей — то, что вижу сам. Сначала, однако, продемонстрирую несколько появлений упомянутого мотива первой песни. Например, в вокальной партии:

Пример 36 а



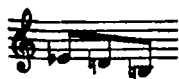
[он звучит] даже весьма часто:

Пример 36 б



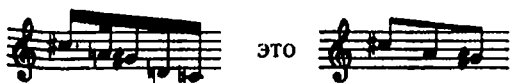
А также в сопровождении. Например, у виолончелей:

Пример 37а



или у флейт:

Пример 37 б



Однако, как уже говорилось, имеются и другие путеводные нити. Структура:  
*Пример 38*

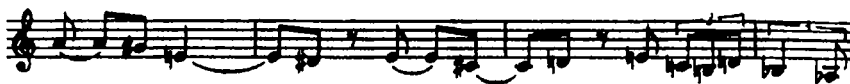


(это начало вокальной партии) сразу появляется в тт. 2 и 3 в сопровождении, сначала у флейт, потом у кларнета. Запомните, пожалуйста, этот кларнет и появляющуюся следом быструю фигуру флейт. Мы потом снова их встретим.

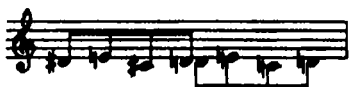
*Пример 39* (голос и оркестр, с начала до т. 6)

Быть может, вы также слышали, что этот мотив часто появляется в вокальной партии, например на словах «so dich finden, binden Dich an Bild und Gebärde» [«а тот, кто находит, сводит Тебя / к цвету и жесту»]<sup>5</sup>:

*Пример 40 а*

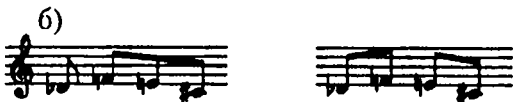


*Пример 40 б*



Но еще полезнее поискать две следующие друг за другом терции, которые есть почти везде и должны рассматриваться скорее как «общая мера» всех структур пьесы. Появляются они в первой же фразе — «Alle welche Dich...» («Все [ищущие] тебя»)

*Пример 41 а, б, в*



Точно так же — во втором фрагменте:

## Пример 42 а, б



Послушайте теперь весь второй фрагмент:

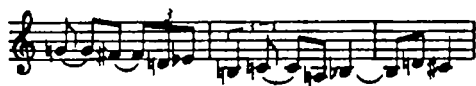
Пример 43 (голос и оркестр, тт. 6–12)

Третий раздел представляет собой середину, а особенности строения середины позволяют отходить от строгих основных форм исходных мотивов и преобразовывать их далее. И все же вы яснее слышите в партии голоса

Пример 44



Пример 45



эти последовательности терций и первый мотив



Обратите еще внимание на то, что в основе партии контрафагота и контрабаса [контрабасы а2 — тт. 13–17] — тоже последовательности терций.

Пример 46 (голос и оркестр, тт. 12–19)

В четвертом фрагменте, выполняющем роль «третьей части трехчастной песни», опять происходит более сильное сближение с исходными структурами. Прежде всего я напому фигуру кларнетов в т. 3 и флейт в т. 4:

## Пример 47



Слегка варьированная, она теперь появляется в другой инструментовке, при этом у виолончелей проходит терцовый мотив:

Пример 48 (только оркестр, тт. 20–21)

Начальный мотив [песни], и даже на той же высоте, слышен в вокальной фразе: «gibt Deinen Gesetzen Recht, die von Geschlecht» [«Знаю: грядет закон. / С каждым столетьем он»]

Пример 49 а, б



и сразу после этого — у флейт.

Пример 50



Теперь мы сыграем вам конец песни

Пример 51 (голос и оркестр, тт. 20–26 [правильно: 20–25])

Третья и четвертая песни еще сложнее для анализа. Но мне и на сей раз не хочется, чтобы у вас создалось впечатление, будто я не даю анализ потому, что не могу рассчитывать на столь обстоятельное знание [вами] композиционно-технических терминов, какое тут требуется. Хотя на деле и это тоже имеет место, что я вам и докажу на одном примере. Но причина не в том. Напротив, думаю, было бы заманчиво попробовать изложить вам легко и понятно даже столь сложную материю. Но в действительности сделать это я не могу. Ибо знаю только, что эти песни не лишены логики, но не могу это доказать. Поэтому я поступлю иначе — покажу то, что еще не показал.

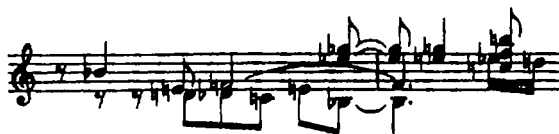
Но прежде я должен выполнить свое обещание: показать, какие трудные процессы пришлось бы объяснять, пожелай я сделать композиционно-технический анализ.

Мы сыграем вам сначала первый из трех разделов, на которые распадается третья песня «Дай мне стеречь твои просторы»<sup>6</sup> из «Часослова» Райнера Марии Рильке:

Пример 52 (голос и оркестр, тт. 1–14)

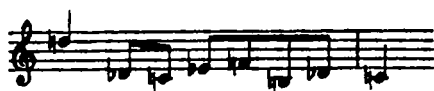
Нельзя анализировать, просто глядя в ноты. Я, по крайней мере, почти никогда не обнаруживаю связи глазом: я их *слышу*. Только так и можно обнаружить, что первый такт оркестрового вступления и первый такт вокальной партии похожи почти до полного совпадения, и только потом увидеть это в нотах. Послушайте, пожалуйста, на фортепиано сначала оркестр:

Пример 53



а затем голос

Пример 54



и теперь еще раз вместе; и еще раз

Пример 55

Быть может, вы уже смогли уловить сильное сходство этих структур. Отчасти оно состоит в том, что первые три звука *d, des, c* — одинаковые:

Пример 56 а



Но продолжение в одном случае — *e-f*, а в другом — *es-f*

Пример 56 б



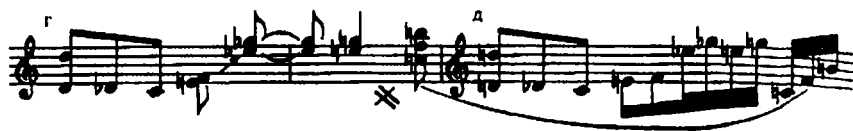
nel secondo mi bemolle-fa<sup>7</sup>

Пример 56 в



Но в первом случае звук *es* «добавлен» в верхнем голосе [у скрипок], и оба варианта, хотя и по-разному, приходят к звукам *h*-с:

Примеры 56 г, д



и потом к звуку *с*.

Возможно, это один из законов музыки, что узнаваемыми, то есть доступными восприятию, являются не только точные перегруппировки звуковых структур, но при благоприятных обстоятельствах — и неточные, если только [между этими структурами] вопреки изменению интервалов всегда сохраняется достаточное сходство. Тогда по своему воздействию они напоминают повторение или вариант, а их целью может быть переход, вступление, растворение, а также просто перемена. Но здесь речь идет еще и о другом. И вот это другое мне хотелось бы — насколько позволяет время — показать вам.

Начиная с Рихарда Вагнера с текстом в немецкой музыке обращаются уже не так, как в народной песне, и не так, как [это происходит] у южных народов, например у итальянцев. Еще Шуберт столь резко не различает отдельные слова по их смысловой тяжести, но, создавая обобщенную мелодию, минует выделяющиеся слова, даже если они концентрируют в себе содержательное, поэтически-сюжетное. Неудивительно, что когда подчеркивается текст, настоящая мелодия возникает довольно редко. Ибо регулярности, повторов, связности и т. п. ей требуется больше, так что все эти требования едва ли когда-нибудь будут отвечать такому типу развития, какой навязывается мыслью словам, их ритму и звучанию. Я в этих песнях подступаю к методу, существенно отличающемуся как от принятого в южных странах, так и от вагнеровского. Сам я не могу еще сказать с определенностью, как обстоит с этим в моих позднейших сочинениях. И все же вижу, что речь идет главным образом о некоем искусстве варьирования, позволяющем всегда основываться на одном мотиве и тем не менее отзываться на всякий самый незначительный поворот текста. Но здесь [, в песнях], находясь на подступах, я еще этого не достиг. Здесь еще нет яркого мотива, который подвергается изменениям; здесь я еще не умел по-новому разрабатывать столь *обязывающую* структуру, как мотив. Здесь основа все же несколько иная: нечто несовершенное, неготовое, некий каркас, скелет, который сперва увешивается, драпируется звуками и только таким путем обретает очертания: последовательность звуков с изменяющимся ритмом. Из этой последовательности звуков теперь возникают новые структуры, которые хорошо сочетаются со словом, потому что, подоб-

но основным нотам, окружаются побочными. С этим вариационным методом, важным, вероятно, и в более поздних моих сочинениях, я, как покажут следующие размышления, вступил на абсолютно правильный путь.

Рихард Вагнер рассказывает, что Спонтини, знаменитый итальянский оперный композитор, считал себя, первооткрывателя «задержания к сексте»,

Пример 57



последним музыкантом, который сумел сказать еще нечто важное. Потому что такое открытие якобы невозможно превзойти<sup>8</sup>. Насколько Спонтини заблуждался, подчеркивая этим комичным утверждением значение своего мнимого открытия, настолько правильно ощущал важность задержаний для композитора, пишущего музыку на слова. Я полагаю, здесь можно увидеть следующее:

Когда говорят хоть сколько-нибудь выразительно, голос движется, меняя высоту. Но даже мимолетных остановок на каком-то *определенном* звуке, как в пении, при этом не возникает. Так вот, если стремиться получить вокальную мелодию из естественного звучания слов, из мелодии речевой, то есть все основания избегать в пении основных нот так же, как в разговоре — звуков, твердо удерживающих свою высоту. И как в одном случае по ним скользят, так в другом оплетают главные ноты вспомогательными. Быть может, эти задержания, так называемая апподжиатура, и есть то, благодаря чему речитативы в старых операх действовали так живо. Если признать такое толкование приемлемым, то прояснятся многие явления в моих сочинениях этого [атонального] периода, которые иначе трудно понять. Теперь, вы, наверное, согласитесь, что два фрагмента, которые я охарактеризовал как почти совпадающие, и в самом деле таковы.

Пример 58



А теперь мы исполним вам второй раздел [песни], состоящий из трех фрагментов, и вы, возможно, услышите, как каждый фрагмент всякий раз начинается с такой вот фигуры-оплетания.

Первый: Пример 59 а



Второй: *Пример 59 б*



Третий: *Пример 59 в*



А теперь вся середина:

*Пример 60* (голос и оркестр, тт. 15–27)

Нет нужды говорить, что и в третьем разделе происходит то же самое. Послушайте, пожалуйста:

*Пример 61* (голос и оркестр, с т. 27 до конца)

*Четвертая песня*, «Предчувствие» Райнера Марии Рильке<sup>9</sup>. Я старался показать вам в каждой песне нечто иное, потому что чисто научный анализ отнял бы слишком много времени. Теперь мне хотелось бы сделать несколько замечаний по поводу инструментовки — ведь о ней я пока еще совсем не говорил. Моя инструментовка по преимуществу сольная и, как правило, *прозрачная*, несмотря на большое число партий<sup>10</sup>. Послушайте, к примеру, оркестровое вступление. В т. 1 трехголосие: 1, 2 скрипки и виолончель; в т. 2 скрипки сопровождаются *одним* английским рожком, *одним* кларнетом и *одной* флейтой:

*Пример 62* (оркестр, тт. 1–4)

В качестве характерного примера того, как я соединяю в одно целое разнородные элементы, послушайте *первую четверть т. 5*:

*Пример 63* (1-я флейта, английский рожок, альт)

Или:

*Пример 64* (и 2-я третья [sic] четверть т. 6)

В основе такой инструментовки — не аффектация, а желание придать каждой партии краску, способную утвердить себя на фоне остальных. Думаю, что тем самым я добиваюсь пусть резковатого, но очень ясного звучания, которое реализует мой принцип: все, что написано, должно быть еще и слышно. Послушайте еще третью четверть т. 8, где скрипка, флейты, альт и виолончели [правильно: виолончель] создают непривычное сочетание:

*Пример 65* (т. 8, третья четверть)

Думаю также, что в таком окружении голос может хорошо раскрыться.

*Пример 66* (голос и оркестр, с начала до первой четверти т. 10)

В последнем такте tessitura вокальной партии необычайно низкая для сопрано. Тем не менее, весьма богатое оркестровое сопровождение не перекрыло голос. А теперь послушайте, как нежно сопровождение в другом месте:

Пример 67 (оркестр, тт. 10 и 11)

Тут вы сможете понять из текста, что голос, хотя и выражает «предчувствие», но остается при этом очень спокойным:

Пример 68 (голос и оркестр, тт. 10–14)

Я особо хотел бы обратить ваше внимание на одно интересное звучание: послушайте, какими разнообразными могут быть даже низы:

Пример 69 (оркестр, т. 15)

Нелегко написать сопровождение, когда в вокальной партии голос большими, быстрыми скачками переходит из одного регистра в другой, да еще надо добиться выразительности. Вот такое место:

Пример 70



Послушайте, как осторожно, прозрачно, но не переставая поддерживать [голос], играет здесь оркестр:

Пример 71 (только оркестр, тт. 17–18)

Теперь послушайте раздел, где это происходит, начиная с низкого звучания, которое мы его вам уже показывали:

Пример 72 (голос и оркестр, тт. 15–18)

В т. 20 голос быстро спускается из среднего регистра в самый низкий:

Пример 73



Сопровождение этого места мне хотелось привести в качестве примера того, как проблема облегченного сопровождения в такой критический момент решается мною исходя не просто из инструментовки, но из композиции:

Пример 74 (оркестр, т. 20)

А теперь мы исполним вам конец песни, и на этом мой доклад и мой анализ закончены:

Пример 75 (голос и оркестр, начиная с затакта к т. 15 и до конца)

Текст доклада (рукопись не датирована), приуроченного к первому исполнению сочинения, которое состоялось 21 февраля 1932 года на Франкфуртском радио под управлением Ганса Росбауда, прочитавшего текст вместо отсутствовавшего автора.

Росбауд и был инициатором этого доклада, второго из трех, прозвучавших в начале 1930-х годов на Франкфуртском радио. Не позднее января 1932 года он обратился к Шёнбергу, находившемуся тогда в Барселоне, с предложением предвзять готовившееся первое исполнение Четырех оркестровых песен докладом. Признавая правильность и полезность подобного выступления и желая присутствовать на премьере сочинения, Шёнберг с самого начала сомневался в том, что состояние здоровья и погода позволят ему приехать в Германию. 13 февраля, еще не отказавшись окончательно от поездки, он тем не менее «на всякий случай» отослал Росбауду по почте два экземпляра текста доклада, на который потратил больше недели и который «с удовольствием прочитал бы сам» (Письма. С. 235; см. также его письма Росбауду от 19 и 30 января: Там же. С. 228, 232–233).

Главное отличие этого анализа от анализа Вариаций op. 31, незадолго до того исполненных на Франкфуртском радио, заключалось в следующем. Шёнберг в данном случае анализировал давно написанное сочинение (между окончанием и премьерой Четырех оркестровых песен прошло около 15 лет, между выходом в свет партитуры и премьерой — 14, что, как справедливо замечает Х. Х. Штуккеншмидт, объяснялось прежде всего сложностью сочинения, заслуга исполнения которого во многом принадлежала певице Герте Райнке, жене ученика Шёнберга В. Циллига (см.: Stuckenschmidt. S. 314). А главное — то было сочинение, принадлежавшее к иному периоду его творчества — свободно-атональному, более того — завершённое непосредственно перед длинной творческой паузой, разделившей этот и новый, додекафонный период. Отсюда — особый аспект этого анализа, связанный с осмыслением собственной творческой эволюции, обнаружением ее внутренней логики, результатом которой и стало естественное, как не уставал подчеркивать Шёнберг, возникновение его додекафонного метода. Отсюда же — подчеркнутый технологизм, от которого Шёнберг отступает, только когда говорит об особом типе соотношения музыки и слова в этих песнях. Примечательно, что в своем докладе он ни словом не упоминает о новом типе партитуры, впервые введенном им именно в этом сочинении (см. публикуемое в наст. изд. авторское предисловие «Упрощенная партитура для изучения и дирижирования»).

Текст доклада был впервые опубликован уже после смерти Шёнберга: сначала в английском переводе в приложении к 3-му выпуску альбома грамзаписей «The Music of Arnold Schoenberg», выпущенному в 1965 году фирмой «Columbia» (M2S 709), а потом в немецком оригинале в приложении к книге: Maegaard J. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. Bd. 1. Kopenhagen, 1972.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22 // Stil und Gedanke* 1976. S. 286–300. При публикации в наст. изд. восстановлена авторская формулировка названия: *Analyse der Vier Lieder op. 22*.

<sup>1</sup> Согласно авторской датировке в рукописях песен, они были завершены: № 1 «Серафита» — 6 октября 1913 года; № 2 «Все ищущие тебя» — 3 декабря 1914 года; № 3 «Дай мне стеречь твои просторы» — 1 января 1915 года; № 4 «Предчувствие» — 28 июля 1916 года. См.: Arnold Schönberg/ Interpretationen seiner Werke / Hrsg. von H. Gruber. Bd. 1. Laaber, 2002. S. 321.

<sup>2</sup> Имеются в виду Две песни для голоса и фортепиано ор. 14 (1907–1908) и «15 стихотворений из “Книги висячих садов” Стефана Георге» для голоса и фортепиано ор. 15 (1908–1909).

<sup>3</sup> Подробнее об этом см. коммент. 3 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.

<sup>4</sup> Ряд нотных примеров не выписан автором.

<sup>5</sup> Здесь и далее текст этой песни в пер. В. Топорова.

<sup>6</sup> Пер. В. Микушевича.

<sup>7</sup> Фраза, дублирующая предшествующую и, по-видимому, по ошибке сохраненная в тексте.

<sup>8</sup> См. коммент. 1 к статье «Счастливая рука» в наст. изд.

<sup>9</sup> Из цикла «Книга образов».

<sup>10</sup> В заметке «Интервью с самим собой» (1928) Шёнберг подробнее останавливается на особенностях своей инструментовки, которой свойствен особый тип экономии: смена краски (а не динамики), оживляя преподнесение мысли, служит ее прояснению. Эти особенности, считает он, объясняются огромным влиянием на все его звуковое мышление камерно-музыкального начала (см.: Schönberg A. Interview mit mir selbst // Stil und Gedanke 1976. S. 240–243).

## WHY NO GREAT AMERICAN MUSIC?\*

(1934)

В своей статье мистер Хендерсон удивляется тому, что мое «coming to teach in Boston»\*\* привлекло больше внимания, чем исполнение нового сочинения некоего бостонского композитора<sup>1</sup>. И удивляется по праву. Ибо, хотя появление человека, который уже чего-то достиг, во всем мире и привлекает, конечно же, больше внимания, чем сочинение никому еще не известного композитора, хотя совсем не важно, много или мало внимания (вообще-то непостоянного) возбуждает тот или иной повод, но все же он [Хендерсон], как уже сказано, абсолютно прав. Ибо как раз это внимание и погубило многих европейских художников, которые приехали сюда давать, а вместо того вынуждены были привлекать к себе внимание и в конце концов не нашли иного выхода, как брать — брать то, что Америка может дать.

Так могло, наверное, быть и со мной. Но со мной подобное не проходит: я уже не молод, довольно закален и, не научившись брать, привык давать. Я рассчитываю провести в этой стране часть своей жизни (если придется по нраву) и, находясь тут, не изменю своей старой привычке: *я хочу и дальше давать*, как прежде. Учитывая это, мое вмешательство во внутреннее дело [Америки], быть может, не истолкуют превратно: я хочу здесь передавать вам свой почти сорокалетний опыт борьбы в искусстве.

За несколько месяцев, проведенных здесь, я полностью изменил свое мнение об американской музыке. Считаю, правда, что в среднем умения и знания, общая музыкальная образованность [в США] сплошь и рядом недостаточно глубоки и серьезны; считаю, правда, что здесь в духе маньеризма довольно часто преследуют какую-то стороннюю цель, не соответствующую собственной природе, не заслуживающую того, чтобы к ней стремиться, и не оригинальную; такую преднамеренность я не одобряю, но, с другой стороны, должен признать, что обнаружил [у американских композиторов] бездну таланта, дара изобретения и оригинальности, и это, по-моему, вселяет большие надежды.

Надеяться же надо лишь на *лучшее*, а не на второразрядное. К категории «второразрядного» прежде всего относится надежда прийти к национальной профессиональной музыке путем использования народной. В полемическом

---

\* Почему нет великой американской музыки? (англ.)

\*\* Прибытие в Бостон для преподавания (англ.).

предисловии к своим «Трем сатирам» ор. 28 я указываю на абсурдность того, «когда к примитивным по своей природе мыслям народной музыки хотят применить технику, отвечающую лишь сложному мышлению»<sup>2</sup>. А кроме того, «Thème russe» Бетховена, «Турецкий марш» Моцарта, «Alla Ongarese» Гайдна и т. д. и т. п. — чисто немецкие, [симфония] «Из Нового света» Дворжака (для человека понимающего) — несомненно чешская, «Аида» — не египетская, «Царица Савская» — не еврейская, а в Испании, уверяют испанцы, нет такой народной музыки, как в «Кармен»<sup>3</sup>. Можно устроить отличный национальный маскарад, но, взглянув на вещи трезво, на следующее утро, когда карнавальные шутки уже позади, понимаешь, как что выглядит на деле. А в том, что Чайковский сочиняет по-русски, как фольклорист<sup>4</sup>, используя народные песни, я не могу не усомниться и, по меньшей мере, берусь утверждать, что его романсы говорят на неизвестном до него в Западной Европе языке (Idiom). Язык этот, возможно, и русский, но, в любом случае, замечательный и совсем, совсем не народный, напротив — очень аристократичный. То, что в профессиональном мастерстве (Handwerk) Чайковского видна немецкая школа и, добавим, — французская и итальянская тоже, то есть видно общее для всех стран музыкальное образование его эпохи, — меняет в национальном характере его музыки так же мало, как у Гайдна, который был учеником Порпоры, итальянца, и как у других венских классиков, обязанных своим мастерством Сальери<sup>5</sup>. Вопрос о том, насколько жизнеспособна национальная музыка, искусственно созданная механическим путем, путем использования народных песен, остается открытым, потому что подобным попыткам нет и века, а что такое один век в истории культуры?

С другой же стороны, в том, что я знаю из американской музыки, как мне кажется, очень явственно выражается американский национальный характер. Идет ли это от ландшафта, климата, от духовного или телесного склада — право делать на этот счет ложные выводы музыкант спокойно может предложить профессионалам. Но чуткий организм, «музыкальный сейсмограф» улавливает, что колебания, исходящие от американской музыки, — иные, хотя внешне, по стилю это и не особенно заметно.

Да, стиль!

Если бы мнение отдельных музыкальных ученых имело какой-то вес, пришлось бы думать, будто все композиторы представили [нам] не какое-то свое *видение*, но стремились единственно к созданию стиля — чтобы музыкальным ученым было чем заняться. Ладно, я не возражаю, когда, обращаясь к завершенным произведениям, пытаются делать выводы о своеобразии, исходя из нот, из более или менее самобытных фигур или оборотов. Но когда упускают из виду, что такое своеобразие, вытекающее из своеобразия мысли, есть всего лишь симптом, и когда, имитируя симптомы, стиль, полагают,

будто достигли тем самым чего-то художественного, — это роковое заблуждение! Тонкий слух воспринимает своеобразие, даже невидимое, там, где человек, страдающий глухотой, в лучшем случае видит стили.

Возможно, придется подталкивать общество к такому вот тонкому слышанию. Возможно, вождям придется действовать так, чтобы убедить общество в необходимости этого — конечно, вождям, у которых есть такой точно работающий прибор и понимание ценности, основанное на собственном знании и умении. О том, к каким результатам это потом автоматически приведет, надо говорить в другой связи.

Говоря об американской музыке, я не способен оставить в стороне американскую развлекательную музыку. Кто усомнится, что она целиком и полностью американская? Кто же вправе назвать ее низкопробной в сравнении с развлекательной музыкой других народов? Мы знаем, что Вагнер с презрением относился к Оффенбаху и, если я не ошибаюсь, к Иоганну Штраусу<sup>6</sup>. И кто знает, с каким высокомерием отзывались бы об этой развлекательной музыке поколения музыкантов, если бы у Брамса не достало способностей и образования, чтобы признать [ее] чисто музыкальную субстанцию и ее ценность, если бы он не уважал эти достижения так, как уважают лишь те, кто по себе знает, что такое достижение, если бы он не приписал к первым тактам вальса «Голубой Дунай» слова: «Увы, сочинено не Иоганнесом Брамсом»!<sup>7</sup> Меня бы не развлекала развлекательная музыка, не будь в ее музыкальной субстанции и развитии чего-то такого, что мне интересно. И я не вижу, почему мне, если другие развлекаются, тоже хотя бы иногда не развлечься — я ведь знаю, что должен постоянно вести себя, как собственный памятник, но хотя бы иногда! Было бы лицемерием скрывать, что иной раз я покидаю постамент своего памятника и наслаждаюсь развлекательной музыкой.

Но почему музыка, способная развлекать и, возможно, волновать весь народ (пусть даже своей сентиментальностью), не должна быть народной — это меня не вполне убеждает. Так дайте же крестьянке, когда она станет бабушкой, петь своим внукам песни и танцевальные мелодии, знакомые ей по пластинкам и радио, — и ее память, а позднее и память ее потомков внесет в эти мелодии такие изменения, какие жаждут отыскать в народных песнях музыкальные ученые. Но, надеюсь, к тому времени таланты уже сделают свой выбор против эксплуатации народной музыки и в пользу обыкновенного создания профессиональной музыки общепринятым путем гениального.

Именно так это и произойдет: гений будет сочинять, не заботясь о том, что ожидают и требуют от национальной музыки эксперты, а уж затем разом возникнут все те (а то и иные) внешние признаки (*Symptome*), из которых пытались сотворить гомункула в искусстве. Как рядовое событие в истории музыки, это может произойти в любой день. Итак, внимание!

Внимание! Ведь может статься, гений уже давно здесь, но только его не замечают. Так как же его заметить? Кто тут должен его заметить? Почему именно в этой стране гения, коли он здесь, должны заметить, раз повсеместно гениев замечают не тогда, когда они среди нас, а лишь когда их уже не стало? И вот мы подходим к двум следующим вопросам: по каким признакам можно будет его заметить и как оказать ему содействие?

Даже дай я сейчас точное описание гения, его все равно бы проглядели, а потому для верности я вначале скажу о том, как оказывать ему содействие, чтобы, даже будучи незамеченным, он получил поддержку.

Повсеместно распространено мнение, что первостепенный стимул для композиторов — если их исполняют и печатают. А я скажу — второстепенный или третьестепенный. Мне было двадцать пять лет, когда меня впервые исполнили, и тридцать один год, когда впервые опубликовали<sup>8</sup>. Но мало этого: вплоть до 1911 года (мне было тогда тридцать семь) меня исполнили всего каких-нибудь *десять раз* — хотя за границей, во Франции, Германии и Англии, я привлек к себе огромное внимание<sup>9</sup>. А затем — вот уже как 10 лет — всё, что я написал (точнее — всё, что завершил), было издано. Но несмотря на рост моей славы, в некоторых странах о моей музыке совсем ничего не знали.

Нет сомнения, что ныне, как ни в одну эпоху, во всем мире составление [концертных] программ направлено против искусства и развития. Что играли бы музыканты, чем дирижировали дирижеры, если бы все предыдущие поколения поступали так, как они. Разве прославились бы и остались известными Гайдн, Моцарт, Бетховен, если бы ни у кого из дирижеров не нашлось мужества и совести выполнять свои моральные и художественные обязанности? Разве не остались бы они в такой же безвестности, как Бах, который был открыт лишь спустя пятьдесят лет после смерти — правда, открыт истинным [нрзб.], творцом, Мендельсоном? Что играли бы они, если бы их предшественники, пренебрегая своими обязанностями, тоже помышляли лишь о сиюминутном успехе и дали великим мастерам своей эпохи уйти в небытие?

Нет сомнения: в среднем по меньшей мере половина всех программ должна быть отдана ныне живущим. И несомненно: по меньшей мере половина от нее — отечественным авторам. Этого мало, но для начала хватило бы. Хотя тут перед исполнителями встают новые задачи, для выполнения которых им недостает образования, потому что исполнители не потрудились вовремя овладеть навыками внутреннего воспроизведения непривычной нотной записи, а это — важнейший предварительный этап всякого исполнения. То, что нотная запись, для человека образованного давно потерявшая свою непривычность, для них по-прежнему остается ребусом, — это приговор им и никаких смягчающих обстоятельств здесь быть не может<sup>10</sup>.

Но дать ныне живущим и отечественным авторам место в концертных программах — одного этого недостаточно, что вскоре и показала бы практика. Я читал о множестве американских композиторов, которых исполняли в настоящее время. Но что из того, если иные исполнители откупаются от своих моральных обязательств, играя одно произведение этого композитора, одно — другого, всегда по разу и никогда больше? Музыку понимают, если могут потом насвистеть, любят, лишь если вечером с нею засыпают, а утром пробуждаются. Разве этого достигнешь одним-единственным исполнением? Разве можно этого достичь? Нельзя даже несколькими исполнениями. Но лишь одним путем: исполнитель должен *вступаться* за сочинение и за автора. Возможность представить публике эту музыку должна быть для него не просто честью, но удовольствием; он должен испытывать потребность, неодолимое стремление показать ее другим, убедить в ее красоте, агитировать и бороться за нее. Вспомните, к примеру, хотя бы о двух таких людях, как Лист и Бюлов. Кто стал бы оспаривать их право быть народными вождями? И кто бы дал это право людям менее значительным? В художественной жизни вождя никогда не привлекают к ответственности. Разорившегося банкира арестовывают, народного вождя больше не избирают, проигравшего битву генерала отправляют в отставку. Господам же, которых в художественной жизни самым плачевным образом дезавуирует весь ход развития, при случае еще и ставят памятник. Вместо того, чтобы задать жару!

Но если бы такой исполнитель благодаря своим умениям и знаниям, глубокому пониманию искусства и способности судить о нем, благодаря своему характеру, готовности жертвовать собой и неподкупности, самозабвению и любви к искусству, — так вот, если бы такой исполнитель имел такой авторитет да еще чувство ответственности как перед своей эпохой, так и перед *будущим* (о котором, увы, никто не думает или в лучшем случае восклицает: «Что уж там!»), то такой человек мог бы оказывать благотворное влияние, и что бы он ни делал, даже самое незначительное, — все шло бы на пользу. Такой человек не только сумеет помочь развитию музыки, он еще сможет убедить публику в необходимости своего заступничества, ибо публика хорошая, очень хорошая и предпочитает выступать скорее за хорошее, за идеалы, чем против них или же за дурное. И несмотря на чрезвычайно юмористическое и живое описание разных типов обычных людей (людей всех стран — они везде одинаковы), которое предлагает мистер Хендерсон, я все-таки верю в хорошие инстинкты публики так же твердо, как в дурные инстинкты ее предводителей. Но такой вождь сможет еще (ведь он способен читать ноты!) самостоятельно открыть достойного композитора, гения, нуждающийся в содействии талант. Я не сомневаюсь, что в Америке нет недостатка в таких людях. С некоторыми из них я познакомился, а мнения других узнал и прочитал. Но власти у них нет — разве что авторитет.

Текст, датированный в оригинале 28 июня 1934 года, — один из первых «американских» текстов Шёнберга и по месту создания, и по теме. Написан по-немецки. Название на английском языке повторяет название статьи «Почему нет великой американской музыки?» У. Дж. Хендерсона, опубликованной в 1934 году в июльском номере журнала «The American Mercury» (Нью-Йорк). Статья Хендерсона, одного из старейших музыкальных критиков США, посвящена анализу причин неблагополучного состояния американской музыки, до сих пор не давшей миру ни одного значительного композитора. Признавая существование объективных исторических и экономических причин, обусловивших медленное развитие профессиональной американской музыки, Хендерсон критикует такие явления, как засилье развлекательной музыки на радио, чрезмерную увлеченность широкой публики громкими именами исполнителей, как недостаток уважения и внимания к музыкантам со стороны представителей крупного бизнеса и государства и чрезмерная их опека со стороны дам высшего общества, как царящий в американской музыке европоцентризм. Будущее американской музыки, «не внушающей оптимизма, хотя и не безнадежной», автор видит в развитии домашнего музицирования, в воспитании вкуса к хорошей музыке у юных американцев, ибо только так, по его мнению, может возникнуть поколение, которое перестанет все измерять долларами и ставить творца американской музыки ниже состоятельного бакалейщика или биржевого брокера.

Статья Хендерсона могла привлечь внимание Шёнберга уже потому, что содержала выпады в его адрес. С ответа на один из них Шёнберг начинает свой текст; второй, по понятным причинам оставленный без ответа, — характеристика его как композитора, «ставшего почти легендой» (читай — устаревшего). Но были и другие — безусловно, более важные причины, заставившие Шёнберга взяться за перо.

К моменту создания текста Шёнберг находился в эмиграции без малого девять месяцев, и впечатления, которые он вынес от знакомства с музыкальной культурой, уровнем музыкального образования и музыкальной жизнью США, не были отрадными. В письмах на родину (в частности, в подробном письме друзьям, датированном ноябрем 1934 года — см.: Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 215–217) Шёнберг высказывался об этом с большей откровенностью. Особенно доставалось от него дирижерам и в первую очередь дирижерам — эмигрантам из Европы, возглавлявшим к моменту его приезда в США крупные американские оркестры. Они — С. Кузевитский, О. Клемперер, Б. Вальтер, А. Тосканини (в письме не названный, но упоминаемый благодаря указанию на исполнения музыки О. Респиги), А. Герц — за все время своего пребывания в США не сыграли здесь, как утверждал Шёнберг, ни одной его ноты и после его приезда не спешили знакомить публику с его музыкой, зато (помимо классики) охотно исполняли сочинения главных его идейных врагов — неоклассицистов. В данном тексте Шёнберг ставит проблему шире — как проблему концертного репертуара и моральных обязанностей исполнителя, от которого — а не от мнимых общественных лидеров вроде представителей крупного капитала и их жен — зависит в конечном итоге будущее музыки, в том числе американской.

Что касается неоклассицизма, то его проникновение в творчество американских композиторов (прежде всего тех, кто учился в Париже) зафиксировано Шёнбергом

и в этом тексте подвергнуто критике, впрочем достаточно осторожной. На одном пункте, точнее — на одной разновидности неоклассицизма Шёнберг останавливается подробнее: это использование фольклора в профессиональной музыке. От опасности (нео)фольклоризма для молодых музыкальных наций он предостерегал еще в заметке «Национальная музыка» и по отношению к американским композиторам счел настолько серьезной, что в 1947 году написал отдельную статью по этому вопросу — «Симфонии из народных песен» (публ. в наст. изд.). И в этом вопросе Шёнберг кардинально расходится с Хендерсоном, который, правда, не призывал американских композиторов использовать в своих сочинениях народные темы, но был глубоко убежден, что национальная профессиональная музыка, национальный музыкальный язык возникает только на основе фольклора, и специфическую проблему американской музыки видел в отсутствии у американских композиторов национальных корней, точнее — в отсутствии в США единой (то есть принадлежащей всем населяющим ее нациям и расам) народной музыки.

Текст при жизни Шёнберга не издавался, впервые опубликован Л. Стайном в английском переводе (Style and Idea 1975).

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Why No Great American Music? // Stil und Gedanke 1976. S. 304–308.*

<sup>1</sup> Шёнберг, еще находясь в Париже, получил приглашение вести класс композиции от небольшой частной консерватории Йозефа Малкина в Бостоне, имевшей также отделение в Нью-Йорке. Приезд Шёнберга был широко разрекламирован, в частности, Малкин при финансовой поддержке Дж. Гершвина, Л. Стоковского и др. учредил стипендии для особо одаренных студентов, дающие им возможность заниматься у Шёнберга, а для того чтобы выявить таких студентов, устроил конкурс сочинений (см.: Stuckenschmidt. S. 339).

<sup>2</sup> См. вст. коммент. к статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.

<sup>3</sup> Шёнберг ссылается на трио из скерцо Струнного квартета op. 59 № 2 Бетховена, в котором использована тема русской песни из сборника И. Прача (ср. выше статью «Симфонии из народных песен» и коммент. 3 к ней); финал (Allegretto) Сонаты A-dur для фортепиано Моцарта KV 331; финал (Rondo all' Ungarese) Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 1 G-dur Гайдна; симфонию Дворжака, основанную, как известно, на североамериканском фольклоре; оперы Верди, Карла Гольдмарка и Бизе.

<sup>4</sup> То есть подобно представителям (нео)фольклоризма. О шёнберговской трактовке этого термина см. вст. коммент. к статье «Симфонии из народных песен» в наст. изд.

<sup>5</sup> Среди венских классиков советами А. Сальери пользовался только Бетховен. Возможно, впрочем, что Шёнберг имеет в виду венских композиторов конца XVIII — первой половины XIX века (известно, что учениками Сальери были в числе прочих Ф. Шуберт, И. Мошелес).

Весь этот абзац является ответом на начало второго раздела статьи Хендерсона, который, высказывая и подтверждая примерами мысль о том, что национальные особенности профессиональной музыки ведут происхождение от фольклора, пишет: «Некоторые ученые в последнее время ставят это под вопрос и говорят нам, что Четвертая симфония Чайковского [...] осталась бы чисто русской, даже если бы в ее финале отсутствовала тема народной песни. Но это слабый аргумент, потому что очень просто доказать, что сам Чайковский испытал сильное влияние немецкой музыки и что если он в большей степени русский, то потому, что его тематический материал мог быть создан и рожден только русской душой» (*Henderson W. J. Why No Great American Music? // The American Mercury. 1934. July. P. 296*).

<sup>6</sup> Вагнер, действительно, уничижительно отзывался о творчестве Жака Оффенбаха (см., например: *Wagner R. Das Judenthum in der Musik. Was ist deutsch? Modern. Leipzig. 1914. S. 43*), но музыку Иоганна Штрауса-сына (а Шёнберг пишет именно о нем) ценил очень высоко (см.: *Wagner R. Das Wiener Hoftheater // Richard Wagners Gesammelte Schriften / Hrsg. von J. Kapp. Bd. 12: Der Revolutionär — Der Reorganisator. S. 230*).

<sup>7</sup> Шёнберг пересказывает известный случай с автографом, который Брамс дал Адель Штраус, написав под темой вальса «На прекрасном голубом Дунае»: «К сожалению, не мое» (см., в частности: *Schenk E. Johann Strauß. Potsdam, 1940. S. 59*).

<sup>8</sup> Первым исполненным публично сочинением Шёнберга был созданный в 1897 году Струнный квартет D-dur (без обозначения опуса), прозвучавший в венском Музикфрейне 20 декабря 1898 года; первыми опубликованными сочинениями стали песни для голоса и фортепиано op. 1–3 (1898–1903), выпущенные в свет в 1904 году берлинским издательством «Drei-Lilien-Verlag».

<sup>9</sup> Кроме упомянутого выше раннего Квартета D-dur в Вене до 1911 года включительно были впервые исполнены 8 сочинений Шёнберга: «Просветленная ночь» op. 4 (1903), «Пеллеас и Мелизанда» op. 5 (1905), Первый струнный квартет op. 7 (1907), Камерная симфония op. 9 (1907), Второй струнный квартет op. 10 (1908), Три фортепианные пьесы op. 11 (1910), Пятнадцать песен на слова Стефана Георге op. 15 (1910), хор «Мир на земле» op. 13 в орк. ред. (1911).

<sup>10</sup> Возможно, скрытый выпад против Кусевицкого — «По моему твердому убеждению, он настолько необразован, что не может даже читать партитуру» (Берг и Шёнберг. Страницы переписки // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 215).

## [ОБ АЛЬБАНЕ БЕРГЕ] (1936)

[...] В одном из следующих ниже анализов<sup>1</sup> я прочел, что искренность присоединения Берга к (неправильно названной так) атональной музыке (я считаю ее тональной) ставилась под сомнение, потому что в своих юношеских сочинениях он использовал совсем иной язык, абсолютно и откровенно тональный (*tonartbetonende*), и во многих эпизодах своих [позднейших] сочинений тоже возвращался к тональности. Якобы это следует приписать моему демонизму, связавшему Берга вопреки его собственной природе с «атональным» стилем. Мой демонизм! Как бы он мне помог, узнай я вовремя, что наделен им! Кто же мог подумать! Какой ужас навел бы я на врагов, как привязал бы к себе друзей! Кто знает, сколько бы я всего сотворил, обрати на это мое внимание какой-нибудь добрый враг! Слишком поздно! — теперь уж ничего не поделаешь. — Как я привязывал к себе друзей? Их талантом, их характером, их убеждениями, их взглядами, их верностью, всеми их хорошими качествами; всем. Потому что истинные взгляды захватывают всего человека и самостоятельно формируют необходимое, не подверженное изменениям убеждение. Потому что все хорошее здесь не от меня, а только от моих друзей. Это не мое достижение (хорошее или дурное), но их способность приходить к убеждению и сохранять свои взгляды. Что есть Лаура без Петрарки, без его любви? И для религии нужен не Бог, а всего-навсего вера.

А теперь — о той стороне вопроса, которая больше связана с техникой. Как известно (надеюсь!), и я сам до «атональной» музыки, еще в своей Камерной симфонии [ор. 9] писал подчеркнуто тональную, а когда был моложе — сочинял песни *a la* Брамс, а прежде — *a la* Шуберт; а еще раньше, когда знал лишь скрипичную музыку, — *a la* Виотти, Берио и ...Синжели!!<sup>2</sup> Чей демонизм привел меня к «атональности»? Меня, в молодости ведь тоже сочинявшего музыку более простую, более «естественную»?

Не знаю, известно ли, что ответил мне как-то Альбан, когда мы говорили о введении откровенно тональных групп в свободный стиль. Он сказал, что как композитор, сочиняющий для сцены (*dramatischer Komponist*), не может отказаться от возможностей контрастной характеристики посредством мажора и минора. Хотя сам я в своей сценической музыке никогда не стал-

кивался с подобной проблемой, такое объяснение показалось мне вполне убедительным.

Но прежде всего заслуживающим доверия! Заслуживающим доверия — если господа, чья бездарность распространяется на всё вплоть до неспособности верить, если эти господа знают, что это такое. Заслуживает доверия то, что говорит один из нас.

[...] Уже из самых ранних сочинений Берга, пусть неумелых, можно было сделать два вывода. Первое — что музыка являлась для него языком и что он действительно выражал себя на этом языке. И второе — избыток идущей от чувства теплоты. Ему было тогда лет восемнадцать<sup>3</sup>, много времени прошло с тех пор, и я не могу сказать, распознал ли уже тогда его оригинальность. Заниматься с ним было удовольствием. Он был прилежен, усерден и все делал наилучшим образом. И, подобно многим одаренным молодым людям того времени, он был пропитан музыкой, жил в музыке. Он посещал и знал все оперы и концерты, дома играл в четыре руки, бегло читал партитуры, был восторжен, не критичен, но восприимчив к старой и новой красоте — будь то музыка, литература, живопись, скульптура, театр или опера. С ним я мог заниматься контрапунктом — а таких среди моих учеников было немного. И в этой связи мне хочется упомянуть о пятиголосной двойной фуге для струнного квинтета, изобиловавшей всякими ухищрениями. Однако уже тогда я видел, чего могу от него ожидать: когда фуга была закончена, я велел ему написать еще партию сопровождения типа continuo, и он не только отлично с ней справился, но и сумел вставить в нее множество чертовски изобретательных штук<sup>4</sup>. Последующие занятия по композиции шли легко и гладко до сонаты включительно<sup>5</sup>. А затем возникли проблемы, которых мы оба тогда не понимали. Сегодня я вижу: конечно же, Альбан, сверхинтенсивно изучавший современную музыку — Малера, [Р.] Штрауса, возможно даже Дебюсси, [музыку] которого я не знал, но мою музыку — точно, так вот, Альбан явно испытывал горячее желание не сочинять больше в классических формах, гармониях, мелодиях и не использовать типичной для них схемы сопровождения, но в согласии с собственной индивидуальностью, тем временем развившейся, выражаться в современной манере<sup>6</sup>. В его творчестве наступил тогда застой. Я уже не могу вспомнить, чем он занимался у меня с того момента. Об этом сумеют поточнее рассказать другие. Но одно я помню твердо — его Струнный квартет невероятно поразил меня богатством и раскованностью музыкального языка, силой и уверенностью изложения, тщательной [композиционной] работой и большой оригинальностью<sup>7</sup>.

Было это, когда я переехал в Берлин (1911), а Берг был предоставлен самому себе<sup>8</sup>. Что он был к этому готов, он доказал!

Потом мы виделись сравнительно редко, потому что у Берга тогда появилось отвращение к поездкам, которое он полностью преодолел лишь гораздо позднее<sup>9</sup>.

Очень характерными для Берга были его неизменная совесть и надежность. То, за что он брался, выполнялось со скрупулезнейшей точностью, самым основательным образом проверялось и перепроверялось. Поэтому нетрудно понять, насколько ценной была его деятельность в «Обществе закрытых исполнений»<sup>10</sup>.

В довершение ко всему он был самым верным и любящим другом. Когда ему хотелось порадовать, изобретательность его была неисчерпаема и не уступала интенсивности его композиторского творчества, подтверждая то, что я сказал о себе самом и что, возможно, относится ко всякому, кто действительно работает над собой. Я сказал: «Сочиняю ли я музыку или рисую, преподаю, переплетаю книги, гребу, плаваю — все едино. Я все делаю с одинаковым рвением и иначе не могу». То же — у Берга и у Веберна, и, вероятно, это-то нас и объединяет, объясняет, почему мы так близки друг другу.

Будь у меня время, я подробно поговорил бы и о его творчестве. Я знаю большинство его сочинений только по нотам. Слышал я (помимо ранних сочинений) в последние годы «Воццека», «Лирическую сюиту», Камерный концерт и — в очень несовершенной граммофонной записи — Скрипичный концерт. О последнем я могу сказать только, что тон этой музыки напомнил мне горестное выражение его лица, появлявшееся, когда в нем пробуждалось дружеское сочувствие. Как это было легко — вызвать его сочувствие! Мне всегда казалось, будто он заранее испытывал переживания близких ему людей, словно он уже страдался с ними, когда они страдали, так что сам рассказ не был для него неожиданным, но, напротив, бередил старые раны, раны, которые он загодя нанес себе своим сочувствием. — «Посвящается памяти ангела!» — Это дитя было для него ангелом раньше, чем стало ангелом для других<sup>11</sup>. Потому что этот ангел был в нем самом.

Текст представляет собой эскиз предисловия к книге В. Райха о Берге (Reich W. Alban Berg. Wien; Zürich, 1937). Вилли Райх (1898–1980), австрийский музыковед, ученик и друг Берга, в 1932–1937 годы редактор венского журнала «23», в середине 1936 года, т. е. примерно через полгода после смерти Берга, завершил книгу о нем, включив в нее анализы сочинений, сделанные Т. Адорно и Э. Кшенеком. Копию рукописи он отослал Шёнбергу, уже проживавшему в США, с просьбой написать к ней предисловие. Тот поначалу ответил согласием, но спустя несколько месяцев сообщил, что из-за своей занятости и слишком сжатых сроков (издательство «Reichner» планировало выпуск книги Райха не позднее

конца 1937 года), не сможет вовремя выполнить эту работу. Райх, однако, получил его разрешение перепечатать в виде послесловия к своей книге заметку Шёнберга, опубликованную в программке к первому исполнению в Дюссельдорфе оперы «Воцшек».

Много лет спустя Райх из приложения к книге Й. Руфера «Композиция на основе двенадцати тонов» (*Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin, 1952*) узнал о существовании в архиве Шёнберга заметки «Для книги об Альбана Берге» (*Für ein Alban-Berg-Buch*), датированной 1936 годом, и благодаря Гертруд Шёнберг, вдове композитора, получил возможность ее опубликовать. С предисловием Рейха, откуда и заимствованы изложенные выше сведения, этот текст впервые увидел свет в июне 1959 года в цюрихском журнале «*Schweizerische Musikzeitung*», а потом в сокращенном виде вошел в новую книгу Райха (*Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. München; Zürich, 1963*).

Помимо этого предисловия известны еще два текста Шёнберга о Берге. Лишь один из них (ниже он приводится полностью) был предназначен для публикации и увидел свет при жизни Шёнберга (и Берга). Специально написанный к первому исполнению в Дюссельдорфе 10 апреля 1930 года оперы Берга «Воцшек» (премьера: 14 декабря 1925 года, Берлин), он открывал собой буклет-программку.

«С радостью пользуюсь случаем признаться, что я — поклонник этого произведения и творчества моего ученика и друга Альбана Берга [в целом]. Ведь он и наш общий друг и его соученик Антон фон Веберн являют собой лучшее подтверждение моего педагогического воздействия, и оба они, служившие мне опорой в те времена, когда я, как художник, испытывал жесточайшие притеснения, так тверды, так надежны, преисполнены такой любви, что ничего лучшего на этом свете не отыскать.

Но если кто думает, что все дело только в благодарности, в дружбе, за которые мне теперь хочется отплатить похвалой, то пусть не забудет, что я умею читать ноты, что из нот, тогда еще казавшихся всем прочим музыкантам иероглифами, я мог реально представить задуманное и составить впечатление об этом таланте. И я горд тем, что благодаря определенности этого впечатления и его правильности смог вести это высокое дарование туда, куда нужно: к чудеснейшему раскрытию его самобытности, к величайшей самостоятельности. Но необходимый для этого характер он проявил уже в первый же час занятий! И сохранит до последнего вздоха.

Охотнее всего я сказал бы: дружба превыше всего.

И тем не менее обязан сказать: искусство превыше всего.

Но и тут мне не приходится колебаться; тут соединяется то, чего требуют дружба и искусство; тут друг может расточать похвалы художнику, а художник другу — да, обоим приходится это делать, если они желают быть справедливыми.

И я хочу быть справедливым: Хвала тебе, Альбан Берг!

Арнольд Шёнберг»

(Die Theaterwelt: Programmschrift der Städtischen Theater in Düsseldorf. H. 10. 10 April 1930).

Излишне подчеркнутая, учитывая предназначение текста, аттестация Берга как своего ученика, весьма характерна для Шёнберга, хотя в данном случае объясняется еще и тем, что Шёнберг с начала 1926 года был профессором композиции Прусской Академии искусств в Берлине, и необычайный успех «Воццека» был одной из важных составляющих его педагогического авторитета (см. об этом, в частности: *Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35 // Autorschaft als Historische Konstruktion. Arnold Schönberg: Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / Hrsg. von A. Meyer und U. Scheideler. Stuttgart; Weimar, 2001. S. 249–286*).

Последний из трех шёнберговских текстов о Берге — заметка, возникшая в 1949 году, — опять напрямую связывает тему «ученичества» с «Воццеком». Заметка эта написана по-английски и также приводится полностью:

«Когда Альбан Берг пришел ко мне в 1904 году, он был очень рослым юношей и чрезвычайно застенчивым. Но когда я просмотрел сочинения, которые он мне показал — в стиле [представляющем собой нечто среднее] между Гуго Вольфом и Брамсом, — я сразу распознал в нем настоящий талант. Соответственно, я взял его в ученики, хотя в то время он не мог мне платить. Позднее его мать получила большое наследство и сказала Альбану, что, поскольку у них теперь есть деньги, он может поступать в консерваторию. Мне рассказывали, что Альбан был так огорчен этим высокомерием, что разразился слезами и не мог остановиться, пока мать не разрешила ему продолжать [занятия] со мной.

Он всегда был предан мне и оставался таким на протяжении всей своей короткой жизни. Почему я рассказал эту историю? Потому что я был чрезвычайно поражен, когда этот мягкосердечный, застенчивый молодой человек отважился на авантюру, которая, казалось, обречена на провал: на сочинение «Воццека», драмы по столь необычной трагедии, что она казалась непригодной для музыки. И более того: в ней были сцены из повседневной жизни, которые противоречили общим представлениям об опере, все еще жившей стилизованными костюмами и традиционными характерами.

Он преуспел. «Воцтек» был одной из величайших оперных удач.

А почему? Потому что Берг, этот застенчивый человек, являл собой сильный характер. Он был предан своим идеям точно так же, как был предан мне, когда его чуть ли не заставляли прекратить у меня заниматься.

Он преуспел со своей оперой, как преуспел в своем настойчивом желании учиться у меня. Вера в собственное предназначение — качество, создающее великого человека»

(Style and Idea 1975. P. 474).

Известно также, что в период подготовки к изданию сборника «Стиль и мысль» статья, посвященная Бергу (и, видимо, так и не написанная), неизменно фигурировала во всех проектах содержания (см. вст. коммент. к «Стилю и мысли» в наст. изд.).

Что касается Берга, то его позицию очень точно отражает запись в альбоме, преподнесенном Шёнбергу в день 50-летия его учениками (каждый из них под портретом учителя написал, когда и как у него занимался): «Осенью 1904 года начало занятий и с тех пор до моей женитьбы в мае 1911 года, больше того — до конца своих дней — ученик Арнольда Шёнберга» (цит. по: *Stephan R. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Auf dem Weg zur Sonate op. 1 // 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Bd. 2. Wien, 1986. S. 22*). Тогда, в сентябре 1924 года, Бергу было 39 лет, «Воцтек» уже был принят к изданию и к постановке.

Берг действительно был одним из самых преданных Шёнбергу учеников и самозабвенно трудился в его славу. Он готовил клавираусцуги оркестровых сочинений Шёнберга, писал и публиковал их анализы, был редактором сборников к его юбилеям, посвящал его творчеству статьи, доклады, а самому Шёнбергу — свои сочинения и т. д. и т. п. При этом отношения между ними, особенно в 1911–1915 году, развивались совсем не просто (см., в частности, письмо Берга Шёнбергу от конца ноября 1915 года: Берг и Шёнберг. Страницы переписки / Публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 178–182).

Нельзя не упомянуть и об одном событии, которое произошло вскоре после смерти Берга и бросило тень на эти отношения.

В письме с соболезнованиями вдове композитора Шёнберг предложил дирижировать «Лулу». Хелена Берг, глубоко тронутая этим, распорядилась об отправке в США оставшихся материалов, которые были получены Шёнбергом в марте 1936 года. После того, как Шёнберг ознакомился с ними, он в письме к Хелене Берг отказался от дальнейшей работы, объяснив, что «не может пожертвовать дружбе продолжительным и заранее точно не определяемым периодом времени» (цит. по: *Церха Ф. О III акте оперы «Лулу» // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / Сост., пер. и коммент. О. Лосевой. М., 1998. С. 74*). Подлинные причины отказа Шёнберг изложил в письме к Э. Штайну от 9–11 марта того же года (см.: *Osterreichische Musikzeitschrift. 1977. № 9. S. 398–400*): он был оскорблен некоторыми выражениями в тексте Ведекинда и в одной режиссерской ремарке Берга, которые истолковал как «антисемитские». И, подобно тому, как этот отказ в действительности не имел такого фатального влияния на судьбу «Лулу», какое ему нередко приписывалось (см., например: *Stuckenschmidt. S. 372–373*), последовавший за ним через недолгое время отказ от написания предисловия к книге о Берге, как уже сказано, мог и не находиться с описанными выше событиями в причинно-следственной связи. Во всяком случае, в самом тексте, в его прочувствованном тоне следы явной или затаенной обиды не ощущаются.

Текст в наст. изд. публикуется с сокращениями начальных фрагментов, не имеющих, по мнению составителей, непосредственного отношения к Бергу.

Перевод сделан по изданию: *Schönberg A. Über Alban Berg // Schweizerische Musikzeitung. Jg. 99. H. 6: 1. Juni 1959. S. 221–225.*

<sup>1</sup> Имеются в виду анализы, включенные в книгу В. Райха (см. вст. коммент.).

<sup>2</sup> Камерная симфония ор. 9 E-dur (1909) — последнее сочинение Шёнберга, имеющее обозначение тональности.

Жан Баптист Синжели — выдающийся бельгийский скрипач-виртуоз XIX века, автор многочисленных сочинений для скрипки, в том числе фантазий на мелодии популярных опер. Выделен Шёнбергом, по-видимому, как самый легковесный из перечисленных композиторов-виртуозов. О своих ранних композиторских опытах Шёнберг рассказывает также в «Заметках о четырех струнных квартетах» и в статье «Моя эволюция» (публ. в наст. изд.).

<sup>3</sup> Бергу, когда он осенью 1904 года стал учеником Шёнберга, было 19 лет. Произошло это так: Чарли Берг, брат будущего композитора, увидел в венской газете данное Шёнбергом объявление об уроках гармонии и контрапункта, тайно от Берга взял его песни и понес «на экспертизу» Шёнбергу, который, познакомившись с ними, пригласил к себе их автора и принял в число учеников. Как известно, поначалу Шёнберг занимался с Бергом бесплатно и, лишь когда материальное положение семьи улучшилось, стал брать деньги за уроки.

<sup>4</sup> Имеется в виду «Двойная fuga для струнного квартета с сопровождением фортепиано (в духе развитого континуо)», созданная в 1907 году. Этим сочинением Берг завершил изучение контрапункта, который Шёнберг преподавал ему по известному и высоко ценимому им учебнику Г. Беллермана (*Bellermann H. Der Kontrapunkt. Berlin, 1862*) и сочинениям И. С. Баха и его эпохи. В ноябре того же 1907 года Двойная fuga прозвучала в Вене в первом концерте из сочинений учеников Шёнберга (это был дебют Берга-композитора). Рукопись сочинения утеряна.

<sup>5</sup> Итогом этого этапа стала, как известно, Фортепианная соната h-moll, завершенная летом 1908 года и изданная как ор. 1 в 1910 году. Ей однако, предшествовало по меньшей мере пять опытов в этом жанре, работа над которыми была остановлена Бергом на разных стадиях. Материал одной из этих сонат Берг использовал позднее в опере «Воцек». См. об этом: *Stephan R. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Auf dem Weg zur Sonate op. 1; Stephan R. Alban Berg // Stephan R. Vom musikalischen Denken: Gesammelte Vorträge / Hrsg. von R. Dam und A. Traub. Mainz, 1985. S. 186–198.*

<sup>6</sup> Ср., например, письмо Берга Шёнбергу от 17 января 1913 года: Берг и Шёнберг. Страницы переписки // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 176.

<sup>7</sup> Струнный квартет ор. 3 был завершен в начале 1910 года. Сам Берг называл его в числе сочинений, над которыми работал у Шёнберга (Там же. С. 178).

<sup>8</sup> Шёнберг переехал в Берлин в конце сентября 1911 года и возвратился в Вену в октябре 1915-го. В действительности причиной прекращения занятий был не отъезд Шёнберга из Вены, а женитьба Берга (его свадьба состоялась 3 мая 1911 года).

<sup>9</sup> Это явная недомолвка. Известно, что в начале июня 1913 года Берг с женой провели неделю в Берлине, где Шёнберг устроил специально для него репетицию «Лунного Пьеро». В последний день пребывания Берга в Берлине между ним и Шёнбергом произошла крупная ссора, причиной которой стала резкая критика Шёнбергом Орке-

стровых песен ор. 4 и Четырех пьес для кларнета ор. 5 (см. письмо Берга Шёнбергу от 14 июня 1913 года: Там же. С. 178; *Reich W.* Alban Berg. Leben und Werk. München, 1985. S. 39–40).

<sup>10</sup> «Общество закрытых музыкальных исполнений» (*Verein für musikalische Privataufführungen*) было организовано в Вене по инициативе Шёнберга в 1918 году и просуществовало до 1921-го. Шёнберг был его президентом, Берг (наряду с А. Веберном и Э. Штойерманом) — «мастером-исполнителем» (*Vortragsmeister*), т. е. готовил исполнения и непосредственно в них участвовал, а в 1919 году написал подробный эскиз проспекта Общества (воспризведен в: *Ibid.* S. 44–46). Подробнее см.: *Musik-Konzepte*. Bd. 36: Schönbergs Verein für Privataufführungen. München, 1984.

<sup>11</sup> Шёнберг цитирует посвящение Концерта для скрипки с оркестром Берга. Манон Гропиус, которой посмертно посвящен концерт, — дочь Альмы Малер от ее брака с Вальтером Гропиусом, внезапно скончалась 22 апреля 1935 года в возрасте 19 лет.

## КАК СТАНОВЯТСЯ ОДИНОКИМИ (1937)

Моя «Просветленная ночь», написанная до начала этого столетия (следовательно, сочинение моего первого периода), создала мне определенную репутацию. Благодаря ей даже среди [своих] противников я пользуюсь некоторым уважением, которое более поздние произведения не смогли бы обеспечить мне так быстро. Эту вещь, особенно в оркестровом варианте, слышали великое множество раз<sup>1</sup>. Но наверняка никто не слышал ее так часто, как я – сетование: «Ах, если бы только он продолжал сочинять в этом стиле!»

Ответ, который я давал, может удивить. Я говорил: «Я не прекращал сочинять в том же стиле и в том же духе, что и в самом начале. Разница лишь в том, что сейчас я делаю это лучше, чем раньше, более концентрированно, более зрело»<sup>2</sup>.

Конечно, если человек, знакомый только с «Просветленной ночью», неожиданно, без всякой подготовки столкнется с моей музыкой в сегодняшнем стиле, он, вероятно, будет ошеломлен. Этот шок можно также испытать, сравнив несколько тактов из «Просветленной ночи» и из моего Третьего струнного квартета.

Пример 1

105

*Etwas ruhiger*

V-no 1

V-no 2

V-la 1

V-la 2

V-c. 1

V-c. 2

110 rit.

*p dolce*

*p dolce*

*p dolce*

*p*

Пример 2

immer gleiches Tempo und sehr ruhig

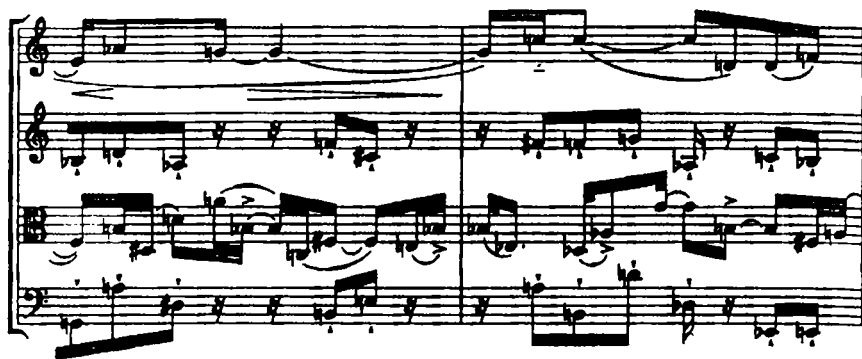
H<sup>r</sup>

V-no 1 *pp molto espressivo*

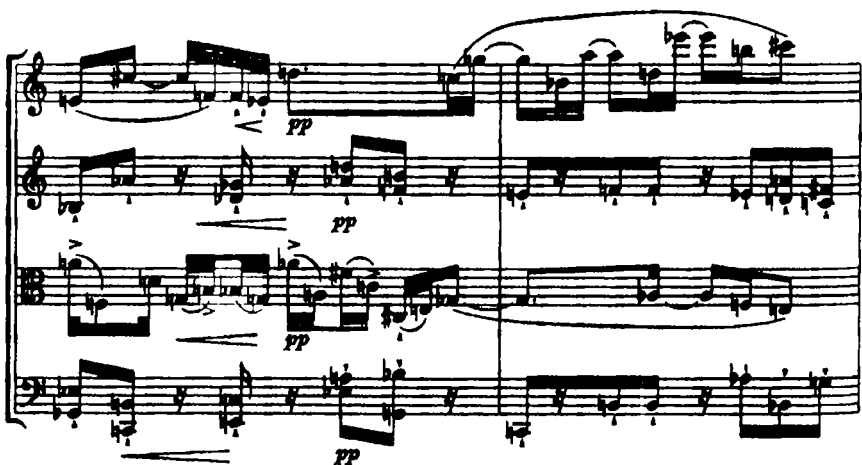
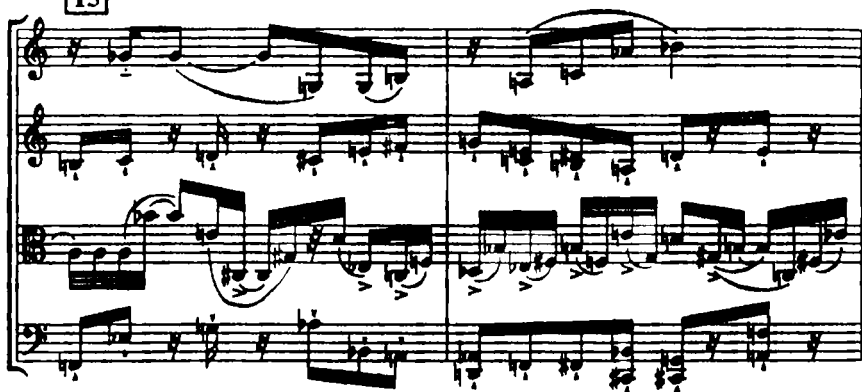
V-no 2 *pp gestoßen, sehr kurz*

V-la *pp sehr zart*

V-c. *pp gestoßen, sehr kurz*



15



20

poco rit.

Различие, возможно, не покажется столь резким, если сравнивать нежные мелодии, хотя очевидно, что мелодию из «Просветленной ночи» понять легче, чем из струнного квартета. Но справедливость требует, чтобы мы сравнили более сильные по выразительности разделы, и с этой целью я выбираю фрагмент из «Просветленной ночи», который во времена первого исполнения (1901) звучал так жестко, что люди говорили: «Звучит, как если бы оркестр, играя «Тристана и Изольду» Вагнера, сбился и запутался»<sup>3</sup>. Обратите здесь внимание на использование pizzicati:

Пример 3

135

ohne Dämpfer

V-no 1

mit Dämpfer

V-no 2

pp 6

mit Dämpfer

V-la 1

pp 6

pizz. ohne Dämpfer

V-la 2

pp mit Dämpfer

V-c. 1

pp ohne Dämpfer

V-c. 2

p

rit.

(trem.)

6

3

3

3

ff

*ff* wild, leidenschaftlich

*ff* *fp* *p*

*ff* *fp* *p*

pizz.

*f*

6

*fp* *p* *fp* *p*

140 rit.

Я хотел бы сравнить это с фрагментом из моего Четвертого струнного квартета, в котором применяются почти те же средства:

Пример 4

(con sord.) 1 H

V-no 1

pizz. (con sord.)

V-no 2

V-la

pizz. (con sord.)

V-c.

pp

pp

pp

[560]

[565]

Выразительность и настроение не совпадают, но я уверен, что тогда, в 1903-м, публика вместо того, чтобы воспринять различия в выразительности между этими примерами, обнаружила бы только сходство и назвала бы оба «очень, очень жесткими».

Пока публика не склонна любить ту или иную музыкальную пьесу, не имеет значения, есть ли в ней наряду с более или менее шероховатыми разделами вполне гладкие и даже благозвучные. И вот первое исполнение «Просветленной ночи» закончилось бесчинствами и настоящей дракой<sup>4</sup>. Не только кое-кто в зале выражал свое мнение при помощи кулаков, но и критики пустили в ход кулаки вместо перьев. Один из них писал: «Этот секстет показался мне теленком с шестью ногами, каких часто показывают на ярмарке»<sup>5</sup>. Он говорил «шесть ног» потому что было шесть исполнителей. Но он забыл, что у шести исполнителей двенадцать ног. И он забыл еще, что в этом сочинении есть места, которые – даже в то время – одобрил бы каждый, как, например, тт. 231–239:

Пример 5

230

Sehr breit und langsam

Score for Example 5, measures 1-4. The tempo is *Sehr breit und langsam*. The score includes staves for Violins (V-no 1, V-no 2), Violas (V-la 1, V-la 2), and Cellos/Double Basses (V-c. 1, V-c. 2).

Measure 1: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Measure 2: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Measure 3: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Measure 4: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Dynamic markings: *f* (forte) for V-la 1, V-la 2, and V-c. 1, 2 in measures 1-3. *mp* (mezzo-piano) for V-no 1, V-no 2, and V-c. 1, 2 in measure 4. *weich* (softly) for V-la 1 and V-la 2 in measure 4.

Score for Example 5, measures 5-7. The tempo is *Sehr breit und langsam*. The score includes staves for Violins (V-no 1, V-no 2), Violas (V-la 1, V-la 2), and Cellos/Double Basses (V-c. 1, V-c. 2).

Measure 5: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Measure 6: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Measure 7: V-no 1 and V-no 2 play a whole note chord. V-la 1 and V-la 2 play a half note chord. V-c. 1 and V-c. 2 play a half note chord.

Dynamic markings: *pp* (pianissimo) for V-no 1, V-no 2, V-la 1, V-la 2, and V-c. 1, 2 in measures 5-7. *espress.* (espressivo) for V-c. 1, 2 in measure 6. *zari* (trill) for V-no 1 in measure 6. *f* (forte) for V-c. 1, 2 in measure 7.



Можно только удивляться, что даже самый конец этого сочинения не произвел впечатления ни на этих критиков, ни на публику.

Легко понять композитора, который, зная, что он написал, и чувствуя, как плохо с ним обошлись, начинает с недоверием относиться к такого рода критике. «Почему, – можно спросить себя, – почему они заметили только то, что им не понравилось, и забыли то, что пришлось по душе? Неужели они и допустить не могли, что у этого шестиногого тельца милые глаза или что его шкура имеет приятную окраску? Почему они говорили только о шести ногах?» Шесть ног у тельца – это выдающаяся особенность. В секстете же шесть или двенадцать ног удивления не вызовут.

Но посмотрите: художник, с которым так обходятся, становится не только недоверчивым, но и мятежным. Видя, что даже неоспоримо прекрасные места не в состоянии его защитить, зная, что разделы, которые сочли скверными, не могли быть ошибкой, потому что он не написал бы их, если бы они ему не нравились, и помня о мнении некоторых очень чутких друзей и знатоков, по достоинству оценивших его работу, он осознает, что сам он не виноват.

А дальше происходит вот что. Сочинив большое произведение, он идет к любимому, ближайшему другу, чье мнение и музыкальные познания считает абсолютно неоспоримыми<sup>6</sup>. Друг просматривает партитуру, и вот его приговор: «В этом сочинении совершенно отсутствует вдохно-

вание, в нем нет мелодии, нет экспрессии; оно кажется мне сухим, а то, как ты нишешь для голосов, напоминает скорее декламацию, но никак не пение».

Он говорил о моих «Песнях Гурре», откуда я процитирую два характерных фрагмента:

Пример 6. «Теперь скажу тебе»

Тове

Nun sag ich dir zum er - sten Mal: "Kö - nig

Оркестр

*p*

Vol-mer, ich lie - be Dich!" Nun, küss ich Dich zum er - sten

*p*

51

Mal, und schlin - ge den Arm um Dich. Und

*p*

## Пример 7. «Ты шлешь мне взгляд любви»

Sehr langsam (♩)

Töne

Du sen - dest mir ei - nen

Lie - bes - blick und senkst das Au - ge, doch der Blick preßt dei - ne

Hand in mei - ne, und der Druck er - stirbt; a - ber als lie - be - wek - ken - en

Kuß legst du mei - nen Hän - de - druck mir auf die Lip - pen.

*p* zart

66

Сегодня, возможно, покажется невероятным, что мой друг не распознал мелодии в песнях, подобных этим двум. Конечно, обозначение «мелодия» не подразумевает эстетической ценности. Есть хорошие и плохие мелодии, одна оригинальная, другая избитая, одна трогает, другая оставляет безразличным. И может случиться, что в хорошем речитативе будет больше эмоциональной силы и даже больше изобретательности, чем в иных мелодиях. Но зная, что я написал мелодии и что они неплохи, я должен был либо лишиться веры в себя, либо поставить под сомнение авторитет своего друга.

Я решил не терять веры в себя. Но должен был ждать свыше тринадцати лет, прежде чем в 1913 году, на премьере в Вене, мое упорство подтвердила публика, устроив после исполнения получасовую оvation<sup>7</sup>.

Как обычно, после этого грандиозного успеха меня спрашивали, счастлив ли я. Но я не был счастлив. Я был довольно безразличен и даже слегка раздражен. Я предвидел, что этот успех никак не повлияет на судьбу моих более поздних сочинений. В течение этих тринадцати лет я так развил свой стиль, что обычному посетителю концертов казалось, будто он не имел никакого отношения ко всей предшествующей музыке. Я должен был сражаться за каждое новое сочинение, критика оскорбляла меня самым возмутительным образом, я потерял друзей и совершенно утратил всякое доверие к их мнению. Я стоял один против мира врагов.

Один – за небольшим исключением, которое составляла маленькая группа верных друзей, моих учеников, и среди них – мой дорогой друг Антон фон Веберн, духовный лидер группы, воплощенная пылкость, когда речь заходит о его принципах, настоящий борец, друг, чью преданность невозможно превзойти, истинно гениальный композитор. Сегодня он признан во всем мире среди музыкантов, хотя его произведения еще не так хорошо знакомы широкой аудитории, как того заслуживает его гений. Среди них был и Альбан Берг, один из самых дорогих для меня людей, чью смерть мы оплакивали в 1935 году. Он завоевал мировую славу своей оперой «Воцек», исполнявшейся в каждом значительном музыкальном центре. Он тоже был моим самым верным другом. Среди них были и остаются многие другие [музыканты] с именем. Это обстоятельство, которым я горжусь; долгие годы после тех тринадцати лет они оставались моей единственной моральной поддержкой в борьбе за собственное творчество.

Если сегодня тот факт, что я был окружен талантливыми и гениальными учениками, скорее склонны расценивать в мою пользу, то в 1910 году меня за это порицали. Меня называли «совратителем молодежи»<sup>8</sup>, и когда однажды критик сравнил меня с Сократом, я не был уверен, хочет ли он оказать мне

честь или же предложить, чтобы меня осудили, как Сократа, и дали чашу с ядом. Самой мягкой формой осуждения за преданность учеников моей музыке было осмеяние. Например, когда играли мой Первый струнный квартет на музыкальном фестивале в Дрездене в 1906 году, исполнение вызвало такой же грандиозный скандал, как несколькими месяцами ранее на премьере в Вене<sup>9</sup>. Десятеро моих учеников поехали в Дрезден, чтобы присутствовать на исполнении. И поскольку, как обычно, помимо них с нами было еще двое моих друзей, один злобный музыкант нашел возможность высмеять нас, назвав «Шёнберг и его двенадцать апостолов».

Этот Первый струнный квартет сыграл важную роль в моей жизни. С одной стороны, вызванные им скандалы так широко освещались в прессе по всему миру, что я сразу стал известен значительной части публики. Конечно, меня главным образом считали дьяволом модернистской музыки, но, с другой стороны, многие прогрессивные музыканты заинтересовались моей музыкой и захотели больше о ней узнать. Так родилось изречение, которое по ошибке приписали мне. В подобных случаях стало обыкновением говорить: «Он сделал *succès de scandale* – из скандала успех».

Сегодня трудно поверить, что лучшие музыканты и даже друзья, уважавшие мои достоинства как музыканта, совершенно неверно оценивали мою музыку. Но должен признать, что в 1905 году она смущала слух современников, а партитура таила в себе загадки. Когда я показал Первый струнный квартет Густаву Малеру, великому австрийскому композитору и дирижеру, в то время возглавлявшему Венскую Императорскую оперу (Imperial Opera), тот сказал: «Я дирижировал самыми трудными партитурами Вагнера, сам писал сложную музыку, партитуры на тридцати и более нотоносцах. Здесь партитура всего на четырех нотоносцах, а я не могу их прочитывать»<sup>10</sup>. Это правда: партитура выглядела для глаза едва ли не сложнее, чем звучала на слух, особенно места вроде следующего:

Пример 8

The image shows a musical score for a string quartet, labeled 'Пример 8' (Example 8). It consists of four staves: V-no 1 (Violin 1), V-no 2 (Violin 2), V-la (Viola), and V-c. (Violoncello). The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a large, intricate melodic line in the first violin part. A box with the number '60' is placed above the first violin staff. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

65

70



В 1905 году квартет был столь труден для понимания из-за сложного контрапунктического стиля. Но сильнее всего мешало то, что гармонии, образуемые независимо движущимися голосами, менялись так быстро и были такими новыми, что слух не мог постичь их значение.

И снова, как в «Просветленной ночи», разделы с понятным, плавным развитием не могли успокоить или ободрить публику. Ниже приводятся два примера таких разделов. Первый – фрагмент Adagio из этого одночастного квартета [см. пример 7 в статье «Сердце и мозг в музыке»]. Второй – самый конец сочинения:

Пример 9

35

System 35: This system contains four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with *mf* and *pp*. The second staff is in treble clef and contains sustained chords, also marked with *mf* and *pp*. The third staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes, marked with *mf* and *pp*. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes, marked with *pp*. The system concludes with a double bar line.

40

System 40: This system contains four staves. The top staff is in treble clef and features a melodic line with eighth notes, marked with *pp*. The second staff is in treble clef and contains sustained chords, marked with *ppp*. The third staff is in bass clef and contains sustained chords, marked with *ppp*. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes, marked with *pp*. The system concludes with a double bar line.

45

System 45: This system contains four staves. The top staff is in treble clef and features a melodic line with eighth notes, marked with *pp*. The second staff is in treble clef and contains sustained chords, marked with *ppp*. The third staff is in bass clef and contains sustained chords, marked with *ppp*. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes, marked with *pp*. The system concludes with a double bar line.



Возбуждение аудитории на моих премьерах росло от сочинения к сочинению. Время от времени, когда я думал, что дальше уже некуда, я обнаруживал, что это не так. Помню, один из самых скверных случаев был связан с моим Вторым струнным квартетом. Первую часть публика слушала безо всякой реакции – ни за, ни против. Но когда началась вторая часть, скерцо, некоторые в зале начали смеяться над отдельными оборотами, показавшимися им странными; взрывы смеха раздавались во многих местах на протяжении этой части.

Скерцо – род музыки, призванный веселить. И я мог бы понять улыбку там, где, как показано в следующем примере, я в трагикомической манере объединил темы с популярной венской песенкой; ее слова можно перевести так: «Ах, бедный мальчик, все потеряно» – «Ach du lieber Augustin». Но вместо понимающей улыбки это вызвало взрывы смеха:

Пример 10

Langsamer  
(♩ = ♩)

170

175

180



С этого момента публика реагировала все хуже и хуже. Уверен, что если бы Квартет Розе сыграл тогда струнный квартет Гайдна, публика не заметила бы разницу и продолжала глупо смеяться<sup>11</sup>.

Значительно позже я узнал, что такая реакция аудитории отчасти объяснялась происками моего влиятельного врага: это было мстостью за удар, нанесенный ему ранее без моего участия моими друзьями за его художественные прегрешения<sup>12</sup>. Но я уверен, что эта интрига являлась не единственной причиной бурного неприятия моего произведения. Постепенно я понял, что причиной подобного неприятия были мои музыкальные идеи и способ, которым я их выражал. На репетициях этого сочинения Квартетом Розе произошло нечто столь же странное, сколь и знаменательное. Чтобы объяснить фразировку в одном из разделов, я сказал: «Пожалуйста, попробуйте сыграть эту мелодию так-то и так-то». Мой хороший друг, который присутствовал на всех репетициях и, можно было думать, основательно знал и, как я надеялся, понимал произведение, спросил с искренним изумлением: «Я слышу, Вы говорите о мелодии; и где же здесь вообще мелодия?» Речь шла о следующем разделе: [см. пример 2 в статье «Сердце и мозг в музыке»]

Если друг, слушая эту мелодию столь часто, не воспринимал ее как таковую, то почему публика должна была понять ее уже после одного прослушивания? Мне следовало бы предвидеть, что и мое следующее сочинение, Камерная симфония, не будет иметь успех, на который я рассчитывал. Но я сочинял ее с таким наслаждением, все шло так легко и казалось таким убедительным, что я был уверен: публика спонтанно откликнется на мелодии и настроения и сочтет эту музыку столь же прекрасной, какой она казалась мне. Кроме того, я многого ждал от звучания необычного сочетания пятнадцати солирующих инструментов – пяти струнных, восьми деревянных духовых и двух валторн<sup>13</sup>.

После завершения работы над Камерной симфонией я пребывал в радостном настроении – и не только из-за предвкушения успеха. Была и другая,

более важная причина. Я верил, что теперь нашел собственный индивидуальный композиционный стиль, что все проблемы, ранее тревожившие молодого композитора, были решены, и наметился выход из затруднительного положения, в котором мы, молодые авторы, оказались из-за гармонических, композиционных, оркестровых и эмоциональных новаций Рихарда Вагнера. Я верил, что нашел пути построения и развития понятных, характеристичных, оригинальных и выразительных тем и мелодий, невзирая на обогащенную гармонию, унаследованную нами от Вагнера. Это была столь же прекрасная мечта, сколь и обманчивая иллюзия. Я начал Вторую камерную симфонию. Но написав две части, то есть около половины всего произведения, я загорелся сочинением музыки к стихотворениям немецкого поэта Стефана Георге; удивительным образом – я сам того не ожидал – в этих песнях заявил о себе стиль, который совершенно отличался от всего, что я писал ранее. И это был только первый шаг на новом тернистом пути. Это был первый шаг по направлению к стилю, который с тех пор именуется «атональным»<sup>14</sup>. Среди прогрессивных музыкантов он вызвал большой энтузиазм. Возникли новые звучания, появился новый тип мелодики, были открыты новые подходы к выражению настроений и характеров. В самом деле, он вызвал к жизни изменения такого масштаба, что многие, не осознав элемента эволюции, назвали его революцией. Хотя слово «революция» тогда, в 1907 году, еще не имело такого зловещего политического оттенка, как сейчас, я всегда настаивал, что новая музыка явилась лишь логическим развитием музыкальных средств. Но разве сравнить пользу от теоретических объяснений с эффектом, производимым на слушателя самим предметом? Что толку *говорить* слушателю: «Эта музыка прекрасна», – если сам он не *чувствует* этого? Как я могу такой музыкой завоевать друзей?

Действительно, я не мог завоевать друзей, да и не ждал этого. И должен признаться, что насколько я любил сочинения, которые писал в то время, настолько же боялся представить их публике. Я даже медлил показывать их людям, которые не принадлежали к числу моих ближайших друзей.

Но потом две мои новые работы полностью изменили ситуацию: «Учение о гармонии», опубликованное в 1911 году, и «Лунный Пьеро», цикл стихотворений, декламируемых под аккомпанемент камерного оркестра. До тех пор меня считали только разрушителем, под сомнение ставилось даже мое мастерство, несмотря на многие сочинения первого периода. «Учение о гармонии» снискало мне уважение многих прежних противников, ранее считавших меня дикарем, варваром, незаконно вторгшимся в музыкальную культуру. Эти люди ныне вынуждены были осознать свою неправоту. Они вынуждены были признать, что ни одно из клеветнических обвинений, которыми они порочили меня, не подтвердилось. Воспитанный в традиции

Брамса, я отнюдь не был лишен культурной почвы, и она была отнюдь не скудной; я не только не пренебрегал произведениями мастеров-классиков, но глубоко чтил их, знал и понимал шедевры по крайней мере не хуже моих врагов; я был достаточно осведомлен по части технических требований композиции и мог по-новому и методически очень эффективно их объяснить. Но, возможно, самым удивительным стало то, что в моем «Учении о гармонии» об атональности и прочих запрещенных предметах говорилось немного, речь шла почти исключительно о технике и гармонии наших предшественников, и тут я оказался даже более строгим и консервативным, чем иные современные теоретики. И именно благодаря верности нашим предшественникам я смог показать, что современная гармония не придумана безответственным глупцом, но является очень логичным развитием гармонии и техники мастеров.

Это было столь же неприятным для моих врагов, сколь обнадеживающим для моих учеников и последователей, число которых уже поразительно возросло. Итак, я весьма быстро двигался к первой вершине, когда «Лунный Пьеро» благодаря своей многосторонней новизне принес мне успех. Должен извиниться за то, что нескромно говорю о своих успехах. Но поскольку я столь же искренне говорил и о своих провалах, мне, возможно, простят, что я, как можно подумать, пытаюсь от собственного имени выступать в амплуа историка.

Когда за этими двумя успехами последовало упоминавшееся выше исполнение «Песен Гурре», публике пришлось осознать, что моя музыка не была лишена эмоциональной силы. Из-за этой перемены теперь при рецензировании моих сочинений в ход пошел другой тип критики. Почти каждая рецензия в то время начиналась так: «О Шёнберге можно думать, что угодно...» – и дальше обычно следовало: «но следует признать его искренность». Получить признание за свою искренность было очень ценно для человека, находившегося в моем положении, но не совсем достаточно для композитора, верящего в свое творчество и стремящегося к чему-то большему, нежели просто моральная поддержка. Я раздражался всякий раз, когда это читал, и говорил: «Они думают обо мне, что *они* хотят, а я желаю, чтобы они думали то, что хочу я».

Успех приходит волнами, и вот после вершины я оказался во впадине между волнами. Война заставила людей иначе думать о современной музыке. А когда война закончилась, пришла новая волна, принесшая мне доселе непревзойденную известность<sup>15</sup>. Мои сочинения играли повсюду и приветствовали так, что я начал сомневаться в ценности своей музыки<sup>16</sup>. Это может показаться шуткой, но в ней несомненно есть доля правды. Если прежде мою музыку было трудно понимать из-за своеобразия моих мыслей и спосо-

ба, которым я их выражал, то как могло случиться, что теперь вдруг все смогли следить за моими мыслями и полюбили их? Либо музыка была плоха, либо публика.

Музыка доказала свою стойкость, а вот публика оказалась непостоянной. Так же внезапно, как ранее аудитория стала ко мне благоволить и обеспечивала популярность, которая не была сообразна моему стилю и всегда казалась мне ненормальной, та же самая аудитория совершила новый поворот и начала относиться к моей музыке враждебно. То было время, когда все уверяли друг друга, что понимают теории Эйнштейна и музыку Шёнберга. И перемена в отношении была более оправданной, чем само такое отношение. Из-за подобного поворота в настроениях публики я впервые в своей жизни стал по-настоящему одиноким. Это случилось в 1924 году. Я едва начал придавать своим сочинениям структурную целостность более высокого порядка, вводя то, что назвал «методом композиции на основе двенадцати тонов», когда вдруг общественное мнение начало забывать эмоциональную силу всего, что я написал ранее. «Лунный Пьеро», Первый и Второй струнные квартеты, «Песни Гурре» и даже «Просветленная ночь» были забыты, и некоторые критики стали называть меня просто конструктором. Этим они хотели сказать, что я не писал инстинктивно и что моя музыка была сухой, лишенной эмоциональной экспрессии<sup>17</sup>. Другие, напротив, обвиняли меня в прямо противоположном преступлении: меня называли старомодным романтиком, а мой стиль выражения порицали за проявление личных чувств<sup>18</sup>. Третьи называли меня буржуазным декадентом, еще одни – большевиком<sup>19</sup>. Казалось, я объединил в себе все возможные контрасты: я был слишком сухим и слишком приятным, я был конструктором и романтиком, новатором и ретроградом, я был буржуа и большевиком<sup>20</sup>.

Хотя противники обосновывали свою враждебность по отношению к моей музыке при помощи смешных доводов, хотя их аргументы были предельно путаными – не мог же я одновременно являться самим собой и своей противоположностью – и хотя я мог смеяться над всей этой чепухой, с другой стороны, единодушие этого осуждения было пугающим. Пугающим до такой степени, что даже среди части моих учеников возникла неуверенность, и некоторые из них обратились к новым композиционным модам, которые продвигали разные композиторы так называемой новой музыки. Тогда впервые в своей жизни я на короткое время утратил свое влияние на молодежь. Это произошло между 1922 и 1930 годами. В то время почти каждый год создавался новый тип музыки, а прошлогодний терпел крах. Все началось с европейских музыкантов, подражавших американскому джазу. Затем появились «машинная музыка» и «новая вещественность» (*Neue Sachlichkeit*), «прикладная музыка» (*Gebrauchsmusik*) и «игровая музыка» (*Spielmusik*) и,

наконец, «неоклассицизм»<sup>21</sup>. В то время как все это происходило и сменилось столько стилей, я был не очень-то рад своей блистательной изоляции. Уже вскоре ощутив замешательство среди своих противников и с сожалением наблюдая, как многие большие таланты гибли из-за своего легкомысленного отношения к искусству, стремления к сенсационному, но поверхностному успеху, вместо того, чтобы выполнять истинную задачу каждого художника; зная, что я был прав, а они – нет, тем не менее, я чувствовал себя одиноким в это время<sup>22</sup>, когда должен был довольствоваться преданностью вышеупомянутой небольшой группы учеников, к которой не забуду причислить и четырех своих друзей из квартета Колиша. Одно из адресованных мне обвинений состояло в том, что я сочинял только для личного удовлетворения<sup>23</sup>. И этому суждено было исполниться, но по-другому, чем имелось в виду. Раньше композиция была для меня удовольствием, ныне стала обязанностью. Я знал, что должен выполнить задачу: я должен был выразить то, что необходимо, и знал, что обязан – нравится мне это или нет – развивать свои идеи ради прогресса в музыке. И мне пришлось также узнать, что подавляющему большинству публики это не нравится. Однако я помнил, что поначалу всю мою музыку находили скверной, и все же... может наступить рассвет – вроде того, что изображен в финальном хоре моих «Песен Гурре», – который возвестит новый солнечный день музыки, такой, каким бы я хотел представить его миру.

Настоящая публикация воспроизводит текст лекции, прочитанной Шёнбергом 11 октября 1937 года во время фестиваля его музыки в Денвере (штат Колорадо) в местном Музее искусств. Музыкальные примеры частично исполнялись квартетом Колиша, частично прозвучали в грамзаписях. В рукописи Шёнберга они не были зафиксированы и воспроизводятся по изданию Л. Стайна.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. How One Becomes Lonely // Style and Idea* 1975. P. 30–53.

<sup>1</sup> Струнный секстет «Просветленная ночь» был написан Шёнбергом осенью 1899 года. В 1917 году композитор сделал оркестровое переложение своего сочинения; новая редакция этого переложения была издана в США в 1943 году. В письме А. Розе от 28 мая 1919 года композитор объясняет, что пошел на это, исходя из количества слушателей в зале: «[...] камерная музыка – если 50 человек в комнате; если больше, чем 50, – оркестровый состав» (*Gedenkausstellung*. S. 169).

<sup>2</sup> Ср. с высказыванием Шёнберга в письме к владельцу издательства «Edition Peters» Г. Хинрихсену от 12 февраля 1927 года: «На вопрос, почему я больше не пишу так, как в пору "Просветленной ночи", я обычно отвечаю: "Именно так я и пишу, но я не виноват, что люди этого еще не понимают"» (Письма. С. 181).

<sup>3</sup> Об этом случае пишет в своих «Воспоминаниях о молодых годах» А. Цемлинский. По его свидетельству, суждение одного из членов жюри, которое рассматривало вопрос об исполнении «Просветленной ночи», звучало следующим образом: «Да ведь звучит это так, будто партитуру "Тристана", еще невысохшую, взяли и размазали!» (подробнее об этом см. во вст. коммент. к статье «Мысли о Цемлинском» в наст. изд.). Немецкий музыковед Х. Вебер в комментариях к переписке Цемлинского и Шёнберга высказал предположение, что речь идет о председателе правления Венского объединения музыкантов Р. Хойберgere (см.: Zemlinsky. S. 12).

<sup>4</sup> Премьера «Просветленной ночи» состоялась 18 марта 1902 года в Вене, в Малом зале Музикферайна. Играл Квартет Розе при участии еще двух приглашенных музыкантов. Сам Шёнберг на исполнении не присутствовал: в это время он находился в Берлине (16 декабря 1901 года он получил место капельмейстера в берлинском кабаре «Überbrett»). Письмо А. Цемлинского, направленное автору на следующий день после премьеры, ставит под сомнение его слова о скандале: «Успех был таким, какого ты сам желаешь. Частые громкие вызовы вперемешку с оппозицией. [...] Розе выходил на сцену шесть раз» (письмо от 19 марта 1902 года; см.: Zemlinsky. S. 12). В откликах на концерт, появившихся в прессе, при всем различии мнений, тоже нет ни слова о скандале (подборку рецензий см.: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI. Reihe B. Bd. 22. Mainz; Wien, 2002. S. 86–91).

<sup>5</sup> Эти слова принадлежат Р. Хойберgere, который после премьеры «Просветленной ночи» писал в «Neue freie Presse»: «Он [секстет] напоминает мне теленка с шестью ногами, каких часто можно увидеть в палатках на Пратере [Пратер – лесной массив, располагающийся в Вене между Дунаем и Дунайским каналом; в его северо-западной части находится парк развлечений]» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 38).

<sup>6</sup> Скорее всего, имеется в виду А. Цемлинский.

<sup>7</sup> Премьера «Песен Гурре» под управлением Ф. Шрекера состоялась 23 февраля 1913 года в Большом зале Музикферайна. В исполнении участвовали усиленные оркестр Венского Музикферайна и Филармонический хор, солисты: М. Винтерниц-Дорда (Тове), М. Фройнд (Лесная голубка), Г. Наход (Вальдемар), А. Боруттау (Шут Клаус), А. Носалевич (Крестьянин), Ф. Грегори (Чтец). По воспоминаниям скрипача Ф. Араньи, участвовавшего в премьеры, «успех был колоссальным – первый успех, выпавший на долю Шёнберга. Когда зазвучала великолепная музыка восхода [заключительный хор сочинения], весь зал встал, как один человек, и стоял до самого конца... "Шёнберг! Шёнберг!" – кричали и вопили до боли в горле эти сумасшедшие венцы, но Шёнберг не появлялся. Посланный найти его во что бы то ни стало наконец отыскал его в самом отдаленном и темном уголке зала, со скрещенными руками и спокойной, насмешливой улыбкой на лице. Его силой потащили на сцену, Шрекер вытолкнул его на подиум – и тут он сделал самую странную вещь, которую только можно было сделать перед этой истерической толпой обожателей: он повернулся к ним спиной [...] отказываясь признать эту невиданную овацию, слегка поклонился оркестру в знак сердечной благодарности и затем тихо, скромно удалился. И это было все». Позже, объясняя свое поведение друзьям, Шёнберг сказал: «Я сочиняю уже много лет, а эти люди и не знали об этом, не признавали меня. Почему сегодня вечером я должен

признать их?» (рассказ Ф. Араньи приводится в воспоминаниях Д. Ньюлин; см.: *Netelin D. Diaries and Recollections 1938–1976*. New York, 1980. P. 236–237).

<sup>8</sup> В частности, А. Вайсман в своей книге «Проблемы современной музыки» (1925) писал о «парализующем воздействии» преподавания Шёнберга в Вене, где он стал «почти что предводителем тайной секты» (цит. по: *Auner J. H. «Berg und Webern: Schönbergs Erben»* // *Arnold Schönbergs Wiener Kreis* / Hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2000. S. 40).

<sup>9</sup> Премьера Первого струнного квартета состоялась 5 февраля 1907 года в Зале Бёзендорфера в Вене. Играл Квартет Розе. В зале присутствовал Г. Малер. Вот как описывал то, что творилось в зале, П. Штефан: «Розе исполнял в серии своих вечеров Первый струнный квартет d-moll А. Шёнберга, «еще приемлемый». Тогда он многим казался неприемлемым, и они вели себя почти так же скверно, как на премьере «Пеллэса»: покидали зал во время исполнения (сочинение было задумано без перерывов), особо остроумные – через аварийный выход. Поскольку и после этого все еще явственно раздавалось шиканье, к одному из недовольных подошел находившийся в числе слушателей Густав Малер и, охваченный чудесным деятельным волнением, горячо вступившись за бесправное искусство, сказал: «Вы не должны шикать!» Неизвестный, гордый перед королями духа (он совершенно сник бы перед своим домохозяином), отвечал: «Я шикаю также и на Ваших симфониях». За эту сцену Малера впоследствии упрекали» (*Stephan P. Rückblick*. Wien // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*. August–September 1924. S. 320).

Второе исполнение квартета, о котором упоминает Шёнберг, состоялось 30 июня того же года в Дрездене на 43-м фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза. Играл снова Квартет Розе, поскольку дрезденский Квартет Петри посчитал партитуру неисполнимой. Штутгартская «*Neue Musikzeitung*» в своей рецензии писала: «Публика имела полное право не принять эту вещь. После сорокапятиминутного по большей части мучительного прослушивания ее спровоцировали назойливые аплодисменты некоторых друзей автора. Тут настал конец с трудом сохраняемому спокойствию, и публика забыла, что на подобном фестивале царят другие законы по сравнению с обычными; в приступе гнева она забыла о своем хорошем воспитании, отсутствием которого часто корит иных критиков» (цит. по: *Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. Wien u. a., 1968. S. 35–36).

После скандала, связанного с Первым квартетом, на входных билетах на концерт, где исполнялись песни ор. 2, 3 и 6 Шёнберга, по настоянию композитора появилась надпись (которая воспроизводилась на входных билетах на шёнберговские концерты и в дальнейшем): «Билет дает право на спокойное прослушивание, но не на выражение своего мнения, будь то аплодисменты или же шиканье». Это правило распространилось впоследствии и на концерты «Общества закрытых музыкальных исполнений».

<sup>10</sup> Похожую ситуацию в связи с Пятью оркестровыми пьесами ор. 16 описывает Х. Х. Штуккеншмидт. Когда Шёнберг показал свою партитуру Малеру, «тот честно признался, что не может ее прочитать, поскольку не в состоянии перевести зрительное впечатление от пьес в слуховое» (*Stuckenschmidt*. S. 98).

<sup>11</sup> Премьера Второго струнного квартета в исполнении Квартета Розе при участии М. Гутхайль-Шодер состоялась 21 декабря 1908 года. Согласно другому источнику, компо-

зитор вспоминал, что «в конце четвертой части произошло нечто примечательное. Когда певица заканчивает, начинается длинная кода, исполняемая только струнным квартетом. Публика, абсолютно не считавшаяся с певицей, приняла эту коду, совершенно не мешая. Возможно, здесь что-то почувствовали даже мои враги и противники» (цит. по: Freitag E. Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck, 1974. S. 44–45).

Венская газета «Neues Wiener Tageblatt» на следующий день после премьеры писала: «То, что происходило вчера между 8-ю и 9-ю часами в Зале Бёзендорфера, нельзя сравнить ни с чем в истории венской концертной жизни. Во время исполнения композиции, автор которой уже вызвал общественное возмущение другими своими созданиями, дело дошло до настоящего скандала. Но так далеко, как вчера, он еще не заходил. Казалось, звучала самая настоящая кошащая музыка. Тем не менее, публика вела себя тихо. Конец первой части. В партере со стороны стоячих мест раздаются одобрителльные восклицания. Это становится сигналом к скандалу, который, подобно лавине, нарастает, спадает, вновь поднимается и наконец завершается на fortissimo. [...] В фойе в отчаянии стоял Людвиг Бёзендорфер, который придает такое значение соблюдению в своем зале приличий и сохранению достоинства. Один из его друзей крикнул: "Сейчас будут играть Бетховена, позаботьтесь же сперва о том, чтобы проветрить зал!"» (цит. по: Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. S. 53–54). Другая газета сравнивала этот скандал с тем, что произошел на премьере «Тангейзера» Р. Вагнера в Париже в 1860 году (исчерпывающую подборку рецензий по поводу премьер Первого и Второго струнных квартетов, а также Камерной симфонии op. 9 см.: Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation / Hrsg. von M. Eybl. Wien, 2004). Несмотря на бурную реакцию публики, квартет Розе и М. Гутхайль-Шодер объявили о повторном исполнении спорного сочинения. Оно состоялось 25 февраля 1909 года и прошло без эксцессов.

<sup>12</sup> По-видимому, Шёнберг имеет в виду консервативного венского музыкального критика, противника Малера Роберта Хиршфельда. Резкие нападки на Хиршфельда содержатся в книге «Наследие Густава Малера» Пауля Штефана – музыкального писателя, поборника новой музыки, который был дружественно настроен по отношению к Шёнбергу (Stefan P. Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne und des Herrn Felix von Weingartner. München, 1908). См.: Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. S. 37, 266.

<sup>13</sup> Шёнберг вспоминал, как после исполнения Камерной симфонии op. 9, сопровождавшегося, как обычно, скандалом, его старинный друг, рецензент венской «Arbeiterzeitung» Д. Й. Бах взял у него партитуру, изучил ее, попросил объяснить некоторые частности, выслушал возмущенные излияния композитора в связи с нападками на него, а затем сказал: «Знаешь ли, всё, что ты тут говоришь, прекрасно, интересно и, наверное, даже верно. Но какой в этом толк? Сочинение должно говорить само за себя, а на меня оно не произвело совершенно никакого впечатления». «Так говорил доброжелатель», – резюмировал Шёнберг (запись из архива композитора «Скандалы», 1928; цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 53).

<sup>14</sup> Речь идет о Пятнадцати стихотворениях из «Книги висячих садов» С. Георге op. 15, работа над которыми продолжалась с марта 1908 года по март 1909 года. В про-

граммке к премьере сочинения (14 января 1910 года) Шёнберг писал: «В песнях на слова Георге мне впервые удалось приблизиться к идеалу выразительности и формы, который годами витал передо мной. До сих пор мне не хватало силы и уверенности, чтобы воплотить его. Но теперь я окончательно вступил на этот путь и сознаю, что сокрушил все преграды старой эстетики» (цит. по: Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig; Wien; Zürich, 1921. S. 34).

<sup>15</sup> О. Клемперер, говоря о периоде после Первой мировой войны, вспоминал: «Шёнберг был тогда "en vogue" [модным, популярным]. Первый концерт, который я дирижировал в Берлине в 1920 году, был посвящен двум ранним произведениям Шёнберга. Никаких протестов – единодушный энтузиазм публики! Когда я имел честь впервые исполнить "Пьеро" (в 1922 году в Кёльне), успех был таким, что мы должны были повторить последние два стихотворения» (Schoenberg / Ed. by M. Armitage. New York, 1937. P. 183–184).

<sup>16</sup> Ср. это высказывание с приводимой Шёнбергом со слов Шопенгауэра историей о древнегреческом ораторе в начале статьи «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.

<sup>17</sup> Начиная по крайней мере с 1920-х годов, подобные упреки раздавались в адрес Шёнберга постоянно. Так, в 1920 году итальянский музыковед Дж. М. Гатти, превознося искусство своего соотечественника А. Казеллы, писал, что оно «так же далеко от импрессионизма Дебюсси, как и от варварства Стравинского и головной работы (Gehirnarbeit) Шёнберга» (Gatti G. M. Italienische Musik // Anbruch. Jg. 2. 1920. S. 183). В письме М. Буттингу от 5 июля 1931 года Шёнберг возмущается выражением «интеллектуальный конструктивизм», которым один из критиков охарактеризовал его творчество (см.: Письма. С. 218). Приведем также весьма типичное мнение И. Стравинского, высказанное им в интервью барселонской газете «La Noche» (опубликовано 12 марта 1936 года): «А. Шёнберг, на мой взгляд, является скорее химиком в музыке, чем подлинным художником. Его поиски интересны хотя бы уже тем, что расширяют наши слуховые возможности. [...] Я восторгаюсь Шёнбергом и его последователями, но сознаю, что базис их творчества, если хотите, скорее научный, и все, что следует за этим – надуманно» (И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текстологич. ред. и коммент. В. Варуца. Т. 3. М., 2003. С. 602). А. Вайсман в рецензии на премьеру Вариаций для оркестра оп. 31 в «Berliner Zeitung» назвал это серийное сочинение «арифметическими преобразованиями вместе с попыткой химического соединения на новой основе отходов "Тристана". Он [Шёнберг] шествует по ту сторону музыки, гордый своим одиночеством. Его искренность неоспорима – как и его упрямство» (цит. по: Dahlhaus C. Arnold Schönberg. Variationen für Orchester op. 31. München, 1968. S. 30).

<sup>18</sup> После премьеры додекафонных Вариаций для оркестра оп. 31 критик В. Шренк писал в «Deutsche Allgemeine Zeitung» от 4 декабря 1928 года: «В конечном счете эта музыка является крайним следствием романтизма – безудержным, преувеличенно заостренным самовыражением обособленного, одинокого человека, очень далекого от нашего времени. Это музыка постороннего, который с ожесточенной последовательностью до самого конца проходит путь, который, боюсь, все дальше уводит его от живого источни-

ка». В том же духе в ходе дискуссии на берлинском радио 30 марта 1931 года высказывался и Г. Штробель: «Я усматриваю в Шёнберге *последний всплеск романтического субъективизма*. [...] Я хорошо знаю, что музыка Шёнберга в своей теории выходит далеко за пределы позднего романтизма и подчиняется новым законам, которые Шёнберг разработал с неумолимой последовательностью, но в звучании для меня и, думаю, для многих других слушателей, всегда заметна связь со стиливой сферой "Тристана"» (Diskussion im Berliner Rundfunk // Stil und Gedanke 1976. S. 273).

<sup>19</sup> В 1920-е годы определение «большевизм» («культурбольшевизм») стали относить к новым, радикальным направлениям в искусстве. После Первой мировой войны воплощением большевизма и «еврейского интернационализма», несущего угрозу «подлинно немецкой» музыке, нередко считали атональность. Так, Г. Пфизнер в своей работе «Новая эстетика музыкальной импотенции» (1920) негодовал по поводу «интернационалистически-большевистской подрывной работы евреев» и утверждал: «Атональный хаос, наряду с соответствующими ему формами в других искусствах, есть художественная параллель большевизму, который угрожает государственности Европы» (цит. по: Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion / Hrsg. von A. Dümmling und P. Girth. Düsseldorf, 1988. S. IV). Вообще, политические понятия в Веймарской республике широко использовались для характеристики направлений и позиций в искусстве (подробнее об этом см.: John E. Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart; Weimar, 1994). Впоследствии консервативно настроенные критики характеризовали совместную работу Б. Брехта и К. Вайля как «культурбольшевизм». Нацистская пропаганда называла «культурбольшевиками» П. Хиндемита, А. Берга.

<sup>20</sup> Более подробно на эту тему Шёнберг высказывается в заметке под названием «Мои противники» (5 октября 1932 года – 6 октября 1933 года), сохранившейся в его архиве: «Я снова и снова размышлял над вопросом, потому ли на меня так нападают, что у меня слишком мало таланта, что я слишком мало могу, недостаточно серьезно работаю или же нахожусь на ложном пути.

Теперь я сопоставлю следующие факты:

- I. а) Национальные музыканты считают меня *интернациональным*.  
б) За границей мою музыку считают *чересчур немецкой*.
- II. а) Национал-социалисты считают меня *культурбольшевиком*.  
б) Коммунисты отвергают меня, считая *буржуазным*.
- III. а) Для антисемитов я персонифицирую собой еврея, мое направление – *еврейское*. 1а) Однако в моем направлении за мной не последовал практически ни один еврей. 1б) Напротив, возможно, единственные, кто продвигается в заданном мною направлении, – это арийцы: Антон фон Веберн, Альбан Берг, Винфрид Циллиг, Норберт фон Ханненхайм, Николаус Скалкоттас (1в) и композиторы, наиболее близкие мне (кроме учеников), – это арийцы: Барток, Хауэр, Кшенек и Хиндемит.

Теперь я делаю вывод: так выглядит всё, в чем меня упрекают, и мои разобщенные противники представляют собой разные соединения глупости, невежества, некультурности, трусости, бесхарактерности и отсутствия фантазии» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 289).

<sup>21</sup> В хранящейся в архиве заметке под названием «Темп развития» (1928), Шёнберг, полемизируя с одним из критиков, поименно называет некоторых из тех композиторов, кого имеет здесь в виду: «Так быстро, как думают эти господа, я не развиваюсь. Он [критик] путает меня с Мийо, Пуленком, Стравинским и всеми теми создателями новых мод, которые каждый сезон выбрасывают на рынок новый наряд» (цит. по: Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993. S. 195).

<sup>22</sup> В одной из архивных записей Шёнберг говорит об этом одиночестве в сардоническом тоне: «Наконец-то один! Ах, как хорошо! Как мне было стыдно несколько лет тому назад, как я готов был провалиться сквозь землю, отыскать самые темные места на Земле, спрятаться в самых отдаленных уголках – когда думал о тех, кто вдруг сделались моими почитателями. Я считал себя невиновным, думал, это испытание, ниспосланное небесами, но потом засомневался и начал верить, что виноват. Это был период глубочайшей депрессии, когда я обнаружил, что меня окружила, обступила, осадила толпа почитателей, которой я не заслужил. Я ее одолел, взял измором, был до смерти серьезен, читал мораль до самоуничтожения – и они отвалились от меня, как гнилой плод, я избавился от них! Как это хорошо! Наконец-то один!» (запись от 4 февраля 1928 года; цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 270).

<sup>23</sup> По-видимому, намек на слова Э. Кшенека из его основанной на тексте доклада статьи «Музыка сегодня» (1926). Ратуя за искусство, обращенное к демократической аудитории, и критикуя «абсолютную музыку» послевагнеровского времени за все возрастающую элитарность, Кшенек писал: «Сегодняшняя абсолютная музыка, в противоположность романтической, обращается не к тому, кто чувствует так же, как и автор, а к тому, кто так же образован. Она превратилась в игру, интересную для тех, кто знает ее правила. Она не может, да и не хочет обращаться к непредубежденному сообществу. [...] В своем последовательном развитии она стала средством самоудовлетворения человека, сидящего в своей комнате и придумывающего законы, по которым он потом раскладывает фигуры. Когда музыкальные инструменты переводят эти фигуры в слышимую субстанцию, ничто из этих закономерностей не передается непосредственно слушателю, если только он не подготовлен самым тщательным образом. В принципе слушание вообще становится излишним, и лучше всего художественное начало этих работ воздействует на того, кто их добросовестно прочитывает, предварительно ознакомившись с правилами. Он способен насладиться совершенством искусного воплощения закономерности – чувство, которое нельзя недооценивать. Я бы назвал это интеллектуальным дурманом» (*Krenek E. Musik in der Gegenwart // 25 Jahre Neue Musik: Jahrbuch 1926 der Universal Edition. Wien, 1926. S. 48*). Очевидно, что, не называя имен, Кшенек подразумевает Шёнберга и его двенадцатитоновый метод. Шёнберга очень задела статья Кшенека, о чем говорят две его довольно пространственные записи, сохранившиеся в архиве (««Прочитанный» доклад Кшенека», 1926, и «Кшенек за легкую музыку», 26 ноября 1926 года), где он с негодованием пишет о «люмпенах», которые «знают, что они люмпены и ломают комедию», считая всех остальных такими же, как они сами.

## ДЖОРДЖ ГЕРШВИН (1938)

Многие музыканты не считают Джорджа Гершвина серьезным композитором. Но им следовало бы понять, что, серьезный или нет, он – композитор, то есть человек, который живет в музыке и выражает все – серьезное или нет, глубокое или поверхностное – средствами музыки, потому что это его родной язык. Есть композиторы, серьезные (как они думают) или нет (как я знаю), которые научились соединять ноты. Но они серьезны только из-за полного отсутствия юмора и души.

На мой взгляд, одно только это различие важно для того, чтобы решить, кто имеет право называться композитором, а кто нет. Художник для меня похож на яблоню: когда приходит его время, хочет он того или нет, он расцветает и начинает приносить яблоки. И подобно яблоне, которая не знает, да и не спрашивает о том, как оценят рыночные эксперты ее плоды, настоящий композитор тоже не спрашивает, понравятся ли его создания специалистам в области серьезного искусства. Он лишь чувствует, что должен что-то сказать, и говорит это.

Для меня несомненно, что Гершвин был новатором. Сделанное им в области ритма, гармонии и мелодии – не просто стиль. Это кардинально отличается от маньеризма многих серьезных композиторов<sup>1</sup>. Такой маньеризм возникает из умозрительных предпосылок, к которым приходят в результате абстрактного теоретизирования и которые рождаются из модных поветрий и стремлений, распространяющихся время от времени среди современных композиторов. Такой стиль – это поверхностный набор приемов в сочетании с минимумом мысли, без какого бы то ни было внутреннего основания или повода. Подобную музыку можно разять на части и по-разному составить, но результатом будет все та же чушь, выраженная на другой манер. С музыкой Гершвина такое проделать нельзя. Его мелодии – это не результат комбинирования и не механическое сочетание, а единство, поэтому они не могут быть разъяты. Мелодия, гармония и ритм объединены не путем сварки, но путем литья. Я точно не знаю, однако предполагаю, что он импровизировал их за фортепиано. Быть может, потом он вносил последний штрих, быть может, провел много времени, возвращаясь к ним снова и снова, – мне это неизвестно. Но возникающее впечатление – впечатление от импровизации со всеми достоинствами и недостатками, присущими такого рода дея-

тельности. Их воздействие в этом плане можно сравнить с впечатлением от речи, которая может разочаровать, если читать и изучать ее под увеличительным стеклом, – вы упустите то, что так растрогало вас, когда вы находились под обаянием личности оратора. Для восстановления первого впечатления надо, наверное, добавить что-то от себя. А в искусстве так всегда и происходит – вы получаете от произведения примерно столько же, сколько сами в состоянии ему отдать.

Я не выступаю здесь ни как теоретик музыки, ни как критик, следовательно, не должен говорить, будет ли Гершвин считаться в истории кем-то вроде Иоганна Штрауса или Дебюсси, Оффенбаха или Брамса, Легара или Пуччини.

Но я знаю, что он художник и композитор; он выражал музыкальные мысли, и они были новыми – как и способ, которым он их выражал.

Статья написана в 1938 году для сборника памяти американского композитора Дж. Гершвина (1898–1937): George Gershwin / Ed. by M. Armitage. London; New York, 1938. С Гершвином, который переехал в Лос-Анджелес в 1936 году, Шёнберга связывали теплые отношения. Несмотря на различие индивидуальностей, оба композитора с уважением относились к творчеству друг друга. Известно, что Гершвин с интересом изучал сочинения Шёнберга и слушал их в записях. Дружбу двух музыкантов укрепило увлечение теннисом: раз в неделю Шёнберг имел обыкновение играть в теннис на площадке, расположенной по соседству с домом Гершвина, и американский композитор часто бывал его партнером. Одним из свидетельств этой дружбы стал портрет Шёнберга, написанный Гершвином.

12 июля 1937 года, на следующий день после смерти Гершвина, Шёнберг выступил с прощальным словом на радио, в котором, в частности, сказал: «Джордж Гершвин был одним из редких музыкантов, для которых музыка не сводилась к вопросу о больших или меньших способностях. Музыка была для него воздухом, которым он дышал, пищей, которая его насыщала, напитком, который освежал. Музыка была тем, что он чувствовал, чувством, которое его наполняло. Перводанность такого рода дана только великим и, без сомнения, он был великим композитором. То, что он совершил, – это вклад не только в американскую музыку, но и в музыку всего мира» (цит. по: Gedenkausstellung. S. 341).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. George Gershwin // Style and Idea 1975. P. 476–477.

<sup>1</sup> Подробнее о понимании Шёнбергом «маньеризма» см. в статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд. (с. 202–203).

## СОВРЕМЕННАЯ МАНЕРА ИСПОЛНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ (1948)

Современная манера исполнения классической музыки так называемого «романтического» типа – манера, устраняющая все признаки эмоциональности и все не обозначенные в нотах изменения темпа и выразительности, – ведет свое происхождение от стиля исполнения примитивной танцевальной музыки. Этот стиль пришел в Европу через Америку, где исполнение не основывалось на старой культуре, а некоторая холодность чувства снижала музыкальную экспрессию. В итоге сейчас в Европе почти всюду музыка играется в жестком, неизменном метре – но не темпе (то есть согласно свободно отмеряемым единицам). Весьма удивительно, что почти все европейские дирижеры и инструменталисты поддались этому диктату без сопротивления. Все вдруг испугались, что их назовут романтиками, застыдились, что их назовут сентиментальными. Никто не распознал, откуда происходит эта тенденция, все постарались быстро угодить рынку – который стал американским<sup>1</sup>. Нельзя ждать от танцора, упивающегося своим телом и увлеченного партнершей, изменений темпа, выражения музыкальных эмоций, *ritardando* или *Luftpause*\*.

Нет сомнений, музыка должна быть размеренной. Будучи выражением человека, она подвержена изменениям скорости, которые диктует наша кровь. Наш пульс бьется чаще или медленнее – разумеется, в согласии с нашими эмоциями, – и мы часто даже не осознаем этого. Запросите у самого бесстрастного человека цену, намного превышающую ожидаемую, и потрогайте после этого его пульс! А что случилось бы с детектором лжи, если бы мы не были подвержены таким эмоциям? Кто в состоянии убедительно сказать «я люблю тебя» или «я ненавижу тебя», чтобы это не отразилось на пульсе? Из-за чего фильмы заканчиваются хорошо, как не из-за сентиментальных чувств публики?

Разве человек улыбается только для покупателя или только для фотографа?

Неужели музыка, сочиненная без эмоций, скроет их недостаток?

Почему вообще пишут музыку? Не романтическое ли чувство заставляет вас слушать ее? Почему вы играете на фортепиано, хотя могли бы продемонстрировать то же умение на пишущей машинке? Почему вы поете? Почему играете на скрипке или флейте?

---

\* Цезуры (нем.).

Изменения частоты пульса точно соответствуют изменениям темпа. Когда композитор «испытывает подъем», он, возможно, почувствует необходимость в гармонических и ритмических сменах. Изменение характера, сильный контраст часто требуют перемены темпа. Но самые важные изменения необходимы для оформления фраз, из которых состоит фрагмент. Слишком сильное подчеркивание сильных долей свидетельствует о недостаточной музыкальности, однако для осмысленного и внятного представления содержания фразы необходимо выявить ее «центр тяжести». Это может придавать эмоциональную выразительность, а может и нет, но делается главным образом путем динамических изменений: *crescendi*, *decrescendi*, *sforzati* и т. д. Людям, ни разу не слышавшим великих артистов прошлого, которые могли отважиться на любые далеко идущие изменения, никогда не ошибаясь, никогда не нарушая равновесие, никогда не оскорбляя хороший вкус, – таким людям это может показаться романтическим.

Следует признать, что в период около 1900 года многие артисты переусердствовали в проявлении эмоциональной силы, с которой способны были чувствовать, – артисты, считавшие, что произведения искусства создавались только для того, чтобы предоставить им возможность показать себя перед публикой, верившие, что они важнее, чем произведение или, по крайней мере, композитор. Нет ничего более ошибочного, чем обе эти крайности. Естественная холодность или искусственная горячность – одно не только исключает нежелательное присутствие другого, но и разрушает живую теплоту творения, и наоборот.

Но почему же нет подлинной, хорошо сбалансированной, искренней и благородной эмоции?

Сделать хороший шар из глины одними только руками чрезвычайно сложно: что прижмешь с одной стороны, вылезет с другой. Использование механических приспособлений сразу же устраняет все проблемы.

В сорок лет я все еще хотел стать дирижером<sup>2</sup>, особенно когда слышал плохие исполнения, что случалось частенько. Но основательно изучив соответствующее произведение и пытаясь сформулировать свои ощущения в согласии с авторскими, я столкнулся с таким множеством проблем, что воскликнул: «Какое счастье, что мне не нужно теперь исполнять это сочинение!» Когда впоследствии я услышал, как его играют, мне показалось, что дирижер взял влажную губку и устранил любые следы проблем, играя целые части в одном жестком, неизменном темпе.

Англоязычный текст, датируемый 1948 годом.

К вопросам исполнительства Шёнберг обращался на протяжении своей жизни неоднократно (одной из наиболее важных в этом плане работ является его статья «Механические музыкальные инструменты», публикуется в наст. изд.; см. также вст. коммент. к ней). В архиве композитора сохранился ряд разрозненных записей, связанных с темой музыкальной интерпретации; большинство из них относится к 1920-м годам (частично они были опубликованы в книге: *Style and Idea* 1975). Принципиальная позиция Шёнберга в вопросах интерпретации такова: он отводит исполнителю сугубо второстепенную, служебную, вспомогательную роль. Еще в 1914 году он писал А. Цемлинскому: «Интерпретация есть *преходящее, изменяющееся* в музыкальном произведении. Она есть *один из методов* преподнести смысл, способствовать воскресению духа» (письмо от 3 февраля 1914 года, см.: *Zemlinsky. S. 113–114*). На вопрос: «Нужно ли исполнение?» – он отвечает: «Не для автора, но только для аудитории». В планировавшейся книге «Учение об исполнении» (*Vortragslehre / Theory of performance*) композитор намеревался подвергнуть критике современную ему практику, в которой исполнительское искусство, по его мнению, ценится чересчур высоко, заслоняя в глазах публики сам объект интерпретации, и показать истинное соотношение «между воспроизведением и творчеством, между талантом и гением» (недатированная рукопись из архива; цит. по: *Danuser H. Zu Schönbergs «Vortragslehre» // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts» / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986. S. 253*). В своих записях, относящихся к осени 1926 года, Шёнберг отстаивает превосходство «права автора» перед «правом интерпретатора» и иронизирует по поводу выражения «гениальный дирижер», считая его *contradictio in adjecto* (цит. по: *Ibid. S. 254*).

Свои представления об адекватной интерпретации Шёнберг получил возможность реализовать в ходе деятельности «Общества закрытых музыкальных исполнений» (1918–1921) и тесного сотрудничества с возглавляемым его шурином Р. Колишем Венским струнным квартетом (1924–1925), который он с гордостью называл «моя школа». Добиваясь совершенной передачи авторского замысла, Шёнберг не знал компромиссов и не терпел возражений (вспоминая в 1933 году о деятельности «Общества закрытых музыкальных исполнений», Шёнберг писал, что «уже в 1919 году создал первую диктатуру в качестве осознанной противоположности демократии»; цит. по: *Mäckelmann M. Arnold Schönberg und das Judentum. Hamburg, 1984. S. 247*). Репетировать он был готов бесконечно. «[...] обойтись малым числом репетиций – не искусство, так как это идет только за счет сочинения, – писал он 29 июля 1922 года дирижеру П. Шайнпфлугу. – Напротив, искусство состоит в том, чтобы иметь материал для многих репетиций; все время оставаться недовольным собой и другими; постоянно находить место для улучшений; отказываться исполнять вещь, не доведя ее до максимально возможного совершенства» (Письма. С. 111). В письме Э. Варезу он упоминает, что для подготовки премьеры «Лунного Пьеро» ему понадобилось около ста (!) репетиций (Там же. С. 120). Веберн в своей статье «Арнольд Шёнберг как дирижер» говорит о сорока, см.: *Stephan R. Ein unbekannter*

Aufsatz Weberns über Schönberg («Über Arnold Schönberg als Dirigent») // Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 27. 1972. H. 3. S. 129).

Живя в Америке, Шёнберг знакомился с современной дирижерской практикой в основном по радиотрансляциям (в письмах композитора и воспоминаниях его учеников нередко встречаются упоминания о том, что он слушал то или иное сочинение по радио), а также по грампластинкам.

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. Today's Manner of Performing Classical Music* // *Style and Idea* 1975. P. 320–322.

<sup>1</sup> Представление о том, кого из дирижеров Шёнберг имеет в виду, дает заметка из его архива «Кусевицкий – Тосканини», датированная августом 1944 года. В ней он резко критикует современных дирижеров – Кусевицкого, Тосканини, Клемперера – за «некомпетентность, невежество и неграмотность»: «Всякий раз, когда я слушаю исполнение этих людей, я чувствую этот недостаток образования. Не сомневаюсь, что они заняли лидирующие позиции только благодаря своей механической способности отбивать такт и знанию того, как находить психологический контакт с оркестром» (цит. по: *Auner J. A Schoenberg Reader. Documents of a Life. Yale University Press, 2003. P. 302–303*). Д. Ньюлин вспоминала о том, что в классе Шёнберг неодобрительно отзывался о «метрономической правильности Тосканини». Сам он считал, что делать ускорения и замедления необходимо очень плавно, «слегка изменяя продолжительность такта, а именно: в *ritardando* сначала растягивать слабые доли такта, в *accelerando* сначала сокращать сильные доли» (дневниковая запись от 8 декабря 1939 года, см.: *Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 153*). О том же Шёнберг писал 2 января 1951 года Э. и Ф. Штидри в связи с исполнением мелодрамы из «Песен Гурре»: «Важно, чтобы все *accelerandi* и *ritardandi* делались постепенно, а не так, как у великого маэстро Тосканини, который без всякой связи сопоставляет быстрые и медленные темпы» (цит. по: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI. Reihe B. Bd. 24/1 / Hrsg. von R. Brinkmann. Mainz; Wien, 1995. S. 305*). В уже цитировавшейся заметке «Кусевицкий – Тосканини» Шёнберг также говорит о необходимости органичного *rubato*, утверждая, что «музыка состоит из ряда гибких, изменчивых, относительных элементов, как то: темп, такт, динамика, акцентуация, настроение (и даже характер) и т. д. – и ряда статичных, неизменных, абсолютных элементов, как то: высота, тональность, гармонические последовательности и их формообразующие функции, мотивное, тематическое и мелодическое содержание, включая аккомпанемент» (P. 305).

<sup>2</sup> В первой половине 1910-х годов Шёнберг всерьез подумывал о карьере симфонического дирижера (его дирижерским дебютом – если не принимать в расчет работу капельмейстером в берлинском кабаре «Überbrettel» в 1901–1903 годах – была премьера симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» 25 января 1905 года; дирижерской карьере Шёнберга посвящена статья А. Веберна «Арнольд Шёнберг как дирижер», 1914). Осенью 1911 года А. Цемлинский пригласил его провести концерт в Праге, предложив сыграть малеровскую аранжировку из оркестровых сюит И. С. Баха. Шёнберг также ратовал за включение в программу Симфонии g-moll Моцарта: «[...] я прежде всего

кочу показать себя в сочинении, которое знает всякий. Потому как только тут можно будет судить, что я могу сделать как дирижер» (из письма Цемлинскому от 29 декабря 1911 года, см.: Zemlinsky. S. 68). Этому выступлению Шёнберг придавал большое значение в плане своей возможной дирижерской карьеры, надеясь на получение ангажементов. В концерте, состоявшемся 29 февраля 1912 года, Шёнберг дирижировал упомянутой малеровской аранжировкой и поэмой «Пеллеас и Мелизанда»; во втором отделении П. Казальс в сопровождении оркестра под управлением Цемлинского исполнил виолончельные концерты Гайдна и Сен-Санса. 8 (21) декабря того же года Шёнберг руководил исполнением «Пеллеаса и Мелизанды» в концерте А. Зилоти в Санкт-Петербурге; в 1912–1913 годах он совершил турне по городам Германии с «Лунным Пьеро» (впоследствии композитор будет неоднократно дирижировать своими произведениями в разных странах Европы, а после эмиграции – в США).

В августе 1912 года Шёнберг предложил руководителю венского Академического литературного и музыкального союза Э. Бушбеку организовать оркестровый концерт, в котором исполнялись бы сочинения его учеников Веберна и Берга. Бушбек откликнулся на эту идею и, в свою очередь, предложил Шёнбергу продирижировать этим концертом. Композитор охотно согласился, рассчитывая привлечь внимание общественности к своему выступлению: «Ведь я хочу наконец получить место капельмейстера, о котором мечтаю уже больше пятнадцати лет, чтобы иметь возможность музицировать» (из письма Бушбеку от 13 декабря 1912 года; цит. по: Gedenkausstellung. S. 249). Поначалу Шёнберг намеревался открыть концерт Вступлением к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера или сценой смерти Изольды, однако потом остановился на оркестровых песнях А. Цемлинского и «Песнях об умерших детях» Г. Малера. Такая замена вызвала недовольство даже внутри самого Союза, поскольку «многие шли на концерт только для того, чтобы услышать, как Шёнберг интерпретирует Вагнера» (Ibid. S. 250). Концерт, состоявшийся 31 марта 1913 года, сопровождался таким скандалом, что программа не была исполнена до конца (подробнее об этом концерте, вошедшем в историю венской музыкальной жизни, см.: Szmoljan W. Schönbergs Wiener Skandalkonzert // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. H. 6. S. 293–304).

В 1913 году Шёнберг собирался исполнить в Вене Пятую симфонию Малера, в связи с чем Берг обратился за поддержкой к супруге директора «Universal Edition», между прочим заметив: «Благодаря этому Шёнберг, произведения которого в будущем венском сезоне вновь не исполняются, по крайней мере будет иметь возможность дирижировать в Вене» (цит. по: Gedenkausstellung. S. 255; намерение Шёнберга не осуществилось). В апреле 1915 года, когда Шёнберг вернулся из Берлина в Вену, А. Малер приложила много усилий, чтобы он выступил в своем родном городе как дирижер с классической программой. 26 апреля 1915 года состоялся концерт, в котором Шёнберг исполнил Девятую симфонию Бетховена по партитуре Г. Малера, с его ретушами. «Мой концерт был не очень удачным, – писал 24 мая Шёнберг Цемлинскому. – Успех был невелик, по крайней мере в прессе. А вечером – буря аплодисментов. Но я не был доволен исполнением. На генеральной репетиции я много сделал. А на исполнении оркестр играл, как хотел, – то, что он знает от Лёвса, Шалька и Недбала. Очевидно, это очень понравилось части публики. То индивидуальное, что сделал я сам (и что до известной степени получилось), мое *rubato*, кажется, едва ли кто-нибудь заметил [...]» (цит. по: Zemlinsky. S. 136). В дальнейшем Шёнберг с исполнением чужих произведений публично почти не выступал.

## ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД / МОЯ ЭВОЛЮЦИЯ (1949)

Я начал учиться играть на скрипке в восемь лет и почти тогда же впервые попробовал сочинять. Поэтому в день своего семидесятипятилетия я смогу сказать, что посвятил музыке почти 90 процентов отпущенного мне времени. Можно предположить, что вследствие этого я очень рано достиг в композиции значительного мастерства. Но в противоположность многим семьям, откуда вышли вундеркинды, в моей не нашлось энтузиаста музыки, который бы занялся мною. Хотя мой дядя Фриц – поэт, отец Ганса Находа – очень рано обучил меня французскому, никто всерьез не относился к признакам музыкального таланта, обнаружившимся у меня. Поэтому все сочинения, написанные мною до семнадцати лет, есть не что иное, как подражания доступной мне музыке. Источниками, из которых я мог черпать, были только лишь скрипичные дуэты и аранжировки оперных попури для двух скрипок; к этому еще нужно прибавить музыку, которую я узнал благодаря военным оркестрам, дававшим концерты в городских садах. Кстати, не надо забывать, что в то время ноты были очень дорогими, что еще не существовало ни пластинок, ни радио, и Вена располагала одним-единственным оперным театром и одним-единственным циклом филармонических концертов.

Мое музыкальное и литературное воспитание могло начаться, лишь когда я познакомился и подружился с тремя молодыми людьми, как раз моего возраста. Первым был Оскар Адлер<sup>1</sup>, чьи музыкальные и научные способности уравновешивали друг друга. От него я впервые узнал, что вообще существует такая вещь, как музыкальная теория. Он направлял в соответствии с ее законами мои первые опыты, пробудил во мне интерес к поэзии и философии; особо отмечу, что в то время все мое знание музыки шло от совместного музицирования, когда мы играли дуэты и позже трио и квартеты. Уже в ту пору он был отличным скрипачом. Другим моим тогдашним другом был Давид Бах<sup>2</sup> – филолог, философ, знаток литературы, математик и весьма хороший музыкант. Он оказал большое влияние на формирование моего характера, сообщив ему этическую и моральную силу, благодаря которой я смог сопротивляться банальности и всеобщей доступности.

Третий из моих друзей – Александр фон Цемлинский<sup>3</sup>, тот, кому я обязан почти всеми моими знаниями о технике и проблемах композиции. Я

всегда был твердо убежден, что он великий композитор, и уверен в этом до сих пор. Возможно, его время придет раньше, чем многие думают. Одно для меня несомненно: я не знаю ни одного композитора послевагнеровского времени, который мог бы следовать требованиям театра с большим музыкальным благородством. Его идеи, форма, его звучание и каждый оборот непосредственно вытекали из действия, из сценической ситуации и из голоса вокалиста с высочайшей ясностью и точностью.

Когда я познакомился с ним, я был исключительно брамсианцем. Он же одинаково любил Брамса и Вагнера, а потому и я вскоре тоже стал пламенным почитателем обоих. Неудивительно, что в моей музыке того времени отчетливо проявлялись влияния обоих этих мастеров, иногда – Листа, Брукнера и, возможно, еще Гуго Вольфа. Поэтому и в сочинениях той поры (скажем, в «Просветленной ночи») обнаруживается, с одной стороны, вагнеровская техника – например, изложение по типу модель и секвенция на фоне движущейся гармонии, с другой же – структуры, организованные по образцу, как я это назвал, «техники развивающей вариации» Брамса. На счет брамсовского влияния следует также отнести фразы, состоящие из нечетного числа тактов, – пяти, как в примере 1, и двух с половиной, как в примере 2:

### Пример 1



### Пример 2

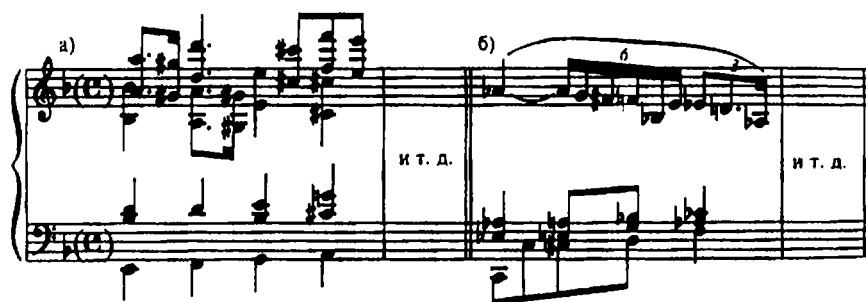


## Пример 3



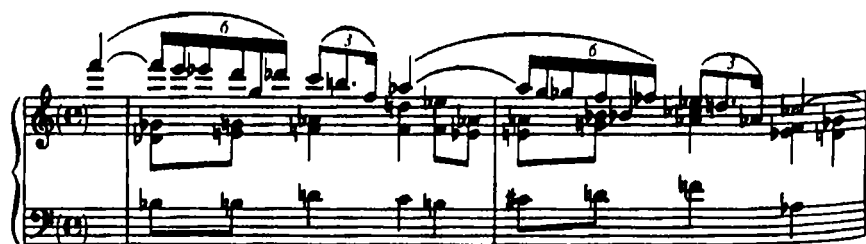
в звучании, в контрапунктическом и мотивном развитии и в quasi-контрапунктическом движении гармонии и ее басов по отношению к мелодии:

## Пример 4



Наконец, здесь есть даже места, где невозможно определить тональность; без сомнения, их можно считать предвестниками будущего:

## Пример 5



Конечно, в то время я уже стал почитателем Рихарда Штрауса, но еще не Густава Малера, которого начал понимать лишь много позже, на той стадии своего развития, когда его симфонический стиль уже не мог повлиять на мое творчество. Не исключено, тем не менее, что на меня воз-

действовали его ярко выраженная приверженность тональности и широта изложения в гармонии, которая могла долго не меняться, так как ей редко приходилось приспосабливаться к непривычным изгибам мелодии, поясняя их. Свидетельства тому содержатся в Первом струнном квартете ор. 7 и в Шести оркестровых песнях ор. 8, в то время как, судя по сочиненной ранее симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда», можно было ожидать более быстрого продвижения в направлении расширенной тональности. В этом сочинении есть черты, которые во многом способствовали развитию моего стиля. Многие из его тем содержат внетональные интервалы, требующие особого поведения гармонии. Примеры 6, 7 и 8 из «Пеллеаса и Мелизанды» послужат наглядным тому подтверждением.

*Пример 6*



Этот пример демонстрирует также гармоническое противодвижение.

## Пример 7



Это – пример сильно расширенной тональности.

## Пример 8



Здесь интервалы мелодии требуют богатого движения сопровождающих голосов.

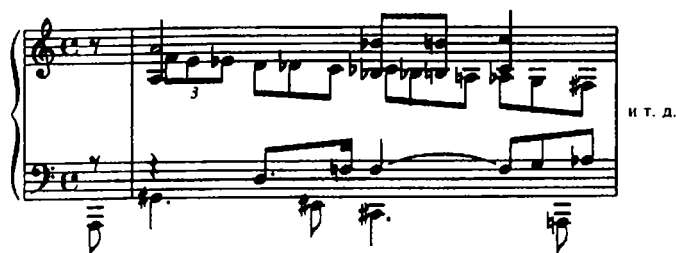
В ритмическом плане обращает на себя внимание обилие синкоп. Обнаруживается тенденция не слишком подчеркивать сильные доли такта, поскольку часто это мешает осмысленной фразировке:

## Пример 9 а, б, в



Но особенно показательны многочисленные места, в которых тональность совершенно не проявляется. Свидетельством тому может служить такой пример:

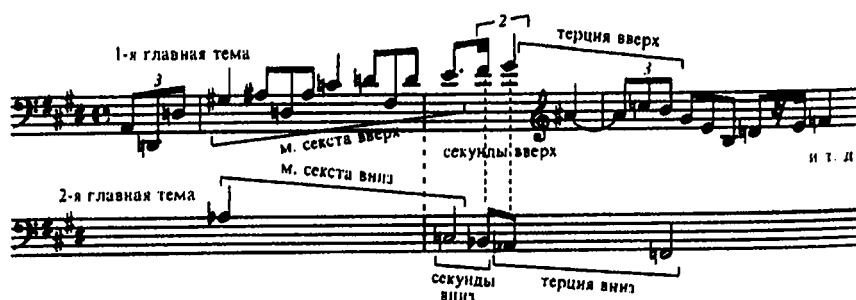
## Пример 10



Вершиной моего первого стилевого периода является Камерная симфония ор. 9. В ней полностью амальгамируются мелодия и гармония: и та, и другая сплавляют воедино весьма отдаленные тональные соотношения, делают логические выводы из проблем, в область которых вступили, причем одновременно осуществляется значительное продвижение в направлении «эмансипации диссонанса». Жесткость некоторых проходящих нот оправдывается здесь так поздно, потому что объясняющее их «разрешение» нередко оказывается далеко отодвинутым.

Здесь у меня есть повод поговорить о чудесном вкладе подсознания. Я убежден, что в произведениях великих мастеров можно открыть много чудес, непостижимую глубину и вещее провидение которых следует называть сверхчеловеческими. Со всей скромностью я хотел бы упомянуть о двух таких случаях из моей Камерной симфонии – о чем я подробно говорю в своей книге «Стиль и мысль», находящейся в печати\*, – чтобы в правильном свете представить действующую за пределами нашего сознания силу; при этом сам я не могу претендовать на лавры за то, что называю чудом<sup>1</sup>.

## Пример 11



\* Philosophical Library, New York.

Здесь обнаруживается взаимосвязь двух контрастирующих тем, базирующаяся на общности некоторых [интервальных] шагов – однако в противоположном движении.

Пример 12



Пример 12 показывает, что скрытая близость побочной темы и основной мысли основывается на транспозиции главного интервала.

Если и существует композитор, который способен придумывать темы, связанные столь отдаленным родством, то это не я! Однако мозг, основательно упражнявшийся в музыкальной логике, наверняка при всех обстоятельствах будет действовать логически. Внешне взаимосвязь проявляется через разумное использование родства и сходства музыкальных структур (Gestalten). Но помимо этого – я в этом убежден, – если исполнять свой духовный долг с безоглядной жертвенностью и сделать все возможное, чтобы приблизиться к совершенству, то Господь Бог одарит милостью, привлекая черты красоты, которых никогда не достичь при помощи собственного таланта.

Две баллады ор. 12 – непосредственные предшественницы Второго струнного квартета ор. 10<sup>6</sup>, являющегося переходом к моему второму периоду – периоду, когда я отказался от тонального центра, что неверно называют «атональностью». Уже в первой и второй частях есть места, где независимое движение отдельных голосов происходит без оглядки на то, встречаются ли они на «общепризнанных» гармониях. При этом здесь, как и в третьей и четвертой частях, тональность ясно выражена во всех узловых пунктах (Kreuzwege) формы. И все же подавляющее количественное превосходство диссонирующих созвучий уже не могло быть уравновешено эпизодическим введением таких тональных аккордов, которые обычно используются для выражения тональности. Казалось неуместным втискивать движение в прокрустово ложе тональности, при этом не поддерживая ее соответствующими гармоническими последовательностями. Эта дилемма была не только моей; она, должно быть, занимала мысли всех современных композиторов. То, что я первым отважился на решающий шаг, не все считали заслугой – к моему сожалению, хотя я и не обращаю на это внимание.

Первый шаг был сделан в Двух песнях ор. 14 и сразу вслед за ними – в Пятнадцати песнях Висячих садов ор. 15, а также в фортепианных пьесах ор. 11. Большинство критиков нового стиля не удосужились изучить, до какой степени [в них] соблюдаются, нарушаются или же всего-навсего модифицируются в соответствии с изменившимися обстоятельствами старые, «вечные» законы музыкальной эстетики. Такое верхоглядство повлекло за собой обвинения в анархии и революции, хотя здесь, несомненно, речь шла только об эволюции, об одном шаге в развитии музыки, который был не более важен, чем то, что происходило в истории музыки уже много раз.

В своем «Учении о гармонии» (1911) я утверждал: будущее наверняка покажет, что централизующая сила, сравнимая с силой притяжения тоники, продолжает действовать и здесь<sup>6</sup>. Если учесть, что, к примеру, структурные законы и предпосылки баховского или бетховенского письма или же законы вагнеровской гармонии все еще не подвергались настоящему научному исследованию, то не стоит удивляться отсутствию подобных попыток в отношении так называемой «атональности».

Композитор – даже если его мозг способен к такого рода деятельности – может внести лишь незначительный вклад в решение подобных проблем, ведь он слишком пристрастен из-за упорного воспоминания о вдохновении, побудившем его к творчеству. Тем не менее, некоторые психологические детали, возможно, помогут проложить путь к прояснению [проблем].

Однажды я уже упомянул о том, что сопровождающие гармонии являлись мне quasi-мелодически, как разложенные аккорды<sup>7</sup>. Мелодическая линия, голос и мелодия происходят из горизонтальных проекций тональных соотношений. Точно так же аккорд – из [их] вертикальных проекций. Диссоциирующие тоны в мелодии – те, что находятся в далеком родстве с соответствующей тоникой, – обуславливают сложности при восприятии. Таким же образом понимание усложняют далекие тоны – диссонансы – в гармонии.

Главное различие в этом отношении следующее. Гармония требует быстрого анализа, поскольку все ее тоны берутся одновременно. Мелодическая линия, напротив, дает больше времени для синтеза, потому что ее тоны появляются последовательно, и поэтому представляется более благоприятной для восприятия.

Другими словами, поскольку мелодия состоит из последований, возникающих сравнительно медленно, она оставляет восприятию больше времени для постижения связующих соотношений и их логики, чем гармония, требующая гораздо более быстрого анализа.

По меньшей мере, это одно из психологических объяснений того, как автор, у которого нет возможности опереться на какую-либо теорию, который, напро-

тив, знает, сколь враждебно будет воспринято его произведение современниками, – как такой автор способен комфортно чувствовать себя в эстетическом плане, когда пишет подобную музыку. Нельзя забывать, что, есть ли теория, нет ли ее, единственный критерий для композитора – его чувство соразмерности и несокрушимая вера в непогрешимость логики своего музыкального мышления.

Тем не менее, воспитанный в духе классической школы – гарантирующей контроль над каждым шагом, – несмотря на ослабление пут устаревшей эстетики, я не прекращал спрашивать себя о теоретической основе свободы своего стиля<sup>8</sup>.

Взаимосвязь в классической музыке основывается главным образом на объединяющих структурных факторах, как то: ритмы, мотивы, фразы – и на непрерывном соотношении всех мелодических и гармонических явлений с гравитационным центром – тоникой. Отказ от объединяющей силы тоники не отменяет действия всех прочих факторов. Когда в искусстве происходит смена стиля, обычно наблюдается тенденция к излишнему подчеркиванию различия между старым и новым. Преемники получают наставления в форме чрезмерно категоричных правил, порожденных откровенным стремлением к «*épater le bourgeois*», то есть к «эпатированию посредственности»: через пятьдесят лет чуткое ухо лучших музыкантов с трудом расслышит те характерные признаки, которые так легко видит глаз музыковеда средней руки.

Не стану утверждать, что моя фортепианная пьеса оп. 11 № 3 выглядит как струнный квартет Гайдна, но я слышал, как многие хорошие музыканты, слушая Большую фугу Бетховена [оп. 133], восклицали: «Звучит как атональная музыка»<sup>9</sup>.

И ныне я нахожу, что некоторые из правил, сформулированных в моем «Учении о гармонии», слишком строги, другие же, напротив, излишни. Воодушевленный освобождением музыки от оков тональности, в упоении я думал обрести еще большую свободу выражения. Действительно, мы верили – я сам и мои ученики Антон фон Веберн и Альбан Берг, и даже Алонс Хаба, – что музыка может теперь отказаться от помощи мотивов, оставаясь при этом взаимосвязанной и понятной<sup>10</sup>.

Однако были открыты новые возможности в построении фраз и других структурных элементов, и их обоюдная связь, соединение и комбинирование могли обеспечиваться новыми, доселе неизвестными средствами. Появились новые характеры, возникли новые настроения и более быстрое чередование [типов] выразительности, стали употребляться новые разновидности начала, продолжения, контраста, повторения и завершения. Прошедшие с тех пор сорок лет доказали, что психологическая предпосылка всех этих изменений была верной. Музыка без постоянного соотношения с тоникой оказалась понятной. Она могла создавать характеры и настроения, могла рождать чувства и в ней не было недостатка в радости и юморе.

Настало время для изменений. В 1915 году я сделал наброски к симфонии, тема скерцо которой по воле случая состояла из двенадцати тонов<sup>11</sup>. Лишь два года спустя я сделал еще один шаг в этом направлении. Я задумал вывести все главные темы моей неоконченной оратории «Лестница Иакова» из шести тонов этого ряда:

Пример 13

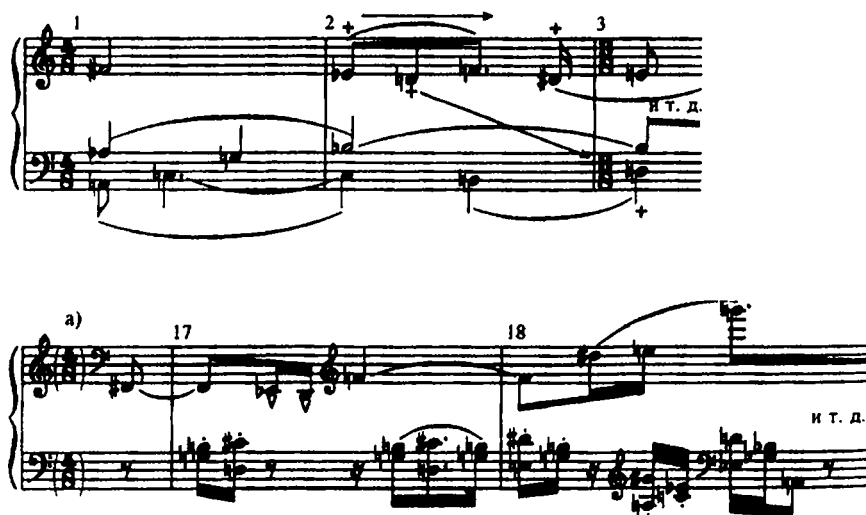


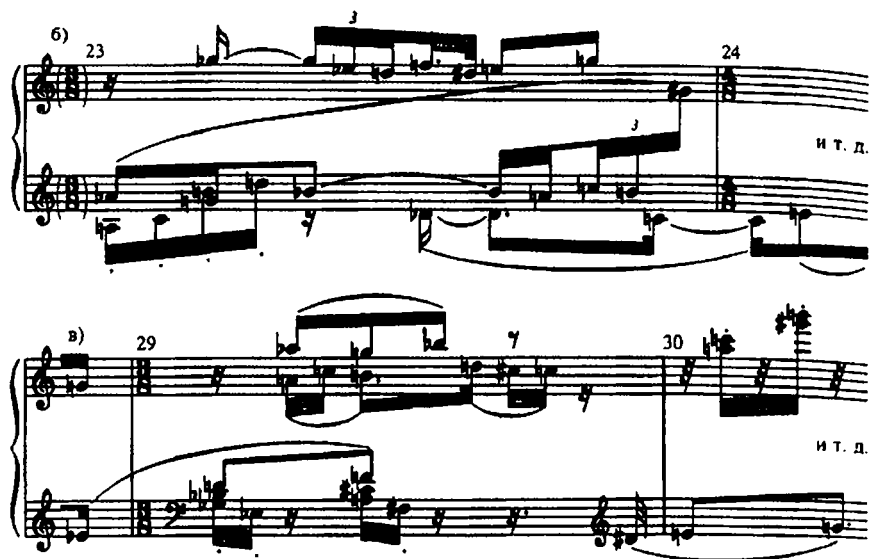
Пример 14 а, б, в



Сделав следующий шаг на пути к композиции на основе двенадцати тонов, я назвал это «работой с тонами». Она проявилась в некоторых фортепианных пьесах из ор. 23<sup>12</sup>:

Пример 15 а, б, в





В первых трех тактах тринадцать нот. *D* и *es* появляются дважды, тогда как *cis* отсутствует.

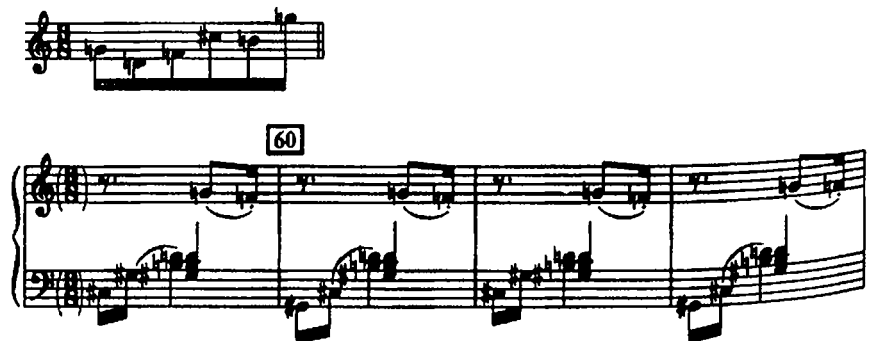
Примеры 15 а, б, в показывают, как благодаря разнообразному использованию взаимных связей этих тонов создается единство.

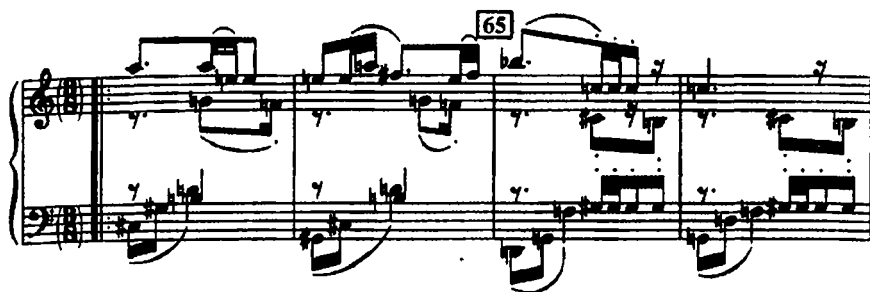
И все же они не представляют собой настоящий основной ряд. В то время я еще не открыл все технические средства, обеспечивающие необходимое для протяженных форм богатство чередований.

Ближе всего к этому подошла Серенада ор. 24<sup>13</sup>, кстати говоря, уже содержащая настоящую двенадцатитоновую пьесу – Сонет № 217 Петрарки (четвертая часть).

Тоны первых тактов Танцевальной сцены в другом порядке появляются в качестве сопровождения в вальсовом разделе [*Etwas langsamer (Ländler-Tempo)*]. Кларнет прибавляет остальные шесть тонов:

Пример 16





Вариации еще больше приближаются к двенадцатитоновой композиции. Их тема состоит из четырнадцати тонов – из-за пропуска тона *h* и повторения других тонов:

Пример 17



Здесь впервые второе предложение является ракоходным повторением первого. В последующих вариациях используются обращения и ракоходные обращения, уменьшения и увеличения, разного рода каноны и ритмические изменения на разных долях такта – другими словами, налицо все технические средства метода, кроме ограничения только лишь двенадцатью разными тонами.

Метод композиции на основе двенадцати тонов заменяет порядок, обеспечивавшийся постоянным соотносением с тональным центром, иным порядком, в соответствии с которым каждый заверченный фрагмент, будучи производным звуковых отношений внутри двенадцатитоновой «основной конфигурации» (*Grundgestalt*), постижимым образом взаимосвязан со всеми остальными фрагментами, поскольку беспрестанно соотносится с той же самой основной конфигурацией.

Соотношение с этой основной конфигурацией оправдывает также и диссонирующие созвучия. Идущая в ногу со временем музыка не оставила без

внимания преимущества, созданные для нее моим бесстрашным применением диссонансов. Однако же не будем забывать, что я пришел к этому постепенно, в результате убедительного для меня развития. Благодаря ему я смог сформулировать закон *эмансипации диссонанса*, приравнивающий *воспринимаемость* диссонанса к *воспринимаемости* консонанса<sup>14</sup>. Диссонансы отныне – не просто «пикантная» добавка к невыразительному звучанию. Напротив, они – естественные и логические составляющие организма, который продолжает полнокровно жить в своих фразах, ритмах, мотивах и даже мелодиях точно так же, как и прежде.

В последнее время меня нередко спрашивали, являются ли некоторые мои композиции «чисто» двенадцатитоновыми или же просто двенадцатитоновыми<sup>15</sup>. На самом деле я этого не знаю. Я все еще больше композитор, чем теоретик. И сочиняю, стараясь забыть все теории; и продолжаю, только когда мой дух свободен от таких воздействий. Я считаю настоятельно необходимым предостеречь моих друзей от ортодоксальности. Композиция на основе двенадцати тонов – это в действительности лишь в малой степени «запретительный», исключаящий метод. В первую очередь это метод, который должен обеспечивать логический порядок и организацию; его следствием должна стать большая понятность<sup>16</sup>.

Считать ли некоторые мои сочинения из-за неожиданно появляющихся консонирующих гармоний, неожиданных даже для меня, «чистыми» – об этом, как уже говорилось, я не могу судить. Но я убежден, что ум, натренированный в музыкальной логике, не придумает ничего действительно неверного, даже если он отдает себе отчет не во всем том, что делает. Поэтому я надеюсь, что мне на помощь вновь может прийти милость Божия, как в случае с Камерной симфонией, и тогда я, возможно, обнаружу в этом отступлении закономерность.

Написание статьи, по всей вероятности, связано с 75-летним юбилеем композитора, отмечавшимся 13 сентября 1949 года. Первоначальный англоязычный ее вариант, датированный 2 августа 1949 года, под названием «Моя эволюция» был опубликован в испанском переводе в октябрьском номере журнала «Nuestra Música» (Мехико). 16 августа Шёнберг перевел текст на немецкий, внося в него некоторые изменения и назвав «Rückblick» («Оглядываясь назад»). В этой редакции статья была помещена в посвященных юбилею композитора выпусках берлинского журнала «Stimmen» (1948/1949. Jg. II. H. 16. S. 433–438) и венского «Österreichische Musikzeitschrift» (1949. Jg. 4. S. 245–252). Еще одна, расширенная, версия текста послужила основой доклада, прочитанного 29 ноября 1949 года в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса. Русский перевод сделан именно по этой, хронологически последней, редакции. Поскольку оба варианта названия статьи – авторские, она публикуется под двойным заголовком.

Перевод сделан по изданию: Schönberg A. Rückblick // Schönberg A. Stil und Gedanke 1976. S. 397–408.

<sup>1</sup> Оскар Адлер (1875–1955) – друг юности Шёнберга, человек многосторонних интересов и дарований: врач, астролог, превосходный скрипач. Брат социолога Макса Адлера. Был примариусом струнного квартета, который Шёнберг на рубеже 1910–1920-х годов время от времени привлекал к концертам в «Обществе закрытых музыкальных исполнений».

<sup>2</sup> Давид Йозеф Бах (1874–1947) – деятель австрийского рабочего движения, член Социалистической партии Австрии, организатор Рабочих симфонических концертов (с 1905 года), музыкальный критик «Arbeiterzeitung». Шёнберг и Бах познакомились предположительно в 1893 году (будущий композитор тогда служил в банке, будущий деятель социал-демократии изучал философию у Э. Маха). К 60-летию Баха (13 августа 1934 года) Шёнберг сочинил для него поздравительный трехголосный канон на собственный текст.

<sup>3</sup> Александр фон Цемлинский (1871–1942) – австрийский композитор и дирижер (подробнее см. во вст. коммент. к статье «Мысли о Цемлинском» в наст. изд.). «Учителю и другу Александру фон Цемлинскому» Шёнберг посвятил свои первые два опуса: Две песни для баритона и фортепиано ор. 1 и Четыре песни для голоса и фортепиано ор. 2.

<sup>4</sup> О роли подсознания в процессе композиции см. также в статьях «Композиция на основе двенадцати тонов» и «Сердце и мозг в музыке» в наст. изд.

<sup>5</sup> Номера опусов у Шёнберга не всегда точно отражали последовательность написания сочинений. Приведем хронологию его творчества второй половины 1900-х годов:

9 марта 1907:	ор. 13 «Мир на земле» (дата окончания хоровой партии)
март–апрель 1907:	ор. 12 Две баллады для голоса с фортепиано
март 1907 – август 1908:	ор. 10 Второй струнный квартет
декабрь 1907 – февраль 1908:	ор. 14 Две песни для голоса с фортепиано
февраль, август 1909:	ор. 11 Три пьесы для фортепиано
март 1908 – март 1909:	ор. 15 Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге
май–август 1909:	ор. 16 Пять пьес для оркестра

<sup>6</sup> Критикуя бессмысленное, по его мнению, понятие «атональность», Шёнберг в своем «Учении о гармонии» писал: «Музыкальная пьеса всегда будет тональной уже постольку, поскольку между тонами должна существовать связь, благодаря которой они [...] образуют последовательность, воспринимаемую как таковую. [...] Подобного противопоставления [тональный–атональный] просто не существует. Кроме того, еще совсем не исследован вопрос, не возникает ли в соединениях этих новых созвучий тональность двенадцатитонового ряда. Возможно, что так и есть, и тогда это явление, аналогичное церковным ладам, о которых я говорю: “Люди чувствовали действие основного тона, но не знали, какой это тон, поэтому перепробовали все”. Здесь он еще не чувствуется, но, вероятно, имеется. Если непременно требуется название, можно сказать: политональный или пантональный. Но в любом случае, прежде всего надо установить, не имеем ли мы здесь дело снова с тональным» (Harmonielehre. S. 488). О своем отношении к понятию «атональность» Шёнберг говорит также в «Докладе об ор. 31» и в статье «Проблемы гармонии» (публикуются в наст. изд.).

<sup>7</sup> Шёнберг писал об этом в своем учебнике «Формообразующие функции гармонии» в связи с двенадцатитоновым методом композиции. Гармонические (или, по выражению Шёнберга, «quasi-гармонические») последовательности в такой музыке являются «вертикальными проекциями основной конфигурации (или ее частей), и ее логика оправдывает их комбинацию». «Я наблюдал это еще до введения основных конфигураций, в то время, когда сочинял „Лунного Пьеро“, „Счастливую руку“ и другие произведения, – продолжает композитор. – Звуки сопровождения часто являлись мне как разложенные аккорды, скорее последовательно, чем одновременно, наподобие мелодии» (Schoenberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1957. S. 189).

<sup>8</sup> О необходимости теоретического осмысления новейшего музыкального творчества Шёнберг говорит уже в «Учении о гармонии»: «Те первопричины, которые были обусловлены только чувством, и следствия, которые только чувством и контролируются, вероятно, в конце концов потребуют от рассудка, чтобы он осознал их законы» (Harmonielehre. S. 366). Ту же мысль он высказывает и в своей статье «Композиция на основе двенадцати тонов» (см. в наст. изд., с. 128).

<sup>9</sup> Такое мнение о Большой фуге ор. 133 высказывал, в частности, И. Стравинский: «В восемьдесят лет я обрел новую радость в Бетховене, и Большая fuga кажется мне теперь – так было не всегда – совершенным чудом. Как были правы друзья Бетховена, убедившие его выделить ее из ор. 130, так как она должна стоять отдельно; это абсолютно современное сочинение, которое всегда будет современным» (Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 296).

<sup>10</sup> Эту мысль Шёнберг подробно развивает в письме Ф. Бузони от 18 августа 1909 года, имеющем программный характер: «Мое стремление: полное освобождение от всех форм. От всех символов взаимосвязи и логики. Итак: прочь от „мотивной работы“. Прочь от гармонии как цемента или строительного материала архитектуры. Гармония есть *выразительность* и ничто иное. Далее: прочь от пафоса! Прочь от тяжеловесных длинных сочинений, от возведенных и сконструированных башен, скал и прочего гигантского хлама. Моя музыка должна быть *краткой*. Сжато! В двух нотах: не строить, но „выражать“! А результат, на который я рассчитываю: никаких стилизованных и стерилизованных продолжительных чувств. Такого нет у людей: человеку невозможно испытывать в каждый отдельный момент только *одно* чувство. Их сразу *тысячи*. И эти тысячи так же плохо суммируются, как яблоки и груши. Они противоречат друг другу. И эту нестрогу, это многообразие, эту *нелогичность* наших ощущений, нелогичность, которая обнаруживается в ассоциациях, нарастающем волнении, какой-нибудь чувственной или нервной реакции, я хотел бы передать в своей музыке. Она должна быть выражением ощущения как оно есть, связующего нас с нашим *бессознательным*, а не уродливой смесью ощущения и „осознанной логики“» (цит. по: Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni // Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg – 1874 bis 1951. Zum 25. Todestag des Komponisten. Berlin, 1976. S. 56–57).

<sup>11</sup> В 1914–1915 годах Шёнберг собирался писать симфонию для солистов, смешанного хора и оркестра, в которой планировал использовать тексты Р. Демеля (из сборника «Прекрасный дикий мир»), Р. Тагора (Пять стихотворений о смерти), свой собственный (текст «Пляска смерти принципов», предназначавшийся для III части симфонии).

а также фрагменты из Библии (план симфонии см.: Rufer. S. 101–102). Последняя часть этой симфонии должна была называться «Лестница Иакова». Сохранился целый ряд недатированных музыкальных набросков к симфонии, которые знаменуют собой важный этап в эволюции музыкального мышления композитора: в эскизе к скерцо он впервые пишет тему, состоящую из двенадцати неповторяющихся звуков. В дальнейшем музыкальный материал несостоявшейся симфонии был использован Шёнбергом для оратории «Лестница Иакова».

<sup>12</sup> Подробнее об этом Шёнберг говорил в письме Н. Слонимскому (июнь 1937 года): «Здесь [в Пяти пьесах для фортепиано оп. 23, 1920–1923] я пришел к технике, которую назвал (для себя) “композицией с тонами”; весьма неопределенное выражение, но для меня это кое-что означало: в противоположность обычному способу использования мотива, я применяю его почти как “основной ряд из двенадцати тонов”. Я выводил из него другие мотивы и темы, а также сопровождение и прочие аккорды; но мотив состоял не из двенадцати тонов» (цит. по: Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Wien, 1968. S. 173).

<sup>13</sup> Серенада оп. 24 для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты, виолончели и низкого мужского голоса (участвует только в IV части) создавалась в период с 3 августа 1920 года по 14 апреля 1923 года. Сочинение состоит из семи частей: I. Марш, II. Менуэт, III. Вариации, IV. Сонет № 217 Петрарки, V. Танцевальная сцена, VI. Песня (без слов), VII. Финал.

<sup>14</sup> Подробнее об этом см. в статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд. и в коммент. 3 к ней.

<sup>15</sup> Под «чисто двенадцатитоновыми» подразумеваются сочинения, в которых отсутствуют тональные ассоциации любого рода, под «просто двенадцатитоновыми» – сочинения, обнаруживающие связи с тональностью. Пояснения на эту тему содержатся в письме Шёнберга Р. Лейбовицу от 4 июля 1947 года: «Говоря об уменьшении “строгости” в использовании двенадцати тонов, Вы, вероятно, имеете в виду эпизодические октавные удвоения, попадающиеся местами тональные трезвучия и намеки на тональности. Многие ограничения, обнаруживающиеся в моих первых сочинениях этого стиля, и то, что Вы называете “чистотой”, были порождены – скорее в теоретических поисках, чем спонтанно, – быть может, инстинктивным желанием резко выявить отличие данного стиля от предшествующей музыки» (Письма. С. 340).

<sup>16</sup> В последние годы жизни Шёнберга, судя по всему, беспокоила перспектива догматического отношения к додекафонной технике со стороны некоторых его учеников и последователей и ее «слишком “принципиального”» (как он выразился в одном из писем) применения. Й. Руфер и Р. Лейбовиц обращались к нему с вопросами по поводу появления в его поздних сочинениях тональных реминисценций, и Шёнберг был вынужден давать по этому поводу объяснения, снова и снова излагая свою позицию (см. письма Шёнберга Р. Лейбовицу от 1 октября 1945 года и 4 июля 1947 года, Й. Руферу от 25 мая 1948 года в изд.: Письма, – а также статью «On revient toujours» в наст. изд.). В недатированной архивной заметке «Адорно (Визенгрунд)» Шёнберг касается той же темы: «[...] я всегда давал понять, что мой [двенадцатитоновый] метод – не единственный путь к решению новых проблем, но лишь одна из возможностей. Установленные строгие пра-

вила – по крайней мере, в этой строгой, удушающей форме – принадлежат мне в наименьшей степени». Симптоматично, что композитор всегда возражал против того, чтобы его метод называли «системой» (*Gedenkausstellung*. S. 298–299). В связи с романом Т. Манна «Доктор Фаустус» (подробнее о коллизии, связанной с романом, см. в коммент. 4 к статье «Да здравствует соус!» в наст. изд.) в архиве Шёнберга появилась заметка под названием «12-тоновый гуляш Леверкюна», где в частности говорилось: «Леверкюн – один из тех дилетантов, которые полагают, что композиция на основе двенадцати тонов означает не более чем продолжительное использование основного ряда или его обращений. На самом же деле смысл этого правила следует формулировать по-другому: ни один из двенадцати тонов не может появляться вне последовательности основного ряда или его производных. Но думать, что благодаря выполнению этого правила возникнет сочинение, – такое же ребячество и дилетантство, как и предположение, что соблюдения прочих заповедей достаточно, чтобы создавать музыку. Например, избегания параллельных квинт или октав. Эти правила – ограничительные, а не созидательные. Ты должен суметь, несмотря на строгие ограничения, писать музыку» (цит. по: *Rufer, J. Begriff und Funktion der Grundgestalt bei Schönberg // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978. S. 179*). По свидетельству очевидцев, когда Д. Мийо, совершив после окончания войны поездку в Европу, начал рассказывать Шёнбергу, как широко и последовательно применяет молодое поколение его двенадцатитоновый метод, тот скептически спросил: «Ну и получается у них при этом музыка?» (*Ibid.*)

## ЗАМЕТКИ О ЧЕТЫРЕХ СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ (1949)

У четырех струнных квартетов, которые я опубликовал, было как минимум пять или шесть предшественников. Привычка писать так много струнных квартетов возникла постепенно.

Мне еще не исполнилось и девяти лет, когда я начал сочинять маленькие и позже более развернутые пьесы для двух скрипок в подражание той музыке, которую обычно играл с моим учителем или кузеном. Когда я смог играть скрипичные дуэты Виотти, Плейеля и других, то подражал их стилю. Так я продвигался в композиции в той же мере, что и в игре на скрипке. Наконец, однажды я смог сочинить что-то вроде симфонической поэмы по драме Фридриха фон Шиллера «Разбойники», которую назвал «Фантазия "Разбойники"».

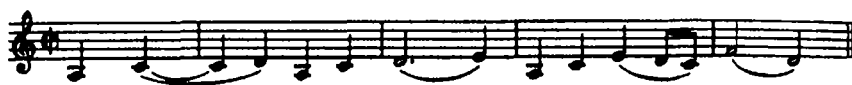
Решающий прорыв произошел, когда несколько лет спустя я нашел одноклассника, имевшего альт и умевшего на нем играть. Я сразу начал писать трио для двух скрипок и альтя, хотя и не имел образца для подражания. Потом на деньги, заработанные преподаванием немецкого языка одному греку, я купил у букиниста несколько партитур Бетховена: Третью и Четвертую симфонии, два струнных квартета Разумовского [ор. 59] и Большую фугу для струнного квартета ор. 133. С этой минуты я горел желанием писать струнные квартеты.

Однако это желание исполнилось лишь тогда, когда я подружился с Оскаром Адлером<sup>1</sup>, которому суждено было сыграть большую роль в моем развитии. Я обязан ему множеством вещей, которым он меня научил. Он не только сообщил мне элементарные сведения по гармонии, но также поощрял упражнять слух для улучшения звуковысотной памяти. Кроме того, репертуар исполняемых нами трио расширился за счет переложений для этого состава скрипичных сонат.

Нам хотелось играть квартеты Моцарта и Бетховена, и вот Адлер раздобыл большой альт со струнами от цитры, который воспроизводил высоту звуков виолончели и ее диапазон. На этом инструменте должен был играть я, что я и делал, не придумав ничего лучше, как использовать аппликатуру альтя. Вскоре я приобрел виолончель и продолжал играть на ней с той же аппликатурой, что и на скрипке, альте и, как я ее называл, «виолинчели» (violincello<sup>2</sup>). Так продолжалось некоторое время, пока один настоящий виолончелист не сообщил Адлеру, что аппликатура на виолончели другая. До всего остального мне надо было дойти самому.

Разумеется, я тут же начал писать струнные квартеты. Между тем «Meyers Konversations Lexikon» (энциклопедия, которую мы покупали в рассрочку) добрался до вожаемой буквы «с», что позволило мне из статьи «соната» узнать, как следует строить первую часть струнного квартета<sup>3</sup>. В то время мне было около восемнадцати лет, но я не получал никаких наставлений кроме тех, что дал мне Оскар Адлер.

Тем не менее, все более подробное изучение лексикона и знакомство с еще несколькими студентами по классу композиции Венской консерватории помогло мне расширить свои знания. Так я смог писать и для других инструментов и ансамблей и даже попробовал свои силы на первой части симфонии, главную тему которой помню до сих пор:



Моцарт, Брамс, Бетховен и Дворжак были в то время моими образцами.

Несмотря на это, прошло еще несколько лет, прежде чем я смог написать струнный квартет D-dur, который был достаточно хорош для публичного исполнения в Wiener Tonkünstlerverein [Венском объединении музыкантов] через полгода после смерти Брамса, его почетного президента<sup>4</sup>. В этом сочинении еще сильно было влияние Брамса и Дворжака, а между тем [у меня] произошел почти внезапный поворот к более «прогрессивному» способу композиции. Малер и Штраус появились на музыкальной сцене, и их пришествие было столь впечатляющим, что каждый музыкант был вынужден тут же занять какую-либо позицию: за или против. Будучи всего двадцати трех лет от роду, я легко загорелся и принялся сочинять одночастные симфонические поэмы, масштаб которых был задан образцами Малера и Штрауса. Одна, не законченная мною, называлась «Ганс в счастье» (сказка братьев Гримм). Кульминацией этого периода стали «Просветленная ночь» op. 4 и «Пеллеас и Мелизанда» op. 5.

### Анализ Первого квартета

После этого я оставил программную музыку и повернул в направлении, которое было мне ближе, чем все предшествующее. Мой Первый струнный квартет op. 7 стал тем сочинением, где я объединил все завоевания своего времени (включая собственные), как то: выстраивание чрезвычайно больших форм; очень развернутые мелодии на фоне богато развитой гармонии и новых аккордовых последовательностей, а также контрапунктическая техника, которая решала проблемы, создаваемые наклады-

вающимися друг на друга индивидуализированными голосами, свободно движущимися в отдаленных регионах тональности и зачастую встречающимися на блуждающих гармониях.

В духе времени, эта большая форма должна была заключать в одной-единственной, непрерывающейся части все четыре характера сонатного цикла. Следовало не пренебрегать *Durchführungen* (разработками) и обеспечить определенное тематическое единство внутри контрастирующих разделов.

Из-за больших размеров такое сочинение требовало тщательной организации. Возможно, аналитику будет интересно узнать, что я воспользовался великим множеством советов, предложенных мне избранным для этой цели образцом – первой частью Героической симфонии [Бетховена]. Как рассказывал мне Александр фон Цемлинский, Брамс говорил, что всякий раз, столкнувшись со сложными проблемами, он обращался к какому-нибудь значительному произведению Баха и Бетховена; [сочинения] обоих он имел обыкновение держать под рукой, возле своего рабочего места (*standing-desk*). Как они обходились с подобной проблемой? Разумеется, образец не копировался механически: соответствующим образом использовалась суть найденного решения. Так и я на Героической симфонии научился решать свои проблемы: как избежать монотонности и пустоты; как создать из единства многообразие; как из основного материала сотворить новые формы; сколь многое можно извлечь из маленьких структур – зачастую совершенно незначительных – путем небольших видоизменений, не говоря уже о развивающей вариации. Из этого шедевра я также многое узнал о создании гармонических контрастов и их применении<sup>5</sup>.

Совет Брамса был превосходен, и я бы хотел, чтобы эта история убедила молодых композиторов не забывать то, что сделали для нас наши предшественники-музыканты.

Нижеследующие цитаты из основных тем этого квартета в общих чертах обрисовывают его форму:

Пример 1. Главная тема со своим басом



Пример 2. Главная тема, середина



## Пример 3. Производное от главной темы



## Пример 4. Связующая партия



## Пример 5. Первая побочная тема



## Пример 6. Преобразование (а) примера 5



## Пример 7. Преобразование (б) примера 5



Пример 8. Вторая побочная тема, производная от последних шести звуков примера 5, тт. 5–6

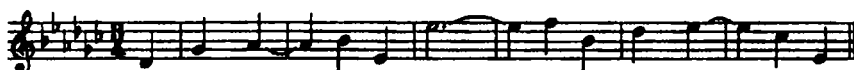


В этом месте, где традиционно находится *Durchführung* (разработочный раздел), определенный контраст вносят контрапунктические соединения и их модуляционная направленность. Предваряемый переходом, в котором готовится характер скерцо, далее следует

### Раздел II, скерцо и трио

Его главная тема – это преобразование примера 4:

Пример 9



После лирической середины

Пример 10 а



и сильно варьированной репризы следует трио:

Пример 10 б



Заключительный раздел уступает место второй «Durchführung» [разработке]. Она начинается в духе скерцо и какое-то время основывается на его материале, но вскоре переходит к очень сложным контрапунктическим комбинациям большинства из предшествующих тем. Своей кульминации она достигает в неполной репризе основных тем первого раздела (примеры 1 и 2).

Сольный пассаж виолончели устраняет тематические и эмоциональные отголоски прежних бурь; он оканчивается фермой, завершая эту часть произведения и откладывая на будущее репризу прочих структурных образований.

### *Раздел III, Adagio*

Здесь появляются две новые темы – главная тема этого раздела и тема середины:

*Пример 11. Главная тема*



*Пример 12. Середина*



После подъема к кульминации середина переходит в неполную репризу первой темы Adagio (пример 11).

Модуляционный эпизод (*tremolo sul ponticello*) подводит к репризе других тем первого раздела, которые быстро подвергаются ликвидации<sup>6</sup>, служа вступлением к разделу IV.

### *Раздел IV, рондо*

Его тематический материал состоит из преобразований предыдущих тем, в особенности из примеров 11 и 12. Возобновляется – часто в форме ликвидации – и другой материал, на основе которого благодаря сильному модуляционному развитию вновь осуществляется подъем к кульминации, вводящей коду, где продолжают возникать все новые контрапунктические и гармонические комбинации, хотя господствует настроение тихого смирения и покоя.

## Анализ Второго струнного квартета

Второй струнный квартет *fis-moll* op. 10 был частично сочинен в 1907 году и завершен в 1908-м. В этом сочинении я распрощался с одночастной формой – один из симптомов того, что эпоха очень больших форм, начатая Бетховеном (Квартет *cis-moll* [op. 131]), подходила к концу и что новая эпоха стремилась к формам более лаконичным – по размерам, содержанию, а также экспрессии. Циклическая форма вернулась в четырех частях [квартета] op. 10.

Этот квартет сыграл огромную роль в моем развитии. Тем не менее, решающий прорыв к так называемой атональности еще не произошел. Каждая из четырех частей завершается тоникой, представляющей тональность. Многие разделы внутри них заканчиваются на ступенях, более или менее родственных основной тональности. То, что в этих окончаниях нет традиционных каденционных гармоний, не оправдывает сурового осуждения, с которым был встречен этот квартет<sup>7</sup>. Несомненно, пониманию препятствуют внетональные обороты в темах, объясняемые гармоническими последовательностями далекой степени родства, которые уже сами по себе затрудняют понимание:

### Пример 13



### Пример 14



Очевидно, что тональные трезвучия не могут служить сопровождением мелодическим ходам вроде приведенных в примерах 13 и 14 (из третьей части), и если вообще [тут уместны] аккорды, то скорее видоизмененные альтерациями. Вместо этого здесь есть сопровождающие голоса, задача которых – отнюдь не гармония; они даже не стремятся образовывать аккорды. В недалеком будущем их функция и происхождение, возможно, будут раскрыты – ведь автор, сочиняя их, испытывал ощущение психологического комфорта.

### Первая часть, *Moderato*

В группу главных тем входят примеры 15 и 16:

### Пример 15



Пример 16



К группе побочных тем относятся в том числе примеры 17 и 18:

Пример 17



Пример 18



В этом квартете заметны отход от традиционной *Durchführung* (я говорил в шутку: *Spandelmachen* – «колоть в щепки») и тенденция изменять порядок [тем] в репризе (что можно проследить вплоть до Бетховена). Налицо иные методы создания развивающего контраста, что показывают примеры:

Пример 19



Пример 20



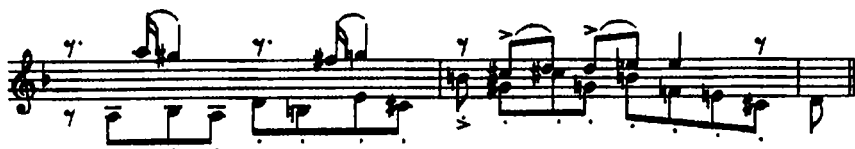
Соотношение примеров 19 и 20 могло бы заинтересовать знатока контрапунктических тонкостей. Собственно реприза начинается в *F-dur* и лишь постепенно переходит в *fis-moll*. Побочная тема из примера 17, преобладавшая в разработке, не возвращается, а мотив из примера 18 снова появляется лишь в коде.

*Вторая часть (разновидность скерцо), очень быстро*

Эта часть построена на бесчисленных цитатах трех тематических характеров, их производных и вариациях; принимая соответствующий облик, они выполняют многие конструктивные задачи. Все они появляются во вступлении, которое, несмотря на свою краткость, готовит их к предстоящему развитию. Так, первый характер,

*Пример 21*

когда позже становится темой, соединяется с фигурой, из которой впоследствии происходит много материала.

*Пример 22*

Подъем к кульминации переходит в связку, вводящую второй, очень контрастный характер:

*Пример 23 а, б*

Третья тема представляет более лирический характер:

*Пример 24*

Растворяясь, она подводит к краткой репризе примера 21.

В трио появляется новая тема у виолончели – пример 25 б, сопровождаемая фигурой из семи нот – пример 25 а. (Я говорю «семь нот», потому что эта тема пришла мне в голову в таком виде. Я записал ее как 4 плюс 3, по-

*И я всхожу свободно дикой кручей,  
над зевами ущельных бездн витая.  
И я всплываю над последней тучей,  
всплываю в блеск хрустальный ореола,  
огня святого я лишь искра живая,  
лишь гулкий отзвук я священного глагола.<sup>9</sup>*

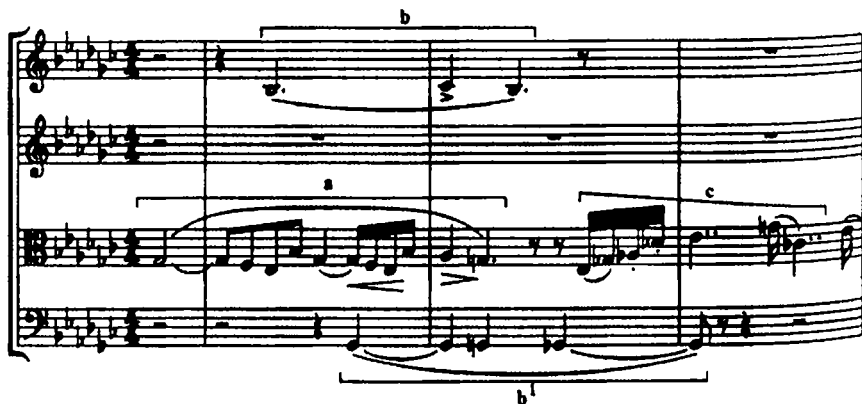
Определение формы этих частей представляет некоторую трудность; это и не простые песни или арии, и не какая-либо другая из известных форм. «Лития» построена в виде темы с вариациями, а в «Воспарении» наиболее заметная тема (пример 33) возвращается после кульминационного подъема так, что это напоминает сонатную форму.

В случае совершенного слияния музыки со стихотворением форма будет следовать строению текста. Лейтмотивная техника Вагнера научила нас, как надо варьировать мотивы и другие фразы, чтобы выразить каждое изменение в настроении и характере стихотворения. Законченное произведение, в котором таким образом сохранялись тематическое единство и логика, могло удовлетворить требованиям педанта-формалиста.

Вариации – из-за повторяемости одной структурной единицы – такие преимущества дают. Но признаюсь: эта форма возникла здесь по другой причине. Я боялся, что из-за огромного накала драматических эмоций в стихотворении могу перейти границы дозволенного в камерной музыке. Я надеялся, что необходимая для вариаций серьезная разработка [материала] удержит меня от излишнего драматизма.

Эта часть должна была стать разработкой, которую я сократил или опустил в первой и второй частях соответственно. Поэтому я построил здесь тему, состоящую из: **a** – варианта примера 15, **b** – основной фигуры примера 16, **c** – фигуры из примера 23 **b**, **d** – примера 18 в увеличении:

*Пример 29*

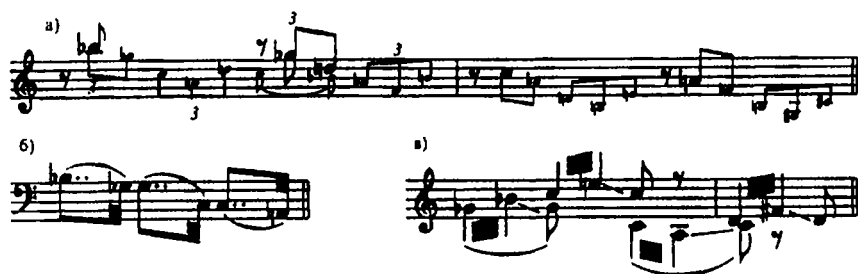




Непосредственно примыкающая к теме первая вариация повторяет ее в другой инструментовке, а в середине вступает голос с мелодией, которая представляет собой главную тему этой части.

Различные варианты *d* (пример 29) часто появляются здесь в качестве гармонического или контрапунктического сопровождения:

Пример 30 *a, б, в*

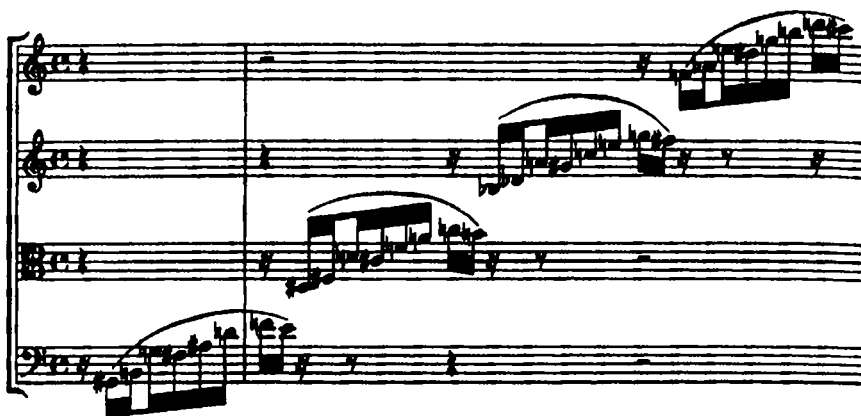


После пяти вариаций следует кода, подводящая к кульминации. Эта часть завершается короткой инструментальной постлюдией, объединяющей мотивы *a* и *d* примера 29 и пример 13.

Четвертая часть, «Воспарение», открывается вступлением, рисующим отправление с Земли на другую планету. Поэт-визионер предсказал здесь ощущения, которые, возможно, вскоре подтвердятся. Освобождение от силы тяготения, воспарение сквозь облака во все более разреженные воздушные слои, забвение всех тревог земной жизни – вот что передает это вступление.

Приводимая фигура – цитата из начала:

## Пример 31



Когда вступает голос,  
Пример 32

Ich füh - le <sup>c</sup> luft von an - de - rem pla - ne - ten.

«повеял воздух мне иной планеты», в музыке воцаряется это настроение, и все последующее, даже приводя к кульминационному подъему, остается нежным и мягким. В таком духе представлена главная мелодия этой части:

## Пример 33



В контрастирующем модуляционном среднем разделе разрабатываются фрагменты предыдущего тематического материала, и с помощью лейтмотивной техники передаются все выразительные нюансы стихотворения; в конце концов, он подводит к сильно видоизмененному и расширенному повторению примера 33.

И вновь часть заканчивается инструментальной кодой, пребывающей в настроении, выраженном в музыке примеров 30 а и 29 (b, c)<sup>10</sup>.

### Третий и Четвертый струнные квартеты

Хотя я и не собираюсь говорить о методе композиции на основе двенадцати тонов, мои Третий и Четвертый струнные квартеты следует рассматривать под одним углом зрения. Помимо того, что они относятся, как сказали бы недумаящие люди, к «атональности», оба были заказаны замечательной покровительницей камерной музыки Элизабет Спрейг Кулидж. Их объединяет и то, что в каждом из квартетов две части требуют особого рассмотрения из-за структурных отступлений от традиционных форм. Речь идет о первой и второй частях Третьего струнного квартета и первой и последней частях Четвертого, сходство которых с известными формами совсем невелико. Порядок появления функциональных составляющих (тем, мелодий, [композиционных] единиц, мотивов и других структурных элементов) здесь отличается от традиционного; кроме того, их повторение, разработка или исчезновение, по всей видимости, зависят от иных факторов. Методы, обеспечивающие взаимосвязь и понятность (то есть методы, при помощи которых функциональные составляющие связываются, присоединяются друг к другу, вводятся, противопоставляются, сопоставляются и подготавливаются к плавному продолже-

нию), также обусловлены иными факторами. Соответственно, если рассматривать эти формы с точки зрения традиционных способов организации, то ключ к анализу не найти. Данное обстоятельство дает право спросить автора: что заставило его это сделать?

Причин здесь много, а ответ один: композитор должен обладать абсолютной, непоколебимой верой в логику своего музыкального мышления. Такой художник не испугается слабой связи между мыслями. Глубина не требует непременно методичных действий. Постоянно видя в мыслях то, что необходимо выразить, композитор может «снимать копию» с этого своего представления, как с модели, – одну деталь за другой. В конце концов, завершенная работа будет в равной мере богата как по содержанию, так и в отношении отдельных деталей, а возможно, даже еще богаче: не исключено, что она будет нести на себе печать творчества.

Непрерывность течения и логика в музыке зависят от факторов, которые еще в точности не определены. В прежних стилях повторения, вариации, трансформации и т. д. основных элементов обеспечивали связи, воспринимаемые слухом и зрением, и – вкуче со структурным членением, ограниченностью размеров и содержания – удовлетворяли требованиям понятности. Тем не менее, все старые мастера писали прелюдии, вступления, фантазии, токкаты, фуги и другие подобные сочинения, в которых безраздельно отдавались во власть воображения, и почти полностью отказывались от всех формообразующих и организующих функций, ответственных за форму в других их произведениях.

Музыкальная теория до сих пор еще не открыла факторы, способные заменить собой функции мотива. В своем учебнике «Формообразующие функции гармонии» я критиковал такое положение вещей, но по крайней мере дал объяснение тем гармоническим возможностям, на которых могут основываться «свободные формы»<sup>11</sup>. И это все, что нам на сегодняшний день известно.

Я уверен, что будущим музыкальным теоретикам придется освоить новые пути исследования. Музыка есть эманация души, и ею управляют те же силы, что управляют и другими душевными проявлениями. Поэтому, быть может, в ходе анализа возрастет значение психологии: почему одно идет за другим; почему вот у этого именно такие последствия; почему одно длинно, а другое коротко; все ли сказано или чего-то еще не хватает; почему о данном предмете говорится слишком часто или слишком настойчиво; почему здесь используется более лаконичный язык, а там – более многословный. Однако трудно предсказать, удастся ли сформулировать все это так прямо, как в наших правилах гармонии и контрапункта.

## Анализ Третьего струнного квартета

### *Первая часть, Moderato*

Когда я был маленьким мальчиком, меня преследовала картинка, изображающая сцену из сказки «Корабль привидений» [В. Гауфа]: мятежная команда пригвоздила своего капитана головой к стене. Уверен, что это не было «программой» первой части Третьего струнного квартета. Но, возможно, подсознательно стало тем предчувствием чего-то ужасающего, которое побудило меня написать это сочинение, потому что всякий раз, думая об этой части, я вспоминаю ту картинку. Боюсь, психолога эта история может подтолкнуть к преждевременным выводам. Будучи лишь описанием эмоционального фона этой части, она не прольет свет на ее строение. Не станем забывать, что целью исследования должна быть теория для обучения и суждения – безразлично, основана ли она на акустике или психологии, – однако всё обстоит не так просто.

В первой части есть фигура, которая присутствует почти постоянно и является связующим звеном, объединяющим все далекие характеры и настроения:

Пример 34



Пример 35



Звуки, интервалы и ритм этой фигуры подвергаются бесчисленным изменениям – часто ради большего разнообразия или для смены настроения или характера, либо потому, что того требуют присоединяемые контрапункты, а также с целью создать столько контрастов, сколько требует данная конкретная ситуация. Вот лишь несколько из сотен примеров:

Примеры 36–40





Метр обычно сохраняется благодаря наличию восьми восьмых в одной конфигурации. В случае изменений темпа (*ritardando*, спокойнее, *Tempo I* и т. д.) и в подобных случаях это число нередко сокращается или, наоборот, увеличивается, как в примерах 36 и 37. Иногда меняется расстановка акцентов (пример 39). Ближе к концу метр меняется на триольный (пример 40).

Такие конфигурации, как правило, служат сопровождением главного голоса, как, в примерах 35, 41 и 42, которые повторяются по ходу части несколько раз:

Пример 41



Пример 42



Эти конфигурации также используются для построения переходов, свя-  
зок, побочных тем и небольших эпизодов.

### Вторая часть, *Adagio*

Попытка трактовать эту часть как тему с вариациями в сочетании с формой двойных вариаций (*alternative form*)<sup>12</sup> понятна, потому что здесь нет ни одного точного повторения главной темы и темы, чередующейся с ней. Эти изменения заходят очень далеко, они затрагивают внутреннюю организацию, касаются последовательности некоторых деталей и их сочетания с про-

чими. С другой стороны, форма темы с вариациями очень строга и не допускает далеко идущих структурных изменений. Поэтому, если уж проводить сравнение с одной из типизированных форм, то в данном случае может помочь сходство с формой рондо.

Открывающая [эту часть] основная тема

Пример 43



претерпевает множество изменений, некоторые из них здесь показаны:

Примеры 44–49





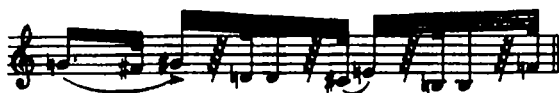
Скобки указывают на связь с т. 1, где эти звуки появлялись одновременно:

*Пример 50*



«Вторая» (alternative) тема (названная так в анализе из напечатанной партитуры) впервые появляется в тт. 11–20. Ее главная фраза (пример 50), которая всегда сопровождается ритмами и оборотами, состоящими из мелких длительностей, сильно контрастирует более спокойной основной теме (пример 43).

*Примеры 51–53*



Главная фраза часто помещается во второстепенных голосах, оживляемых такими ритмическими фигурами, как в примерах 51, 52 и 53.

Кода еще сильнее перемешивает отдельные фрагменты [тем], постоянно создавая новые сочетания и меняя соотношение инструментов. Само окончание очень спокойное – «calando», граничащее с безмятежностью.

### *Третья часть, интермеццо*

Как уже говорилось, эту часть, а также четвертую, можно легко трактовать как традиционные формы. Они представляют собой рондо: А-В-А, А-В-А-В-А, А-В-А-С-А-В-А и т. д. В самом деле: менуэт, трио и возвращение ме-

нуэта – это тоже форма рондо, именно она-то и разрослась у Бетховена, ставшего повторять трио, и Шумана, добавившего второе трио.

Это интермеццо в своей основной части содержит следующие темы:

Примеры 54–56



Пример 55 представляет собой дополнение-связку после окончания [темы из] примера 54. Пример 56 – это контрастная середина, которая, постепенно сходя на нет, дает материал для перехода к существенно сокращенной репризе примеров 54, 55 и 56. После кульминации, в заключительном разделе отрывки основной темы (пример 54) постепенно растворяются, и всё успокаивается.

Начинается трио:

Пример 57



Неистовой экспрессии этого отрывка контрастирует более лирический эпизод:

Пример 58



При подъеме к кульминации, напоминающем стретту, в этом эпизоде получают развитие мотивные структуры, ритмические несовпадения которых увлекают вперед, к еще более неистовому повторению примера 57.

Реприза первого раздела (примеры 54, 55, 56) и очень энергичная кода завершают эту часть.

## Четвертая часть, рондо

Эта форма совпадает с так называемой «рондо-сонатой», о чем говорилось перед разбором второй [правильно: третьей] части; ее структура:  $A_1 - B_1 - A_2 - C (+D) - A_3 - B_2 - A_4 + \text{Coda}$ . Вслед за  $C$  идет короткий раздел  $D$  — это *Durchführung*. Оба раздела предшествуют репризе  $A_3 - B_2 - A_4$  и т. д.

## Пример 59



За примером 59 после перехода следует первая побочная тема:

## Пример 60 а



Из второй побочной

## Пример 60 б



берет начало переход:

## Пример 60 в



к первой репризе примера 59, существенно варьированной.

Тема из раздела  $C$  (пример 61) по-разному развивает одну контрапунктическую комбинацию:

## Пример 61

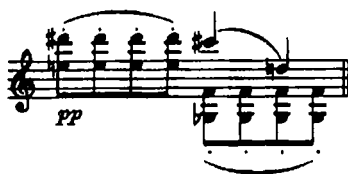


## Пример 62



Вторая вариация [A<sub>3</sub>] сильно варьирована: фигура, которая поначалу появлялась в «разложенном» виде, теперь собрана в виде четырех восьмых и имитируется альтом (пример 63). В следующем варианте меняется ритм (пример 64):

## Пример 63



## Пример 64



Звучание побочной темы в репризе существенно меняется из-за обогащенного сопровождения. При следующем повторении основной темы варьирование продолжается:

## Пример 65



Кода начинается с триольного мотива, производного от второй побочной темы (пример 60 б). В этом разделе, весьма значительном по размерам, развивается, варьируется и комбинируется весь предшествующий материал.

Вероятно, не стоит удивляться такому активному варьированию основных тем в современном сочинении, в то время как у классиков принципом обычно является узнаваемость темы. Но наш современный слух не любит так много неизменных повторений и, следовательно, если в рондо тема появляется столь часто и композитор вынужден обходиться столь малым те-

матическим материалом, эта возникающая из-за экономии скудость должна компенсироваться далеко идущими видоизменениями всякого имеющегося в распоряжении материала<sup>13</sup>.

## Четвертый квартет

### Первая часть, *Allegro molto, energico*

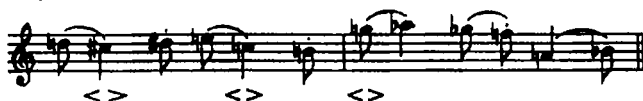
#### Пример 66



Пример 66 с полным основанием можно назвать главной темой из-за частых возвращений; некоторые из них можно даже считать репризами в духе сонатной формы. [Знак] \* отмечает часто возвращающийся ритм в сопровождении.

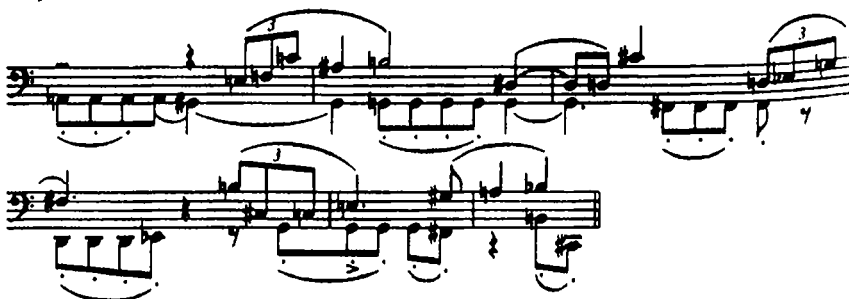
Следующие примеры были выбраны по сходным причинам – для того, чтобы служить вехами, ориентирами в сложной организации, где узнавание затруднено постоянными видоизменениями.

#### Пример 67



Пример 67 – это маленькая фраза, которая часто появляется, образуя связки, переходы или контрасты.

#### Пример 68



Обратите внимание на ритм в партии виолончели, сопровождающий тему альты. Впоследствии эта тема повторяется у первой скрипки, а также в других сочетаниях.

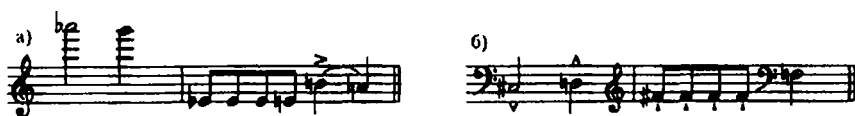
Пример 69



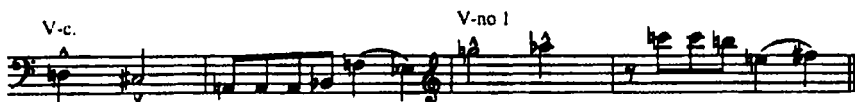
Весьма развернутый эпизод строится на теме из примера 69. Эта тема также появляется несколько раз (в такте 188 и еще раз в такте 207).

В примерах 70 а, б и 71 показано, в каких формах возвращается главная тема из примера 66:

Пример 70 а, б



Пример 71



Вторая часть, *Comodo*

По типу это *comodo* похоже на интермеццо. Оно написано в форме А – В – А. Раздел В представляет новый тематический материал, но в остальном обнаруживает известное сходство с *Durchführung* (разработкой): новые темы здесь на разные лады соединяются с предшествующими.

Главная тема второй части у альты

Пример 72



сопровождается танцевальным оборотом у первой и второй скрипок и виолончели:

Пример 73



После повторения и расширения контрастная фраза (пример 74) с помощью маленького мотива (пример 75) подводит к частичному повторению примера 72; таким образом этот раздел завершается:

Пример 74



Пример 75



Затем вступает побочная тема, звучание которой характеризуется яркими вспышками флажолетов, сопровождающими [тему] *cantabile* на струне G первой скрипки:

Пример 76



Повторение этого примера у виолончели еще более красочно.

В дальнейшем последовательно разрабатываются темы первого раздела (примеры 72–75) в сочетании с новым материалом, который вводится наподобие трио в менуэте:

Пример 77



В его основе лежат, по существу, две [тематические] единицы (пример 77), к которым добавляется фраза первой скрипки (пример 78):

Пример 78



Теперь этот материал заполняет собой музыкальное пространство во всех направлениях до тех пор, пока не начинается реприза первой группы тем.

Эта реприза строится совсем по-другому, чем начало, и включает [тематические] соединения с участием материала из раздела В.

### Третья часть, *Largo*

Форма здесь А – В – А – В с модуляционной разработкой, вставленной перед возвращением раздела В. Эта часть открывается речитативом, который в унисон, на одной и той же высоте исполняют все четыре струнные инструмента:

#### Пример 79



Рапсодический характер речитатива сохраняется и тогда, когда инструменты перестают играть в унисон и вступают со своими собственными индивидуальными комментариями. Очень пространное *calando* ведет к побочной теме:

#### Пример 80



Певучая мелодия изложена в форме периода; за первым предложением следует второе – очень просто и размеренно, в общей сложности шесть тактов.

В видоизмененном повторении у виолончели возрастает значение фигуры тридцатвторых:

#### Пример 81



В примере 82 приводятся два такта вышеупомянутой вставки. Возникающая через шесть тактов кульминация достигается путем полуконтрапунктической разработки<sup>14</sup> и развития материала этих двух тактов, растворяющегося в связке, которая готовит и вводит репризу раздела В. Она существенно отличается от первого проведения [раздела В] в этой части, поскольку цель здесь другая. В первый раз раздел В служил лирическим контрастом к драматическим вспышкам речитатива, которые нужно было преодолеть с помощью присущей ему эмоциональной теплоты. Во второй раз, когда вставной раздел уже ослабил напряженность начала, задачей В становится подготовка к окончанию:

## Пример 82



## Четвертая часть, Allegro

Это Allegro изобилует тематическим материалом, потому что каждое повторение сильно видоизменяется и порождает новые варианты. По этой причине здесь будут приведены лишь немногие из основных характеров и некоторые новые варианты основных тем, демонстрирующие примененный тип варьирования.

Пример 83. Первое появление главной темы, «amabile»:



Пример 84. Контраст в ритмическом отношении и по характеру, подвергающийся множеству трансформаций:



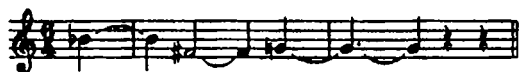
Пример 85. Первое варьированное повторение первой темы. Здесь используется другая форма основного ряда, из-за чего меняется звуковой состав. Кроме того, в сопровождении добавляется ритмическое дробление, сохраняющееся при последующих повторениях (см. также мелодию в т. 728):



Пример 86 показывает один из вариантов примера 84:



Пример 87 – это видоизмененная тема (см. пример 92):



Пример 88. Короткая фраза, которая по-разному используется:



Пример 89. Еще одна трансформация главной темы:



Пример 90. Вариант у виолончели:



Пример 91. Видоизменение примера 84:



Пример 92. Варьированное повторение примера 87:



Пример 93. В мелодии буквально повторяется главная тема, но благодаря сопровождению звучание меняется, настраивая на окончание «amabile», соответствующее исходному характеру в начале:



### Послесловие Арнольда Шёнберга, декабрь 1949

Кажется, настало время, когда публика стала слушать мою музыку с большим расположением и доброжелательностью. Как мне представляется, это подходящий момент сказать кое-что в свою пользу.

Вместо того чтобы изучать мои партитуры и стремиться понять, кто я есть, на протяжении многих лет пытались отделаться от поставленных мною проблем, навешивая на меня ярлык: ДВЕНАДЦАТИТОНОВЫЙ КОНСТРУКТОР, АТОНАЛИСТ. При этом не имело никакого значения, что именно я предлагал – хорошее или плохое, прекрасное или безобразное, нежное или жесткое, истинное или ложное.

Я достаточно часто объяснял, что метод композиции на основе двенадцати тонов есть только вопрос организации и что неудовольствие многих слушателей вызывают диссонансы и отсутствие постоянно ощущаемой тональности. Кажется, сегодняшние слушатели не так страшатся подобных зол и готовы принять вполне бессмысленные шумы вроде тех, что используются на радио для иллюстрации детективных историй. Такой абсурд является следствием того, что публика не задается вопросом: «что он сказал», — а вместо того довольствуется узнаванием стиля, индивидуальной манеры, «как он это говорит», атональности.

Ныне с атональностью мирятся все радиослушатели — при условии, что с ее помощью не пытаются говорить ничего разумного, ничего, что могло бы привести в волнение, затронуть чувства.

Я мог бы это предвидеть, когда в 1921 году продемонстрировал своему бывшему ученику Эрвину Штайну средства, которые придумал для обеспечения всеобъемлющей организации, дарующей логику, взаимосвязь и единство. Потом я попросил его держать это в тайне и считать моим личным методом наилучшего достижения собственных художественных целей<sup>15</sup>.

Но тем временем Йозеф Хауэр и другие пытались сделать то же самое, и чтобы не прослыть их подражателем, я вынужден был раскрыть свой секрет. Я собрал друзей и учеников, пригласив также Йозефа Хауэра, и прочитал лекцию об этом новом методе, поясняя его примерами из нескольких собственных законченных сочинений. Все признали, что мой метод совершенно иной, чем у других<sup>16</sup>.

Факт использования [мною] двенадцати тонов благодаря моим ученикам и друзьям теперь стал достоянием гласности, и когда в 1933 году я приехал в Америку, то не мог сменить свой ярлык. Я был человеком с «системой хроматической гаммы». Музыканты-любители, профессионалы, газетчики и критики, которых я встречал, хотели, чтобы я написал лекцию и прочитал ее в нескольких местах, хотя я был убежден в преждевременности попыток как следует объяснить в то время проблемы, заключенные в этом методе. Разумеется, я мог дать лишь поверхностное объяснение, описание способов распределения двенадцати звуков. Я всегда сознавал эту неполноту и поэтому дал лекции название «Метод сочинения на основе двенадцати тонов»<sup>17</sup>! Я был убежден, что, сделав акцент на слове «сочинение» (метод сочинения), я создал пропасть между моими любопытствующими мучителями и собой.

Если человек знает, что означает сочинение [музыки], ему, по моему мнению, следует знать, как избежать таких глупых вопросов.

Англоязычный текст, написанный в 1949 году. Содержит авторское предисловие, проясняющее историю его происхождения: «Эти "Программные заметки" были заказаны Дином Марком Шубартом для спонсируемых им четырех концертов, представляющих четыре мои струнные квартета в исполнении Джульярдского квартета [январь – февраль 1950]. К сожалению, я не закончил эти заметки к сроку и не учел тот объем, в котором затемненные концертные залы готовы помочь аудитории просветительскими комментариями» (цит. по: *Bailey W. B. Schoenberg's published articles // JASI. Vol. IV. No. 2 [1980]. P. 171*). Напечатанный в программке концертов Джульярдского квартета текст ограничивался начальным фрагментом «Заметок» вплоть до первого музыкального примера из Первого квартета и Послесловием. Одновременно Послесловие было опубликовано в виде отдельной статьи под названием «Протест против ярлыков»: *Schoenberg A. Protest on Trademarks // New York Times. 15 January 1950. P. 9*.

Целиком текст «Заметок» был впервые воспроизведен в программке к циклу концертов квартета «Pro Arte» (примариус Рудольф Колиш), в котором исполнялись квартеты Моцарта и Шёнберга (Мэдисон, 8 ноября и 6 декабря 1959 года, 14 февраля, 13 марта и 10 апреля 1960 года; каждый концерт спустя два дня повторялся в Милуоки).

Шёнберг несколько раз в жизни обращался к своим струнным квартетам в аналитическом плане. Самым ранним был краткий тематический анализ Первого квартета, выполненный специально по случаю исполнения этого сочинения 30 июня 1907 года в Дрездене на 43-м фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза (анализ был напечатан в журнале: *Die Musik. Jg. VI. 1906/1907. S. 332–334*). В архиве композитора хранятся еще как минимум два текста, являющихся пояснительными комментариями к его квартетам («Заметки по поводу грамзаписей четырех струнных квартетов» – «*Speeches on the Records of the Four String Quartets*», 1936, и «Предисловие к грамзаписям струнных квартетов» – «*Preface to the Recordings of the String Quartets*», 1937; см.: *Rufer. S. 150, 153*). Последний из названных текстов был напечатан в приложении к грамзаписи всех квартетов Шёнберга, сделанной во время концертов квартета Колиша в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса 4, 6, 7 и 8 января 1937 года. Это была некоммерческая грамзапись, предназначавшаяся для распространения в кругу друзей и поклонников Шёнберга (о ее выходе композитор сообщал в письме Э. С. Кулидж от 5 февраля 1937 года, см.: *Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 336*. Подробнее об истории этой записи см.: *Steiner F. A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets // JASI. Vol. 2. 1978. P. 122–137*).

Перевод сделан по английскому оригиналу, опубликованному в издании: *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation / Hrsg. von U. von Rauchhaupt. München; Hamburg, 1972. S. 36–66*.

<sup>1</sup> См. коммент. 1 к статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция» в наст. изд.

<sup>2</sup> Гибрид двух итальянских слов: *violino* (скрипка) и *violoncello* (виолончель).

<sup>3</sup> Это издание («Энциклопедический словарь Майера») сохранилось в библиотеке Шёнберга: *Meyers Konversations-Lexikon: Encyklopädie des allgemeinen Wissens. 4. Auflage. Leipzig, 1885–1890. Bd. 1–16*.

<sup>1</sup> Струнный квартет D-dur был написан летом – осенью 1897 года. Его первое исполнение состоялось в приватной обстановке 17 марта 1898 года. Публичная премьера прошла 20 декабря 1898 года в Зале Бёзендорфера Венского Музикферейна, играл Fitzner-Quartett.

<sup>2</sup> Д. Ньюлин вспоминала, как Шёнберг на уроке композиции анализировал с ней разработку Героической симфонии Бетховена: «Он хочет, чтобы я использовала первые семнадцать тактов разработки (или около того) в качестве модели и потом, вместо того, чтобы их секвенцировать, сочинила нечто вроде свободного повторения, где меняется порядок некоторых элементов, а другие подвергаются сильному развитию, и где гармония постоянно неустойчивая. Так строится “Героическая” и еще одно произведение, написанное по ее образцу, – Первый квартет самого Шёнберга» (*Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976. New York, 1980. P. 228*).

<sup>3</sup> О шёнберговском термине «ликвидация» см. коммент. 9 к статье «Критерии оценки музыки» в наст. изд.

<sup>7</sup> Подробнее о премьере Второго квартета см. в статье «Как становятся одиночками» и в коммент. 11 к ней.

<sup>8</sup> Пример должен был бы начаться на 4 такта раньше. Целиком фрагмент II части с песенкой «O, du lieber Augustin» см. в примере 10 к статье «Как становятся одиночками».

<sup>9</sup> Перевод В. Коломийцова, вписанный его рукой в экземпляр квартета, принадлежавший В. Г. Каратыгину и хранящийся ныне в Санкт-Петербургской Российской национальной библиотеке (инв. номер М.232687). Цит. по: *Стрекаловская Х. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфизнер, Арнольд Шёнберг в диалоге с Рихардом Вагнером. Дис. ... канд. иск. СПб., 1998. С. 190–193. Название третьей части «Litanei» чаще переводят как «Литания» – «молитва у католиков, которая читается или поется во время торжественных религиозных процессий» (Современный словарь иностранных слов. М., 1999. С. 344). Перевод «Лития» связывает текст Георге с православной традицией: «Лития – в православном церковном богослужении часть всенощного бдения накануне праздников, следующая за ектенией “Исполним вечернюю молитву нашу Господеви”. [...] Особый вид литии установлен для моления об умершем, совершаемого при выносе его из дома» (Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. СПб., 1896. Т. XVIIа. С. 807).*

<sup>10</sup> Очевидно, ошибка в оригинале. Примеры 30 и 29 относятся к третьей части квартета и никак не связаны с кодой четвертой. Скорее всего, имеются в виду примеры 31 и 32. На эту ошибку указал Р. Эльшлегель (*Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation. S. 172*). В издании под редакцией И. Вайтха (*Stil und Gedanke 1976*) эта неточность, будучи оговорена в комментарии, исправлена непосредственно в тексте статьи.

<sup>11</sup> В главе «Так называемые свободные формы» Шёнберг критикует теоретиков, определяющих их как «свободные от формальных ограничений»: «Для этих людей форма была не организацией, а ограничением» (*Schoenberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1957. S. 162*). Говоря о таких формах (интродукции, прелюдии, фантазии, рапсодии, речитативы и т. п.), Шёнберг усматривает их общность в «стремлении избежать господства одной тональности», что придает им «известное сходство с разработкой». Вместе с тем, композитор подчеркивает особенности каждой из разновидностей.

тей «свободных форм»: «В некоторых – например, фантазиях и рапсодиях, – несмотря на определенность некоторых [тональных] регионов, единый тональный центр отсутствует, поскольку гармония в целом модуляционная или даже блуждающая. Напротив, вступления, по крайней мере к концу, устремляются к тому или иному тональному региону». Рапсодии характеризуются «обилием тем и контрастирующих мыслей», а фантазии «дают возможность исполнителю показать свою виртуозность» (Ibid. S. 163, 171, 176).

<sup>12</sup> В своем учебнике формы В. А. Цуккерман использует термин, который лучше всего соответствует английскому «alternative form», – «попеременные вариации» (Цуккерман В. Вариационная форма. М., 1974. С. 158, 164). Говоря о трактовке формы второй части как вариационной, Шёнберг имеет в виду анализ Э. Штайна, который был опубликован в партитуре Третьего квартета, вышедшей в «Universal Edition» в 1927 году.

<sup>13</sup> О своей склонности к непрерывному развитию, которую он считал типичной чертой собственного стиля, Шёнберг говорил, в частности, в статье «Брамс прогрессивный» (разделы II, VI, IX, XIV), в «Докладе об ор. 31» (публ. в наст. изд.). Одним из первых публичных высказываний композитора на эту тему была небольшая заметка под названием «Почему трудно понимать новые мелодии» (датирована 10 октября 1913 года), в которой он весьма подробно и аргументированно излагает суть своей позиции:

«Любая мелодия возникает благодаря повторению более или менее варьируемого основного мотива. Чем она примитивнее, проще, тем многочисленнее повторения. Чем ниже требования, предъявляемые к способности постигать, чем чаще повторения, тем ниже будет уровень внутренней организации. А поскольку уже имеющиеся низшие формы (Organismen) служат предпосылкой для новизны всякой действительно новой мелодии, то последняя разрабатывает либо не совсем уж новые основные мотивы в меньшем числе вариаций или путем более искусного варьирования – следовательно, развивается быстрее, – либо совершенно новые мотивы, которые по возможности медленно развиваются во многих вариациях. Действовать здесь методично, то есть, как это принято, максимально широко представлять общеупотребительный простейший мотив и лишь тогда обращаться к новым мотивам или более быстрым формам развития, когда покончено с простейшими, – не в интересах искусства. Новая мелодия ограничивается типичными случаями, предоставляя все остальное китчу и уличным шлягерам, выпускает некоторые звенья [логического] ряда и помещает, по видимости неожиданно, рядом со старыми новые формы. Ее свойства, в сравнении с предшествующим, таковы: предполагается, что известное уже знакомо и поэтому больше не упоминается, особенности нового обуславливают новые способы варьирования (эти методы ведь тоже устаревают); композитор меньше поддается соблазну в наглядной и замедленной форме отразить родство обеспечивающих взаимосвязь элементов – в надежде на то, что воспринятая взаимосвязь удержит [целое] даже тогда, когда методы соединения не показаны; он экономит место и не выражает десятью словами то, что можно сказать в двух.

Такая «краткость» неудобна для того, кто хочет комфортно наслаждаться. Но почему надо непременно ориентироваться на тех, кто слишком медленно думает?»

(Schönberg A. Warum neue Melodien schwerverständlich sind // Die Konzertwoche. No. 1. Oktober 1913; текст переведен по публ.: Simms B. New Documents in the Schoenberg – Schenker Polemic // Perspectives of New Music. Vol. 16. 1977. P. 115–116)

<sup>14</sup> О понятии «полуcontrapункт» см. коммент. 13 к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.

<sup>15</sup> Шёнберг рассказал о своем новом методе не только Штайну. Й. Руфер, другой «доверенный ученик» Шёнберга, вспоминал: «Возможно, это было в период сочинения Прелюдии [из Сюиты для фортепиано ор. 25] в конце июля 1921 года, когда Шёнберг на прогулке в Траункирхене сказал: "Сегодня я нашел нечто, что обеспечит немецкой музыке превосходство на следующие сто лет". Это был метод композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом» (Rufer. S. 26). См. также коммент. 2 к статье «[Антон Веберн: Klangfarbenmelodie]» в наст. изд.

<sup>16</sup> Летом 1940 года в связи с вопросом о приоритете в создании двенадцатитонового метода, восстанавливая в памяти события двадцатилетней давности, Шёнберг записал: «Должно быть, около 1920 года я впервые увидел кое-что [из сочинений] Хауэра и услышал, как он говорит об атональной музыке. [...] В 1924 году я заметил, что Хауэр тоже пишет двенадцатитоновую музыку. До тех пор я держал в тайне то, что делаю. Однако дабы стало понятно, что я не нахожусь под влиянием Хауэра, но иду собственным путем, я созвал собрание всех своих учеников и друзей, на котором разъяснил этот новый метод и путь, по которому шел» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 402). Согласно воспоминаниям ученика и впоследствии зятя Шёнберга Феликса Грайсле, события, о которых говорит композитор, происходили на год раньше. По словам Грайсле, узнав о публикациях Хауэра на тему двенадцатитоновой музыки, Шёнберг в феврале 1923 года собрал около двадцати учеников у себя дома в Мёдлинге и объяснил им свой двенадцатитоновый метод (в числе присутствовавших, помимо самого Грайсле, были А. Берг, А. Веберн, Э. Веллес, Э. Штайн, Э. Штойерман). Грайсле утверждает, что Хауэра тогда не было, но Шёнберг пригласил его на одно из своих «воскресений» несколько позже (воспоминания Грайсле см.: Smith J. A. Schoenberg and His Circle. New York; London, 1986. P. 197). Как вытекает из письма Шёнберга Хауэру от 7 декабря 1923 года, собрание с участием последнего могло состояться 10 декабря (см.: Письма. С. 158). В сентябрьском номере журнала «Anbruch» за 1924 год, посвященном 50-летию Шёнберга, Э. Штайн (разумеется, с благословения юбиляра) опубликовал статью «Новые принципы формы», где впервые обнародовал шёнберговский двенадцатитоновый метод.

Помимо Хауэра, свой путь к двенадцатитоновой композиции на рубеже 1910–1920-х годов искал А. Веберн (подробнее об этом см. в коммент. к статье «[Антон Веберн: Klangfarbenmelodie]»). В этой области экспериментировал и ученик А. Берга Ф. Х. Кляйн, написавший сочинение для камерного оркестра под названием «Машина. Внетональная самосатира» (1919–1921), в котором использовал «материнский аккорд», состоящий из двенадцати неповторяющихся звуков.

<sup>17</sup> Подробнее об этом докладе см. во вст. коммент. к статье «Композиция на основе двенадцати тонов» в наст. изд.

## КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ [ОР. 9] (1949)

Камерная симфония № 1 ор. 9, сочиненная в 1906 году, – последнее произведение моего первого периода, состоящее из одной непрерывной части. Эта симфония еще до некоторой степени похожа на Первый струнный квартет ор. 7, также объединяющий четыре типа частей сонатного цикла, а также на симфонические поэмы [sic] «Просветленная ночь» ор. 4 и «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5, в которых не принимается во внимание традиционная последовательность частей, но возникают типы [движения], своим контрастным соотношением напоминающие независимые части<sup>1</sup>.

Продолжительность моих ранних сочинений была одной из черт, связывавших меня со стилем предшественников – Брукнера и Малера, чьи симфонии зачастую превышали час, и [Р.]Штрауса, чьи симфонические поэмы длились по полчаса. Как композитор – не как слушатель – я устал от музыки такой продолжительности. Вероятно, причиной здесь послужило то, что продолжительность моих собственных сочинений была результатом общего для моих предшественников и современников стремления обстоятельно представить каждый характер и настроение. Это означало, что каждая мысль должна была развиваться и разрабатываться при помощи производных от нее структур, а также повторов, как правило, неизменных, – чтобы не затемнять взаимосвязь.

Те, кто изучает мои произведения, увидят, как в ходе моей эволюции тенденция к уплотнению постепенно изменила весь мой композиционный стиль; как, отказавшись от повторов, секвенций и разработки, я в итоге пришел к стилю сжатому и лаконичному, где любое техническое или структурное требование осуществлялось без ненужного разбухания, где любая отдельно взятая композиционная единица была функциональной<sup>2</sup>.

В Камерной симфонии № 1 я находился лишь в начале этого медленно развивающегося процесса. И хотя здесь все еще много разработки, тем не менее, неизменных повторов и секвенций уже точно меньше. Кроме того, если в Первом струнном квартете есть два больших раздела *Durchführung* (разработочных раздела), то здесь только один, и намного короче.

В этом плане Камерная симфония явилась настоящим поворотным пунктом моей эволюции. Но в еще большей степени она стала таковым в другом: в ней предпринята первая попытка создать камерный оркестр. Вероятно, уже можно было предвидеть появление радио, и тогда камерные оркестры

смогли бы в достаточной степени заполнить помещение звуком. В перспективе открывалась возможность при меньших расходах тщательно репетировать с маленькой группой, избегая непомерных издержек наших исполнительских оркестров. В этом отношении история меня разочаровала: состав оркестров продолжал расти, и, несмотря на множество сочинений для малого оркестра, я должен был снова писать для большого.

В Камерной симфонии № 1 использовано 15 инструментов, все солирующие: флейта, гобой, английский рожок, кларнет in Es, кларнет, бас-кларнет, фагот, контрафагот, 2 валторны, 1-я и 2-я скрипки, альт, виолончель и контрабас<sup>3</sup>.

Хотя Камерная симфония № 1 исполняется без перерыва, она состоит из пяти разделов:

- |                            |                |
|----------------------------|----------------|
| I. Сонатное <i>allegro</i> | начало – ц. 38 |
| II. Скерцо                 | ц. 38–60       |
| III. Разработка            | ц. 60–77       |
| IV. <i>Adagio</i>          | ц. 77–90       |
| V. Реприза и финал         | ц. 90–100      |

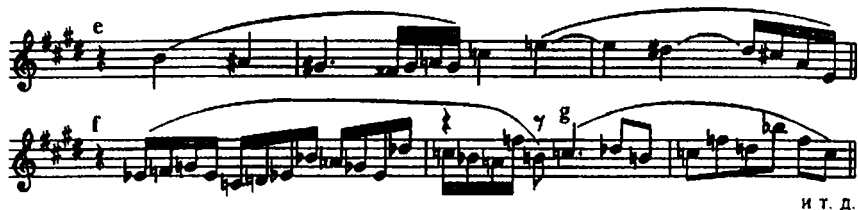
Группа главных тем первого раздела содержит две темы **A** и **B** (ц. 1–16), предваряемые элементами **a**, **b**, **c**, **d**. Эта группа сразу же показывает гармоническую идею сочинения: квартовый ряд в мелодической и гармонической связи с целотоновой гаммой:

Пример 1

The image displays musical notation for piano, illustrating harmonic concepts. It is divided into two main sections. The upper section contains four fragments labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Fragments 'a' and 'b' are on a single staff, while 'c' and 'd' are on a grand staff (treble and bass clefs). The lower section contains two themes, 'A' and 'B', also on a grand staff. Theme 'A' is a melodic line with triplets, and Theme 'B' is a more complex melodic line. Both themes are marked with 'и т. д.' (and so on) at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Далее следует переход (ц. 16–21),

Пример 2



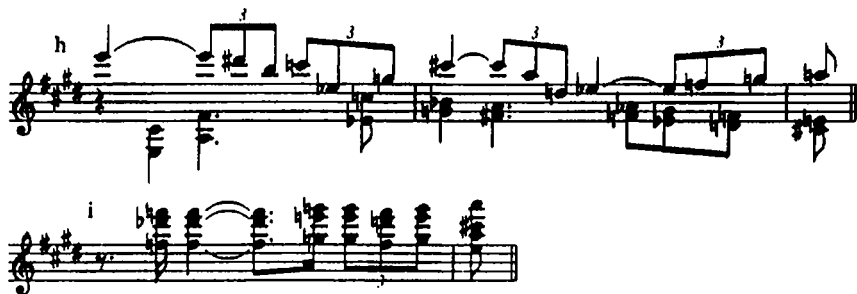
он состоит из трех элементов (e, f, g) и ведет к группе побочных тем (ц. 21–30),

Пример 3



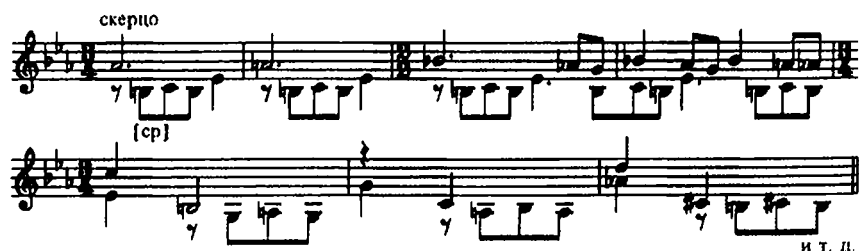
которые также разрабатывают несколько элементов и сменяются заключительным разделом (ц. 30–32):

Пример 4



Затем следует краткая реприза главной темы А (ц. 33), которая тут же превращается (ц. 34) в переход к скерцо (ц. 38–60), включающему трио (ц. 46), краткую *Durchführung* [разработку] (ц. 50) и репризу (ц. 54), где контрапунктически сочетаются [темы] скерцо и трио плюс еще одна фигура:

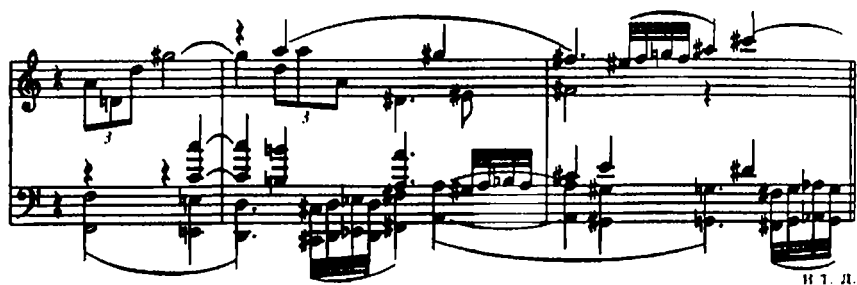
Пример 5





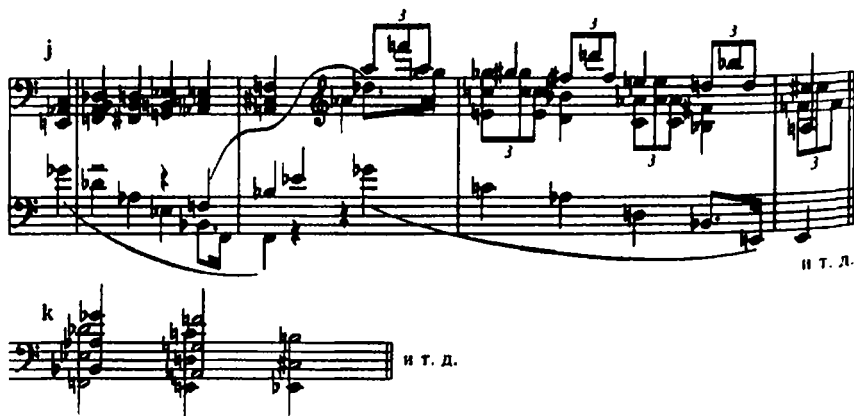
Последующий переход ведет к основной *Durchführung* (ц. 60–77), в которой представлено множество контрапунктических комбинаций большинства предшествующих тем, включая тройной канон<sup>4</sup>, сопровождаемый элементами главной темы:

Пример 6



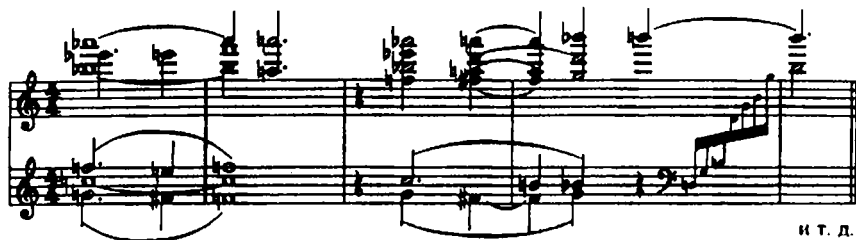
Кроме того, показаны пути разрешения квартовых аккордов в целотоновые и наоборот (ц. 75):

Пример 7



В разделе (ц. 77), служащем переходом к *Adagio*, представлены многие аспекты квартовых аккордов и добавлены разрешения в трезвучия:

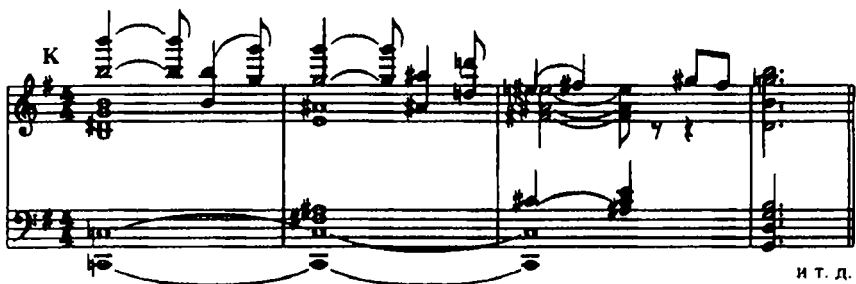
## Пример 8



и т. д.

Первый раздел Adagio (ц. 79–86) состоит из двух фраз, К и L, и маленького мотива m:

## Пример 9



и т. д.



За ним следует побочная тема (ц. 86–90):

## Пример 10



Реприза открывается темой перехода [пример 2], за которой идет побочная тема [пример 3], и лишь потом возвращается главная тема в варьированном и сокращенном виде (ц. 96–100). Здесь начинается собственно финал с видоизмененными цитатами из предшествующих тем<sup>3</sup>. В финальной стретте используются преимущественно различные формы главной темы А и [элемента] с.

Англоязычный текст, датированный 1949 годом. Он был впервые опубликован в качестве вступительного комментария к грамзаписи Камерной симфонии (Dial DLP 2 mono, 1950, LP) в исполнении парижского оркестра «Orchestre des Concerts Pasdeloup» под управлением Пьера Дерво (см.: *Wayne Shoaf R. The Schoenberg Discography. Berkeley, 1994*). В архиве композитора этот текст фигурирует под двумя названиями: «Анализ Камерной симфонии» и «Камерная симфония» (архивный шифр Т 31.13G). Впоследствии он печатался под разными заголовками: «Анализ Камерной симфонии» (Stil und Gedanke 1976), «Программные заметки в связи с записью Камерной симфонии № 1 ор. 9» (см. ниже библиографические сведения об издании, по которому сделан перевод).

Существует более подробный анализ Камерной симфонии, сделанный в 1918 году А. Бергом: *Berg A. Arnold Schönberg: Kammer-symphonie op. 9. Thematische Analyse. Wien; Leipzig, o. J. [1918]*

Перевод выполнен по изданию: *Schoenberg A. Program notes for a recording of the Chamber Symphony No. 1, Opus 9 // Arnold Schoenberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about his own Work / Ed. by N. Schoenberg-Nono. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers, 1988. P. 113–114*. Отсутствующие в данной публикации нотные примеры воспроизводятся по изданию: Stil und Gedanke 1976. S. 440–445.

<sup>1</sup> В немецком издании (Stil und Gedanke 1976. S. 440) далее следует вставка: «Что отличает ор. 9 от предшествующих сочинений, так это продолжительность. Если ор. 4 звучит примерно 30 минут, ор. 5 и ор. 7 каждый по 45 минут, то ор. 9 – примерно 22–25 минут».

<sup>2</sup> В своем тексте «Самоанализ (Зрелость)», датированном 3 марта 1848 года, Шёнберг писал о времени создания Второго струнного квартета и Трех пьес для фортепиано ор. 11 (1908–1909): «[...] я пришел к чрезвычайно кратким формам. В этом стиле я писал недолго. Но он все же научил меня двум вещам: во-первых, выражать мысли в афористической манере, не требующей продолжения исходя из соображений формы; во-вторых, располагать мысли одну за другой без использования формальных связей, просто путем чередования» (цит. по: Stil und Gedanke 1976. S. 387).

<sup>3</sup> Шёнберг остался неудовлетворен инструментовкой Камерной симфонии ор. 9. Вот что писал композитор 13 декабря 1916 года А. Цемлинскому, сообщая о своем намерении завершить Вторую камерную симфонию (начатую сразу же вслед за первой и задуманную для такого же состава, пополненного 2-й флейтой, 2-м альтом и 2-й виолончелью): «Я все же *не буду* писать это сочинение для сольных инструментов, сразу начну новую партитуру для (среднего) оркестра. Думаю, сольный состав струнных против стольких духовых – это все же ошибка. Отсутствует следующая возможность: ни один инструмент, ни одна группа в полном tutti не может *доминировать* надо всем. А музыка сочинена так, что это необходимо. Конечно, можно написать вещь, для которой подобное [требование] будет излишним, но это сочинение, равно как и моя первая Ка-

мерная симфония, не такие! Вероятно, я и Первую переработаю для оркестра!» (Zemlinsky. S. 159–160). В дальнейшем композитор дважды возвращался к партитуре ор. 9: много изменений было внесено в новую редакцию, увидевшую свет в 1924 году (в настоящее время произведение известно именно в этом варианте); в 1935 году композитор сделал версию для большого оркестра, обозначенную как ор. 9В. Корректуры, зафиксированные в издании 1924 года, стали следствием состоявшихся концертных исполнений сочинения и репетиционной работы над ним (в том числе десяти открытых репетиций Камерной симфонии, проводившихся в Вене с 4 по 16 июня 1918 года). Редакция 1924 года была направлена на облегчение и инструментальную дифференциацию партитуры: в ней устранены многие инструментальные удвоения, кое-где для большей прозрачности вычеркнуты отдельные голоса; подробнее об этом см.: *Brinkmann R. Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs op. 9 // Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit (Studien zur Wertungsforschung. Bd. 9) / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1977. S. 134–136.* Существует также переложение Камерной симфонии для флейты (или 2-й скрипки), кларнета (или альты), скрипки, виолончели и фортепиано, выполненное в 1922–1923 годах А. Веберном.

<sup>4</sup> Правильно: трехголосный канон.

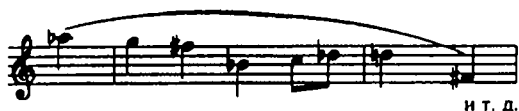
<sup>5</sup> В немецком издании (Stil und Gedanke 1976. S. 445) далее следует пояснение: «например, модификация **L** из примера 9, **e** из примера 2 (ц. 107), **b** из примера 1 и (ц. 116) **h** и **i** из примера 4».

## АНАЛИЗ «ПЕЛЛЕАСА И МЕЛИЗАНДЫ» (1949)

Я сочинил симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда» в 1902 году. Она целиком и полностью вдохновлена чудесной драмой Мориса Метерлинка. Я старался отразить каждую ее деталь, допустив лишь некоторые пропуски и немного изменив порядок следования сцен.

Три главных героя представлены темами в духе вагнеровских лейтмотивов, только не такими короткими. Мелизанда с ее беспомощностью характеризуется [темой]:

*Пример 1*



которая претерпевает множество изменений в соответствии с различными настроениями. Голо изображается темой, появляющейся сначала у валторны:

*Пример 2*



Впоследствии она часто преобразуется, например:

*Пример 3*

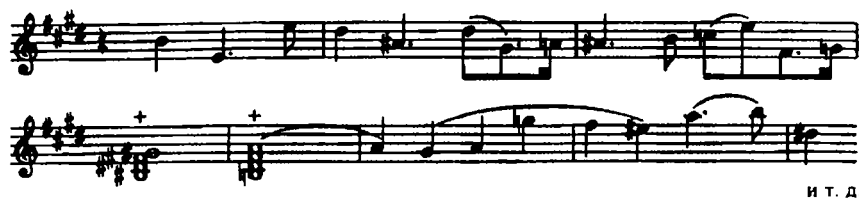


*Пример 4*



Пеллеас явственно противопоставляется [Голо] благодаря юношескому и рыцарственному характеру его мотива:

## Пример 5



Две гармонии, отмеченные + – +, и короткий мотив, который впервые появляется в начале,

## Пример 6



призваны символизировать собой *судьбу*. Этот мотив появляется во множестве вариантов.

Игра Мелизанды с кольцом, которое падает на дно фонтана, передается в скерцо.

Ревность Голо изображается [темой]:

## Пример 7



Сцена, где Мелизанда свешивает волосы из окна, предстает во всем великолепии. Этот раздел открывают флейты и кларнеты, имитирующие друг друга с малым расстоянием вступления. Позже вступают арфы, солирующие скрипки играют мотив Мелизанды, виолончель соло – тему Пеллеаса. Продолжают высокие струнные *divisi* и арфы.

Когда Голо ведет Пеллеаса к устрашающим подземным гробницам<sup>1</sup>, возникает звучание, которое примечательно во многих отношениях и в особенности потому, что здесь впервые в музыкальной литературе использован ранее не известный эффект – глissандо тромбонов<sup>2</sup>:

## Пример 8

Fl. Flatterzunge

Tr-be con sord.

Cor. con sord.

Tr-ni gliss.

C-bassi

Gr. Cassa

Tam-tam

Сцена любви открывается длинной мелодией:

## Пример 9

и т. д.

Новый мотив возникает в сцене смерти:

## Пример 10

и т. д.

Появление слуг – предвестие смерти Мелизанды – находит отражение в напоминающей хорал теме у трубы и тромбона, которая соединяется с контрапунктирующей мелодией у флейт и рисоло:

## Пример 11



Первое исполнение в 1905 году в Вене под моим управлением вызвало большие беспорядки среди публики и даже среди критиков<sup>3</sup>. Рецензии были необычайно резкими, один критик предложил поместить меня в психиатрическую лечебницу и держать нотную бумагу вне пределов моей досягаемости<sup>4</sup>. Лишь через шесть лет, под управлением Оскара Фрида, сочинение завоевало большой успех и с тех пор уже не вызывает гнев публики<sup>5</sup>.

Англоязычный текст, написанный в декабре 1949 года в качестве вступительной аннотации к грамзаписи «Пеллеаса и Мелизанды» (Capitol Recordings P 8069, 1950). На пластинке, выпущенной американской фирмой «Capitol», воспроизводится запись с концерта, состоявшегося 18 апреля 1948 года во Франкфурте, где бывший ученик Шёнберга В. Циллиг исполнил симфоническую поэму с оркестром Франкфуртского радио. Эту запись Циллиг прислал своему учителю, и тот способствовал ее тиражированию. «[...] Я исключительно доволен Вашим исполнением», – писал композитор Циллигу 4 апреля 1950 года, уже после выхода пластинки в США (цит. по: Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke. Abt. IV. Reihe B. Bd. 10.* Mainz; Wien, 1999. S. 283).

В феврале 1950 года состоялась радиотрансляция названной записи, предварявшаяся вступительным словом композитора. В его архиве сохранился машинописный текст на английском языке под названием «Предисловие к радиотрансляции записи “Пеллеаса и Мелизанды” Capitol» (шифр T 69.05), датированный 17 февраля 1950 года. Приводим его целиком:

«Около 1900 года Морис Метерлинк увлек композиторов, побуждая их создавать музыку к его театральным поэмам. Всех притягивало то, как он драматизировал извечные человеческие проблемы в духе сказки, придавая им вневременной характер и не прибегая при этом к имитации старинных стилей.

Сначала я планировал сделать из “Пеллеаса и Мелизанды” оперу, но отказался от этого намерения, хотя и не знал, что в то же самое время над своей оперой работал Дебюсси. Я продолжаю сожалеть, что не осуществил свой первоначальный замысел. Это отличалось бы от Дебюсси. Возможно, я упустил бы чудесный аромат поэмы, но мои герои были бы более поющими.

С другой стороны, симфоническая поэма научила меня выражать настроения и характеры в четко очерченной форме – техника, которую опера не могла бы так хорошо развить.

Очевидно, моя судьба вела меня с большой предусмотрительностью»

(цит. по: Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke. Abt. IV. Reihe B. Bd. 10.* Mainz; Wien, 1999. S. 290).

Более подробный и специальный тематический анализ этого сочинения был сделан в 1920 году А. Бергом: *Berg A. Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck). Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg* op. 5. Kurze thematische Analyse. Wien; Leipzig, o. J. [1920]

Перевод выполнен по изданию: *Schoenberg A. Program Notes // Arnold Schoenberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about his own Work / Ed. by N. Schoenberg-Nono. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers, 1988. P. 110–112.*

<sup>1</sup> В драме М. Метерлинка речь идет о подземелье, в котором разлит «запах смерти» (3-я сцена II действия).

<sup>2</sup> Первым глиссандо тромбонов фактически применил Й. Гайдн: в охотничьем хоре (№ 26 «Hört, hört das laute Getöse») из оратории «Времена года» (1801) оно изображает лай собак. В партитуре записан форшлаг из двух тридцатьвторых, который может быть исполнен только как глиссандо (в объеме терции). Среди современников Шёнберга приоритет в использовании этого приема принадлежит Г. Малеру, который эффектно использовал глиссандо тромбонов в начале своей Третьей симфонии (тт. 91–94, глиссандо в объеме полутора октав), сочиненной в 1895–1896 годах и исполненной в июне 1902 года – еще до того, как Шёнберг приступил к работе над своей симфонической поэмой. Глиссандо тромбонов впоследствии стало весьма широко использоваться в музыке XX века (в частности, к нему прибегал Стравинский в балете «Жар-птица», Прокофьев в кантате «Семеро их», Равель в «Вальсе» и «Болеро», Шостакович в первой редакции оперы «Леди Макбет Мценского уезда»).

<sup>3</sup> Премьера «Пеллеаса и Мелизанды» состоялась 25 января 1905 года в Вене. Один из рецензентов писал: «Многие слушатели смеялись, большинство в замешательстве или в гнев покинули зал, лишь убежденные сторонники упорно аплодировали» (цит. по: *Gedenkausstellung. S. 185*).

<sup>4</sup> Этим критиком был П. Штаубер, который в венском еженедельнике «Montagspresse» от 30 января 1905 года энергично протестовал против сравнения Шёнберга с другими не признанными поначалу гениями – Вагнером, Брукнером и Вольфом: «Предусмотрительные держат себе открытым путь к отступлению и утверждают, что Шёнберг тем не менее гениален. Бесспорно – если имеет право на существование обратный тезис: “Сумасшествие есть гениальность”. А вообще-то тяжелую болезнь Шёнберга еще можно излечить. Несчастного надо поместить в санаторий, отобрать у него потную бумагу и держать некоторое время подальше от музыки. И если он когда-нибудь снова напишет чистое четырехголосие, тогда можно будет надеяться на его выздоровление от какофонической болезни» (цит. по: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV. Reihe B. Bd. 10. S. 247*).

<sup>5</sup> Речь идет о берлинской премьере сочинения, состоявшейся 31 октября 1910 года, – втором исполнении после премьеры в Вене.

## ПРОГРАММНЫЕ ЗАМЕТКИ К «ПРОСВЕТЛЕННОЙ НОЧИ» (1950)

В конце XIX века главными представителями *Zeitgeist*\* в поэзии были Детлев фон Лилиенкрон, Гуго фон Гофмансталь и Рихард Демель. А в музыке после смерти Брамса многие молодые композиторы, следуя примеру Рихарда Штрауса, сочиняли программную музыку. Это объясняет происхождение «Просветленной ночи» – программной музыки, иллюстрирующей стихотворение Рихарда Демеля и передающей его выразительное содержание<sup>1</sup>.

Мое сочинение, возможно, отличалось от других иллюстративных произведений, во-первых, тем, что оно написано не для оркестра, а для камерного ансамбля, и, во-вторых, тем, что оно не передает действие или драму, но ограничивается описанием природы и выражением человеческих чувств. И, кажется, благодаря этой позиции мое сочинение обрело такие свойства, которые могут убедить, даже если не знать, что оно рисует, или, другими словами, его можно оценивать как *чистую* музыку. Не исключено, что оно заставит вас забыть о стихотворении, которое сегодня кое-кто, возможно, назовет отталкивающим.

Тем не менее, многое в этом стихотворении заслуживает признания благодаря очень поэтичному отображению эмоций, вызванных красотой природы, и высокоморальной позиции перед лицом на редкость сложной проблемы.

Прогуливаясь в парке

*Пример 1*

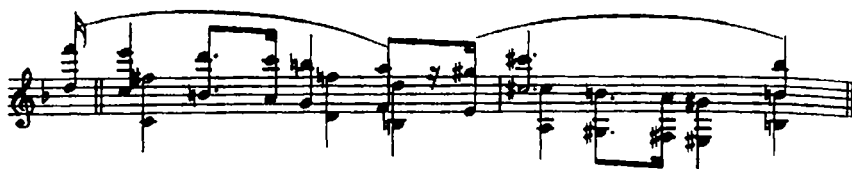


---

\* Духа времени (нем.).

ясной, холодной лунной ночью,

Пример 2



Пример 3



женщина в драматическом порыве признается мужчине, что переживает трагедию.

Пример 4



Она вышла замуж за человека, которого не любила. Она была несчастлива и одинока в этом браке,

Пример 5



однако принуждала себя к верности,

Пример 6



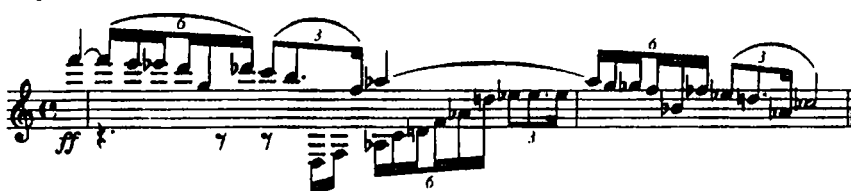
и вот, подчинившись материнскому инстинкту, теперь она носит ребенка от человека, которого не любит. Она даже считала похвальным то, что выполняет свой долг перед природой.

Пример 7



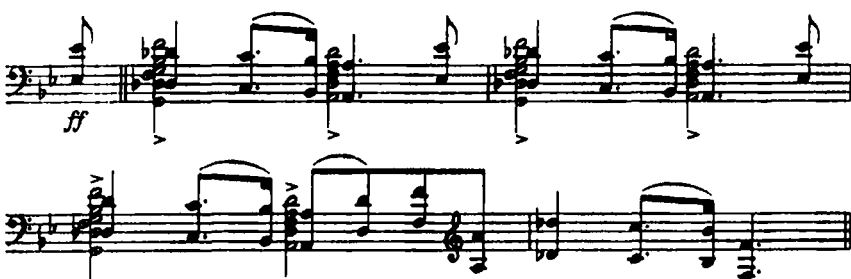
Кульминационный подъем, где разрабатывается [приводимый ниже] мотив, выражает то, как она сама обвиняет себя в тяжком грехе.

Пример 8



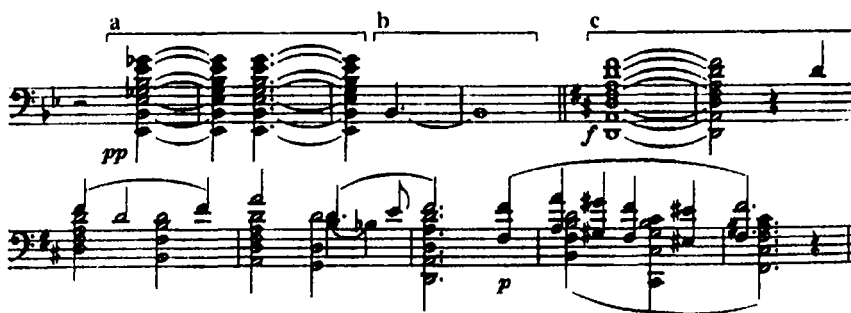
Теперь она в отчаянии идет рядом с человеком, которого полюбила, страшась, что его приговор уничтожит ее.

Пример 9



Но «раздается голос мужчины, человека, чье великодушие так же возвышенно, как и его любовь».

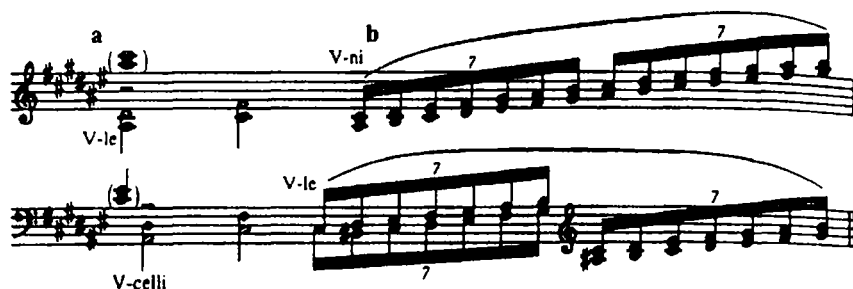
Пример 10



Предшествующая первая половина сочинения заканчивалась в *es-moll* (a), от которого остается в качестве связки один звук *b* (b), чтобы перейти к предельно контрастному *D-dur* (c).

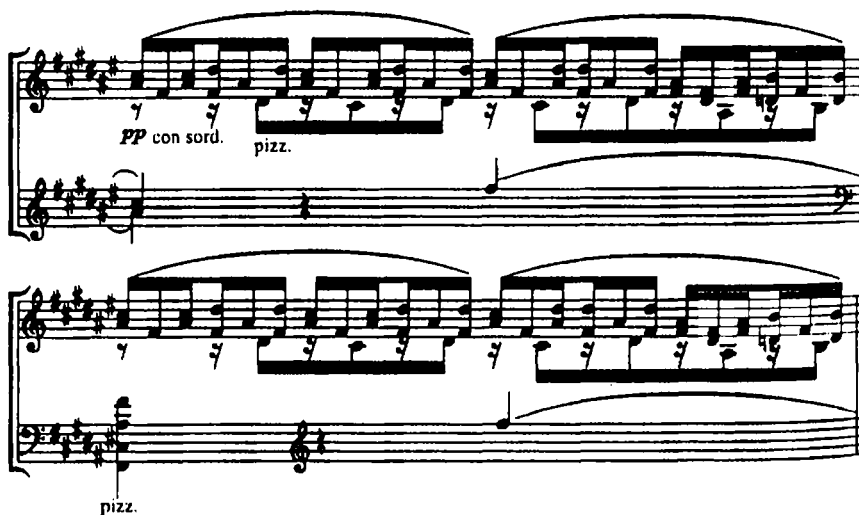
Флажолеты (a), украшенные засурдиненными пассажами (b), передают красоту лунного света,

Пример 11



и поверх искрящегося аккомпанемента

Пример 12



вступает побочная тема,

Пример 13



вскоре сменяющаяся дуэтом скрипки и виолончели.

Пример 14



Этот раздел отражает настроение мужчины, чья любовь, в гармонии с великолепием и сиянием природы, способна разрешить трагическую ситуацию: «ребенок, которого ты носишь, не должен стать бременем для твоей души».

Достигнув кульминации, этот дуэт при помощи связки соединяется с новой темой.

Пример 15



За этой мелодией, передающей «теплоту, которая струится от одного из нас к другому», теплоту любви, следуют повторения предыдущих тем и их развитие. В конце концов они приводят к еще одной новой теме, которая характеризует достойное решение мужчины: эта теплота «преобразит твоего ребенка», и он станет «моим собственным».

Пример 16



Подъем ведет к кульминации, тема мужчины (пример 10 с) повторяется в начале второго раздела.

Завершает сочинение длинная кода. Ее материал основан на темах предыдущих разделов, еще раз видоизмененных для того, чтобы восславить чудеса природы, преобразившей эту ночь трагедии в просветленную ночь.

Нельзя забывать, что при первом исполнении в Вене это произведение было освистано и вызвало беспорядки и драки<sup>2</sup>. Но очень скоро оно получило большое признание.

Текст на английском языке, датированный 26 августа 1950 года, был впервые опубликован в качестве комментария к грамзаписи «Просветленной ночи» (Capitol Recordings L 8118, 1950). Сочинение исполнял «Hollywood String Quartet» в расширенном составе, запись была осуществлена 21–22 августа 1950 года (см.: *Wayne Shoaf R. The Schoenberg Discography. Berkeley, 1994*). В рукописи композитора, хранящейся в его архиве (T 77.06G), текст озаглавлен «Program Notes to Verklärte Nacht»; это название и приводится в настоящей публикации. Фрагменты текста, заключенные в кавычки, являются неточными цитатами из предпосланного партитуре секстета стихотворения Р. Демеля.

В архиве композитора сохранились еще одна аналитическая запись, относящаяся к «Просветленной ночи» (1932, Барселона). На нескольких потоносцах показана взаимосвязь некоторых тем между собой и с основными тональными опорами произведения, не осознававшаяся композитором в процессе работы и открывшаяся ему спустя более тридцати лет после написания сочинения (подробнее об этом см.: *Доленко Е. О трех загадках «Просветленной ночи» // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 223–225*).

Перевод выполнен по изданию: *Schoenberg A. Program Notes to a Recording // Arnold Schoenberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about his own Work / Ed. by N. Schoenberg-Nono. Pacific Palisades: Belmont Music Publishers, 1988. P. 119–123.*

<sup>1</sup> Струнный секстет «Просветленная ночь» написан по одноименному стихотворению Р. Демеля, которое было сначала опубликовано в составе поэтического сборника «Женщина и мир» (1896), а позже включено автором в книгу «Двое. Роман в романах» (1903). Демель был одним из самых популярных поэтов Германии эпохи fin de siècle; его влияние на современников было огромным, хотя и недолговременным. Лирика Демеля увлекла многих композиторов: на его стихи писали Р. Штраус, А. Цемлинский, М. Рeger, чуть позже – А. Веберн (только в период до 1913 года его стихотворения клали на музыку в общей сложности более пятисот раз). Демель был первым из крупных современных поэтов, к творчеству которого обратился Шёнберг. Многие из его ранних песен написаны на стихи Демеля, по большей части заимствованные из все того же сборника «Женщина и мир» (в том числе «Ожидание», «Подари мне твой золотой гребень», «Утешение» ор. 2, «Предостережение» ор. 3, «Всё» ор. 6, ряд неоконченных песен; сохранились эскизы к еще двум песням на стихи поэта, задуманным позже, в 1906–1907 годах). В 1899 году Шёнберг собирался писать большое сочинение для мужского голоса и оркестра «Гефсиманский сад» на текст Демеля. В 1912 году состоялось личное знакомство композитора и поэта. В письме от 13 декабря 1912 года Шёнберг очень высоко оценивает значение, которое имело для него творчество Демеля: «[...] Ваши стихи оказали решающее влияние на мое музыкальное развитие. Благодаря Вам я впервые почувствовал необходимость искать в лирике некий новый тон. Вернее, я нашел его, не ища, – нашел, отразив

музыкально то, что было пробуждено во мне Вашими стихами. [...] мои первые опыты песен на Ваши стихи содержат больше из того, что развилось у меня впоследствии, чем некоторые гораздо более поздние сочинения. Вы поймете, что поэтому я питаю к Вам искреннее и в особенности *благодарное* уважение» (Письма. С. 64). В том же письме он предлагал Демелю совместную работу над задуманной им большой ораторией о религиозных исканиях современного человека (будущая «Лестница Иакова»). Демель вежливо отказался, чтонисколько не отразилось на отношении к нему Шёнберга. В ноябре 1913 года, в связи с 50-летием поэта, композитор писал ему, уже от имени своего поколения: «От Вас мы научились вслушиваться в себя и при этом оставаться людьми сегодняшнего дня. [...] Я уверен в том, о чем уже говорил Вам: почти на каждом повороте моего музыкального развития стоит стихотворение Демеля» (цит. по: *Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stephan George. München, 1981. S. 140*).

<sup>2</sup> Премьера секстета 18 марта 1902 года прошла сравнительно благополучно. Судя по рецензиям, мнения слушателей разделились, однако нет никаких оснований говорить о «беспорядках и драках». Восприятию секстета, безусловно, повредило то, что устроители концерта из опасения оскорбить общественную мораль не напечатали в программке стихотворение Демеля. О премьере «Просветленной ночи» см. также коммент. 3–5 к статье «Как становятся одинокими» в наст. изд.

## МОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПОЛИТИКЕ (1950)

Я по крайней мере так же консервативен, как Эдисон и Форд. Но, к несчастью, не так прогрессивен, как были в своих областях они.

Мне было чуть более двадцати лет, когда друзья познакомили меня с марксистскими теориями<sup>1</sup>. Когда я впоследствии подрабатывал *хормейстером* – руководителем мужского хора, – они называли меня «Genosse», «товарищ»<sup>2</sup>; во времена борьбы социал-демократов за распространение избирательного права я весьма и весьма симпатизировал некоторым их целям<sup>3</sup>.

Но уже прежде, чем мне исполнилось двадцать пять, я обнаружил разницу между мной и рабочим; тогда я понял, что я – *буржуа*, и прекратил все политические контакты<sup>4</sup>.

Я был слишком занят своим композиторским развитием и, уверен, никогда не смог бы обрести техническое и художественное мастерство, которого достиг, если бы уделил хоть сколько-то времени политике. Я никогда не произносил речей, не вел пропаганду, не пытался обратить людей.

Когда началась Первая мировая война, я гордился тем, что меня призвали в армию, и, как солдат, с энтузиазмом исполнял свой долг, преданно веря в династию Габсбургов, в их мудрость, накопленную за восемьсот лет правления, и в стабильность существования монархии в сравнении с непродолжительной жизнью любой республики<sup>5</sup>. Другими словами, я стал монархистом. И в то время, и после неудачного окончания войны, и позже на протяжении многих лет я считал себя монархистом, но и тогда не принимал участия ни в каких акциях. В ту пору и впоследствии я был лишь тихим сторонником этой формы правления, хотя шансы ее восстановления были равны нулю.

Очевидно, что когда я приехал в Америку, подобные соображения оказались излишними. С тех пор моя позиция – благодарность за то, что я нашел пристанище. Я решил, что, будучи всего лишь натурализованным гражданином, не имею права участвовать в политике коренного населения. Иными словами, я должен был не вмешиваться и вести себя тихо. Это я всегда считал правилом своей жизни. Но я никогда не был коммунистом.

Машинописный текст на английском языке из архива композитора, датированный 16 февраля 1950 года. Его появление связано с работой Комиссии по антиамериканской деятельности, образованной в 1938 году и возобновившей свою деятельность при президенте Г. Трумэне. «Антиамериканскими» считались в первую очередь коммунистические взгляды. Допросы, проводившиеся в 1947 году, были призваны выявить коммунистические влияния в сфере культуры (в первую очередь – в киноиндустрии Голливуда). Из числа знакомых Шёнберга осенью 1947 года перед комиссией предстали Г. Эйслер и Б. Брехт; они оба вскоре покинули США. В 1950 году допросы продолжились в сенатской комиссии под председательством Дж. Р. Маккарти. Текст «Мое отношение к политике» – попытка определить свои политические взгляды в свете возможных обвинений в связях с коммунистами.

По мнению Шёнберга, художник в принципе должен стоять вне политики. Свои взгляды на этот счет он с наибольшей определенностью выразил в письме от 25 мая 1948 года, адресованном Й. Руфери: «[...] ни в коем случае не следует связывать себя с политическими идеалами какой-либо из существующих партий. Все эти идеалы, независимо от окраски, оказываются несостоятельными перед лицом сколько-нибудь серьезных испытаний. Очень удобные как вывеска, как предлог, как маскарадный костюм, идеалы нежизнеспособны, ибо они ведь нематериальны. Я убежден, что каждый умный политик это знает и извлекает из этого выгоду. Нам же, живущим в *музыке*, нет места в политике, и мы должны рассматривать ее как нечто глубоко нам чуждое. Мы аполитичны, и максимум, к чему мы можем стремиться, это молча оставаться в тени» (Письма. С. 351). Ранее, отвечая на вопрос «нужен ли человечеству гимн мира (Friedenshymne)?», Шёнберг выражает скептическое отношение к этому проекту, говоря, что сочинение такого гимна не может быть подлинно *художественной* задачей, поскольку «действительно популярное не несет в себе признаков искусства»; с другой стороны, надеяться на то, что искусство может возыметь какое-либо действие на политику, не приходится (результаты опроса на эту тему были опубликованы в берлинской газете «8-Uhr Abendblatt» 26 мая 1928 года; цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 271).

Дважды в жизни политические события особенно сильно задели Шёнберга, побудив его вполне определенно высказаться по их поводу: это Первая мировая война и приход к власти Гитлера. Начало Первой мировой войны вызвало у Шёнберга, который воспринимал себя наследником *немецкой* музыкальной традиции, агрессивные шовинистические настроения, которые он перевел в плоскость музыкальных симпатий и антипатий. Вот что он писал 28 августа 1914 года А. Малер: «Теперь [...] у меня открылись глаза на многие мои прежние чувства *против иностранцев*. Мои друзья знают, я часто говорил им: я *никогда* не мог понять, что мне делать со *всей* зарубежной музыкой. Мне она всегда казалась пошлой, пустой, отвратительной, слащавой, лживой и неумелой. Без исключений. [...] Эта музыка уже давно была объявлением войны, нападением на Германию. И когда к нам за границей проявляли уважение – потому что когда у них кто-либо бывал ([Р.] Штраус хотя бы или Регер), они должны были почувствовать, что это нечто большее, чем вся их жалкая музыка, – в этом всегда было какое-то чванство, которое я всегда ощущал, но осознал только сейчас. Теперь-то мы сочтемся! Теперь мы снова низ-

вергнем в рабство этих посредственных пошляков, и они должны будут научиться уважать немецкий дух и молиться немецким богам» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 132–133). О том, насколько интересовали Шёнберга новости с театра военных действий, говорит тот факт, что в 1914 году он даже вел специальный дневник, в котором пытался по наблюдениям над облаками предсказать события на фронте («*Kriegswolkentagebuch*»).

Позиция Шёнберга по отношению к немецкой нации кардинально изменилась после прихода к власти в январе 1933 года Гитлера и начавшихся сразу же после этого гонений на евреев. В июле того же года в Париже Шёнберг возвращается в иудейское вероисповедание (ранее, в 1898 году, он перешел из иудаизма в протестантизм), он полон решимости активно заниматься консолидацией «избранного народа», агитировать за создание еврейского государства. В его политических взглядах в этот период вновь обнаруживается националистический экстремизм – только народ, к которому он чувствует себя причастным, теперь другой. «Если бы речь шла обо мне, если бы я хотел создать новую партию, новую секту, она должна была бы быть в высшей степени националистически-шовинистской и основываться в религиозном духе на мысли об избранном народе, быть воинствующей, агрессивной, против всякого пацифизма, против любого интернационализма. Это мои личные убеждения [...], – писал Шёнберг Я. Клацкину 13 июня 1933 года. – Безразлично, является ли еврей в принявшем его государстве социалистом, капиталистом, пацифистом, демократом, монархистом или кем-то еще. [...] В том движении, к которому я хочу его привлечь, он может быть только *евреем*» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 293). Шёнберг намеревался вести в США активную пропаганду, выступать с речами, много ездить, чтобы для начала собрать денежные средства для постепенного выезда еврейских семей из Германии. Исполненный религиозного воодушевления, он писал с иступленностью ветхозаветного пророка: «Ради дела еврейского народа я принесу в жертву свое искусство. И я принесу ее с восторгом, потому что для меня нет ничего выше, чем мой народ» (запись из архива композитора, *Ibid.*). О том же он сообщил 4 августа 1933 года в письме А. Веберну, заметив, что «решительно освободился» от всего, что связывало его с Западом (*Ibid.* S. 294). По приезду в США Шёнберг так и не осуществил свои пропагандистские намерения; однако он делал все возможное для того, чтобы облегчить участь тех, кто пострадал от гитлеровского режима (об отношении Шёнберга к нацизму см. также статью «Опасная игра» в наст. изд. и комментарии к ней).

Перевод сделан по изданию: *Schoenberg A. My Attitude Toward Politics // Style and Idea* 1975. P. 505–506.

<sup>1</sup> К марксистской теории Шёнберга приобщил Д. Й. Бах, с которым они познакомились, по воспоминаниям последнего, в 1891 или 1892 году (см.: *Bach D. J. Aus der Jugendzeit // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*. August–September 1924. S. 317). Тогда, после внезапной смерти отца Шён-

берга в 1890 году, семья находилась в весьма трудном материальном положении, в результате чего будущий композитор был вынужден оставить школу и начать работать в банке. В письме к Баху от 25 июля 1895 года Шёнберг выражает убеждение, что «осознание социальной борьбы играет в нашей жизни решающую роль» (цит. по: *Dümling A.* «Im Zeichen der Erkenntnis der sozialen Verhältnisse». Der junge Schönberg und die Arbeitersängerbewegung in Österreich // Österreichische Musikzeitschrift. 1981. II. 2 (Februar). S. 66).

<sup>2</sup> В 1895 году, уволившись из банка, Шёнберг возглавляет сразу несколько рабочих хоровых объединений в пригородах Вены: он становится хормейстером Певческого объединения рабочих-металлистов в Штокерау (1895–1896), певческого объединения рабочих «Свободомыслие» (Freisinn) в Мёдлинге (с 1896). Он также возглавляет хор в венском рабочем районе Донауфельд. Концерты в Мёдлинге сыграли определенную роль в ходе организации здесь социал-демократического избирательного союза (подробнее об этом см.: *Szmolyan W.* Schönberg in Mödling // Österreichische Musikzeitschrift. 1974. II. 4–5). В письме своему ученику Й. Польнауэру от 5 сентября 1911 года, вспоминая о времени своего руководства рабочими хорами, Шёнберг признался, что был тогда социал-демократом (см.: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V. Reihe B. Bd. 18/3.* Wien; Mainz, 1991. S. XXIII). Однако уже в 1899 году Шёнберг оставляет рабочие хоры ради мужского певческого объединения «Бетховен» в Хайлигенштадте, члены которого занимали более высокое общественное положение. Не позднее 1901 года (с переездом в Берлин) деятельность Шёнберга-хормейстера прекратилась.

<sup>3</sup> Борьба за введение в Австрии всеобщего избирательного права велась в 1890-е годы и в начале 1900-х годов. Возглавляла это движение Социал-демократическая партия Австрии, образованная на съезде в Хайнфельде 31 декабря 1888 – 1 января 1889 года. В 1896 году рейхсрат принял компромиссный закон об избирательной реформе, дававший право австрийским рабочим на представительство в парламенте (в результате чего после выборов 1897 года там была сформирована социал-демократическая фракция). Новый избирательный закон, окончательно ликвидировавший курьяльную систему выборов и давший активное избирательное право всем мужчинам с 24 лет, пассивное – всем мужчинам с 30 лет, был принят в 1906–1907 годах.

<sup>4</sup> В 1923 году Шёнберг сказал своему ученику Г. Эйслеру: «Когда Вы впервые в жизни будете дважды в день прилично питаться, иметь три хороших костюма и немножко карманных денег, тогда Вы тоже отойдете от социализма» (цит. по: *Notowitz N.* Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler. Berlin, 1971. S. 41). Годом позже, в августе 1924 года, он писал П. Беккеру: «[...] я нахожу, что очень приятным обществом для человека, знающего себе цену, является аристократия» (Письма. С. 163), а А. Лоосу признавался в своем «нерасположении к демократии и тому подобному» (Там же. С. 165).

<sup>5</sup> О своем призыве на военную службу Шёнберг вспоминал: «Осенью 1914 года меня вызвали в призывную комиссию на медицинское освидетельствование. Тогда меня признали негодным [к воинской службе]. Зимой 1915 года меня снова вызвали и тут уже объявили, что я могу служить. 15 декабря 1915 года я оказался в армии. Я должен был привыкнуть к военной дисциплине и сделал это очень быстро, поскольку в свой сорок один год был очень горд тем, что меня признали достойным служить моей отчиз-

не. Мне очень нравилось на военной службе, я был настоящим преданным патриотом и хотел исполнить свой долг» (из недатированной архивной записи Шёнберга на английском языке «В австрийской армии», цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 140); «Фердинанд Лёве [...] и многие другие знаменитые венские артисты подписали петицию, чтобы освободить меня от военной службы. Я резко ответил: "Я не хочу, чтобы меня освободили, я хочу исполнить свой долг". Я на самом деле так считал, хотел знать, что я за человек. Теперь я знаю: человек, страдающий астмой. Очень интересна судьба этой петиции. Я услышал об этом лишь после конца войны, примерно в 1919 году. [...] На петиции, которую поддерживали и подписали многие важнейшие фигуры из сферы искусства и науки, чиновник министерства сделал следующую отметку: "Поскольку Шёнберг не занимает никакой должности в общественных учреждениях, нет необходимости освобождать его от воинской службы"» (архивная записка от 10 апреля 1944 года, цит. по: *Ibid.* S. 147). В июле 1916 года Шёнберг был переведен в запас из-за астмы, в сентябре 1917-го – снова призван, в декабре того же года окончательно демобилизован по состоянию здоровья.

В полку, куда определили Шёнберга (*Wiener Hausregiment Hoch- und Deutschmeister*), проходили службу немало венских актеров, певцов, музыкантов. Несмотря на строгий запрет Шёнберга, его друзья втайне от него делали все возможное, чтобы облегчить его военную жизнь. Не без их помощи его привлекли к работе в музыкальной капелле полка, давая работу по инструментовке, благодаря чему появлялся повод отправлять композитора в небольшие «творческие отпуска». Один из сослуживцев Шёнберга рассказывал о том, как проходили «переговоры» ничего не подозревавшего Шёнберга с его начальником фельдфебелем Прохазкой: «Молча он вынул из ящика, набитого нотами, посвященный полку марш и дал его Шёнбергу со словами: "Можете это инструментовать?" – "Так точно, господин фельдфебель, я могу принести его завтра", – ответил тот, преисполненный усердия. [...] Прохазка подскочил и сказал мне на ухо, но так, что слышно было везде: "Слушай, да он еще и дурак!" Слава богу, Шёнберг был так поглощен своим новым заданием, что пропустил мимо ушей презрительное замечание. Когда же Прохазка дал распоряжение сидящему напротив унтерофицеру выдать Шёнбергу разрешение на двухнедельный отпуск, Шёнберг сказал [...]: "По мне не нужно две недели на такую работу..." Выйдя из комнаты, Шёнберг все еще никак не мог понять, почему же он получил отпуск на две недели» (*Fuchs V. Arnold Schönberg als Soldat im ersten Weltkrieg // Melos*. 1966. II. 33 (Juni). S. 178–180, цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 151).

[БАХ]  
(1950)

I

Мне случалось говорить: «Бах – первый двенадцатитоновый композитор»<sup>1</sup>. Конечно, это была шутка. Я даже не знал, заслуживал ли кто-нибудь до него такого звания. Но истина, на которой основывается это утверждение, в том, что фуга XXIV *h-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» начинается с *Dux*<sup>\*</sup>, в котором появляются все двенадцать звуков. Я пытался найти другой пример такого рода, но безуспешно. Как бы то ни было, я имел возможность просмотреть лишь часть всего наследия Баха.

Этот случай исключительный: даже в данной фуге *Comes*<sup>\*\*</sup> состоит лишь из одиннадцати различных звуков, а из двенадцати повторений и транспозиций только семь полные, в то время как в пяти пропускаются один или два звука из двенадцати. Возможно, при изучении противосложений и интермедий обнаружатся и более интересные факты. Но важнее, что эта фуга имеет больше прав именоваться «хроматической», чем та, которую принято так называть<sup>2</sup>. Бах приходит здесь к хроматическому стилю нетипичным для себя образом. Обычно хроматические альтерации появляются в виде тяготеющих вверх или вниз вводных тонов – субститутов [основных], как в тт. 1–2 из фуги XIV [*fis-moll*] первого тома, либо в виде полутоновых последовательностей, как в тт. 6, 12 (и других) из фуги XXII [*b-moll*] второго тома или в фуге X [*c-moll*] первого тома. В первом томе есть два в чем-то схожих случая: фуга XVIII *gis-moll* и, в особенности, фуга XII *f-moll*. А тт. 33–34 фуги XIX [*A-dur*] не такие хроматические, как кажутся; они в *h-moll* и объединяют черты восходящего звукоряда с обычными нисходящими звукорядами и особой баховской формой нисходящего минорного звукоряда.

В фуге XXIV хроматические альтерированные тоны не являются ни субститутами, ни фрагментами гаммы. Они явно обладают независимостью, напоминающей независимость не связанных [друг с другом] звуков хрома-

---

<sup>\*</sup> *Dux* (лат. *пождь*) – тема фуги.

<sup>\*\*</sup> *Comes* (лат. *спутник*) – ответ в фуге.

тической гаммы в основном ряду двенадцатитоновой композиции. Их единственное существенное отличие от современного хроматизма в том, что их многозначность еще не используется для изменения направления при модуляции.

## II

Я всегда высоко ставил Баха-учителя. Несомненно, он был способен глубоко проникать в скрытые тайны звукоотношений. Безусловно, он мог излагать свои мысли ясно и понятно. Но я также убежден, что он не был столь сентиментальным, чтобы отказаться от применявшихся его современниками [методов:] Schorpfbeutler, Kopfstückeln und Ohrenreißen\*, если это заставляло его учеников работать, упражняться или даже просто понимать. И в этом он преуспел. Стоит только вспомнить непревзойденное мастерство столь многих из его сыновей и особенно – Филиппа Эмануэля, который, думаю, обладал потрясающими познаниями в контрапункте. Вероятно, Иоганн Себастьян передал ему все свои секреты того, как обходиться со скрытыми особенностями звуков. Уверен, что если бы он [Ф. Э. Бах] не считал стиль своего отца устаревшим и обладал его изобретательностью, силой экспрессии и его индивидуальностью, он, возможно, стал бы таким же великим, как его отец.

Я предполагаю, что технически он, должно быть, владел секретами, которые позволили старшему [Баху], вопреки советам теоретиков, построить на разложенном аккорде разнообразные темы «Искусства фуги», допускающие любые канонические имитации – в прямом движении, обращении, в увеличении и уменьшении.

Он, наверное, знал это; более того, он знал и обратное. Он знал, что надо и что не надо делать, чтобы написать тему, не пригодную для такой разработки. Вот почему я думаю, что это он, Филипп Эмануэль, был автором «королевской темы».

Вероятно, лишь психологически можно объяснить, руководил ли им злой умысел или же инициатором «шутки» был король. Великий король знал, как чувствуешь себя, выиграв сражение, и хотел посмотреть, как поведет себя человек, сражение проигравший. Он хотел увидеть смятение того, кто имел лишь опыт побед, хотел насладиться беспомощностью жертвы своей шутки, ведь высоко превозносимое искусство импровизации не могло преодолеть хорошо подготовленную ловушку. Ловушка заключалась в том, что

\* Таскать за нхры, давать подзатыльники, драть за уши (нем.).

Филипп Эмануэль построил тему, противившуюся универсальности Иоганна Себастьяна. В «Искусстве фуги» минорное трезвучие предполагало множество контрапунктических зачинов; королевская тема – тоже минорное трезвучие – не допускала ни одной канонической имитации. Все чудеса «Музыкального приношения» сотворены противосложениями, мелодическими контрапунктами и прочими внешними дополнениями<sup>1</sup>.

Благодаря мастерству Филиппа Эмануэля королевская шутка удалась<sup>4</sup>. Но Иоганн Себастьян, должно быть, разгадал дурной умысел. То, что он называет свое «Приношение» «Musikalisches Opfer», очень примечательно, так как немецкое слово «Opfer» имеет двойное значение: «приношение» или, скорее, «жертвоприношение» и «жертва» – Иоганн Себастьян знал, что стал жертвой шутки *grand seigneur*\*.

### III

Сегодня многие музыканты склонны переоценивать достоинства, очевидные даже для скромных умов заурядных людей, за счет достоинств, которые не так сверкают. Я весьма высоко ставлю контрапунктическое искусство, но не переоцениваю [композиционные] техники. Рассматривая различия в стиле с точки зрения типа выразительности, а не техники, сумеешь воздать должное и особенностям иных способов преподнесения. Гармоническая сбалансированность стиля Вагнера, в его время все еще считавшегося модуляционным, живописующая сила его инструментовки, эмоциональность мелодий; структурные тонкости, богатство основных гармоний (*fundamental harmony*), красота мелодий Брамса; логика Бетховена, оригинальность его фантазии, его импульсивная индивидуальность, многоплановость; способность Шуберта использовать весьма простые структурные средства и несмотря на это облагораживать популярные черты своих мелодий; уникальная способность Моцарта объединять гетерогенные элементы на минимальном пространстве – всё это достоинства, которые заслуживают такой же похвалы, как и достижения в области контрапункта. И хотя, поверьте, я меньше всего хочу приписать достоинства контрапунктического письма, необходимо учитывать, что достоинства подлинного мастера никогда не мешали трудности, которые ему приходилось преодолевать. Для подлинного мастера трудностей не существует; то, что назвал бы трудным любитель или музыкант[-профессионал], ему нипочем: он говорит на своем родном языке.

\* Знатного вельможи (франц.).

Для одного это контрапункт, для другого – оркестровый колорит и богатая гармония, или логика, или красота и т. д.

Мне посчастливилось узнать некоторые факты от одного моего друга. Он был композитором, верившим в свое вдохновение, независимо от того, диктовало ли оно ему музыку в согласии с теорией и эстетикой или нет. Он рассказал мне, что в нескольких случаях сначала писал только мелодию довольно большого раздела. После этого он прибавлял вторую линию – сопровождающий голос, – даже не глядя на первую; постепенно он таким же образом добавлял достаточное для наполнения ткани число голосов. Результат был удивительным: никто бы не догадался, что это сочинялось таким необычным способом, при таких исключительных обстоятельствах.

Он боялся, что люди примут написанное им за совершенную чепуху или же подумают, будто вся история выдумана. Он уверял меня, что некоторые подобные места по меньшей мере не хуже, если не лучше, остальных и что он, должно быть, впадал в какой-то транс. У него было чувство, что он просто переписывал с модели, которую видел (или слышал) перед собой<sup>5</sup>.

Мне кажется, только этим можно объяснить чудеса «Искусства фуги» и все подобные, сотворенные великими мастерами. Это чудеса, которые не может сотворить человеческий мозг. Художник – лишь рупор силы, диктующей ему, что делать<sup>6</sup>.

Бах перевел веление этой силы на язык человеческого контрапункта, для которого был рожден.

#### IV

Я много размышлял над тем, что Бах, с одной стороны, пишет множество фуг с использованием сложнейших контрапунктических комбинаций в канонах всех видов и сложным контрапунктом в противосложениях – а с другой сочиняет большое число фуг, в которых нет ничего похожего, которые, может показаться, соответствуют самому поверхностному представлению о нескольких вступлениях тем, «убегающих одна от другой»<sup>7</sup>. Примеры тому, в числе прочих, – фуги I, III, VI, IX, X и XVII из первого тома «Хорошо темперированного клавира».

Трудно поверить, что здесь отсутствует то высокое искусство, которое вполне очевидно в других произведениях. На мой взгляд, в этом скорее заключена еще не раскрытая тайна. Я часто пытался найти тут похожий [контрапунктический] принцип, но напрасно. Тем не менее, я всегда чувствовал: происходит нечто, странным образом приковывающее мое внимание. Что именно?

Предлагаю одаренным и опытным музыкантам попытаться решить эту проблему. Сам я предположил, что один из таких принципов может восходить к сложному контрапункту секунды, терции, кварты, сексты и септимы. Применяется ли такая разработка к целой теме или только к ее частям, или лишь к главным звукам, или к противосложению, или к материалу эпизодов – она может творить темы, сочетания, комбинации и варианты, необходимые для создания всех контрастов, разнообразия и для [всего] тока сочинения.

Исследование этих проблем следует проводить скорее под углом зрения композиторской техники, чем эстетики. Поэтому, возможно, будет небесполезно, если я предложу здесь свою собственную теорию природы контрапунктической композиции\*.

Музыка гомофонно-мелодического композиционного стиля, в которой есть главная тема, сопровождаемая гармонией и основанная на ней, создает свой материал способом, который я называю *развивающей вариацией*. Это означает, что варьирование характерных черт исходной единицы (unit) создает все тематические образования, обеспечивающие текучесть, контрасты, разнообразие, логику и единство, с одной стороны, и характер, настроение, выразительность и всю необходимую дифференциацию – с другой; тем самым разрабатывается *мысль* сочинения.

Напротив, контрапунктическая композиция создает свой материал не путем развития, а при помощи метода, который скорее можно назвать *развертыванием*. Это значит: основная конфигурация или комбинация, которая разъединяется и вновь собирается в другом порядке, содержит в себе всё, что позже создаст отличающееся от исходного звуко сочетание. Так, канон на два или более голосов может быть записан на одном нотном стане и тем не менее обеспечивает различные звучания. Если применяется сложный контрапункт, то соединение трех голосов, допускающее перестановки в октаву, дециму и дуодециму, дает так много комбинаций, что на них можно построить довольно большие сочинения\*\*.

В соответствии с этой теорией, не следует ждать появления в таких формах новых тем; в них есть основная комбинация, которая служит источником всех притих\*.

---

\* Не знаю, возможно, об этом уже писали авторитетные теоретики. Тем не менее, как я уже говорил в своем «Harmonielehre», я узнал это не путем чтения, а путем размышления; потому это мое собственное. Однако мне кажется, что современное музыкальное образование не всегда пользуется из традиций великой школы венских педагогов и теоретиков – Порриоры, Фукса, Альбрехтсбергера, Зехтера, Брукнера и Шенкера. Кажется, только музыканты пятью-шестью годами старше или моложе меня имеют к ней отношение. Многих из них уже нет в живых; интересно, что ни один не стал передовым композитором.

\*\* Я использовал такие возможности в первой части своей Сюиты (в старинном стиле) для струнного оркестра [1934], которая была задумана как *Lehrstück* [учебная пьеса] для студент-композиторов; конечно, при этом я опустил недостаточно интересные комбинации.

Я не могу поверить, что автор «Искусства фуги» сочинил здесь, как думает большинство музыкантов, всего лишь клавирные пьесы, основанные только на внешнем малозначащем признаке – последовательных вступлениях темы. А если бы это и было так, он, по крайней мере, назвал бы их не фугами, а, возможно, сюитами, инвенциями, партитами и т. д.

Англоязычная рукопись без названия, датированная 10 марта 1950 года (архивный шифр Т 31.09). Поводом для написания данного текста, возможно, послужило 200-летие со дня смерти Баха, которое отмечалось в 1950 году.

Бах был для Шёнберга композитором, которого он ставил так высоко, как никого другого. Баха он называет первым из своих учителей (см. статью «Национальная музыка» в наст. изд.). В своем учебнике «Подготовительные упражнения в контрапункте» Шёнберг писал: «[...] Нет большего совершенства в музыке, чем у Баха! Такого совершенства не достигли ни Бетховен, ни Гайдн, ни даже Моцарт, который больше всех к нему приблизился. Но, кажется, это совершенство не приводит к возникновению стиля, который студент может симитировать. Такое совершенство – совершенство мысли, основной концепции, а не развития. Последнее является лишь естественным следствием глубины мысли, а это нельзя симитировать, этому нельзя научить» (*Schoenberg A. Preliminary Exercises in Counterpoint / Ed. by L. Stein. New York, 1964. P. 223*).

К музыке Баха Шёнберг неоднократно обращался в своем творчестве, сделав переложения для большого оркестра органных сочинений Баха: двух хоральных прелюдий BWV 654 и 667 (1922) и Прелюдии и фуги Es-dur BWV 552 (1928); специально для П. Казальса в начале 1930-х годов он планировал переложить для виолончели еще какое-нибудь из сочинений Баха или написать фантазию на одну из его пьес (см.: Письма. С. 226). В начале 1939 года Шёнберг приступил к работе над переложением для виолончели с оркестром баховской Сонаты для виолы да гамба и чембало BWV 1027, однако записал лишь пять тактов партитуры. В Вариациях для оркестра ор. 31, своем единственном крупном оркестровом сочинении в двенадцатитоновой технике, Шёнберг вводит монограмму BACH – символ имени Баха, «к которому охотно взывает всякий, как к святому покровителю при выполнении смелой задачи» (из «Доклада об ор. 31», публикуется в наст. изд.). В архиве композитора сохранился относящийся ко второй половине 1940-х годов конволют под рабочим названием «Баховский контрапункт», где Шёнберг анализирует прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», обращая особое внимание на мотивную работу и на смелые гармонические обороты (результаты этих аналитических штудий нашли отражение в комментируемой статье).

Благоговейное отношение к Баху Шёнберг привил и своим ученикам. Характерно следующее высказывание А. Веберна: «Бах – ведь он сочинял все, занимался всем, что требует работы мысли!» (*Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 49*). Веберн и Берг создали свои музыкальные *hommages* Баху: первый – инструментовав Ричеркар из «Музыкального приношения», второй – процитировав баховский хорал «Es ist genug» в своем Скрипичном концерте.

Размышляя о творчестве Баха, о его месте и значении в истории музыки, Шёнберг не раз проводил аналогии с современной ему эпохой (см. в особенности статьи «Проблемы гармонии» и «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» в наст. изд.). Намеченные Шёнбергом параллели уже в форме сравнения Бах – Шёнберг получили определенное развитие в дальнейшем. Прежде всего в этой связи следует назвать статью А. Берга «Credo», помещенную в январском номере журнала «Die Musik» за 1930 год, целиком посвященном Баху. Берг взял фрагмент статьи «Бах» из «Музыкального лексикона» Х. Римана и, заменив некоторые фразы, получил соответствующую его представлениям характеристику исторического места Шёнберга: «Он в равной степени принадлежит *предшествующему периоду полифонической музыки, контрапунктического, имитационного стиля, как и периоду гармонической музыки* (Х. Риман) / *периоду гармонического стиля, как и вновь открываемому им периоду полифонической музыки, контрапунктического, имитационного стиля* (А. Берг) и впервые представленной в полном объеме системы (*приходящих на смену церковным ладам современных тональностей* (Х. Риман) / (*приходящих на смену мажорных и минорных тональностей*) *двенадцатитоновых рядов* (А. Берг)» (Berg A. Credo // Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. Leipzig, 1981. S. 227. Курсивом выделены замененные фрагменты). Впоследствии такое сравнение проводили также В. Циллинг, Р. Крафт (см.: Письма. С. 258, 391), а также М. Бэббит, который назвал Вариации для оркестра оп. 31 Шёнберга «подлинным "Искусством фуги" ранней двенадцатитоновой техники» (Babbitt M. Three Essays on Schoenberg // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton University Press, 1968. P. 53).

В мае-июне 1950 года Шёнберг вел переговоры относительно публикации своей статьи «Бах» в журнале «Musical Quarterly», однако он претендовал на слишком большой гонорар (обычный гонорар «Musical Quarterly» в то время составлял 3 \$ за страницу; заместитель главного редактора Н. Бродер предложил Шёнбергу за семистраничный текст, из уважения к его заслугам, 100 \$, но Шёнберг потребовал в два раза больше; см.: McGarry Th. Schoenberg's Brahms Lecture of 1933 // JASL. Vol. XV. No. 2. November 1992. P. 14). В итоге статья была впервые опубликована в немецком переводе Х. Х. Штуккеншмидтом в приложении к его монографии лишь в 1974 году (Stuckenschmidt. S. 508–512).

Перевод сделан по изданию: Schoenberg A. Bach // Style and Idea 1975. P. 393–397.

<sup>1</sup> Шёнберг говорил об этом в своем докладе (и основанной на нем статье) «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (см. с. 62 наст. изд.). Еще раз он вернулся к той же идее в заметке «Бах и двенадцать тонов» от 23 июля 1932 года, сохранившейся в его архиве: «Возможно, я уже где-то писал об этом, в любом случае, говорил своим ученикам: выражаясь парадоксально, *Бах – это первый двенадцатитоновый композитор*. В самом деле: тайны нидерландского контрапункта (то есть *искусство располагать семь тонов по отношению друг к другу так, что при движении каждое созвучие воспринимает-*

ся, как консонанс[...]) Бах распространил на двенадцать звуков. Не случайно, что он написал "Хорошо темперированный клавир", где вспоминаются все двенадцать тонов» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 289). Ср. высказывание А. Веберна: «[...] при Бахе были освоены двенадцатиступенный звукоряд и одновременно – гармония. Но эту эпоху сменила другая, которая вернулась к одноголосной мелодии, причем сперва к ее самым примитивным формам» (*Веберн А. Лекции о музыке. Письма*. М., 1975. С. 29).

<sup>2</sup> Хроматическая фантазия и fuga d-moll BWV 903. Определение «хроматическая» правильнее относить к фантазии: в первых списках сочинения она нередко фигурирует одна, без фуги, под названием «Хроматическая фантазия».

<sup>3</sup> В архиве композитора хранится запись с весьма нелестной оценкой темы «Музыкального приношения» (без даты, предположительно 1928 год): «Тема фуги, несомненно, совершенно ни к чему не пригодная дрянь. [...] Ни одна стретта с этой темой невозможна. [...] Тема плоха во всех отношениях. Бессмысленна, неизобретательна и схематична, поверхностна, болтлива, нехарактеристична, внутренне бессвязна и, главное, неполифонична!! Противоположность вальсу Днябелли. Бах вынужден прибегать к самым далеким вспомогательным средствам, чтобы вообще что-нибудь с ней [...] сделать» (цит. по: *Stephan R. Zum Thema Schönberg und Bach // Bach-Jahrbuch*. Jg. 68. 1978. S. 243).

<sup>4</sup> Предположение Шёнберга о том, что автором «королевской темы» был К. Ф. Э. Бах, не имеет под собой никаких документальных оснований. Шёнберг имеет в виду историю о посещении И. С. Бахом прусского короля Фридриха II Великого 7 мая 1747 года, рассказанную со слов Вильгельма Фридемана Баха, сопровождавшего отца, первым биографом великого композитора И. Н. Форкелем. Версия Форкеля такова: «[...] Бах попросил у короля дать ему тему, чтобы сразу же симпровизировать на нее фугу. Король пришел в восхищение от того, с каким знанием дела была разработана без подготовки его тема, и высказал желание, якобы лишь с целью полюбопытствовать, на что может быть способно такое искусство, послушать еще и фугу с шестью obbligатными голосами. Но так как не всякая тема может быть проведена с таким количеством голосов, то Бах сам выбрал тему и исполнил ее сразу же к громадному восторгу присутствующих, показав такое же искусство и умение, как и при проведении темы короля» (*Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха*. М., 1974. С. 22). Очевидно, что Шёнберг опирается в своих рассуждениях на версию Форкеля, многократно воспроизводившуюся в последующих работах о Бахе. В настоящее время истинность рассказа Форкеля подвергается сомнению: согласно первым документальным свидетельствам, все происходило несколько иначе. Вот что писала на четвертый день после описываемых событий газета «*Berlinische Nachrichten*»: «Сиятельный монарх тотчас же отдал приказание выпустить его [Баха], а когда тот вошел, король направился к так называемому "форте и пиано" и сонзволил, без какой бы то ни было предварительной подготовки, собственноручно сыграть капельмейстеру Баху тему, дабы тот исполнил ее фугою. И было сие свершено означенным капельмейстером столь удачно, что не только его величеству было угодно выразить всемилоостивейшее удовлетворение, но и все присутствующие были поражены. Господин Бах нашел, что заданная ему тема обладает такой изрядной красотой, что у него возникло желание написать на нее фугу, сделанную как следует, а затем отдать ее в гравировку на меди. [...] Вечером [следующего дня] его

величество еще раз поручили ему симпровизировать фугу, что он и сделал – к удовольствию сиятельного монарха и ко всеобщему восхищению – столь же искусно, как и в прошлый раз» (цит. по: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце, пер. В. Ерохина. М., 1980. С. 87–88; см. об этом также: Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. М., 1999). Если опираться на этот источник, то нет оснований говорить о «ловушке» и «беспомощной жертве».

<sup>5</sup> Многие свидетельствуют в пользу того, что Шёнберг говорит здесь о самом себе. Вот что рассказывал он в письме Й. Руферу от 5 февраля 1951 года о том, как сочинял Фантазию для скрипки и фортепиано ор. 47: «Чтобы решительно сделать эту вещь сольной пьесой для скрипки, я сначала сочинил всю партию скрипки, а потом добавил фортепианное сопровождение – как нечто прибавленное, как сопровождение, чтобы это не воспринималось, как дуэт» (Gedenkausstellung, S. 355). Характерны также маргиналии Шёнберга на полях «Музыкального лексикона Римана» (Берлин, 1922). К тому месту статьи «контрапункт», где говорится, что в своем «Учебнике простого, двойного и имитационного контрапункта» (1888) Риман «прибегает к незаслуженно забытому большинством учителей старому методу последовательного сочинения голосов (особенно распространенному в XV столетии), то есть сначала он вырабатывает к каждому кантусу фирмусу всевозможные контрапункты, а потом с учетом определенных условий добавляет к уже готовому (и самодостаточному) двухголосию третий и четвертый голоса», – Шёнберг делает примечание: «Правильно! Я тоже так делаю» (цит. по: Доленко Е. Молодой Шёнберг. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. С. 397).

<sup>6</sup> К этой мысли Шёнберг постоянно возвращался на протяжении всей своей жизни. См., в частности, статьи «Малер», «Композиция на основе двенадцати тонов», «Сердце и мозг в музыке», «Оглядываясь назад / Моя эволюция» в наст. изд.

<sup>7</sup> Шёнберг имеет в виду этимологию слова «фуга», происходящего от латинского глагола «fugio» – бежать.

<sup>8</sup> Свое представление о сути полифонической композиции Шёнберг развивает в восьмистраничной рукописи «Линейный контрапункт» (1931):

«1. Мысль контрапунктического сочинения спрессована в тему, в которой составные элементы мысли, звучащие одновременно, принимают, так сказать, "исходное положение".

2. В этом исходном положении, в этой теме содержатся все возможности будущего расположения элементов.

3. По ходу пьесы разворачиваются возникающие посредством изменений во [взаимном] расположении новые формы (модификации темы, новое звучание ее элементов), как если бы демонстрировался фильм. Последовательность картин (наподобие "монтажа" в фильме) образует форму» (цит. по: Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995. P. 400).

## [АНТОН ВЕБЕРН: KLANGFARBENMELODIE] (1951)

Дориан-Дойч учился у Веберна и недавно рассказывал – когда был у меня, – что сначала Веберн стал писать тембровые мелодии (*Klangfarbenmelodien*), а потом я использовал это в конце «Учения о гармонии»<sup>1</sup>.

Тот, кто со мной сколько-нибудь знаком, знает, что это неправда. Знает, что я не замедлил бы назвать Веберна, если бы его музыка побудила меня придумать это выражение. В одном можно не сомневаться: даже если бы это и была идея Веберна, он бы мне об этом не сказал. Он скрывал все, что пробовал «нового» в своих сочинениях. Напротив, я сразу же и подробно разъяснял ему каждую из своих новых идей (за исключением метода композиции на основе двенадцати тонов – его я долгое время держал в тайне, потому что, как я сказал Эрвину Штайну, Веберн тотчас же использует все, что я делаю, планирую или говорю, так что – я припоминаю свои слова – «я уже больше не знаю, кто я есть»<sup>2</sup>). Потом я всякий раз с удовольствием наблюдал его чрезвычайное воодушевление, не подозревая, что он напишет музыку такого рода раньше меня.

Так случилось, когда я только что завершил первые две из Трех фортепианных пьес ор. [11.] Я показал их ему и сказал, что планирую цикл (он так и не был написан). В него войдет одна очень короткая пьеса, которая будет состоять всего лишь из нескольких аккордов. Это больше всего его ошеломило и, очевидно, послужило первотолчком для его чрезвычайно коротких сочинений<sup>3</sup>. Я также говорил о том, как сделать, чтобы короткая пьеса не превращалась просто в «укороченную»: концентрация экспрессии и фраз.

Что же касается тембровых мелодий, то совершенная неправда, что я придумал это выражение после того, как услышал тембровые сочинения Веберна. Пресжде всего, каждому должно быть ясно, что я думал о последованиях тембров, которые обладали бы внутренней логикой гармонических последовательностей; мелодиями я называл их потому, что они должны быть оформлены в той же мере, как и мелодии, но по своим, соответствующим их природе законам.

Припоминаю, что Веберн несколько раз показывал мне [свои] сочинения и непременно хотел, чтобы я увидел в них «трехчастную песенную форму»<sup>4</sup>. Если он хотел распространить это на тембровые мелодии, то был в

высшей степени наивен. Потому что последования тембров наверняка требуют других структур, чем последования звуков или гармоний. Ведь они [последования тембров] и являлись бы всем этим, да еще добавляется специфическое звучание.

Тембровые мелодии нуждались бы в особой организации, которая, возможно, и обнаружит некоторую общность с другими музыкальными формами, однако при этом необходимо учитывать требования нового фактора, фактора звучания. Гомофония должна была породить формы совершенно иные, чем искусство контрапункта. Последнему не дано было соединять друг с другом контрастирующие фразы. А гомофония, освободив гармонию от диктата искусства ведения и соединения голосов, смогла овладеть многообразным искусством разработки.

В высшей степени наивно думать, что тембровые мелодии уподобятся трехчастным песням. Сходства между ними будет не больше, чем между скерцо и фугой.

Поскольку я не мог ничего предсказывать, то удовольствовался тем, что ввел это выражение – не помышляя о том, что его можно понять так поверхностно.

Не озаглавленный автором текст был написан 1–3 мая 1951 года; он является одной из последних записей композитора, скончавшегося два с небольшим месяца спустя.

Посетивший Шёнберга Фридрих Дориан-Дойч (1902–1991) – музыковед, музыкальный критик австрийского происхождения, брат ученика Шёнберга, композитора и дирижера Макса Дойча. Дориан-Дойч посещал в Вене шёнберговский семинар по композиции (проводился в 1918–1920 годах), позже учился музыкальной теории и дирижированию у А. Веберна (1925), игре на фортепиано у Э. Штойермана (1925). В 1925 году защитил диссертацию в Венском университете у Г. Аллера. В середине 1930-х годов эмигрировал в США (где стал называть себя Фредерик Дориан). С 1936 по 1971 год был профессором музыки в Университете Карнеги в Питтсбурге (США). Замечание о первенстве Веберна в сочинении «тембровых мелодий» из уст человека, которого можно причислить к венскому окружению Шёнберга, побудило последнего еще раз вернуться к теме, тревожившей его на протяжении нескольких десятилетий.

Несмотря на видимую безоблачность взаимоотношений Шёнберга и Веберна, строящихся по модели: безмерно уважаемый учитель – безраздельно преданный ученик, – истинное отношение Шёнберга к Веберну было весьма сложным и неоднозначным. С одной стороны, он всегда высоко ценил талант последнего, с другой – ревниво относился к тому, что делал Веберн, опасаясь соперничества с его стороны. Подобная двойственность обозначилась весьма рано – как только Веберн закончил свою учебу у Шёнберга (их занятия продолжались с октября 1904 по июнь 1908 года) и стал вполне самостоятельным музыкантом – и прослеживается

вплоть до последних лет жизни Шёнберга, когда его ученика уже не было в живых: самые проникновенные и лестные характеристики соседствуют с самыми горькими и язвительными упреками.

4 августа 1912 года Шёнберг писал издателю Г. Зимроку: «Веберн [...] мой ученик. Кто проникает глубоко, скоро увидит, что здесь речь идет об огромном, совершенно выдающемся, самостоятельном таланте, который во многом выходит за пределы моих достижений и определенно является новым, оригинальным художником» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 44). Ранее, 5 февраля того же года, Шёнберг сделал запись в своем дневнике: «Веберн определенно станет чем-то исключительным» (*Ibid.*). А уже через месяц появляются первые тревожные нотки: «Упорство, с которым мои ученики преследуют меня по пятам, таит для меня опасность сделаться их подражателем и мешает спокойно строить там, где я в данный момент нахожусь. Они сразу все возводят в десятую степень. Так и надо! Это в самом деле хорошо. Но я не знаю, нужно ли это. Поэтому я должен еще тщательнее различать, должен ли я писать, как раньше. Ибо: я не придаю большого значения своей оригинальности, но она мне все же иногда доставляет радость и в любом случае милее, чем неоригинальность» (запись от 12 марта 1912 года, см.: *Berliner Tagebuch*. S. 33–34). Наметившееся соперничество подтверждается и другими источниками. А. Малер-Верфель вспоминала, как «Шёнберг однажды жаловался Верфелю и мне, что сильно страдает от опасного воздействия Веберна» (который «становился все радикальнее») и что «ему требуются все силы, чтобы этому воздействию не поддаться» (*Mahler-Werfel A. Mein Leben*. Frankfurt/M., 1960. S. 77). Мнение о том, что Веберн опережает своего учителя в плане новизны музыкального мышления, разделяли и некоторые из весьма близких Шёнбергу людей. Так, его ученик и автор первой монографии о нем Э. Веллес в 1940 году в связи со Струнным квинтетом Веберна op. 28 выразил мнение, что Веберн сделал «еще более бескомпромиссные выводы из позднеромантической музыки XIX века, чем Шёнберг» и теперь, наконец, всем станет ясно то, что было «прекрасно известно в дружеском кругу: Веберн принуждал своего бывшего учителя к музыкальному радикализму, который был чужд его ранним произведениям» (цит. по: *Moldenhauer H. und R. Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich, 1980. S. 449–450).

При этом Веберн по отношению к Шёнбергу вел себя так, что его трудно в чем-либо упрекнуть. Как и Берг, он боготворил своего учителя, восторгался каждым новым его сочинением, во всем поддерживал его и во всем помогал. Биографы Веберна пишут о том, что Шёнберг стал для него «идолом»: «Насколько он старался угодить, настолько же страшился возразить этому человеку, которого он любил и боялся. Его личная зависимость со временем усиливалась и порой принимала почти патологические формы» (*Moldenhauer H. und R. Anton Webern*. S. 90). Веберн был одним из деятельных организаторов первого посвященного Шёнбергу сборника (1912), призванного раскрыть музыкальной общественности истинное значение этого мастера как композитора и педагога (он написал самую значительную по объему статью «Музыка Шёнберга»); он принимал активное участие в работе шёнберговского «Общества закрытых музыкальных исполнений» (1918–1921). В 1910–1920-е годы Веберн осуществил ряд переложений шёнберговских сочинений:

в 1909–1910 годах – фрагментов из «Песен Гурре» для двух фортепиано в восемь рук, в 1910 – Шести песен для голоса с оркестром ор. 8 для голоса и фортепиано, в 1911–1912 году он подготовил переложения «Просветленной ночи» для фортепиано и Пяти пьес для оркестра ор. 16 для двух фортепиано, в 1921-м сделал транскрипцию оперы «Счастливая рука» ор. 18 для камерного оркестра, предположительно тогда же – транскрипцию Четырех оркестровых песен ор. 22 для голоса и инструментального ансамбля, наконец, зимой 1922–1923 года переложил Камерную симфонию ор. 9 для ансамбля, близкого «Лунному Пьеро» (флейта или 2-я скрипка, кларнет или альт, скрипка, виолончель, фортепиано).

Вопрос о приоритете с особой остротой встал для Шёнберга в связи с разработкой двенадцатитоновой техники. Свое первенство в этой области он должен был защищать как от Й. М. Хауэра, так и от Веберна. В своих лекциях Веберн говорил, что еще в 1911 году, в период работы над Багателями для струнного квартета ор. 9, у него появилось ощущение, что пьеса должна закончиться, как только прозвучали все двенадцать тонов. Подчеркивая, что появление композиции на основе двенадцати тонов связано с именем Шёнберга, Веберн вместе с тем утверждает, что интуитивно следовал этому принципу и прежде: «Закон тогда мы еще не осознавали, но уже давно чувствовали его. [...] Закон соблюдался еще до того, как он был осознан» (Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 75). К началу 1920-х годов относится самый резкий выпад Шёнберга против Веберна – его запись от 29 мая 1923 года под красноречивым названием «Крошка Цахес»: «Если бы только ..... [шесть точек в оригинале скрывают фамилию «Веберн»] наконец-то отстал от меня! [другой смысл этого предложения: «Если бы только ..... наконец-то перестал сочинять вместе со мной!»] Но, к сожалению, как только ему нечего сочинять, ему это становится особенно необходимо, и именно тогда он может сочинять не иначе, чем со мной – без меня дело не идет.

Если бы я только знал, что он с этого имеет. Он мог бы так легко игнорировать меня! Но, к сожалению, сочинять он может только со мной. Из моих рук ему в рот. Потому он так и смотрит мне в руки.

Я охотно даю и охотно позволяю брать – но только не хочу потом слышать, что получил я и что дал Крошка Цахес.

Крошка Цахес хорошо ведет бухгалтерию. Он знает, что мое, а что его, как раз в результате его бухгалтерии; с ее помощью он сделал так, что не только мое, но также и его творчество принадлежит ему, что совершенная неправда. Потому что уж по крайней мере его-то – принадлежит мне. Крошка Цахес сейчас очень озабочен; он должен сочинять. А поскольку теперь я с превеликим удовольствием не стану сочинять вместе с ним – как это всегда было, – то ему не удастся заглянуть в свое будущее творчество: я больше ничего ему не покажу и ничего не оставляю незапертым.

Я был неосторожен и много болтал, хотя тысячу раз решал молчать. Но все же на этот раз у меня есть некоторое преимущество (большого Крошка Цахес не допустит) и – свидетели!» (цит. по: *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 203).

В другой своей недатированной записи Шёнберг перечисляет семь «прегрешений» Веберна; под номером три значится: «тут же сочинил оркестровые пьесы,

“короткая пьеса, всего несколько тактов”, – под номером семь: «поставил под пьесой совершенно ложную дату, более раннюю, чем то время, когда стали так писать. На мои упреки объяснил: это ошибка» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 491; здесь же приведено факсимиле Шёнберга).

Постоянные опасения Шёнберга, что Веберн сразу же «возводит в степень» все, что делает он сам, подогревались еще и подозрениями в антисемитизме и, позже, в симпатиях гитлеровскому режиму. Этот вопрос Шёнберг прямо задает в своем письме от 20 июня 1937 года. Веберн горячо протестует и, по-видимому, убеждает Шёнберга в своей невинности. В октябре 1937 года Шёнберг просит издателя К. Энгеля предварить партитуру своего Скрипичного концерта следующим посвящением: «Моему любимому другу Антону фон Веберну с сердечной благодарностью за его непревзойденную верность».

В связи с вопросом о приоритете Шёнберг летом 1940 года сделал ряд записей о Веберне, в которых с новой силой проявляются его подозрения и ревность: «После 1915: Веберн, кажется, использовал в некоторых своих сочинениях двенадцать тонов – не сказав об этом мне» (цит. по: Stuckenschmidt. S. 401). 10 августа 1940 года Шёнберг подводит итог своим заметкам о Веберне: «Может удивить, что здесь есть столько строк, направленных против Веберна. Это выглядит отвратительно и выставляет меня в дурном свете, особенно если сравнить с этим письма Веберна ко мне. Но даже сегодня, когда Веберн, несмотря на Гитлера, доказывает свое безукоризненное отношение ко мне (что Кшенек все же подвергает сомнению), я должен сказать, что поведение Веберна было очень нетвердым. Его, однако же, все время снова прибавало ко мне, а это говорит о том, что кто-то третий все время натравливал его на меня, хотя это и не могло разрушить его любовь ко мне. Я бы очень опечалился, если бы должен был думать по-другому» (цит. по: Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 203).

Вопрос о приоритете волновал Шёнберга до конца дней, свидетельством чему служит его бурная и явно неадекватная реакция на роман Т. Манна «Доктор Фаустус», в котором он усмотрел посягательство на свои «авторские права» в отношении двенадцатитоновой техники (подробнее об этом см. в коммент. 4 к статье «Да здравствует соус!» в наст. изд.).

После смерти Веберна в 1945 году казалось, что недовольство Шёнберга и все его подозрения остались в прошлом. Он вспоминает о Веберне с любовью, как о своем ближайшем и преданнейшем друге. В 1947 году он делает пророческую запись: «Нас – Берга, Веберна, Шёнберга – будут считать одним целым, потому что мы глубоко, с жертвенной страстностью верили в однажды воспринятые идеалы и никогда не отступились бы от них, даже если бы удалось ввести нас в заблуждение». Еще одна недатированная, но, очевидно, относящаяся к тому же периоду запись касается непосредственно Веберна: «Я убежден, что Веберн страстно восторгался мной и был моим другом. Восхищение было его натурой. Для него существовало только одно: он ненавидел или любил, проклинал или восторгался. И хотя я знаю, что объекты его восхищения часто менялись, я знаю также, что его мнение о Карле Краусе, Петере Альтенберге, Петере Розеггере, Густаве Малере и обо мне никогда не менялось. Это были его “неподвижные звезды”» (цит. по: Gedenkausstellung. S. 304).

Неосмотрительное замечание Ф. Дориана-Дойча воскресило старые обиды: оказывается, представление о Klangfarbenmelodie Шёнберг тоже «позаимствовал» у Веберна! И на пороге смерти Шёнберг еще раз изливает все то, что он многократно фиксировал в своих заметках и раньше, давая волю вновь поднявшемуся раздражению.

Текст был впервые опубликован Л. Стайном на английском языке (Style and Idea 1975). Русский перевод с сохранением названия, данного Стайном, выполнен по публикации немецкого оригинала: Schmidt Ch. M. Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsmusik geblieben // Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Arnold Schönberg – Neuerer der Musik» / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1996. S. 112–113.

<sup>1</sup> На последних страницах своего «Учения о гармонии» Шёнберг пишет о том, что из трех измерений звука – высоты, тембра и силы – точно градуирована пока что только область звуковысотности. В отношении тембра это только еще предстоит сделать. При этом тембр он рассматривает как обобщающую категорию, одним из параметров которой является высота: «Высота звука есть не что иное, как тембр, измеренный в другом направлении». Если возможно сочинять из звуков разной высоты мелодии, значит, должно быть возможно выстраивать последовательности тембров, обладающие «такой же логикой, которая удовлетворяет нас в случае мелодии звуковысот» (Harmonielehre. S. 506–507). В таком контексте Шёнберг и вводит понятие «тембровые мелодии» (Klangfarbenmelodien, букв. – мелодии звукоокрасок): он понимает под ними последовательности тембров, так же ясно структурированные и так же хорошо передающие музыкальную мысль, как и последовательности звуковысот. Если исходить из такой трактовки Klangfarbenmelodie, то становится ясно, что эта идея при жизни Шёнберга так и осталась утопией: ни в третьей из Пяти оркестровых пьес ор. 16 самого Шёнберга, ни в Фуге-ричеркате из «Музыкального приношения» Баха в инструментовке А. Веберна она не была реализована в полной мере (сам Веберн после лондонской премьеры своей инструментовки писал 16 мая 1935 года художнику Ф. Редереру, что превратил баховское произведение в живую Klangfarbenmelodie; см.: Moldenhauer H. und R. Anton Webern. S. 403).

К понятию Klangfarbenmelodie Шёнберг еще раз вернулся незадолго до смерти. В письме от 19 января 1951 года Й. Руферу он в основном повторяет свою интерпретацию сорокалетней давности, поясняя ее некоторыми новыми деталями:

«Мое представление о тембровых мелодиях Веберн осуществил лишь в самой незначительной степени. Потому что я подразумевал под звучаниями (Klänge) и, главное, под мелодией нечто иное. Что касается звучаний, то тут можно вспомнить отдельные моменты из моих ранних сочинений, как, например, сцена в склепе из «Пеллеаса и Мелизанды» [см. коммент. 1 к статье «Анализ “Пеллеаса и Мелизанды”» в наст. изд.], или многое из вступления к четвертой части моего Второго струнного квартета, или фигуру из второй фортепианной пьесы [ор. 11], которую так часто повторял Бузони в своей обработке, и многое другое. Это никогда не бывают

просто отдельные звуки разных инструментов в разное время, но комбинации движущихся голосов.

Однако это еще не мелодии, а отдельные моменты в форме, где они занимают подчиненное положение.

Мелодиями они бы стали, если найти способ упорядочить их так, чтобы они образовывали конструктивное единство, непременно самостоятельное, структуру, которая соединяла бы их, исходя из их собственных свойств. Я никогда не думал тут принимать в расчет старые формы, трехчастную песню, рондо или разработку. В моем представлении такие формы стали бы чем-то новым, для чего еще нет описания, потому что они еще не существуют»

(цит. по: *Rufer J.* Noch einmal Schönbergs Opus 16 // *Melos*. 1969. Н. 9. S. 367).

Недостаточная определенность понятия оставила простор для его всевозможных интерпретаций и подчас противоречивых трактовок (Р. Лейбовиц, П. Булез, Э. Доффляйн, К. Дальхауз и др.). Так, П. Булез рассматривает *Klangfarbenmelodie* как предтечу тембровой серии (то есть скорее в веберновском духе). Г. Аймерт в 1950–1970-е годы связывал реализацию *Klangfarbenmelodie* с электронной музыкой и неоднократно выражал мнение, что она может быть адекватно воплощена только в этой сфере.

<sup>2</sup> Х. Х. Штуккеншmidt приводит следующую запись композитора, датированную летом 1940 года: «Приступил к двенадцатитоновой композиции. Рассказал об этом Эрвину Штайну. Теперь я получил возможность держать всех своих подражателей на расстоянии, потому что сердит на них. Я больше вообще не знаю, что мое, а что их» (цит. по: *Stuckenschmidt*. S. 401).

<sup>3</sup> Из записей Шёнберга лета 1940 года: «1907 – новый стиль. Рассказал Веберну о коротких пьесах, одна из фортепианных пьес должна была состоять лишь из трех–четырёх тактов» (цит. по: *Stuckenschmidt*. S. 400). Первые две из трех пьес для фортепиано ор. 11 были написаны Шёнбергом в феврале 1909 года. В том же 1909 году Веберн сочинил Пять пьес для струнного квартета ор. 5 и Шесть пьес для большого оркестра ор. 6, длящихся в среднем по 1–2 минуты (самая короткая пьеса, ор. 5 № 3, звучит менее одной минуты; самая длинная, ор. 6 № 4, – менее четырех с половиной минут). Сам Шёнберг пришел к подобной краткости лишь в Шести маленьких пьесах для фортепиано ор. 19 (1911).

<sup>4</sup> См. коммент. 3 к «Докладу об ор. 31» в наст. изд.

**УКАЗАТЕЛИ**  
**(включают названия сочинений А. Шёнберга**  
**и имена, упоминаемые в его текстах)**

**УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ**

*1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ*

- Вариации для орк. op. 31 (1926–1928) — 144–151, 335–351  
Ганс в счастье (Hans im Glück), симф. поэма (1900, не завершена) — 444  
Две баллады для голоса с фп. op. 12 (1907) — 432  
Две песни для голоса с фп. op. 14 (1907–1908) — 433  
Камерная симфония [№ 1] op. 9 для пятнадцати солирующих инструментов (1906) — 132, 173–176, 232, 321, 322, 382, 408, 431–432, 436, 477–481  
Камерная симфония № 2 op. 38 (1906–1939) — 231, 409  
Каноны — 182–184  
Квинтет для духовых op. 26 (1923–1924) — 135, 137–142  
Концерт для скр. с орк. op. 36 (1934 – 1936) — 188, 189  
Концерт для фп. с орк. op. 42 (1942) — 186  
Лестница Иакова (Die Jakobsleiter), оратория (1917–1922, 1944, не завершена) — 435  
Лунный Пьеро, см.: Трижды семь стихотворений  
Моисей и Аарон (Moses und Aron), опера (1930–1932, не завершена) — 129, 134  
Ожидание (Erwartung), монодрама op. 17 (1909) — 170  
От сегодня до завтра (Von heute auf morgen), опера op. 32 (1928–1929) — 151, 152  
Пеллеас и Мелизанда (Pelleas und Melisande), симф. поэма op. 5 (1902–1903) — 232, 429–431, 444, 477, 484–487  
Песни — 26, 355  
Песни Гурре (Gurrelieder), для солистов, хора и орк. (1900–1911) — 66, 232, 323, 399, 400, 410–412  
Просветленная ночь (Verklärte Nacht), секстет для 2-х скр., 2-х альтов и 2-х влч. op. 4 (1899) — 66, 171, 176, 232, 390, 393, 396, 404, 411, 427–428, 444, 477, 489–493  
Пьеро, см.: Трижды семь стихотворений  
Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» Стефана Геопре (15 Gedichte aus «Das Buch der hängenden Gärten» von Stefan George) op. 15 (1908–1909) — 171, 409, 433

- Пять пьес для фп. ор. 23 (1920–1923) — 435, 436  
 Серенада ор. 24 (1920–1923) — 436, 437  
 Симфония для солистов, хора и орк. (замысел 1912–1914 гг.) — 435  
 Струнный квартет № 1 ор. 7 (1904–1905) — 178–182, 184, 402, 404, 411, 429, 444–448, 477  
 Струнный квартет № 2 ор. 10 (1907–1908) — 170, 172, 406, 411, 432, 449–457  
 Струнный квартет № 3 ор. 30 (1927) — 188, 390, 457, 459–466  
 Струнный квартет № 4 ор. 37 (1936) — 395, 457, 466–471  
 Струнный квартет D-dur (1897) — 444  
 Счастливая рука (*Die glückliche Hand*), драма с музыкой ор. 18 (1910–1913) — 314–318  
 Сюита в старинном стиле G-dur для струнного орк. (1934) — 231, 505  
 Сюита для фп. ор. 25 (1921–1923) — 142–144  
 Тема и вариации для духового орк. ор. 43а (1943) — 231  
 Трижды семь стихотворений из «Лунного Пьеро» Альбера Жиро (*Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds «Pierrot lunaire»*) ор. 21 (1912) — 171, 242, 322, 323, 409–411  
 № 10 Грабеж — 323  
 № 19 Серенада — 103  
 Три пьесы для фп. ор. 11 (1909) — 433, 434, 510  
 Три сатиры ор. 28 (1925–1926) — 375  
 Фантазия «Разбойники» по Ф. Шиллеру для симф. орк. (не сохранившееся юнош. соч.) — 443  
 Четыре оркестровые песни, см.: Четыре песни для голоса с орк.  
 Четыре песни для голоса с орк. ор. 22 (1913–1916) — 355–371  
 № 1 Серафита (*Seraphita*), Э. Даусон, нем. пер. С. Георге — 356–363  
 № 2 Все ищущие тебя (*Alle, welche dich suchen*), Р. М. Рильке — 363–366  
 № 3 Дай мне стеречь твои просторы (*Mach mich zum Wächter deiner Weiten*), Р. М. Рильке — 366–370  
 № 4 Предчувствие (*Vorgefühl*), Р. М. Рильке — 366, 370, 371  
 Шесть оркестровых песен ор. 8 (1903–1905) — 429

## II. КНИГИ

- Стиль и мысль. Сборник статей (1950) — 431  
 Учение о гармонии (1911) — 127, 130, 236, 298, 304, 306, 307, 409, 410, 433, 434, 505, 510  
 Формообразующие функции гармонии (1946–1948) — 458

## УКАЗАТЕЛЬ СОЧИНЕНИЙ

- А б т (Abt) Франц (1819–1885), нем. дирижер и композитор — 214  
 А д л е р (Adler) Оскар (1875–1955), австр. врач, астролог, музыкант, друг Шёнберга — 426, 443, 444

- А д о р н о (Adorno) Теодор (1903–1969), нем. философ, социолог, музыковед и композитор, ученик по композиции А. Берга — 238
- А л л е г р и (Allegri) Грегорио (ок. 1582–1652), итал. композитор — 197  
*Miserere* — 197
- А л ь б р е х т с б е р г е р (Albrechtsberger) Иоганн Георг (1736–1809), австр. композитор, теоретик, педагог — 505
- А п о л л о н, олимпийский бог в греч. мифологии — 91
- Б а л ь з а к (Balzac) Оноре де (1799–1850), франц. писатель — 133, 169, 189, 195, 266  
*Серафита* — 133, 169
- Б а х (Bach) Давид Йозеф (1874–1947), друг Шёнберга, музыкальный критик в венской газете «Arbeiter-Zeitung», организатор Рабочих симфонических концертов в Вене — 426
- Б а х (Bach) Иоганн Себастьян (1685–1750), нем. композитор — 44, 59–64, 81, 85, 90, 151, 197, 199, 203, 214–216, 231, 232, 269, 288, 289, 298, 301, 309, 314, 315, 327–330, 345, 350, 359, 377, 433, 445, 501–506  
*Гольдберг-вариации* — 350  
*Искусство фуги* — 502–504, 506  
*Музыкальное приношение* — 503  
*Страсти по Матфею* — 81  
*Фуги* — 288  
*Фуги из «Хорошо темперированного клавира»* — 501, 504–506  
*Хоральные прелюдии* — 215, 216  
*Хроматическая фантазия и фуга* — 501
- Б а х (Bach) Карл Филипп Эмануэль (1714–1788), нем. композитор и клавесинист, сын И. С. Баха — 61, 62, 90, 309, 502, 503
- Б а х а сыновья — 269
- Б е л л и н и (Bellini) Винченцо (1801–1835), итал. композитор — 205, 329  
*Норма* — 205
- Б е р г (Berg) Албан (1885–1935), австр. композитор, в 1904–1911 гг. ученик Шёнберга — 127, 238, 382–384, 401, 434  
*Воцек* — 384, 401  
*Двойная фуга для струнного квартета с сопровождением фп.* — 383  
*Камерный концерт* — 384  
*Концерт для скр. с орк.* — 384  
*Лирическая сюита* — 384  
*Струнный квартет ор. 3* — 383
- Б е р и о (Bériot) Шарль (1802–1870), бельг. скрипач, композитор и педагог — 382
- Б е р л и о з (Berlioz) Луи Гектор (1803–1869), франц. композитор — 251, 329
- Б е т х о в е н (Beethoven) Иоганн Николаус ван (1776–1848), брат Л. ван Бетховена — 66

Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770–1827), нем. композитор — 24, 42, 44, 52, 60, 61, 66, 67, 75, 80, 81, 85, 86, 98, 113, 115, 131, 132, 136, 165, 189, 197, 199, 201, 202, 205, 213, 226, 231, 269, 281, 287, 289, 294, 297, 299, 303, 330, 331, 336, 350, 375, 377, 433, 434, 443–445, 449, 450, 463, 503

*Большая fuga — см.: Fuga для струнного квартета*

*Квартеты Разумовского — см.: Струнные квартеты op. 59*

*Концерт для фп. с орк. № 5 Es-dur op. 73 — 113*

*Симфонии — 24*

*№ 3 Es-dur (Героическая) op. 55 — 80, 350, 443, 445*

*№ 4 B-dur op. 60 — 443*

*№ 5 c-moll op. 67 — 215*

*№ 6 F-dur (Пасторальная) op. 68 — 199, 201*

*№ 8 F-dur op. 93 — 294, 297*

*№ 9 d-moll op. 125 — 52, 197, 213*

*Соната для фп. B-dur op. 106 — 75*

*Струнные квартеты*

*B-dur op. 18 № 6 — 113*

*op. 59 — 443*

*№ 2 e-moll — 81, 213, 299, 375*

*f-moll op. 95 — 81, 86, 98–100*

*cis-moll op. 131 — 449*

*a-moll op. 132 — 165*

*F-dur op. 135 — 131–132*

*Тридцать три вариации на тему вальса Диабелли для фп. C-dur op. 120 — 136*

*Фиделио — 115, 205, 281, 282*

*Fuga для струнного квартета op. 133–434, 443*

Бизе (Bizet) Жорж (1838–1875), франц. композитор — 158, 329, 336

*Кармен — 158, 336, 375*

Билльрот (Billroth) Теодор (1829–1894), нем. хирург (практиковал в Вене и Цюрихе), образованный любитель музыки, друг И. Брамса — 66

Брамс (Brahms) Иоганнес (1833–1897), нем. композитор — 39, 58, 60, 65, 75, 76, 78–82, 85, 91, 93, 94, 103, 105, 106, 110, 111, 113–116, 164–166, 182, 198–200, 203, 214, 226, 231, 299, 316, 330, 336, 350, 376, 382, 410, 420, 427, 444, 445, 503

*Вариации на тему Йозефа Гайдна для орк. op. 56 a — 165, 350*

*Концерт для скр. с орк. D-dur op. 77 — 336*

*Песни — 94*

*Воскресным утром op. 49 № 1 — 95*

*Глубже все моя дремота op. 105 № 2 — 97*

*Девичья песня op. 95 № 6 — 96, 97*

*Звучат нежней свирели op. 105 № 1 — 95, 96*

- Измена* ор. 105 № 5 — 97, 98  
*Как сирень, расцветает любовь моя* ор. 63 № 5 — 82  
*К луне* ор. 71 № 2 — 96  
*К соловью* ор. 46 № 4 — 95  
*На море* ор. 94 № 4 — 94  
*На прощание* ор. 95 № 3а, 6 — 96  
*Одиночество в поле* ор. 86 № 2 — 94, 95  
*Рансодия для фп.* ор. 79 № 2 — 82  
*Симфония № 4 е-moll* ор. 98 — 82, 83, 106  
*Соната для влчч. и фп. F-dur* ор. 99 — 336—338  
*Соната для фп. f-moll* ор. 1 — 75  
*Струнные квартеты*  
    *c-moll* ор. 51 № 1 — 79, 81  
    *a-moll* ор. 51 № 2 — 105, 106, 110, 111  
*Струнные секстеты*  
    *B-dur* ор. 18 — 93  
    *G-dur* ор. 36 — 93, 94  
*Струнный квинтет G-dur* ор. 111 — 82, 214  
*Четыре строгих напева* ор. 121 — 105, 114  
    № 3 *О смерть, о смерть, как ты горька* — 105, 107—110, 114, 115  
**Брукнер** (Bruckner) Антон (1824—1896), австр. композитор и органист — 42, 52, 100, 250  
    *Симфонии*  
        № 7 *E-dur* — 100, 198, 200, 316, 427, 477, 505  
        № 9 *d-moll* — 52  
**Бузони** (Busoni) Ферруччо (1866—1924), итал. композитор — 242  
**Бюлов** (Bülow) Ганс Гвидо фон (1830—1894), нем. композитор, пианист и дирижер — 377  
**Вагнер** (Wagner) Вильгельм Рихард (1813—1883), нем. композитор — 24—26, 36, 39, 42, 44, 48, 49, 58, 60, 75, 76, 78, 80—82, 84, 90, 91, 100, 103, 104, 114—116, 126, 127, 152, 158, 198—200, 202, 204, 205, 224, 231, 242—243, 250, 265, 268—273, 288, 298, 301, 304, 308, 314, 315, 329—331, 336, 368, 369, 376, 393, 409, 427, 433, 454, 503  
    *Валькирия* — 58, 82, 242  
    *Зигфрид* — 82, 84  
    *Золото Рейна* — 82, 242  
    *Лоэнгрин* — 48, 49, 242  
    *Нюрнбергские мастерзингеры* — 36, 58, 205, 288  
    *Парсифаль* — 268, 270, 271, 273  
    *Тангейзер* — 58  
    *Тристан и Изольда* — 80, 81, 198, 242, 243, 288, 393

- Вагнер (Wagner) Зигфрид (1869–1930), нем. композитор, дирижер, режиссер, сын Р. Вагнера — 268, 269
- Вайс (Weiss) Адольф (1891–1971), амер. композитор и фэготист, первый американский ученик Шёнберга (занимался у него в 1926 г. в Берлине) — 238
- Ван Гог (van Gogh) Винсент (1853–1890), голланд. живописец — 196
- Веберн (Webern) Антон фон (1883–1945), австр. композитор, в 1904–1908 гг. ученик Шёнберга — 127, 238, 384, 401, 434, 510, 511
- Верди (Verdi) Джузеппе (1813–1901), итал. композитор — 77, 91, 115, 281, 336  
*Аида* — 375  
*Риголетто* — 336  
*Трубадур* — 77
- Виотти (Viotti) Джованни Баттиста (1755–1824), итал. скрипач, композитор и педагог — 382, 443
- Вольф (Wolf) Гуго (1860–1903), нем. композитор — 42, 198, 250, 427
- Габсбурги (Habsburg), императорская династия, правившая в Священной Римской империи германской нации, Австрийской империи и Австро-Венгрии с 1273 по 1918 гг. — 496
- Гайдн (Haydn) Йозеф (1732–1809), австр. композитор — 59, 60, 85–87, 103, 165, 231, 298, 314, 375, 377, 408, 434  
*Alla ongarese* — см.: *Трио № 1*  
*Соната для фп. D-dur* — 86, 87  
*Трио № 1 для фп., скр. и влч. G-dur*  
*Финал (Rondo all' Ongarese)* — 375
- Галилей (Galilei) Галилео (1564–1642), итал. физик, математик и астроном — 223
- Ганслик (Hanslick) Эдуард (1825–1904), австр. музыкальный писатель и критик — 66, 200
- Гауф (Hauff) Вильгельм (1802–1827), нем. писатель — 459  
*Корабль привидений* — 459
- Гейне (Heine) Генрих (1797–1856), нем. поэт — 94
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685–1759), нем. композитор — 62
- Георге (George) Стефан (1868–1933), нем. поэт — 27, 356, 409, 453
- Герхард (Gerhard) Роберто (1896–1970), исп. композитор; в 1923–1928 гг. учился у Шёнберга сначала в Вене, потом в Берлине — 238
- Гершвин (Gershwin) Джордж (1898–1937), амер. композитор — 69, 419, 420
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон (1749–1832), нем. поэт — 162, 182, 195, 282, 316  
*Годы странствий Вильгельма Мейстера* — 195  
*Страдания молодого Вертера* — 162  
*Фауст* — 37, 51
- Гоген (Gauguin) Поль (1848–1903), франц. художник — 196

- Гольдмарк (Goldmark) Карл (1830–1915), австр. композитор — 375  
*Царица Савская* — 375
- Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон (1874–1929), австр. поэт и драматург — 489
- Григ (Grieg) Эдвард (1843–1907), норв. композитор — 213
- Гримм (Grimm), братья Якоб (1785–1863) и Вильгельм (1789–1859), нем. ученые-филологи — 444
- Гуно (Gounod) Шарль (1818–1893), франц. композитор — 202
- Даусон (Dowson) Эрнест (1867–1900), англ. поэт — 356
- Дворжак (Dvořák) Антонин (1841–1904), чешск. композитор — 213, 375, 444  
*Симфония «Из Нового света»* — 375
- Дебюсси (Debussy) Клод (1862–1918), франц. композитор — 64, 126, 127, 198, 202, 251, 252, 301, 308, 330, 383, 420
- Демель (Dehmel) Рихард (1863–1920), нем. поэт — 489
- Дионис, бог в т. ч. виноградарства и виноделия в греч. мифологии — 91
- Дориан-Дойч (Dorian-Deutsch) Фридрих (1902 – 1991), амер. музыковед, критик, композитор и дирижер австр. происхождения, брат ученика Шёнберга М. Дойча — 510
- Дюка (Dukas) Поль (1865–1935), франц. композитор — 251, 252
- Жоскен де Пре (Josquin de Prés) (ок. 1440–1455 – 1521), франко-флам. композитор — 59
- Зехтер (Sechter) Симон (1788–1867), австр. муз. педагог, теоретик и композитор — 505
- Зильхер (Silcher) Филипп Фридрих (1789–1860), нем. композитор и педагог — 214
- Золя (Zola) Эмиль (1840–1902), франц. писатель — 223
- Ибсен (Ibsen) Генрик (1828–1906), норв. писатель — 224
- Иоахим (Joachim) Йозеф (1831–1907), венг. скрипач, композитор, дирижер, педагог — 336
- Иосиф II (Josef II, 1741–1790), император Священной Римской империи в 1780–1790 гг., государь Австрии и других наследственных владений Габсбургов — 197
- Кайзер (Keiser, Keyser) Рейнгард (1674–1739), нем. ксмпозитор — 61, 85
- Кальбек (Kalbeck) Макс (1850–1921), австр. писатель, либреттист, музыкальный критик, друг и первый биограф И. Брамса — 66
- Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), рус. художник, теоретик искусства и публицист — 27, 196  
*О духовном в искусстве* — 27
- Кант (Kant) Иммануил (1724–1804), нем. философ — 266
- Кокошка (Kokoschka) Оскар (1886–1980), австр. живописец и график — 27, 196

- Колиш (Kolisch) Рудольф (1896–1978), австр. скрипач, примариус Венского струнного квартета (Колиш-квартета) и позже квартета «Pro Arte», брат второй жены Шёнберга Гертруд — 412
- Краус (Kraus) Карл (1874–1936), австр. писатель, публицист, филолог — 27, 260
- Кулидж (Coolidge) Элизабет Спрейг (1864–1953), амер. меценатка, заказавшая Шёнбергу Третий и Четвертый струнные квартеты — 457
- Куперен (Couperin) Франсуа (1668–1733), франц. композитор, клавесинист и органист — 61
- Легар (Lehár) Франц (1870–1948), венг. композитор — 197, 420  
*Веселая вдова* — 197
- Лилиенкрон (Liliencron) Детлев Фридрих фон (1844–1909), нем. писатель — 489
- Лист (Liszt) Франц (1811–1886), венг. композитор, пианист, дирижер, педагог — 213, 214, 250, 262–265, 271, 377, 427  
*Венгерские рапсодии* — 214  
*Легенда о святой Елизавете* — 271  
*Христос* — 265
- Лорцинг (Lortzing) Густав Альберт (1801–1851), нем. композитор — 272  
*Оружейник* — 272
- Лоос (Loos) Адольф (1870–1933), австр. архитектор, друг Шёнберга — 226
- Малер (Mahler) Густав (1860–1911), австр. композитор и дирижер — 32, 33, 36–53, 58, 64, 76, 78, 101, 127, 199, 205, 224, 251, 269, 287, 288, 301, 308, 316, 331, 383, 402, 428, 444, 477  
*Симфонии* — 37, 44  
*№ 1* — 51, 287  
*№ 2* — 33, 101  
*№ 3* — 40  
*№ 4* — 40  
*№ 6* — 40, 42–44, 51, 64, 101  
*№ 7* — 46, 287, 288  
*№ 8* — 37, 42, 51, 52  
*№ 9* — 52  
*№ 10* — 52  
*Песня о земле* — 52, 101, 102
- Манн (Mann) Томас (1875–1955), нем. писатель — 238
- Массне (Massenet) Жюль (1842–1912), франц. композитор — 162  
*Вертер* — 162  
*Манон* — 162
- Матисс (Matisse) Анри (1869–1954), франц. художник — 196
- Маттезон (Mattheson) Иоганн (1681–1764), нем. композитор и теоретик — 85

- Мейербер (Meyerbeer) Джакомо (1791–1864), франц. композитор — 329
- Мендельсон, Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn Bartholdy), Якоб Людвиг Феликс (1809–1847), нем. композитор, дирижер, пианист, органист — 202, 231, 377
- Метерлинк (Maeterlinck), Морис (1862–1949), бельг. писатель — 484
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756–1791), австр. композитор — 44, 60, 85–88, 90–92, 103, 110, 111, 114, 115, 164, 165, 197, 199, 205, 224, 231, 242, 282, 330, 331, 375, 377, 293, 314, 336, 443, 444, 503
- Барабанный квартет — см.: Струнный квартет A-dur KV 464*
- Волшебная флейта — 91, 205, 242, 288*
- Диссонантный квартет — см.: Струнный квартет C-dur KV 465*
- Дон Жуан — 197, 282*
- Охотничий квартет — см.: Струнный квартет B-dur KV 458*
- Свадьба Фигаро — 88–90, 349*
- Соната A-dur для фп. KV 331*
- Финал: Alla turca — 375*
- Струнные квартеты*
- d-moll KV 421 — 92, 93, 112, 113*
- B-dur KV 458 — 87, 200*
- A-dur KV 464 — 200*
- C-dur KV 465 — 112, 200, 293*
- Турецкий марш — см.: Соната A-dur для фп.*
- Фп. квартет g-moll KV 478 — 110–112*
- Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) — рус. композитор — 127
- Наход (Nachod) Ганс (1883–1966), австр. певец (тенор), двоюродный брат Шёнберга — 426
- Наход (Nachod) Фридрих (1851–?), дядя Шёнберга по линии матери, отец Г. Находа — 426
- Несслер (Nessler) Виктор (1841–1890), нем. композитор и хоровой дирижер — 214
- Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844–1900), нем. философ — 91
- Обер (Auber) Даниэль Франсуа Эспри (1782–1871), франц. композитор — 205
- Фра-Дьяволо — 205, 329*
- Оффенбах (Offenbach) Жак (1819–1880), франц. композитор — 69, 376, 420
- Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи (ок. 1525–1594), итал. композитор — 232
- Пастер (Pasteur) Луи (1822–1895), франц. микробиолог и химик — 223
- Петрарка (Petrarca) Франческо (1304–1374), итал. поэт — 39, 382, 436
- Сонет № 217 — 436*

- Пикассо (Picasso) Пабло (1881–1973), исп. и франц. художник — 196  
 Платон (427–347 до н. э.), древнегреч. философ — 266  
 Плейель (Pleyel) Игнац (1757–1831), австр. композитор, основатель фп. фирмы «Pleyel» в Париже — 443  
 По (Рое) Эдгар Аллан (1809–1849), амер. поэт и писатель — 162  
 Порпора (Porpora) Никола (1686–1768), итал. композитор — 375, 505  
 Пуччини (Puccini) Джакомо (1858–1924), итал. композитор — 127, 198, 322, 336, 420  
     *Мадам Баттерфлай* — 336  
     *Тоска* — 33  
  
 Равель (Ravel) Морис (1875–1937), франц. композитор — 64  
 Рамо (Rameau) Жан Филипп (1683–1764), франц. композитор, клавесинист, теоретик — 61  
 Ранкль (Rankl) Карл (1898–1968), австр. композитор и дирижер, в 1918–1921 гг. учился у Шёнберга в Вене, потом у А. Веберна; в начале Второй мировой войны эмигрировал в Великобританию, где в 1946–1951 гг. возглавлял Ковент-Гарден — 238  
 Регер (Reger) Макс (1873–1916), нем. композитор — 64, 76, 102, 127, 199, 205, 301, 308, 331  
     *Концерт для скр. с орк. op. 101* — 102, 103  
 Рильке (Rilke) Райнер Мария (1875–1926), австр. поэт — 363, 367, 370  
     *Часослов* — 363, 367  
 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908), рус. композитор — 200  
 Розе (Rosé) Арнольд (1863–1946), австр. скрипач, в 1882 г. основал квартет, ставший одним из самых знаменитых в Европе — 408  
 Россини (Rossini) Джоаккино (1792–1868), итал. композитор — 205, 329, 336  
     *Севильский цирюльник* — 205, 336  
  
 Сальери (Salieri) Антонио (1750–1825), итал. композитор — 375  
 Сведенборг (Swedenborg) Эмануэль (1688–1772), швед. ученый и теософ-мистик — 133, 266  
 Сибелиус (Sibelius) Ян (1865–1957), фин. композитор — 205, 213  
 Синжели (Singelée) Жан Балтист (1812–1875), бельг. скрипач, композитор — 382  
 Скалкоттас (Skalkottas) Никос (1904–1949), греч. композитор, в 1927–1932 гг. учился у Шёнберга в Прусской академии искусств в Берлине — 238  
 Сметана (Smetana) Бедржих (1824–1884), чешск. композитор — 213  
 Сократ (470/469 – 399 до н. э.), древнегреч. философ — 401, 402  
 Спонтини (Spontini) Гаспаро (1774–1851), итал. композитор и дирижер — 314, 369  
     *Весталка* — 314  
 Странг (Strang) Джеральд (1908–1983), амер. композитор, в 1935–1938 гг. был ассистентом Шёнберга в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, помогал Шён-

бергу в работе над учебником «Основы музыкальной композиции», после его смерти подготовил книгу к изданию — 238

Стриндберг (Strindberg) Август (1849–1912), швед. писатель и драматург — 195, 224, 226, 249, 258

Телеманн (Telemann) Георг Филипп (1681–1767), нем. композитор — 61, 62, 85

Уайльд (Wilde) Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс (1854–1900), англ. писатель и критик — 252

Форд (Ford) Генри (1863–1947), амер. промышленник, основатель «Ford Motor Company» (1903) — 496

Фрид (Fried) Оскар (1871–1941), нем. дирижер и композитор — 487

Фридрих II Великий (Friedrich II. der Große, 1712–1786), прусский король — 502, 503

Фукс (Fux, Fuchs) Иоганн Йозеф (1660–1741), австр. композитор и теоретик — 505

Хаба (Hába) Алоис (1893–1973), чешск. композитор, теоретик, педагог — 434

Ханненхайм (Hannenheim) Норберт фон (1898–1944), нем. композитор, в 1929–1932 гг. учился у Шёнберга в Прусской академии искусств в Берлине — 238

Хауэр (Hauer) Йозеф Маттиас (1883–1959), австр. композитор и теоретик — 472

Хендерсон (Henderson) Уильям Джеймс (1855–1937), амер. муз. критик — 374, 378

Хойбергер (Heuberger) Рихард (1850–1914), австр. композитор, хоровой дирижер, педагог, муз. критик и писатель — 66

Христос — 266

Цемлинский (Zemlinsky) Александр фон (1871–1942), австр. композитор и дирижер, друг и наставник Шёнберга, с 1901 г. его шурин — 170, 281, 282, 426, 445  
*Оперы* — 281, 282

Циллиг (Zillig) Винфрид (1905–1963), нем. композитор и дирижер, в 1925–1928 гг. учился у Шёнберга в Вене и Берлине; на основе эскизов Шёнберга закончил его ораторию «Лестница Иакова» и подготовил вокальную партитуру оперы «Моисей и Аарон» — 238

Чайковский Петр Ильич (1840–1893), рус. композитор — 200, 205, 375

*Евгений Онегин* — 205

*Романсы* — 375

Шарпантье (Charpentier) Гюстав (1860–1956), франц. композитор — 252

Шауффлер (Schauffler) Роберт Хавен (1879–1964), амер. музыковед — 75, 226

- Швейцер (Schweitzer) Альберт (1875–1965), нем.-франц. философ, богослов, музыковед, органист, врач — 90
- Шекспир (Shakespeare) Уильям (1564–1616), англ. поэт и драматург  
*Юлий Цезарь* — 76
- Шенкер (Schenker) Генрих (1867–1935), австр. муз. теоретик — 505
- Шиллер (Schiller) Иоганн Фридрих (1759–1805), нем. поэт — 316, 443  
*Разбойники* — 443
- Шопен (Chopin) Фредерик (1810–1849), польск. композитор и пианист — 213
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур (1788–1860), нем. философ — 24, 39, 41, 59, 205, 266  
*Мир как воля и представление* — 39
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), сов. композитор — 205
- Шоу (Shaw) Джордж Бернард (1856–1950), англ. драматург — 195
- Шпайдель (Speidel) Людвиг (1830–1906), австр. муз. критик — 66
- Штайн (Stein) Эрвин (1885–1958), австр. дирижер и муз. деятель, ученик Шёнберга в 1906–1910 гг. — 472, 510
- Штойерманн (Steuermann) Эдуард (1892–1964), австр. и амер. пианист, первый исполнитель большинства сочинений Шёнберга, Берга и Веберна с участием фортепиано — 186
- Штраус (Strauß) Иоганн (сын) (1825–1899), австр. композитор и дирижер — 69, 77, 91, 336, 376, 420  
*Вальс «На прекрасном голубом Дунае»* op. 314 — 77, 336, 376
- Штраус (Strauss) Рихард (1864–1949), нем. композитор — 58, 64, 76, 78, 90, 102, 127, 198, 226, 252, 301, 308, 331, 359, 383, 428, 444, 477, 489  
*Домашняя симфония* op. 53 — 102
- Шуберт (Schubert) Франц (1797–1828), австр. композитор — 26, 27, 80, 85, 90, 91, 197, 200, 202, 217, 231, 301, 331, 368, 382, 503  
*Вальсы* — 217  
*Песни* — 26, 27, 202  
*На чужбине* — 80
- Шуман (Schumann) Роберт Александр (1810–1856), нем. композитор и муз. критик — 58–60, 90, 197, 198, 200, 202, 226, 231, 463  
*Арабеска* op. 18 для фп. — 198
- Эдисон (Edison) Томас Алва (1847–1931), амер. электротехник и предприниматель — 496
- Эйнштейн (Einstein) Альберт (1879–1955), нем. физик — 411
- Эйслер (Eisler) Ганс (1898–1962), нем. композитор, в 1919–1923 гг. учился у Шёнберга в Мёдлинге под Веной — 238
- Эль Греко (El Greco), собств. Доменико Теотокопули (1541–1614), исп. живописец — 196