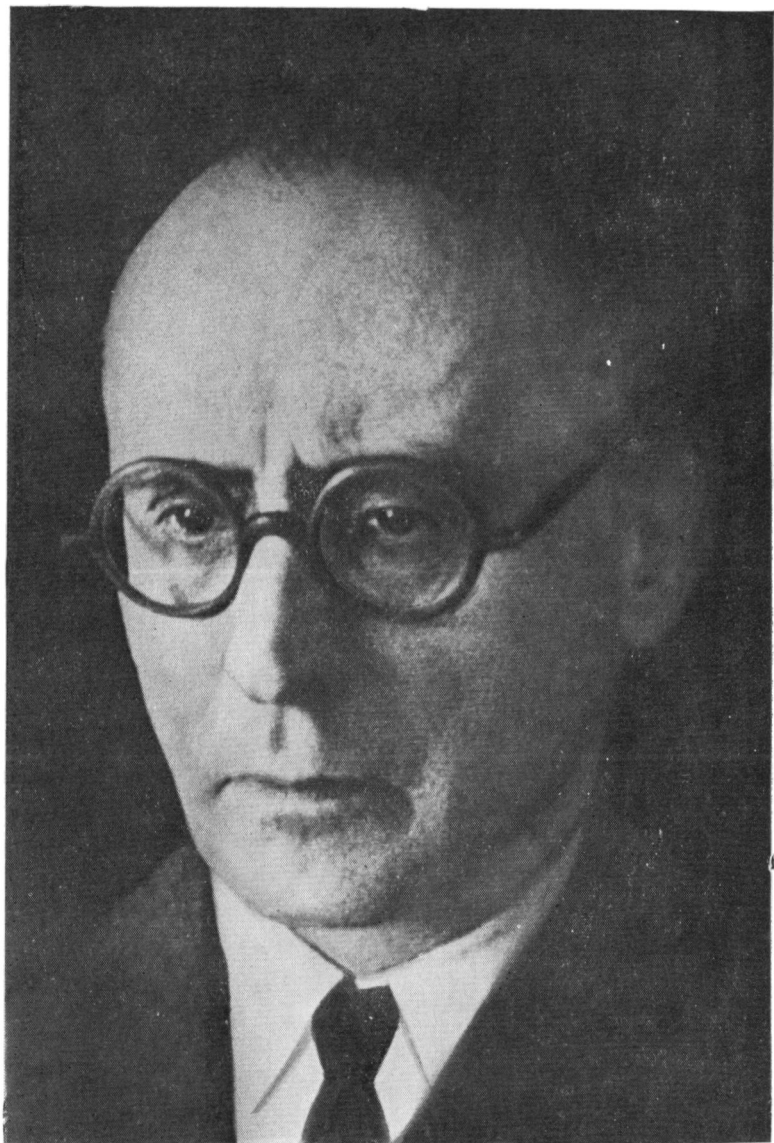


В.Н. ХОЛОПОВА  
Ю.Н. ХОЛОПОВ

АНТОН  
Веберн



Антон Веберн (1883—1945)

В.Н. ХОЛОПОВА  
Ю.Н. ХОЛОПОВ

# Антон Веберн

ЖИЗНЬ  
И ТВОРЧЕСТВО

**Предисловие Р. К. Щедрина**

Москва  
Всесоюзное издательство  
Советский композитор  
**1984**

# ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

---

## МАСТЕРА XX ВЕКА

### Рецензенты:

доктор искусствоведения

*Т. Н. Ливанова,*

кандидат искусствоведения

*Ю. В. Кудряшов,*

лауреат Ленинской премии,

народный артист СССР

*Р. К. Щедрин*

## НОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА

**А**нтон Веберн — одна из наиболее значимых творческих личностей в западной музыке XX ст. Музыка его вызвала и вызывает живой интерес профессионалов и публики концертных залов. Естественно, не обошлось без споров и борьбы мнений. Однако время все расставило на свои места. Споры мало-помалу утихли, пришла пора вдумчивого освоения серьезного художественного явления. Сочинения композитора вошли в концертную практику и за рубежом и в СССР, и слушатели воспринимают их ныне как подлинную музыку, а не как занятные звуковые эксперименты. Настало время для обстоятельного и спокойного разговора о Веберне, для серьезных и глубоких исследований проблем его творчества.

Сложным был путь Веберна в искусстве, неоднозначным и разноплановым влияние его музыки на многих композиторов; на редкость притягательной оказалась сила его художественной личности, его эстетического и этического мира. Если применить не слишком подходящее к Веберну слово, можно сказать, что был в свое время период моды на него, когда не зная его партитур, не разбираться в тонкостях его композиторской техники, не увлекаться знаменитыми симметриями и паузами казалось почти что дурным тоном. «Скажи мне, как ты относишься к Веберну, и я скажу тебе, кто ты» — примерно так можно было охарактеризовать кредо некоторых авангардных композиторов около четверти века тому назад. «Открытие» Веберна в 50-е гг. послужило поводом для того, чтобы сотворить из него своего рода кумира.

Между тем сам Веберн был человеком редкостно скромным, далеким от каких-либо модных «измов», бескомпромиссно преданным делу подлинного искусства, стремившимся лишь в меру сил своих быть в русле подлинно чело-

вечной музыки — музыки Жоскена и Изака, Баха и Бетховена, Шуберта и Брамса. Он был скорее подвижником, отшельником, фанатиком, который с поразительной верой и самоуверенностью, с высокой и чистой преданностью музыке делал свое дело. И чем ближе и подробнее знакомишься с его музыкой и с его личностью, письмами, устными высказываниями, тем теплее и доверительнее становится отношение к его духовному облику, к его творческим открытиям.

Ни одно из его сочинений не произвело шумных сенсаций, не вызвало ни триумфальных восторгов, ни даже сколько-нибудь громкого скандала в отличие от некоторых произведений Стравинского, Шёнберга, Берга, Шостаковича. Несмотря на то, что Веберн был исполнитель-дирижер, весь его композиторский путь пролегал в стороне от широких гастрольных турне, от суетных интересов заезжих виртуозов. Поистине удивительный пример самоуглубления, самовозвышения человеческого духа в сфере творческого созидания.

Возможно, этому есть и некое историческое обоснование. Как это ни звучит парадоксально, но Вена представляется мне не самым музыкальным городом на планете. Туристской скороговоркой всегда ссылаются на великие имена — Изака, Глюка, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брукнера, Брамса, Малера, нововенцев, отца и сына Штраусов. Но ведь Вена не признала при жизни очень многих из своих гениев! Жизненные бедствия Моцарта и Шуберта, глухое непонимание позднего Бетховена, преследование Брукнера Гансликом и «брамсианцами», непонимание и насмешки над музыкой Шёнберга и Берга. Однако, может быть, наибольшего «пассивного» непонимания был «удостоен» Антон Веберн. Скромность и неприметность его жизни (дирижирование в оперетте, управление рабочим — в сущности, самодеятельным — хором, работа корректором) находятся в редком несоответствии с музыкальной значимостью композитора, самоотверженным служением его высоким идеалам (поразителен в этом смысле эпизод в Барселоне, когда Веберн-дирижер был отстранен от разучивания новой партитуры, так как за несколько репетиций подготовил с оркестром лишь восемь тактов).

На свете немало труднообъяснимых вещей. Какое поразительное чувство стиля у Веберна и какими таинственными нитями этот стиль связан с тем тяжким временем, когда смертельная угроза нависла над каждым настоящим художником! Как можно было не слышать гармонии и искренности в музыке Веберна? Это так же непостижимо, как в

свое время — не быть захваченными картинами Ван-Гога, этим неожиданным и неповторимым видением мира. Как люди могли быть глухи к Скрипичному концерту Берга, к его пронзительному лиризму, к этому исповедальному тону откровения! Консерватизм человеческого мышления и инертность массового восприятия удивительны и неискоренимы. При подобной «усредненности» восприятия, конечно, не могли быть адекватно поняты ни на что прежнее не похожие произведения Веберна среднего и позднего периодов творчества.

Интересен путь к своему стилю, пройденный Веберном в ранних сочинениях. Мало про кого из композиторов можно сказать, что он не «выехал из чужого гаража». И у раннего Веберна ощутимы творческие прообразы. Они идут в основном от австро-немецкой традиции. В ранних романах — от вагнерианства, от «Тристана», музыки напряженной экспрессии и глубокой прочувствованности. Прослушиваются и иные влияния — к примеру, Брамса, некогда бывшего антиподом Вагнера. В ранних сочинениях Веберна мало полифонии, что удивительно для композитора, давшего музыке своеобразную многоплановую полифонию — мультиполифонию. Пример становления стиля Веберна должен внушать надежду нынешним молодым композиторам: преодоление естественного для ищущего художника влияния и последовательное обретение собственного творческого лица.

В связи с проблемой становления стиля многое поучительно в нововенской школе. Нельзя без волнения читать о той рыцарской преданности, с которой относился Веберн к Бергу, Берг к Шёнбергу, Веберн к Шёнбергу, Берг к Веберну, Шёнберг — к ним обоим. Эта высота отношения друг к другу не от простых приятельских чувств. Взаимная преданность сопряжена со столь же высокой художнической требовательностью — прежде всего к себе самому, к своему коллеге, другу, ученику, учителю, требовательность к композиторскому труду, искусству. Отношения нововенцев между собой поучительны и для нынешних музыкантов: верность идеалу, избранному пути, умение радоваться удачам, успехам других, искренность и сердечность. И разве не отражает чистота музыкального стиля Веберна чистоту и сердечность духовного мира композитора?

Мне кажется, что проблема стиля — одна из важнейших для современной музыки. Композиторы нашей эпохи иначе видят мир — в «полистилистической» неслиянности слоев теперешней жизни, в перемешиваемости нестроющих друг с другом пластов, в совмещении древнего и самоновейшего,

высокого и обыденного, космической фантастики и повседневной прозы. В этом отношении стилистическая чистота музыки Веберна представляется сегодня, с некоторого временного расстояния, особенно поучительной. Опыт Веберна очень важен для наших насущных задач, сегодняшней творческой практики. Для веберновской композиционной структуры характерны удивительная бережность и предельная экономность звуковых средств. Каждый звук у него, помимо обычной композиционной задачи, выполняет еще и особую художественную сверхзадачу. Отсюда, от такого богатства внутреннего содержания, и идет у Веберна своеобразие музыкального стиля, возникают новые понятия тематизма, фактуры, музыкального пространства и времени.

Много назидательного открывается и в судьбе творчества Веберна. Если музыкальная Вена в свое время едва удостоила вниманием творчество одного из наиболее своеобразных композиторов XX в., а в годы фашизма Веберн подвергся гонениям вместе со всеми выдающимися деятелями подлинной культуры, то вскоре после окончания войны он был с восторгом вознесен на пьедестал гения, спасшего свою эпоху (как иронизировал Стравинский, значение Веберна было признано даже кумирами утренников). Но и здесь не обошлось без превратностей западной моды. Что прискорбно? Те, кто не мыслил себе иной музыкальной веры, чем почитание произведений Веберна, потом с такой же легкостью отреклись от него, заявив, что музыка его «устарела», «не соответствует» запросам сегодняшнего дня. Стравинский пишет: «Веберн был слишком самобытен — то есть слишком явно самим собой. Конечно, весь мир должен был подражать ему, конечно, ничего из этого не вышло и, конечно, весь мир обвинил его» (52, с. 112) <sup>1</sup>.

Дело не в изменчивости моды, а в том, что за ней скрывается — в беспринципности, косности, инертности мышления, в потакании большинству, чтобы скрыть свое неумение постигать ценность подлинную. Только твердый ориентир ценностей дает возможность не сбиться с правильных позиций. Именно такой идейной твердостью отличался Веберн — тихий, простой и внешне непримечательный, однако ни в одной ноте не поступившийся идеалами высокого искусства в страшные годы разгула фашистского варварства. А что сторонники вебернианской моды 50-х гг.? Мне довелось встретиться с представителями института Аспена,

<sup>1</sup> Цифры в скобках здесь и далее означают номер источника в списке использованной литературы и страницу источника.

слышать речи тех, кто сравнительно недавно до небес превозносил Веберна. Теперь они с легкостью необыкновенной отрекались от прежних своих сентенций — Веберн-де устарел, искусство это не имеет сбыта. Встав на позиции ультрапримитивизма, они толкуют ныне о «новой простоте», а далее, конечно, отбросят и это модное сегодня упрощенчество и помчатся куда-то далее, по пути той же инерции, с тем чтобы, в конце концов, кануть в Лету музыкальной истории.

Веберн же, как это теперь очевидно, прочно занял определенное место среди крупнейших художников нашего столетия, очертивших новые горизонты музыки. Как говорит Стравинский, Веберн «открыл новую дистанцию между музыкальным объектом и нами самими, и отсюда возникло новое музыкальное измерение» (52, с. 111). С именем этого композитора связывается представление о весомых эстетических ценностях музыки, о значительных художественных достижениях (отнюдь не частых в современной западной музыке!). Наряду с достижениями в содержании, выразительности, у Веберна — ярко индивидуальная концепция музыкального материала. Постепенно исключив «рамплисажные» элементы музыкальной композиции (связующие мотивировки, заполнение промежутков — все то, что стояло между изложением основного материала), он достиг такого положения, где — «все главное» (если воспользоваться его же словами). Отсюда удивительная прозрачность веберновской ткани при крайне высокой насыщенности ее элементов музыкально-смысловыми значениями. А это и приносит в результате знаменитую афористичность оркестровых пьес ор. 10, Багателей ор. 9, концентрированность мысли Симфонии ор. 21 и многих других сочинений композитора. Маяковский как-то предсказывал, что люди в будущем станут говорить одними согласными, что дает наибольшую коммуникабельность и оперативность речи (между прочим — любимая манера Прокофьева при письме). Музыка Веберна и подобна такой концентрации одних согласных в музыкальной речи, когда гласные подразумеваются, слышатся, они очевидны, но тем не менее отсутствуют.

От Веберна начинается свой отсчет новое измерение музыкального времени и пространства. Это не просто краткость и звуковая насыщенность, но прежде всего — сгущенность, сконцентрированность составляющих музыкального материала. Причем Веберн не был бы большим художником, если бы его нововведения ограничивались лишь формальными поисками новых свойств рабочего материала. Элиминация «соединительной ткани» музыкального мате-

риала была сделана ради новой поэтики: Веберн вернул музыке любование тишиной, которое было забыто экспрессионизмом. Образный строй веберновской музыки мне бы хотелось соотнести с альпийскими горными пейзажами Австрии. Горная тишина, звучание снегов, далекие колокола, переговаривающиеся между собой (они слышатся мне зачастую в двух-трех нотах, перемещающихся по контурам «Веберн-мотива»); искусство колокольного звона — поэзия обертонов, остинатности, симметрии. Вероятно, от тысячекратно слышанных композитором альпийских колоколов он вывел свои акварельные музыкальные симметрии не только в звучаниях оркестровых пьес ор. 6, но и в других сочинениях, где чувствуется рука мастера и ценителя колокольных звуков.

Замечательная особенность музыкального мировоззрения Веберна — ощущение своей принадлежности «средне-европейской традиции» (как он сам говорит). Для него актуальны элементы языка и мышления, выработанные великими музыкантами прошлого. Рассматривая в своих «Лекциях» музыкальные формы И. С. Баха, композитор-мыслитель утверждает: «Все, что появилось после Баха, было подготовлено уже здесь». Казалось бы — такая далекая параллель. Но для меня очевидна эта связь позднейших явлений, в том числе и музыки нововенской школы с автором «Хорошо темперированного клавира», «Искусства фуги» и «Страстей по Матфею», с точнейшей художественной выстроенностью его музыки, со строгостью и серьезностью ее тона. Но корни веберновского искусства уходят еще глубже в пласты музыкальной истории — к мастерам полифонии строгого письма. В сущности, веберновская додекафония и является своего рода «строгим стилем» музыки XX в.

В истории музыки наблюдаются своеобразные «витки», «спирали» поочередных смен диатоники и хроматики: диатоника франко-фламандской, нидерландской полифонии (Жоскен) — хроматика венецианцев (де Роре и Джезуальдо); диатоническая основа венских классиков — хроматизация у поздних романтиков (Лист, Вагнер); неодиатонизм XX в. (Прокофьев с его любовью к ладам белых и черных клавиш) — неохроматизм у Веберна. Конечно, такая схема — очевидное упрощение, она не охватывает всей сложности явлений, но важно подчеркнуть эти исторические антитезы, в которые вовлекаются и контрасты музыки нашего столетия.

Новое музыкальное пространство веберновской ткани соткано из тончайшей и густой сети хроматических сочле-

нений (как ткань Прокофьева, даже хроматическая, образована диатоническими сочленениями). Естественно, сегодня ясно ощутимо возвращение к «неодиатонизму»...

Музыкально-образный строй музыки Веберна примечателен необыкновенным развитием отношений симметрии. Надо сказать, что симметрия в музыке вообще имеет большое значение. Жаль, что не так часто приходится видеть анализ симметрии и асимметрии в связи с конкретными произведениями искусства и с общей его теорией (с моей точки зрения, к примеру, собор Василия Блаженного — это воинствующая асимметрия). Соотношение тенденций симметрии и асимметрии — один из важных аспектов композиторского ремесла. Ажурные нити звуковой симметрии, несомненно, — важный компонент художественной убедительности в сочинениях Веберна.

Мудро предсказанное 75 лет назад Танеевым обращение композиторов к методам полифонического мышления касается и Веберна — одного из видных полифонистов нашего столетия. Отражение одним голосом линии другого тоже есть своего рода симметрия. Тонко выполненные каноны и микроканоны сливаются у Веберна с концентрированной мотивной структурой, когда даже одnogолосие пронизывается густой сетью микромотивных связей, превращаясь тем самым в «многоголосное одnogолосие». Этот веберновский опыт также чрезвычайно актуален для нынешней музыкальной композиции и тесно связан с проблемой тематизма.

Для меня менее существенны в Веберне пуантилизм, атематизм и исключение консонансов. Куда важнее художественные достижения его в создании новых образных сфер — настороженность, напряженное вслушивание в безмолвие, переговоры шепотом, замороженность, зачарованность.

Замечательное достижение Веберна-композитора — его «тембровая мелодия», то есть тончайшие колебания чутко-эмоционального строя в связи с непрерывной переменчивостью тембровой окраски музыкальной мысли, когда темброкрасочность не есть уже «наряд» и без него понятной идеи, а необходимый компонент музыки, функционально подобный эмоциональной окраске мотива с его «дышащей» интонацией.

Чрезвычайно своеобразен и новый метод музыкально-композиционного развития в сочинениях позднего периода (например, в Симфонии ор. 21) в связи с глубоко оригинальной трактовкой процесса временного развертывания музыки. Развитие, которое в каждый момент пред-

полагает начало и конец одновременно, предполагает как бы «застывшее время». Это не недостаточность внутреннего движения в музыке, а крайняя степень афористической концентрированности музыкальной мысли. Конечно, веберновское «застывшее время» не отменяет ценности широкой драматургии развернутых симфонических волн развития, рассчитанного на огромный размах и накал симфонических драм, но составляет их диалектическую противоположность. Столь же своеобразны в этом стиле тихие и проникновенные кульминации, убеждающие не силой эмоционально повышенного тона высказывания, а вершиной красоты звучания.

\*

Книга В. Холоповой и Ю. Холопова, без сомнения, восполняет пробел в нашем музыкознании: авторы глубоко и серьезно исследуют творчество и художественную личность Веберна. Разговор, который ведут с читателем авторы книги, спокоен по тону и значителен по знанию предмета исследования. Подробно и обстоятельно анализируют они идейные основы стиля и систему веберновских художественных средств. Одним из краеугольных камней в основе стиля Веберна авторы считают гemitонику, то есть 12-тоновую систему, мотивируемую полутоновыми связями звуков одного с другим. Мне думается, что это интересный и аргументированный взгляд на мотивированность творческой методологии композитора. Мы нуждаемся сегодня в такой книге. Нужна она композиторам, музыковедам, исполнителям, студентам консерваторий, широким кругам нашей слушательской аудитории.

Все творчество Веберна уместилось всего лишь на четырех дисках (запись дирижера Р. Крафта). Но сколько здесь сочинений, насыщенных содержанием и смыслом, яркими, радужными красками, глубокими размышлениями о мире, сердечностью настроений, своеобразной музыкальной техникой. Все это отражает внутренний облик разностороннего музыканта, волею исторической судьбы оказавшегося в гуще самых страшных событий времени, проявившего замечательную непоколебимость художественных убеждений и верность высоким идеалам искусства.

*Родион Шедрин.*  
Июль 1981 года

## ЖИЗНЬ. ЛИЧНОСТЬ

**Н**астоящая жизнь музыки Антона Веберна началась лишь после смерти ее создателя. Первая мировая война, фашизм, вторая мировая война — вот кольцо зла, замкнувшееся вокруг этого замечательного австрийца, как и вокруг всего поколения Западной Европы первой половины XX в.

Фанатически преданный идеалам высокого гуманистического искусства, Веберн жил, вопреки бушевавшим вокруг него силам насилия и зла, с полным сознанием личной ответственности за судьбы культуры. «Чем ужаснее становится положение, тем ответственнее наши задачи» — эти слова, сказанные Веберном в самом начале фашистского разгула в Австрии, могли бы быть девизом его гражданской позиции. Он часто их повторял.

Веберну суждено было выполнить нелегкую задачу — стать творцом принципиально нового стиля музыки XX ст. Он чувствовал себя наследником великой средневропейской музыкальной традиции и видел свой долг и призвание в воссоздании высокого этического духа великой классики. Духовной родиной этого истинного венца был венский классицизм, идеалом — величайший из классиков — Бетховен. Однако Веберн не следовал внешней форме, букве классицизма. Духовные, этические идеалы классики он воплотил в неслыханно новой, оригинальной форме.

Радикализм Веберна оказался столь глубоким, что даже от современных ему композиторов, общепризнанных новаторов и революционеров в искусстве XX в. — Стравинского, Бартока, Прокофьева, Хиндемита и других — он отошел на дистанцию, равную в общественном музыкальном развитии почти столетию. Более того, и от самых близких ему художников — воспитавшего его Шёнберга и друга-собрата

Берга — Веберн постепенно отдалился по характеру творчества почти на ту же дистанцию.

Разрушительные войны, фашистский разгул не создавали благоприятной атмосферы для развития искусства в первой половине XX ст. Всем крупным композиторам этой эпохи на Западе пришлось бороться за место под солнцем и испытать тяжкие муки непонимания. У Веберна это противоречие художника и действительности достигло крайности. Его мировоззрение было несовместимо с идеологией империализма, породившей гитлеризм и милитаризм. Веберн, с идеальностью его эстетики, как и всего облика, оказался фактически выброшенным из жизни, обреченным существовать как бы вне времени.

Во мнениях своего поколения Веберн был лишь учеником Шёнберга, одним из «троицы» новой венской школы. Из его произведений ни одно не произвело сенсации, не запечатлелось в музыкальном сознании времени.

Музыкальным классиком он стал лишь во второй половине XX ст., на следующем витке спирали развития истории.

## СЕМЬЯ. ЮНОСТЬ

**А**нтон Фридрих Вильгельм фон Веберн родился 3 декабря 1883 г. в Вене. Его отец, Карл фон Веберн, был горным инженером; служа чиновником в австрийском министерстве сельского хозяйства, он поднялся до ранга главы департамента, высшей должности в австрийских официальных кругах. Карл Веберн был высокоценным специалистом, он стал одним из основателей Технического колледжа в Штирии (высшей школы). Семья Веберна принадлежала к старинному австрийскому дворянскому роду из Южного Тироля (полная фамилия — Вебер фрайгер фон Веберн; отец Антона Веберна одним из первых опустил титул «фрайгер» и оставил только «фон»). Мать Веберна, Амалия, урожденная Гер, была дочерью мясника.

Отец Веберна не имел ярко выраженных художественных наклонностей, мать же интересовалась искусством, была хорошей пианисткой-любительницей. Она познакомила сына с музыкой и роялем, когда мальчику было 5 лет.

Юные годы будущего композитора прошли в Вене, Граце и Клагенфурте (место службы отца). С 1894 по 1902 г.

Антон Веберн посещал гимназию в Клагенфурте (Каринтия). В те же годы (с 1895 г.) он начал серьезно и регулярно заниматься музыкой. Его учителем был д-р Эдвин Комауэр — единственный солидно образованный местный музыкант. Комауэр обучал его игре на фортепиано и виолончели. С большой страстью играл юный Веберн на виолончели в любительском оркестре Клагенфурта и предполагал быть со временем оркестровым виолончелистом. По-видимому, занятия включали и сведения по музыкальной теории, хотя таким дисциплинам, как гармония, форма, он вряд ли обучался. Учитель познакомил молодого музыканта с классической и современной музыкой, проигрывая ее на фортепиано в две и в четыре руки. Чтобы оценить, сколь незаменимым было музицирование такого рода, вспомним, что дело происходило в самом начале XX в., когда ни радио, ни граммпластинки не вошли еще в музыкальный быт.

В итоге Веберн получил хорошую практическую музыкальную подготовку. Однако когда он ощутил потребность сочинять, то обнаружил, что не владеет какой-либо техникой даже в рамках учебных дисциплин.

8 декабря 1901 г. в письме к Э. Дицу, своему кузену и самому близкому другу юности (впоследствии социолог, профессор университета) Веберн с горечью признавался: «Только композиция не продвигается, к несчастью, я ничего не достиг» (см. 136, с. 22).

Первые сочинения Веберна еще очень далеки от будущего стиля композитора, но показательны для общего эмоционального настроения его музыки — это чистая лирика. Самыми ранними помечены две пьесы для виолончели и фортепиано (1899). Примечательно, что обе — медленные (*Langsam*)! За ними следуют три стихотворения и две песни для голоса с фортепиано на слова немецких поэтов конца XIX — начала XX в.: Р. Демеля, Ф. Авенариуса, Г. Фальке. Хотя в обращении к этим поэтам Веберн следует литературным вкусам своего окружения, здесь уже есть определенный индивидуальный отбор: молодого композитора увлекает лирика, воплощенная в образах природы («Предвесеннее», «Облачная ночь» Ф. Авенариуса).

Тема «человек и природа» в мироощущении Веберна имела особый аспект, на первый взгляд не связанный с содержанием поэтических текстов. Композитор был страстным любителем природы. Пешие прогулки, любование пейзажами, растениями, цветами доставляли ему огромную радость. Впоследствии он поселился на краю предместья Вены, у самых гор, разбил сад и сам любовно за ним уха-

живал. В письмах Веберна к близким нередко восторженные описания природы, цветов.

«Итак, неделю назад я был в Дахштайне. Когда я взбирался на вершину, была плохая погода: дождь, туман и, несмотря на это, было очень красиво. [...] Какой контраст: пышная флора! Ничего, кроме альпийских роз в самом цвету! Колоссальные деревья самых причудливых форм, с огромными ветвями» (128, с. 14—15). «Как только будете, выбирайтесь к нам. Здесь теперь несказанно хорошо. Необыкновенное цветение. Мы совсем потонули в зелени!» (15, с. 100). «...Впечатление, которое еще усилилось из-за неслыханного цветения в доме Вернера Райнхарта; я был окружен чудесными, экзотическими цветами: орхидеями, африканскими фиалками, примулами, нарциссами и т. д.» (128, с. 43).

Но Веберн — не поэт-романтик XIX в., ассоциирующий состояние природы с переживаниями своего «я». Он не только любит природу и сопереживает ей. Его занимает тайна красоты природы, сокрытая в каждом растении, цветке, листе. Он хочет через явления природы познать общие законы творений природы (см. письмо Веберна Бергу, 1 авг. 1919 г. — 15, с. 88).

Познать эти законы Веберн стремится не идеалистическим, а естественнонаучным путем. Этот интерес делает его любителем-натуралистом. В том же письме Веберна мы читаем: «Прежде всего мне хотелось узнать больше о чисто реальной стороне всех этих явлений. Поэтому я всегда ношу с собой свою «Ботанику» и ищу книги, которые могли бы рассказать мне обо всем этом. В этой реальности — все чудеса» (15, с. 88). Изучать, наблюдать реальную природу для композитора — высшее устремление. «Высшее» для Веберна вездесуще — оно и в растении, и в музыкальном произведении: «...музыкально передать, что я чувствую, — к этому я стремлюсь уже всю мою жизнь. К этому сводится главное, что создано мною. И то, как я воспринимаю аромат и форму этих растений — благословенный богом прообраз, — я хотел бы воплотить и в моих музыкальных сочинениях» (118, с. 154—156). В дальнейшем мы увидим, что наблюдения над природой станут важнейшей отправной точкой его философии, они получают глубокое обобщение и развитие в эстетическом плане, окажут воздействие на законы его музыкальной композиции...

А пока вернемся к тому, что юный Веберн, проводя летние каникулы в семейном имении Прегльхоф, находит большое удовольствие в пеших прогулках по окрестностям. Его охотно сопровождает кузен Дии. Оба друга — увлечен-

ные натуралисты. Но главный вопрос, который они теперь решают, — о будущем Веберна. Отец хочет обеспечить сыну жизнь без ежедневной заботы о куске хлеба. Сомневаясь в музыкальных талантах Антона, он хотел бы поручить сыну заботиться о родовом имении и сельскохозяйственных землях, получать от этого доход, а свободное время посвящать музыке.

Для Антона же главная цель — искусство. Он мечтает быть дирижером, а для начала — играть в оркестре на виолончели, поучиться виолончельной игре в консерватории, пройти также теоретические предметы. 22 июля 1901 г. он пишет Дицу: «А теперь совет. Ты знаешь, как я не уверен в отношении моей будущей карьеры. Может быть, ты узнаешь что-либо о так называемой Hochschule в Берлине или Академии музыкального искусства в Мюнхене. Чему там учат, кто посещает и т. д. Чисто теоретическое, научное изучение музыки, естественно, меня тоже очень интересует. Но в идеале мне хотелось бы заняться практической работой, особенно дирижера. Возможно, потребуется посещать консерваторию, чтобы изучить инструмент, для меня виолончель, до получения степени или, по крайней мере, до продвинутого уровня с тем, чтобы войти в оркестр. Если повезет, можно стать дирижером [...] Мне хотелось бы сразу заняться такой деятельностью. Но отец настолько сомневается в отношении моего таланта, что и я начинаю сомневаться тоже. Конечно, я имею в виду только большие оркестры, концертные или оперные, в Дрездене, Лейпциге, Мюнхене, Берлине и других больших городах Германии. Но тогда я не буду в состоянии присматривать за Прегльхофом. Я совсем не знаю, что с ним делать — сдать его в наем или продать. Отец хочет, чтобы я учился в Техническом колледже по сельскому хозяйству, а потом жил в Прегльхофе. Боже мой, а искусство? Которое значит для меня все и ради которого готов идти на любую жертву?..» (см. 136, с. 24—25).

Тем временем Веберн окончил гимназию с хорошими оценками по гуманитарным предметам и несколько хуже — по научным. У него были склонности к литературным занятиям, хотя он вовсе не был композитором-писателем или композитором-поэтом, как, например, Вагнер или Шуман. Сохранились наброски одного его сценического произведения — «Мертвый», 6 картин для сцены, 1913, а также ранние стихи и очерки о поездке в Байрейт и «Мое мюнхенское путешествие с 20 июля по 6 сентября 1905 года». Сценическая композиция «Мертвый» возникла под впечатлением внезапной смерти юного племянника. Веберн 32 года со-

хранил эту дорогую для него рукопись; в 1945 г., в панике покидая Вену, он положил ее в рюкзак в числе самого необходимого.

20 апреля 1900 г. Адольф Лоос<sup>1</sup> опубликовал как фельетон юмореску Веберна «Мое выступление с Мельбой», а в 1921 г. включил его в свою книгу «Говоря в пустоту». Веберн написал также несколько статей, посвященных Шёнбергу и Лоосу, для юбилейных сборников в их честь. Кроме того, на протяжении всей жизни композитор вел дневник.

Когда Антон в 1902 г. закончил гимназию, отец был очень рад этому событию. В награду он устроил сыну поездку в Байрейт, на Вагнеровский фестиваль. Это говорит об отцовском понимании интересов сына.

Музыка Вагнера произвела громадное впечатление на молодого музыканта. Литературный очерк об этой поездке, открывающийся нотной строчкой из «Парсифаля» (в дневнике Веберна), говорит о пламенной любви к Вагнеру, к его музыкальным драмам. И впоследствии, хотя пышный романтический стиль Вагнера станет чуждым аскетичному немногозвучному стилю Веберна, последний будет питать к Вагнеру самое глубокое почтение. Английский композитор Хэмфри Сирл, начавший заниматься у Веберна в 1937 г., вспоминал: «Я прошел через период поклонения Вагнеру, будучи еще в школе, и к этому времени у меня наступила неизбежная реакция против него. Но, когда я осмелился критиковать Вагнера, Веберн сильно отчитал меня: „Вагнер был великим композитором и Вы не можете говорить, что не любите его“» (см. 136, с. 10).

Возможно, под влиянием музыкальных драм Вагнера Веберн не один раз в течение жизни замыслил оперные произведения, особенно в ранний период. Так, в письме к Дицу от 17 июля 1908 г. он писал о сценарии для своей второй оперы «Алладина и Паломид», по Метерлинку (см. 136, с. 47). Этот замысел, как и все другие оперные планы Веберна, не был осуществлен (для второй оперы была написана только одна страница музыки). В письме к Бергу 12 июля 1912 г. Веберн говорит о создании нескольких сцен оперы «Семь принцесс». Мы упоминали уже одно собственно сценическое произведение Веберна — «Мертвый» в 6 картинах. В 20—30-е гг. Веберн просил поэтессу Йоне сначала об оперном либретто, но остановился, в конце концов, на кантате. Конечно, неосуществ-

<sup>1</sup> А. Лоос (1872—1933) — известный архитектор, был близок Шёнбергу и его окружению.

ленность оперных замыслов Веберна не может быть объяснена какими бы то ни было случайными обстоятельствами его жизни. Даже Бетховену, композитору-драматургу, стоило невероятных усилий сочетать законы музыкальной композиции с логикой сценического действия. Для стиля Веберна, с его созерцательностью, отсутствием внешнего движения, ведущей ролью музыкальной конструкции, а не слова, подобный синтез оказался и вовсе нереальным.

По возвращении Антона Веберна из Байрейта семья принимает решение, что он будет продолжать обучение в Венском университете и закончит образование степенью доктора философии. Для венских музыкантов в те времена сочетание музыкального и университетского курса было обычным. Бóльшая часть ведущих австрийских музыкантов получила хорошее музыковедческое образование, завершившееся во многих случаях диссертацией. Веберн, как мы убедились из цитированного письма к Дицу, был заинтересован в приобретении теоретических знаний, а научная точность вообще была чертой его натуры. Но ни сам Веберн, ни кто бы то ни было — и весьма долго! — не мог себе представить, какое влияние на его будущее композиторское творчество и на пути развития европейской музыки окажут музыковедческие познания, усвоенные Веберном со всей глубиной и отданные потом во всей полноте.

Как раз ко времени поступления Веберна в университет его отец был вызван на работу в министерстве. Вся семья переехала в одну из музыкальных столиц мира — Вену.

## ВЕНА. УНИВЕРСИТЕТ

**О**сенью 1902 г. начались занятия Веберна в Венском университете. 18-летний музыкант поступил в Институт истории музыки при университете, основанный и руководимый Адлером<sup>1</sup>.

О занятиях в институте лучше всего рассказывает сам Веберн в обстоятельном письме к Дицу от 5 ноября 1902 г.:

<sup>1</sup> Гвидо Адлер (1855—1941) — крупный австрийский историк музыки, автор работ по методологии музыкально-исторического исследования, по музыкальному стилю, книг о Вагнере, Малере, редактор «Руководства по истории музыки». В 1894—1938 гг. он выпускал капитальное, многотомное издание «Памятники музыкального искусства Австрии». К участию в нем он привлек и своих учеников по институту, в том числе Веберна.

«Я посещаю регулярные лекции по истории музыки. Я записался на три лекции Адлера: 1) периоды музыкального стиля; 2) объяснение и оценка музыкальных произведений — в настоящее время Моцарта; 3) упражнения в Институте истории музыки. № 2 представляет собой обсуждение студентами произведений Моцарта, от самых малых и наименее значительных до его величайших творений. № 3 — довольно трудная: институт посещают люди в основном более старшего возраста, два доктора и другие более подвинутые студенты, три свежих человека. Более старшие читают лекции о теоретиках XIII, XIV, XV веков. Им даются части работ для перевода, потом они должны объяснить их. Мы, помоложе, стараемся изо всех сил, чтобы за всем успеть. Моя задача на некоторое время состоит в том, чтобы возможно скорее поглотить мензуральную нотацию и работу Римана об этой старой музыке. Очень сухая и трудоемкая задача. Ты не представляешь, сколько там правил. [...] У нас есть большая библиотека, хотя, как ни странно, в ней нет «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Мейстерзингеров» или «Парсифаля» Вагнера. К нашим услугам замечательный большой рояль «Бёзендорф». Я провожу почти весь день в институте. Посещаю также лекции д-ра Валлашека, который читает о началах музыки, д-ра Мюллера о практической философии — отличный парень, который говорит больше о литературе, чем о философии. Я не посещаю Дица, так как его лекции совпадают с лекциями Адлера, кроме того, говорят, что у него есть дефект в речи, к тому же — антивагнерианец. Гармонию я изучаю у проф. Греденера, контрапункт — у некоего д-ра Навратила, которого Адлер пригласил в институт для своих учеников» (см. 136, с. 29—30).

«Старания изо всех сил» скоро приносят первые плоды. Уже через 4 месяца после того, как студент-новичок «содрогнулся» и «хотел убежать», он с гордостью и удовлетворением пишет Дицу (18 февраля 1903 г.): «Я даже сделал кое-что для музыкальной науки. Чтобы практиковаться в мензуральной нотации, я переложил «*Sacris Solemnis*» Брассара, я даже не знаю, какой век<sup>1</sup>. Но это очень приятно и будет напечатано в «Памятниках музыкального искусства Австрии» (86). Представь, насколько я стал смелее, поскольку это было совсем нелегко. Не хочу хвастаться и, пожалуйста, прости меня, дорогой Эрнст, но я очень доволен своей работой» (см. 136, с. 40).

Обучение в университете летом 1906 г. успешно закан-

<sup>1</sup> Иоганнес Брассар — франко-фламандский композитор XV в.

чивается диссертацией. По совету Адлера, Веберн избрал тему о Хенрике Изаке, фламандском композиторе второй половины XV — начала XVI в., связанного с Австрией. В диссертации исследуется «венец творчества» (по Веберну) этого автора, *Choralis Constantinus*, собрание хоровых произведений для полного церковного года. Часть диссертации Веберна через некоторое время выходит в свет в виде развернутого предисловия ко II части *Choralis Constantinus* Хенрика Изака, также обработанной Веберном (86).

Что же замечательного открыл Веберн в старинной музыке, чем она его заинтересовала как композитора?

Сирл, изучавший в 30-х гг. под руководством Веберна «Учение о гармонии» Шёнберга, говорил о своем педагоге: «Для него законы музыки были живым процессом эволюции, а не набором абстрактных формул, составленных теоретиками» (см. 136, с. 9).

Веберн говорит о музыке начала XVI в. так, словно она непрерывно звучит у него в ушах и он не может сдерживать восторга. «В басу идет хорал в праздничных бревисах, сам как чудесная мелодия», «он [Изаак] заставляет умолкнуть светлый дискант, и поют только низкие голоса», «также чудесный эффект, когда дискант после паузы вступает в самом высоком регистре, далеко оторвавшись от других голосов», «благозвучие этой пьесы неопишимо [...] особое значение имеет содержание стихов, их настроение. Когда Мария при благовещении смиренно отвечает «ангелу с неба», поют только дискант и альт [...]», «верхний, дискантовый голос достигает выражения высшей задушевности — вся часть в целом, с ее кроткой красотой, принадлежит к самым возвышенным откровениям музыкального искусства» (130, с. VIII—XI).

Как и всякий исследователь полифонии строгого стиля, Веберн обращает внимание на гармонические «вольности» ради большей свободы голосов, на случаи свободного применения диссонансов, параллельных квинт и унисонов, запрещенных теорией того времени, указывает на церковные лады и отсутствие закономерных тональных планов.

Изучая новый для него старинный стиль Изака, Веберн проницательно видит взаимосвязи элементов музыки между собой. Новаторство самого Веберна как композитора отличалось от новаторства многих его современников, может быть, больше всего сохранением гармоничной связи элементов музыки, когда, например, обновление гармонии вызывало соответствующие новые условия ритмики, мелодики, динамики, фактуры и т. д. В музыке Изака Веберн легко замечает подобные соответствия (например, незави-

симые голоса могут быть написаны в церковных ладах, но, как только эти голоса объединяются в гармонию, вступает в свои права мажорно-минорная тональность).

Самый же главный результат исторических исследований для Веберна-композитора был в том, что он убедился в существовании высочайшей художественной культуры, стоящей не на современном, гармоническом основании, а на старинной технике связей голосов — полифонии.

Как исследователь-историк Веберн отмечает у Хенрика Изака то же полифоническое мастерство, что и у других композиторов знаменитой нидерландской школы XV—XVI вв.

«При рассмотрении музыки *Choralis Constantinus* одно несомненно — нидерландский стиль. Совершенно ясно, что к началу XVI в. составляет особую ценность в нидерландской музыке и чем не располагает в такой мере музыка ни одного другого народа — это высшая полифония. ...В противоположность Окегему и Обрехту у Изака господствует гораздо большая оживленность и независимость голосов. Скованность формы, которой может способствовать расположение голосов «нота против ноты» [...] у Изака бесследно исчезла» (130, с. VIII).

Но вот начинает говорить Веберн-композитор, отображающий в чужой музыке то, что станет присуще и его собственному стилю: «Мы ощущаем здесь то чудесное воздействие полифонического искусства, которое достигается благодаря тому, что при равноправии голосов наиболее важный выходит на первый план, а во время его спада уже начинает выступать другой, короче говоря, благодаря тонкому членению в соседних голосах» (Ibid.)<sup>1</sup>.

При чтении этих строк в памяти всплывает музыка. Но не музыка Изака, а... Ричеркар Баха в оркестровой обработке Веберна с его знаменитой «тембровой мелодией» («*Klangfarbenmelodie*»)! В тонкой оркестровой ткани то один, то другой тембр приближается к вам, поет несколько нот и скрывается среди других («а во время его спада уже начинает выступать другой»). Удивительная оркестровая находка, придавшая совсем иное звучание баховской музыке! Не старой ли полифонии обязана она своим появлением?

Веберн продолжает: «Во второй части *Choralis Constantinus* Изака в изобилии применяет каноническое искусство: двухголосные каноны в унисон, в верхнюю и нижнюю квар-

<sup>1</sup> Разрядка наша. — В. Х., Ю. Х.

ту, квинту, октаву, дуодециму ... три двойных канона ... наконец, два ракоходных канона...» (130, с. X).

Каноны! Ор. 2, 5, 15, 16, 21, 22, 28, 29, 31 — красной нитью сквозь все творчество Веберна проходит этот вид техники независимо от жанра, будь то хор а cappella, струнный квартет, вокальный цикл, симфония или кантата.

Каноны в так называемой «атональности», каноны в додекафонии Веберна, ракоходный порядок звуков серий, прямое и ракоходное расположение самих серий — так старинные полифонические принципы выросли у Веберна в разветвленную систему композиционных приемов. Диссертация Веберна о полифонической музыке XVI в. заложила важнейшую основу его индивидуальной техники и стиля.

По окончании университета в июне 1906 г. Веберн становится доктором философии. Ученая степень может подтвердить правильность выбора специальности в глазах отца, и Антона это радует.

Пребывание в Вене, помимо важных музыковедческих знаний, многое дало Веберну и для всестороннего музыкального развития. Прежде всего, он продолжил здесь занятия по виолончели и фортепиано. Его учителями были второй виолончелист оркестра Венского концертного объединения Й. Гаша и молодая американская студентка, ученица Лешетицкого<sup>1</sup> (ее имени в переписке Веберна не указано).

«Мои занятия по роялю, виолончели и по контрапункту цветут и приносят плоды», — сообщал Веберн кузену Дицу 18 февраля 1903 г. (см. 136, с. 40).

На рояле Веберн играл свободно и выразительно, хотя виртуозом не был (для его дальнейшей дирижерской и хормейстерской работы приобретенной техники было вполне достаточно). А. Шлее, один из директоров Universal Edition, слышал игру Веберна в 40-х гг. Он говорил о незабываемом впечатлении от того, как Веберн за фортепиано математическое чудо своего произведения превращал в экспрессивную музыку, идущую прямо к сердцу. При этом огромную важность имел один лишь характер музыкального звука.

Подобно музыкантам старых времен, Веберн не только играл на нескольких инструментах, но еще и пел, а также руководил хором.

<sup>1</sup> Теодор (Федор) Лешетицкий (1830—1915) в 1852—1878 гг. был профессором Петербургской консерватории, учителем А. Н. Есиповой.

Как дирижер-хормейстер Веберн работал с несколькими коллективами Вены и даже выступал в любительских камерных музыкальных кружках.

Участником хора Веберн стал в Вагнеровском обществе. Любимый Вагнер был по-прежнему притягательной силой. Кроме того, перед музыкантом, приехавшим из провинциального города, открылась заманчивая перспектива самому участвовать в настоящих столичных концертах. Вагнеровское общество давало возможность контактов с крупнейшими дирижерами, знаменитыми на весь мир — Мотлем, Никишем, Рихтером и Малером. Быть знакомым с ними лично — надо себе представить, как много это значило для молодого человека, лелеявшего заветную мечту дирижировать оркестром.

Вена, 100 лет назад давшая миру великую классику, оставалась ей верна. Имена Моцарта и Бетховена не сходили с афиш концертов и театров. Веберну посчастливилось жить в Вене как раз в тот период, когда во главе прославленного Венского оперного театра стоял один из самых выдающихся ее дирижеров — Густав Малер. «Длившееся десять лет празднество, на которое великий художник пригласил товарищей по работе и гостей» — так назвал деятельность Малера другой великолепнейший исполнитель венской классики и симфоний Малера — Б. Вальтер, также много лет выступавший в Вене (см. 12, с. 413). Малер по-новому, серьезно и психологично трактовал Моцарта («Дон-Жуан»), поднял на высоту гения Бетховена «Фиделио», любимейшее свое произведение, данное им также и в бенефис в 1907 г. «Ифигения в Авлиде» Глюка, «Царь и плотник» Лорцинга, «Лоэнгрин», «Валькирия», «Тристан и Изольда» Вагнера, «Евгений Онегин» Чайковского... — целую историю оперы пережила Вена за 10 лет работы Малера.

Жители Вены с энтузиазмом предавались музыке. И не только те, кто имел вход в Венскую придворную оперу и на концерты. В 900-е гг. непрерывно растет число различных самодеятельных хоров, в том числе рабочих ферайнов. Музыка распространяется вирирь.

На основе венских кафе возникают объединения музыкантов, так же как и поэтов, художников. С начала 900-х гг. до первой мировой войны духовная и культурная жизнь Вены находится в полном расцвете. Музыкальная жизнь столь интенсивна, что никто не мог бы охватить ее целиком.

Окунувшийся в этот водоворот Веберн находит изобилие музыки чрезмерным — по три концерта в день! «Пере-

полненный концертный зал аплодирует каждому номеру независимо от того, хорош он или плох. Возможно — нет, наверняка люди не чувствуют разницы. От такого большого количества их способность наслаждаться сильно ослабевает, и в результате слабых программ и «магического искусства» виртуозов вкус публики портится. Нет безжалостной критики...» (из письма Веберна к Дицу в ноябре 1903 г., см. 136, с. 32—33).

Но критика не молчит. Еще не забыта знаменитая полемика между «брамсианцами» и «вагнерианцами». Теперь последователи Ганслика в критике охраняют классическую традицию и не склонны поощрять те новшества, которые уже вызревали в музыке Вены.

Малер, при всей необыкновенной его популярности дирижера, отнюдь не снискал признания как композитор. А между тем приближалось рождение такого музыкального стиля, от какого и Малер был так же далек, как венская публика от его симфоний.

Но именно вокруг Малера начала спланиваться будущая «вторая венская школа». Уроженец Вены А. Шёнберг и его учитель и друг А. Цемлинский были в числе немногих поклонников композиторского творчества Малера. Они завязали личное знакомство с почитаемым музыкантом. Все трое приняли участие в создании общества, поставившего целью пропагандировать новую музыку, — Союз творческих музыкантов, образованный в конце 1904 г. Как и другие творческие организации Вены того времени, общество возникло в кафе. Малер был избран почетным президентом союза, в него входил также Б. Вальтер.

В концертах союза исполнялись новые произведения Малера, Р. Штрауса, а также Пфицнера, Шёнберга. Малер сам дирижировал «Домашней симфонией» Р. Штрауса и своими циклами «Волшебный рог мальчика» и «Песни об умерших детях». Хотя это объединение просуществовало только один сезон, именно в союзе творческих музыкантов произошла передача эстафеты поколений от Малера к молодым композиторам, в том числе к Веберну.

4 февраля 1905 г. Веберн оставил подробную запись в дневнике своих впечатлений от концерта из произведений Малера и встречи с ним. В музыке Малера Веберн принимает близкое себе и отвергает чуждое, в суждениях Малера он улавливает свои собственные мысли. Запись Веберна о Малере — это также и запись Веберна о Веберне. Приведем ее с некоторыми сокращениями. «Вчера состоялось повторение вечера Малера, организованного Союзом творческих музыкантов. Песни Малера из «Волшебного

рога мальчика» чудесны<sup>1</sup>. Народная мелодика гениально сквозит между строк и убедительно выражена. Его песни на тексты Рюккерта меня удовлетворили меньше. Некоторые я нашел сентиментальными. [...] Что меня изумляет во всех песнях, это великолепная выразительность их вокальных мелодий, чрезвычайно задушевных. Я имею в виду в особенности четвертую песню из цикла «Об умерших детях» или песню «Я вдыхал нежный аромат»! Звучание его оркестра всегда правдиво. После концерта состоялся вечер участников и гостей союза в Анна-Хоф. Мне представилась возможность познакомиться с личностью Малера поближе. Эти часы, проведенные в его присутствии, всегда останутся в моем воспоминании как необыкновенно счастливые. [...] Почти все его слова, которые я мог услышать, у меня остались в памяти, и я хочу занести их в эту столь любимую книгу. Вначале говорили о лирике Рюккерта. [...] Когда речь зашла о контрапункте, Шёнберг сказал, что контрапункт могут писать только немцы. Малер указал на старых французских композиторов (Рамо и т. д.), а как великих контрапунктистов среди немцев оценил только Баха, Брамса и Вагнера. «Образец здесь для нас — природа. Как целое развивается в ней из простейшей клетки — через растения, животных и людей до бога, высшего существа, — так и в музыке из одного мотива должно развиваться крупное музыкальное здание, из одного отдельного мотива, в котором содержится зародыш всего, что будет в дальнейшем». У Бетховена почти как закономерность находят в разработке новый мотив. У него из единственного мотива создается вся разработка. В этом смысле Бетховен как раз не мог бы быть великим контрапунктистом. Вариация — важнейший фактор музыкальной работы. Тема должна быть особой красоты — это у Шуберта, — чтобы неизменное повторение ее имело смысл. [...] Задача современных композиторов — связать контрапункт Баха с мелодикой Гайдна и Моцарта» (67, с. 15—17). С Малером Веберна связывало многое, и заветы Малера станут впоследствии частью эстетики Веберна.

Для Веберна-композитора идет период медленного формирования. Сочинения 20-летнего Веберна (1904) еще очень далеки от его зрелого стиля. Он тяготеет больше к песням для голоса с фортепиано, чем к другим жанрам. К 1904 г. им закончены, помимо упомянутых раньше двух песен на стихи Ф. Авенариуса и трех стихотворений на сло-

<sup>1</sup> У Веберна здесь игра слов: Волшебный рог — Wunderhorn, чудесны — wunderbar.

ва немецких поэтов, еще восемь ранних песен, три песни на стихи Ф. Авенариуса, а также баллада для голоса с оркестром «Меч Зигфрида». Из инструментальных произведений, кроме двух виолончельных пьес 1899 г., открывающих список сочинений Веберна, можно упомянуть лишь одно — идиллию для большого оркестра «В летнем ветре».

Три стихотворения 1899—1903 гг. очень разнородны, соответственно датам создания. Первое из них (1899), написанное на стихотворение Ф. Авенариуса «Предвесеннее», опирается на совершенно невеберновский тип баркарольной фактуры и ритма ( $\frac{6}{8}$ , Es-dur). Оно примечательно лишь «залетами» в сопровождении в высокий регистр да неотрывностью музыки от структуры стиха: песня обрамляется одной и той же словесно-музыкальной фразой:



«Ночная молитва невесты» из того же цикла не случайно не названа песней. Это «стихотворение» показывает, какой бы могла быть оперная музыка раннего Веберна. Произведение представляет собой самый непосредственный, горячий отклик на «Тристана» Вагнера. Тема избранного Веберном стихотворения Демеля — очень характерная для этого поэта тема любовного томления. Музыка находится в непрестанном эмоциональном движении: от медлительного замирания к восклицаниям, от стремительного нарастания к широкому пению, с бурными наплывами и быстрыми угасаниями звучностей. Гармонии почти сплошь неустойчивы и диссонируют, с избытком задержаний, нонаккордов. Особо важное значение придано «тристановому аккорду»  $h - d - f - a$  в различных расположениях. Например, он светится мрачным огнем в следующей кульминации (т. 20) <sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «Как мое одиночество меня жжет»



«Тема томления» в веберновском воплощении вызвала к жизни последования гармоний, примечательные для его будущего стиля, — с обостренными ходами на увеличенную приму и «перечением» звуков в увеличенной октаве, то есть с обособлением полутона и его обращений. Особенно показательно начало «Ночной молитвы невесты», в котором, кроме того, нисходящий мотив *cis — dis* в такте 5 живо напоминает один из мотивов «Тристана»<sup>1</sup>:



Оперность придана произведению благодаря его сквозной форме типа оперной сцены, где музыка непосредственно следует за текстом. Но особенно ярко оперным выглядит декоративное тремоло у фортепиано, сопровождающее всю кульминационную зону, — подобной пышной патетики мы не найдем даже и в соседних юношеских сочинениях, не говоря уже о зрелом стиле. «Ночная молитва невесты» осталась единственной явной данью Вагнеру, на всю жизнь любимому композитору, в совсем невагнерианском творчестве Веберна.

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «О, мой возлюбленный».

Юношеские песни Веберна неравноценны, и не только в зависимости от времени создания. Так, третье «стихотворение» того же цикла, «Благочестиво» на слова Г. Фальке, весьма скромно, выдержано в хоральном складе с наивными доминантами с секстой в кадансе. Малосовершенен весь цикл трех песен на слова Ф. Авенариуса: «Обретенное», «Молитва», «Друзья» (1903—1904).

Гораздо значительнее восемь ранних песен на стихи немецких поэтов (1901—1904). Эти песни очень ярки по эмоциональному настроению. Композитор здесь еще опирается на разнообразные жанры. Поэтому цикл гораздо более разнолик, чем зрелые песенные циклы Веберна.

Любовная и пейзажная лирика господствует в этом цикле. Он открывается поэтичной строкой «Из вечерних белых волн выплывает звезда» (песня «Глубоко издали» на сл. Р. Демеля). Одна из песен — «Летний вечер» (на сл. В. Вайганда) — передает упоенность Веберна природой. Она рисует картину, «полную священнейшего покоя» (ремарка автора), наполненную золотым светом и безмолвную. Песня с начала до конца идет на *pianissimo*, с мягким колыханием на фоне педалей в сопровождении, что найдет развитие в идиллии для оркестра «В летнем ветре», сочиненной Веберном годом позже<sup>1</sup>:

#### Летний вечер



Песня «Привет цветов» на слова Гёте говорит о том, что 20-летний Веберн уже был захвачен идеями Гёте о природе, составившими важнейшую часть его мировоззрения.

Контраст к лирическим песням являют две особенно яркие жанровые песни, противоположные по смыслу: «Весело» (№ 6) и «Смерть» (№ 7). Первая из них, на слова

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «В сладостном зное стоит пламенеющая нива».

Ф. Ницше, основана на скачущем танцевальном ритме (типа халлингов у Грига). Подобные образы резвой беспечности в дальнейшем исчезнут из творчества Веберна.

Полна мучительной скорби песня «Смерть» на слова М. Клаудиуса. Лаконичная песня пронизана изобразительными ударами колокола, которые как бы приближаются, учащаются, усиливаются до сокрушающего рокового удара, на словах «и отбивает час»<sup>1</sup>:

5 Voll schmerzlicher Trauer

*p* <=>

Ach, es ist so dun- kel in des To- des Kam-mer,

*pp*

tönt so trau- rig, wenn er sich be- wegt und nun

*f*

auf- hebt sei- nen schwe- ren Ham- mer und die

*ff* *fff*

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «Ах, как мрачно в темнице смерти, и какая звучит печаль, когда смерть начинает шевелиться, вот она поднимает свой тяжелый молот и отбивает час».



Кульминация песни приходится на последние, итоговые по смыслу слова текста. Важно, однако, заметить, насколько четким было у Веберна ощущение музыкального времени. После окончания текста песни он приписал несколько тактов фортепианного заключения и продлил звучание ровно настолько, чтобы кульминация стала в точку золотого сечения (9-й такт из 14)!

Музыкальная кульминация, вызванная важнейшим смысловым моментом стиха, есть и в песне «Взгляд вверх» на слова Демеля. В тексте, повествующем о безысходности («Над нашей любовью низко склоняется плакучая ива»), — только один просвет, при взгляде вверх, на «звезд сверканье». В музыке с тоскливыми полутоновыми интонациями (см. пример 6 А), напоминающими «Смерть Осе» Грига из музыки к «Пер Гюнту», — один светлый момент, становящийся тихой кульминацией песни: он иллюстрирует взгляд на «звезд сверканье» (см. 6 Б):

Взгляд вверх

6 Klagend, nicht zu langsam

**А**

**Б**

Стилистически эта песня близка не только Григу, но и Вольфу. Д. Бил указывает на почти текстуальное совпаде-

ние ее начала с началом песни Вольфа «Прощай» (см. 68, с. 298) (см. пример 7 А). Напомним также и сравниваемый отрывок из «Смерти Осе» Грига (см. 7 Б):

7А Г. Вольф

„Le - be wohl“ Du

Б Э. Григ

*p*

Восемь ранних песен завершаются очень протяженной песней, как бы поэмой для голоса с фортепиано «Возвращение поутру» на слова Д. Лилиенкрона. Следуя за текстом, Веберн строит огромную композицию сквозного развития без реприз, без тонального объединения, лишь с повторением некоторых стадий тонального движения. Он многократно меняет эмоциональный тон музыки и выделяет особыми средствами смысловые акценты текста. Так, перед умиротворенным концом в глубоком Des-dur появляется светлый блик трезвучия C-dur. На слова «С веток деревьев будит внезапно голос дрозда» приходится звуко-изобразительная фигура у фортепиано и ремарки автора «очень нежно» и «как птичий голос»:

Возвращение поутру

8 gehend - sehr zart  
wie eine Vogelstimme

Ei - ne Dros - sel weckt plötz - lich aus den Bäu - men,

*pp* gehend - sehr zart

Все восемь ранних песен тональны, но с сильной ладовой альтерацией. Но что весьма удивляет в фактуре молодого Веберна — это полное отсутствие полифонических приемов за исключением подголосков. Композитор словно и не слышал еще об имитациях, каноне, контрапункте. Вся юношеская песенная лирика Веберна находится в кругу образов немецкого романтизма XIX в., но связана с более поздним поколением немецких поэтов.

Со словом связаны последующие идиллия «В летнем ветре» и квартет 1905 г. с эпиграфом из Я. Бёме.

Вид типичного раннего сочинения имеет идиллия для большого симфонического оркестра «В летнем ветре» (по поэме Б. Вилле<sup>1</sup>, закончена в Прегльхофе в августе — сентябре 1904 г.).

Поэма «В летнем ветре» (первоначально) была включена в автобиографический роман Вилле «Откровения можжевельника», опубликованный в 1901 г. Должно быть, Веберн читал этот роман (он сохранился в библиотеке Веберна).

В поэме Вилле Веберна вдохновило яркое описание жизни природы. Поэма состоит из семи частей, которые отличаются друг от друга по напряженности тону. I часть рисует летний пейзаж. Во II части — изображение начинающегося ветра. «Торжественное, почти гимническое преклонение перед цветами, лужайками составляет III часть, а следующие две посвящены игре света, облакам и ветру. Нарастает интенсивность чувства, но угрозы шторма еще нет. Звук ветра, подобный торжествующему рокоту органа, оживляет картину» (101, с. 45). Последние две части рисуют снова спокойный пейзаж и его умиротворяющее воздействие на человека.

Партитура «В летнем ветре» показывает глубокое постижение стиля Вагнера, но с определенным веберновским отбором — только пейзажное, красочное, созерцательное. Идиллия Веберна перекликается с идиллией Вагнера «Шелест леса» из «Зигфрида». Живописно начало у струнных с сурдиной, выдерживающих один аккорд с постепенным регистровым подъемом от низкого  $D_1$  у контрабасов до высокого  $a^3$  у скрипок:

<sup>1</sup> Бруно Вилле (1860—1928) — немецкий писатель-натуралист. Он основал в 1890 г. «Свободную народную сцену» и затем — «Новую свободную народную сцену» и издавал периодический журнал «Свободомыслящий». Вилле питал интерес к социальным проблемам и к марксизму. С середины 90-х гг. «Фридрихсхагенский кружок», к которому он принадлежал, стал клониться к морально-религиозной проблематике.

В летнем ветре

9 Ruhig bewegt (solo)

V-ni I mit Dämpf. *ppp*

V-ni II mit Dämpf. *ppp*

V-lc mit Dämpf. *ppp*

V-c. mit Dämpf. *ppp*

C-b. mit Dämpf. *ppp*

Порывистая тема в середине произведения имеет нечто родственное с гимном Тангейзера:

10 Voll Schwung

V-ni

Кроме Вагнера, чувствуется влияние Р. Штрауса: в гармоническом языке (в частности, в аккордовых параллелизмах) и в характере отдельных тем. Например, следующая тема Lustig («весело») совершенно в духе «забав» Тиля Уленшпигеля:

Принципы Р. Штрауса ощутимы в программном принципе композиции, с резкой сменой контрастных эпизодов. Веберн здесь точно следует за текстом Вилле, подчиняясь его логике. Музыкальная композиция — свободная одна-частная, с обрамлением темой струнных (см. пример 9), со сквозным развитием ряда тем (в частности, «темы ветра» Lustig — см. пример 11), с включением новых эпизодов<sup>1</sup>. Идиллия «В летнем ветре» показывает, что Веберн в 1904 г. стоит на уровне новейших достижений его эпохи. Особенно выразителен оркестр, лишенный тяжести, с импрессионистически тонкой детализацией нюансов и штрихов, с порывами в высокий регистр и молчанием пауз. Это шаг навстречу собственному стилю Веберна.

Несмотря на успехи в песенном творчестве и такое значительное достижение, как идиллия «В летнем ветре» для большого оркестра, Веберн к середине 1904 г. все еще не прошел композиторской школы. Ему необходим был как педагог ищущий, растущий музыкант, который мог бы дать направление его индивидуальности.

Богатейшие традиции национальной культуры и новые веяния современной эпохи уже формировали определенные черты эстетики Веберна. Многими узами Веберн оказался связан с австро-немецкой литературой начала XX в. — и через непосредственное обращение к ней, и через общую атмосферу национального искусства.

Весь облик композитора, лирика по преимуществу, имеет параллели среди поэтов его и прошлого времени: Г. фон Гофмансталь, старший современник, австриец; Ф. Гельдерлин, поэт-романтик начала XIX в., занимавший внимание Веберна долгие годы, цитированный им в письмах к близким друзьям. Даже такая характерная черта произведений Веберна, как необыкновенная краткость, имеет аналогии в прозе австрийца П. Альтенберга и К. Крауса.

Одна из ведущих тенденций начала века — эстетизм. Ярчайшим выразителем ее явился крупнейший немецкий поэт С. Георге. Уже начиная с 90-х гг. XIX в. влияние его кружка было необычайно сильно. Поэт не находит идеалов в современной жизни и целиком замыкается в прекрасном

<sup>1</sup> Подробный анализ идиллии «В летнем ветре» см. в статье П. Писка (101).

мире искусства. В сохранении этого мира он видит свое назначение — поэт должен быть «хранителем вечного огня». Эти слова Георге могли бы быть символом и творчества Веберна. Но композитор при этом чужд аристократической выпренности Георге. Его жизненная и творческая манера гораздо ближе миросозерцанию народных песен, баллад, духовных стихов с их культом скромности и неподдельности.

В начале века параллельно существуют утонченный до болезненности субъективизм и самоанализирующий рационализм. Рационалистический метод особенно важно отметить у Р. Демеля, с чьим творчеством соприкасались в ранний период и Веберн и Шёнберг. В частности, поэма «Двое» (1903), в которой Шёнберг почерпнул программу для знаменитого секстета «Просветленная ночь», построена «симметрично и пропорционально до мельчайших деталей. Она состоит из трех частей (кругов), каждый круг содержит 36 романсов, каждый романс содержит 36 строк. Структура романсов тождественна. [...] Такое увлечение поэтической геометрией пронизывает все творчество Демеля, нарастая в процессе его развития...» (4, с. 309).

Питая к искусству, подобно Гёте, научно-исследовательский интерес, Веберн соединил порожденную субъективизмом утонченность выражения и необыкновенность красок и форм с объективностью тона и рациональным знанием своего искусства. Х. Аймерт определил стиль Веберна как «лирическая геометрия» (83, с. 39) — настолько это сочетание стало специфичным для его индивидуальности. Примечательно, однако, что и в этом парадоксе Веберн оказался истинным австрийцем, ибо, как отмечает исследователь австрийской литературы А. В. Михайлов, сочетание вещной конкретности с обобщенной символической абстрактностью составляет одну из особенностей австрийской национальной культуры (см. 36). (Хотя эта особенность не распространяется на таких австрийских музыкантов-классиков, как Шуберт.) А ощущение крайности, наполнявшее все новое искусство начала XX в., для Веберна слилось с характером собственного стиля. Примечательно, что крайность как свойство таланта подчеркивалась немецкими писателями как раз той поры. Так, Т. Манн писал брату 18 февраля 1905 г.: «Недавно Бар превосходно определил талант как способность к крайней чувствительности и еще более крайнему способу выражения» (см. 37, с. 480).

Для эстетической сути веберновского творчества весьма существенна «особость» эстетических представлений европейского искусства начала XX в. Абсолютизм лич-

ности в искусстве, индивидуализм, считавший единственным судьей в искусстве художническую личность, а не общество, массу, как это установилось позднее в социалистическом искусстве и возобладало как важная тенденция во всем искусстве второй половины XX в., порождали радикальное духовное экспериментирование. Сгущенный эстетизм искусил и подвигнул художников «заката Европы» на поиски «синей птицы» чистой художественной формы. В результате с целостного реального объекта был сделан как бы рентгеновский снимок, на котором были запечатлены имманентные законы искусства. Портретированными предстали графические «линии красоты», живописные гармонии красок, симметрия пространственных фигур и плоскостей, симметрия звуковых высот и длительностей, опредмеченным предстал сам вечный эстетический закон многообразия в единстве. Именно этого рода художественная крайность в некоторой мере сблизила Веберна с В. Кандинским и П. Клее, хотя творчество последних не входило в сферу размышлений Веберна, за исключением некоторых тезисов из книги Кандинского «О духовном в искусстве», столь высоко им ценимой. Но «синяя птица» абсолютной, абстрагированной «чистой художественности», «чистой духовности» наверняка погибла бы, если бы безошибочная интуиция таких художников, как Веберн, не находила им необходимой равнодействующей в способности к общению подлинно гуманистического искусства.

## ВЕБЕРН И ШЁНБЕРГ

Сначала Веберн принял решение учиться у Г. Пфицнера, в то время известного, исполняемого современного композитора<sup>1</sup>. В 1904 г. Веберн уехал к нему в Берлин вместе с дирижером Х. Яловцом, будущим соучеником у Шёнберга. Занятия, однако, не состоялись. Веберн вернулся в Вену, отказавшись от прежнего решения.

Возможно, что Адлер, высоко ценя талант Веберна, направил его к Шёнбергу, уже завоевавшему в Вене репутацию серьезного педагога. Так началось творческое общение двух крупнейших композиторов-новаторов, сыгравших значительную роль в развитии европейской и мировой музыки

<sup>1</sup> Ганс Пфицнер (1869—1949) — немецкий композитор и дирижер.

XX в. Сама встреча их окутана некоторой неизвестностью. Удивительно, что Веберн не оставил в дневнике, «столь любимой книге», записей ни о рекомендации Адлера, ни о первой встрече с Шёнбергом, ни об уроках с ним.

Учебные занятия начались осенью 1904 г. и официально закончились в 1908 г. Но творческие контакты учителя с учеником длились почти всю жизнь Веберна. Чтобы не сужать искусственно проблему Веберн и Шёнберг, мы не будем себя ограничивать только четырьмя годами официального обучения и заглянем на целых 20 лет вперед от момента формального окончания учебы.

«Считают, что Шёнберг учит своему стилю и заставляет ученика ему следовать. Это совершеннейшая неправда», — писал Веберн в 1912 г. в статье «Учитель» (67, с. 24). «Шёнберг вообще не учит никакому стилю. Он не ратует ни за старые художественные средства, ни за новые» (ibid.). «Он с величайшим вниманием следит за развитием личности ученика, стремится углубить ее, помочь ей раскрыться» (67, с. 25). «Шёнберг прежде всего требует, чтобы ученик, готовясь к уроку, писал бы не первые попавшиеся ноты, складывая их в школьное упражнение, а чтобы его работа рождалась из потребности что-то выразить. То есть чтобы он творил уже на начальной ступени сочинения музыки. То, что Шёнберг потом объясняет ученику на примере его работы, полностью и органично вытекает из нее самой. Извне он не привносит ни одного положения. Таким образом, Шёнберг воспитывает на самом творчестве» (ibid.). Но главное Веберн видит совсем не в приобретении профессионального ремесла. Ученик Шёнберга заряжается «мужеством и силой относиться к явлениям так, чтобы все, на что он смотрит, становилось явлением необыкновенным» (ibid.). Эпиграфом к этой статье Веберн ставит следующие строки из статьи Шёнберга «Проблемы преподавания искусства»: «Веру в единоспасительную технику следовало бы разрушать, а стремление к истинности — поощрять» (67, с. 24).

Влияние сильной личности Шёнберга, ощущавшего себя миссионером в музыке, наделенного редким педагогическим талантом, было чрезвычайно глубоко. Его духовная власть над учениками и в дальнейшем была настолько крепка, что позволила одному из первых биографов Веберна, Вильдгансу, сделать следующее, фактически гротескное сравнение: «Шёнберг как преподаватель, по крайней мере, на заре своих агрессивных дней, по-видимому, действовал подобно сержантам старых армий Австрии и Германии. Они прежде всего считали своим долгом на-

сколько возможно разрушить личность и уверенность в себе своих рекрутов и создать из обломков личности новое существо по новому образцу» (136, с. 38). Вильдганс имеет в виду разрушение ложно понимаемых традиций, отречение от фальшивых идеалов и созидание новой личности, свободной от всякого балласта.

Обучение у Шёнберга состояло из анализа образцов музыкальной классики, выполнения письменных упражнений разного рода, эстетического воспитания и коллективных творческих поисков учителя и учеников. Шёнберг воспитывал на примерах контрапункта Баха, мотивной работы Бетховена, гармонии Вагнера. В письменных упражнениях учитель охлаждал горячие головы учеников, пытавшихся писать «под Шёнберга». «Шёнберг не разрешал ученикам сочинять в духе «модерна». Задания по контрапункту и сочинению должны выполняться в классическом стиле. Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Брамс считались великими образцами, на которых следовало учиться мастерству», — вспоминал Г. Эйслер, к которому у Шёнберга, очевидно, как и к другим ученикам, был индивидуальный подход (см. 43, с. 18). Когда к Шёнбергу пришел Берг, он умел сочинять только романсы. Под руководством Шёнберга он закончил двойную фугу для струнного квартета и фортепиано, 6- и 8-голосные хоры, вариации для фортепиано. Веберн впоследствии продолжил традицию обучения на классике в своем преподавании.

Шёнберг, которого Эйслер броско назвал «революционным консерватором», оказывал и академизирующее влияние на учеников. Пример с Веберном в этом отношении показателен: под руководством Шёнберга Веберн вырабатывал тональную технику письма! При этом стремился к классической протяженной, большой форме. Любопытно наблюдать борьбу приобретенного и собственного в 1914 г. Ко дню рождения отца, любившего виолончель, Веберн решил закончить виолончельную сонату в двух частях. Он сообщал Шёнбергу: «Я буду теперь писать большую вещь для виолончели и фортепиано. Это имеет прежде всего внешнюю причину. Мой отец просил меня об этом. Он любит слушать виолончель. Но у меня его желание становится теперь причиной найти, наконец, снова путь к протяженным частям — твоя идея» (26 мая 1914 г.; см. 100, с. 205)<sup>1</sup>. Веберну нравится его произведение: «...первая

<sup>1</sup> Опубликованная Мольденхауэром соната для виолончели представляет собой композицию из двух контрастных разделов (*sehr bewegt* и *zart bewegt*) наподобие сонатной экспозиции.

часть получилась хорошей пьесой». Внезапно у него появляется новая идея, и вместо «долгих частей» он создает кратчайшие «Три маленькие пьесы» ор. 11 для виолончели и преподносит отцу как запоздалый подарок. Шёнбергу он пишет: «Прошу тебя, не будь недоволен тем, что это вышло опять что-то такое краткое» (16 июля 1914 г.; см. 100, с. 205).

К школьным сочинениям Веберна, где ему уже удастся «что-то выразить», относится медленная часть для квартета 1905 г. Длинная плавная кантилена обнаруживает прекрасное мелодическое дарование. Но видна и «работа»: перестановки голосов типа четверного контрапункта, фактурные вариации. Есть и определенные достижения: мелодизированная ткань, искусные, идеально плавные превращения фактуры в тему и, наоборот, их связность, а также естественная ненавязчивая имитационность. Разумеется, это тональное сочинение: Es-dur с тонической секстой и уклоном в c-moll. Выбор состава струнного квартета оказался удивительно перспективным — к квартету Веберн обращался в течение всей жизни как истинный венский классик.

Тонально-хроматический стиль и развернутая, четко очерченная форма рондо-сонаты присущи сонатной части (рондо) для фортепиано Веберна (около 1906 г.).

Важнейшей эстетической установкой Шёнберга был тезис о новизне: «Нет великого искусства, которое бы не несло нового послания человечеству. Нет великого художника, который бы не выполнял эту миссию. Это кодекс чести всего великого в искусстве, и, стало быть, во всех великих произведениях искусства мы найдем новизну, которая никогда не исчезает — будь то Жоскен Дебре, или Бах, или Гайдн, или любой другой великий мастер. Ибо Искусство — это всегда Новое Искусство...» (см. 58, с. 374).

Поиск Шёнберг считал условием творчества. В предисловии к «Учению о гармонии», подытожившему его занятия до 1911 г., он выражал уверенность, что его ученики знают из чего надо исходить — из поиска. Для него самого это означало создавать в каждом сочинении новое, не повторяться («что, если бы я сочинил оперу в стиле «Песен Гурре?»). И Веберн говорил позднее: «В каждом своем сочинении мы должны приходить к чему-то иному, каждое сочинение есть что-то другое, новое» (15, с. 65). И действительно, путь Веберна от произведения к произведению — это новый жанр, новый состав исполнителей, новые гармонические средства, новая временная протяженность, новый характер мелодической интервалики, новый тип многоголо-

сия, в конце концов — новый музыкальный стиль в искусстве XX в.

Удивительную роль сыграла брошенная «вслепую» Шёнбергом идея, которую он назвал «эстетика избегания» традиционных средств. Говоря, что́ избегать, Шёнберг не мог сказать, чем заменять. И никто иной, как именно Веберн сумел в океане неизвестности «открыть Америку», найти новую ладовую систему, чисто хроматическую по существу, действующую по принципу «избегания диатоники»<sup>1</sup>. Переход на новую ладовую почву изменил и всю жизнь на ней.

Важнейшая теоретическая установка Шёнберга, декларируемая им в печатных работах, — писать новое — для Шёнберга мыслилась только при условии неприменной выразительности. «Невероятное повышение выразительности», по выражению М. Буттинга (11, с. 152), — вот то главное, что дал Шёнберг своему поколению немецких музыкантов, а в первую очередь — своим ученикам.

Шёнберг для своих двух талантливейших учеников, Берга и Веберна, был прямым учителем композиции лишь первые несколько лет. Скоро он поставил их на ноги, вооружив солидной профессиональной техникой, новыми идеями и собственной поддержкой. Как композиторы ученики быстро догоняли учителя, и скоро все трое стали лицом к лицу с неизвестностью. В лекциях 1933 г. Веберн рассказывает один поразительный случай. С него начинается самый ответственный и трудный период «новой венской школы», период творчества в муках интуитивизма.

Веберн говорит о 1906 г., когда он написал сонатное аллегро под влиянием Камерной симфонии Шёнберга и дошел до крайнего предела тональности. Шёнберг тогда много писал, но «как учителю ему было очень трудно: теория как таковая кончилась (разрядка наша. — В. Х., Ю. Х.). Чисто интуитивным путем, в тяжелой борьбе он, руководствуясь своим феноменальным чувством формы, находил где что неладно. Мы оба чувствовали, что в моем сонатном аллегро я подошел к вещам, время для которых еще не созрело. Я дописал его — оно еще было связано с определенной тональностью, но очень странным образом. Потом я должен был написать вариационную часть, но тема, которую я нашел для вариаций, фактически лежала уже вне тональности. Шёнберг призвал на помощь Цемлинского, который положил этой затее конец» (15, с. 70).

<sup>1</sup> Объяснение хроматической системы Веберна будет дано в разделе «Гемитоника».

Музыкальная интуиция вела композиторов в доселе неизвестный мир, в «непросветленную ночь» за пределами тональности. «Я чувствую воздух далеких планет», — символически звучали слова последнего тонального сочинения Шёнберга, Второго квартета *fis-moll* с сопрано соло на стихи Георге. Рассудок противился, сознание било тревогу — возможна ли музыка без тональности, не окажется ли сделанный шаг губительным? Вся тяжесть ответственности лежала на трех людях. Когда Веберн описывает это, его речь становится драматичной. «Куда идти? Нужно ли вообще еще возвращаться к условиям, данным традиционной гармонией? ...Конечно, это была тяжелая борьба, тут нужно было преодолеть самые ужасные сомнения, было страшно: да, возможно ли это?» (15, с. 64—65). «Словно погас свет! — такое было чувство... Тогда все было в неопределенном, темном течении...» (15, с. 78).

Как и все композиторы, нововенцы доверились своей интуиции и слуху. Рациональное постижение было отодвинуто на будущее. «Слух совершенно правильно рассудил, что человек, выписывавший хроматическую гамму и вычеркивавший в ней отдельные звуки, не был сумасшедшим» (15, с. 75).

Мысль Веберна о путях развития музыки находит решение в духе его «натурфилософии»: «Как спелый плод падает с дерева, так и музыка попросту отказалась от формального принципа тональности» (15, с. 65).

Шёнберг и два его ученика представляли собой очень необычное, едва ли не уникальное творческое содружество. «Школа Шёнберга» не была похожа на студии античных скульпторов или художников Возрождения: мастер дает идею и рисунок, ученики доводят работу до конца. Она гораздо ближе к научно-исследовательскому коллективу XX в., работающему по методу «мозгового штурма»: новая идея руководителя порождает еще более смелую идею сотрудника. Созданная Шёнбергом атмосфера совместных поисков привела к такому резкому качественному скачку в выразительных средствах музыки, что на освоение их массами музыкантов и публики потребовались десятилетия.

Вот несколько примеров «перманентного открытия» (выражение П. Булеза) школы Шёнберга.

Шёнберг в «Учении о гармонии» 1911 г. выдвинул новый тезис: хроматическая гамма как основа тональности (таково название одного из разделов учения, см. 114, с. 461; здесь и далее разрядка наша. — В. Х., Ю. Х.). В сочинениях 1907—1908 гг. он строил отдельные мелодические голоса прямолинейно по хроматической гамме. Шёнберга

интересовала количественная сторона — 12 ступеней — как фактор организации.

Веберн в лекциях «Путь к новой музыке» (1932—1933) говорит несколько иначе: «Начался путь хроматизма, то есть путь движения полутонами» (15, с. 68). Качественная сторона (принцип соотношения между звуками) была осознана Веберном как основа его звуковысотной системы. И уже первый опус Веберна вне тональности — Пять песен на стихи С. Георге ор. 3 — целиком опирается на его новую хроматику.

В самом конце «Учения о гармонии» вспыхивает новая идея Шёнберга — «тембровая мелодия», *Klangfarbenmelodie* (см. 114, с. 504). На практике, однако, Шёнберг воплотил не эту идею, а родственную ей идею «тембровой гармонии», *Klangfarbenharmonie*. Он осуществил ее в своей оркестровой пьесе «Краски» ор. 16 № 3, написанной в 1909 г. за два года до выхода в свет «Учения о гармонии»<sup>1</sup>. Веберн же создал именно «тембровую мелодию», нечто совсем иное, не похожее ни на «Краски» из ор. 16, ни на какое-либо другое произведение Шёнберга. Ярче всего веберновский принцип «тембровой мелодии» выявлен в Ричеркаре Баха в оркестровой обработке Веберна. Принцип состоит в том, что фрагменты мелодически цельной фразы поручаются разным, несходным тембрам. Звучание, как уже говорилось, радикально меняется. Этот прием не имел precedентов ни у Шёнберга, ни у Берга, ни у кого-либо из современников Веберна. Иного рода преломление «тембровая мелодия» получила в собственной музыке Веберна, как в оркестровых пьесах ор. 6, 10 и других сочинениях.

Еще один пример «перманентного открытия» Шёнберга — Веберна был уже приведен: «эстетика избегания» Шёнберга вызвала к жизни новую хроматическую систему Веберна — гемитонику.

Весьма важно подметить, что импульс открытия передавался не только от Шёнберга к Веберну, но и наоборот. Раскроем ноты двух параллельно создававшихся произведений — Две песни ор. 14 Шёнберга и Пять песен ор. 3 Веберна (1907—1908). В заключительных тактах песни Шёнберга «В эти зимние дни» ор. 14 № 2 в верхнем голосе мы увидим то, чего не встретим ни в одном опусе Веберна, — прямолинейное движение по хроматической гамме («хроматическая гамма как основа тональности»). Его со-

<sup>1</sup> В журнале «Melos» (1969, № 5) прошла дискуссия о «тембровой мелодии» у Шёнберга, не без оснований поставившая под сомнение связь между идеей *Klangfarbenmelodie* в «Учении о гармонии» и «Красками» ор. 16 № 3 (см. 79, с. 203—205).

проводит не менее прямолинейная ритмика и метрика (см. пример 12 А). Веберн же ради особенно сокровенной, тонкой, интимной интонации придавал линии мелодии прихотливый изгиб, а ритмике — гибкую изменчивость, нерегулярность (у Веберна заполнен точно такой же отрезок гаммы, как и у Шёнберга — см. 12 Б). А в следующем вокальном цикле Шёнберга — «Книга висячих садов» ор. 15 (1908—1909) — виден уже веберновский почерк (см. 12 В) <sup>1</sup>:

Шёнберг. В эти зимние дни ор. 14 №2

12 А



Веберн. На берегу ручья ор. 3 №3

Б (♩=90)



Das Feld ist brach, der Baum noch grau...

Шёнберг. Мы населяли темные вечерние беседки ор. 15 №15

В (♩=80)



Wir be\_völ\_ker\_ten die a\_bend.dü\_stern Lau\_ben,

Веберн в найденной им вокальной манере пишет до конца жизни. Шёнберг в круге этих средств создает следующие два вокальных произведения, из числа самых лучших в его творчестве — «Ожидание» (1909) и «Счастливая рука» (1908—1913). Монодрама «Ожидание» вызывает самое непосредственное восхищение у Веберна, особенно ее «фантастическим чувством звука» (131, с. 45). «Перманентное открытие» продолжается...

<sup>1</sup> Общая мысль о влиянии Веберна на Шёнберга и конкретные сравнения ор. 14 и 15 Шёнберга с ор. 3 и 4 Веберна проводятся в работе Э. Каркошки (88, с. 50—52).

Перевод текста в примере 12Б: «Поле голо, дерево черно»; в примере 12В: «Мы населяли темные вечерние беседки».

Мы говорим сейчас фактически о взаимовлиянии двух крупнейших новаторов в музыке XX в. Этот факт не следует недооценивать. Он приобретает интригующий интерес при исследовании путей к 12-тоновой системе. Идея музыки на основе двенадцати тонов была выдвинута И. М. Хауэром, композиционная техника разработана Шёнбергом. Попробуем представить роль Веберна.

12-тоновые тропы Хауэра были чужды Веберну. Однажды, в крепком споре, который возник во время посещения Хауэром дома Веберна 9 января 1919 г., Веберн сказал Хауэру: «Ваши принципы могут применять не все, а только Вы; у меня, например, совсем другое» (125, с. 38).

Додекафонная система Шёнберга предполагает сплочение всех двенадцати звуков хроматической гаммы в серию, построение серии без повторения звуков, употребление четырех форм серии (основная форма, инверсия, ракоход, ракоходная инверсия), формирование из серии всего музыкального материала по вертикали и горизонтали.

Вот что сообщает Веберн о характере использования им всех двенадцати звуков. «Приблизительно к 1911 году я написал *Шесть багателей* для струнного квартета (ор. 9) [...] При этом я чувствовал: как только пройдут все двенадцать звуков, пьеса кончается. [...] Я выписывал в свою черновую тетрадь хроматическую гамму и вычеркивал в ней отдельные звуки. Почему? Потому что я обнаруживал: этот звук уже встречался [...] Закона мы тогда еще не сознавали, но уже давно чувствовали его» (15, с. 74—75).

Ученик Шёнберга ясно говорит об опробовании важнейшего элемента додекафонной системы в собственном сочинении, причем в *Багателях* ор. 9, квинтэссенции всего самого оригинального в стиле Веберна. Он достиг одной из художественных вершин за целое десятилетие до того, как «в один прекрасный день Шёнберг интуитивным путем нашел закон, составляющий фундамент композиции на основе двенадцати тонов» (15, с. 75).

Особенно волнующе происхождение четырех форм серии.

Шёнберг не без бравады говорил: «Я никогда не изучал истории музыки». Веберн в лекциях 1933 г. разъяснял своим слушателям: «Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет очень много общего с методом нидерландцев XVI века, но, разумеется, с добавлением всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов» (15, с. 30). «...Поздние представители нидерландской школы создавали целые произведения на материале одной последовательности — с об-

ращением, противодвижением, меняющимся ритмом и т. п.» (15, с. 44).

Человеком, который некогда серьезно изучал историю, был именно Веберн. Как раз нидерландцы и их полифоническая техника — это и есть специальность Веберна-музыковеда, доктора философии. Мысль о том, что один из путей к додекафонной технике Шёнберга идет от диссертации Веберна, уже высказывалась исследователями Веберна. «Мы можем предположить, что музыковед Веберн уже относительно рано оказал сильное влияние на Шёнберга и круг его учеников ссылкой на технику композиции XV—XVI веков», — заключил Кольнедер в монографии о Веберне (89, с. 161). Теперь мы можем представить себе все значение музыковедческих знаний Веберна и их роль в судьбах композиторского творчества XX в.

Несмотря на бесспорное влияние идей и практики Веберна на формирование додекафонной системы сочинения, она приобрела свой известный вид именно в руках Шёнберга. У Веберна к этому времени был уже определенный самостоятельный практический опыт подхода к 12-тоновой хроматике. Одно из самых ярких свидетельств — оркестровая пьеса 1913 г. из числа отбравшихся для ор. 10, но не вошедших в состав 5 пьес ор. 10 в окончательной редакции (ее публикацию см. 97). Шёнберговская додекафония Веберну была преподнесена, видимо, в рационализированно законченной форме и оказалась таким твердым кремнем, что из него даже Веберн не сразу смог высечь искру собственного открытия. Прошло 4 (!) напряженных года (6 лет после первого додекафонного опуса Шёнберга), прежде чем после нескольких законченных и незаконченных сочинений (ор. 17—20, детская фортепианная пьеса, пьеса для фортепиано, часть для трио, часть для струнного квартета, ряд вокальных сочинений) Веберн создал произведение, ознаменовавшее новый стиль в его творчестве, а также в первой половине XX в. Это была Симфония ор. 21, 1928 г.

Так же, как это было с «тембровой мелодией», Веберн создал свой вариант додекафонной системы сочинения.

Систему Шёнберга Веберн пополнил по крайней мере тремя важнейшими собственными методами. Во-первых, он прочно соединил серийность с техникой канонов, вернув инверсию и ракоход в естественное старое русло полифонии. Примечательно, что Шёнберг далеко не так высоко оценивал возможности имитационной полифонии. О канонах в своей Сюите для фортепиано ор. 25 он говорил: «Значение композиции в имитационном стиле не идет в сравне-

ние с контрапунктом. Это лишь средство связать главный голос с сопровождением или подчиненными голосами, чей характер в данном случае может быть сильнее выражен» (см. 117, с. 303). Во-вторых, в сериях, как в ладах, Веберн закрепил систему гемитоники, последовательно примененную только им одним. В-третьих, в строение и расположение серий он привнес новый порядок — симметрию.

Благодаря точным канонам и строгой симметрии, в музыкальной ткани Веберна не осталось места для «лишних» звуков, не входящих в серию. Строгость серийной техники Веберна может считаться абсолютной и превосходящей строгость Шёнберга.

Напрашивается парадоксальный вывод о роли учителя и ученика в разработке додекафонии. Хотя метод сформулировал Шёнберг, объективно он действовал словно в интересах и ради Веберна. И Веберн оказался единственным из «троицы» венской школы, кто твердо и неотступно ему следовал.

На каждую идею Шёнберга Веберн отвечал параллельным открытием, всегда жизненным, «музыкальным». При этом он сохранял поразительную чистоту и цельность своего оригинальнейшего стиля. Однако импульсам к творчеству, исходившим от Шёнберга, надо отдать должное. Особенно велико их значение было в ученический период Веберна.

Многосторонне одаренный человек — музыкант, живописец, автор многих теоретических работ, педагог, энергичный деятель — Шёнберг обладал широкими интересами в искусстве.

На Веберна оказали влияние литературные вкусы Шёнберга и замыслы некоторых его музыкальных произведений. Веберн здесь скромно и доверчиво шел за ним, как примерный ученик. Обращение Шёнберга к поэзии Демеля в секстете «Просветленная ночь» получило отклик в цикле Пять песен Веберна на слова Демеля (1906—1908). Вокальный цикл Шёнберга «Книга висячих садов» на стихи Георге имеет параллель в виде двух песенных циклов Веберна тех же лет на слова Георге — ор. 3 и 4, а замысел оперы Веберна «Алладина и Паломид» на сюжет Метерлинка заставляет вспомнить поэму Шёнберга «Пеллеас и Мелизанда» также по Метерлинку.

Возможно, Первый и Второй квартеты Шёнберга, написанные в годы обучения у него Веберна, могли повлиять на возникновение квартета Веберна 1905 г. и даже на один из первых шедевров Веберна — Пять пьес ор. 5 для квартета. В быстрой пьесе № 3 из ор. 5 типа скерцо наблюдает-

ся уникальное явление — Веберн цитирует Шёнберга, мотив скерцо из его Второго квартета! (98, с. 48).



Необыкновенную верность идеалам учителя Веберн обнаруживает и при сочинении своих Пяти оркестровых пьес ор. 10. Первоначально он дает им программные заголовки: «Прообраз», «Превращение», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа». Конечно, здесь прямое подобие программных заголовков Пяти пьес Шёнберга для оркестра ор. 16: «Предчувствие», «Прошедшее», «Краски», «Перипетии», «Неизменяемый речитатив».

Однако между «прообразами» Шёнберга и «образами» Веберна сохраняется уже известная нам стилистическая дистанция. Влияние Шёнберга в этих случаях скорее внешнее.

Но есть и внутреннее. Веберн рассказывает: «В 1906 году Шёнберг приехал из деревни со своей Камерной симфонией. Впечатление было колоссальное. Я тогда уже три года был его учеником и сразу же загорелся: „Ты тоже должен написать нечто подобное!“» (15, с. 70). В Камерной симфонии Шёнберг впервые сделал разведку внетональной сферы музыки, именно той, в которой Веберн вскоре навсегда обосновался.

Полной неожиданностью явилось сообщение ученика Шёнберга Й. Руфера о том, что он нашел три оркестровые пьесы Шёнберга, две законченные, а третью в отрывке, которые «по фактуре, инструментовке, форме, во всех деталях кажутся копией Веберна» (см. 137, с. 185).

В период обучения у Шёнберга (1904—1908) Веберн, в частности, написал: медленную часть для квартета (1905), струнный квартет (1905), сонатную часть (рондо) для фортепиано (1906), Пять песен на слова Демеля (1906—1908), Фортепианный квинтет (1907) и свой ор. 1 — Пассакалию для оркестра (1908).

Ярко эмоциональный квинтет посвящен памяти матери, скончавшейся в 1906 г. В рукописи остались пометки рукой Шёнберга. Из сочинений видно, что Шёнберг действительно не стремился преподавать свой стиль сочинения. Не должно казаться странным, что произведения, написанные под его руководством, — самые традиционно-классические из всего наследия Веберна.

Названные сочинения, особенно инструментальные, приобщили его к прочной и долговечной классической технике, близкой его дисциплинированной творческой натуре. Индивидуальный стиль Веберна вполне определенным становится начиная с создания хора а cappella «Ускользя на легких челнах» (на сл. Ст. Георге) ор. 2 и окончательно формируется в вокальных циклах ор. 3 и 4 (и то и другое — к моменту окончания занятий у Шёнберга). Но уже в Квартете 1905 г. Веберн торжественно декларировал краткую музыкальную формулу, как бы символ его нового музыкального языка (смысл символа будет объяснен при анализе техники композиции Веберна). Эта формула — *cis — c — e*, по которой может именоваться и сам квартет.

Берг, услышав хор ор. 2 много позже его написания, восторженно писал о нем, прямо-таки смакуя отдельные звучности (письмо к Веберну от 8 декабря 1927 г.): «Торплюсь сказать тебе письменно, как восхитил меня твой хор несмотря на посредственное исполнение. Что за прекрасная мелодия! И как это красиво, когда при повторении *fis* избегается первое сопрано, чтобы потом с непонятно откуда берущейся силой (PPP) повториться в цифре 5. Не говоря уже о глубоком G басов. Можно прямо содрогнуться и перед этим таинством природы — нет, твоего искусства! Спасибо тебе, мой дорогой!» (см. 77, с. 24—25).

Деятельный, убежденный в своей роли, Шёнберг не только профессионально воспитывал своих учеников, но и стремился вывести их в свет. Он устроил два концерта учеников в Вене, в 1907 и 1908 гг. Концерт 1907 г. состоялся в частном доме. Шёнберг проиграл там квинтет Веберна как удавшееся сочинение ученика. В альманахе «Синий всадник» 1912 г. Шёнберг, наряду со своим вокальным произведением «Побеги сердца» на слова Метерлинка и эссе «Отношение к тексту», опубликовал песню Берга «Теплым был воздух» (на сл. А. Момберта) и песню Веберна «Вы подошли к костру» ор. 4 № 5 на стихи Георге.

Выход в свет оказался совсем нерадостным. Вот как излагал свои впечатления от концерта школы Шёнберга в 1907 г. критик «Neue Zeitschrift für Musik»: «...Речь идет

о чем-то столь необычном, что я не могу не написать об этом. Школа Арнольда Шёнберга может быть с полным правом названа «высшей школой диссонансов» [...] Среди восьми учеников Шёнберга были два, которых можно считать талантливыми. Это Альбан Берг и д-р Антон Веберн. У них, как и у всех учеников, чувствуется пагубное влияние сочинений Шёнберга. Так, неплохо найденная главная тема Фортепианного квинтета (I часть) д-ра фон Веберна очень скоро потерялась в страшном хаосе. Время от времени, по воле случая, кое-что прояснялось, так что слушатели облегченно вздыхали и думали: «Ну, наконец». К сожалению, такие «блики света» в этом хаосе были кратки и редки. То, что здесь сказано о Веберне, можно сказать и о манере сочинения других» (см. 67, с. 18—19).

Публикации на страницах «Синего всадника» не вызвали даже и отрицательной реакции. М. Буттинг вспоминал: «На многое не обращали должного внимания, не умея в нем разобраться. Интересно констатировать, что изданный Кандинским и Ф. Марком «Голубой всадник»<sup>1</sup> уже в марте 1914 года вышел вторым изданием и что о содержании книги потом много говорили, не говорили только о посвященных музыке статьях и о композициях Шёнберга, Берга и Веберна. Мы, молодые музыканты, лишь с полным недоумением пожимали плечами по их адресу» (11, с. 112).

Атмосфера вражды, сгушавшаяся вокруг Шёнберга и его учеников, еще больше привязывала их друг к другу. Вера в учителя и воспитателя и ореол мученичества вокруг него вызывали острое сочувствие ему и преданность до конца, на что в полной мере были способны такие идеальные натуры, как Веберн и Берг. Шёнберг всю жизнь заботился о своих воспитанниках — добивался исполнений, связывал с издательствами, знакомился с произведениями и поддерживал своим одобрительным или восторженным мнением. К изданию Багателей Веберна ор. 9 Шёнберг написал предисловие, обращенное к слушателям. Забота Шёнберга о самых любимых и ценимых учениках простиралась и за пределы творческих вопросов. Из писем Шёнберга мы узнаем о его личной материальной помощи Веберну и ходатайствах о помощи перед меценатами и различными обществами.

В личных отношениях Шёнберг требовал, чтобы ученики, с которыми он был взаимно на «ты», «служили» ему. Он позволял им делать переложения и трудоемкие правки пар-

<sup>1</sup> Правильно «Синий всадник».

титур, следить за его бытом, помогать ему подарками, деньгами, продуктами. Шёнберг, как и его ученики, боролся со всеми превратностями жизни. Веберн и Берг, со своей стороны, писали статьи о Шёнберге, организовывали сборники статей, посвященные ему.

В период первой мировой войны они добивались освобождения его от военной службы. Веберн, кроме того, дирижировал произведениями Шёнберга, включая их даже в программы концертов для рабочих. В одном из писем Берга (22 сентября 1918 г.) говорится, что Веберн сделал для Шёнберга «неизмеримо много больших дружеских услуг, и Шёнберг обязан ему так много духовно и материально» (69, с. 397).

Как писал об этом биограф Веберна Вильдганс, «за последние годы чувства дружбы и благодарности Шёнбергу у Веберна возросли до безусловной зависимости, чувства, от которого он психологически время от времени страдал» (136, с. 44).

В письмах Берга к жене в 1918 г. описывается размова Веберна и Шёнберга, произошедшая без какой-либо серьезной причины (у Берга, по его словам, от этой новости «голова пошла кругом»). В письме от 1 апреля 1923 г. Берг дал следующую зарисовку с натуры, говорящую о теоретическом «соревновании» Шёнберга и Веберна, причем в самом начале додекафонного периода в творчестве Шёнберга:

Шёнберг был очень мил и дружески настроен ко мне. Но, к сожалению, за счет других друзей, о которых он отзывался критически, прежде всего, Веберна и Польнауэра. Всегда, когда он говорил о своих теоретических достижениях, они отвечали: «Да, у меня это уже также есть...» (69, с. 498).

При всем этом Берг говорит об отношении Веберна к Шёнбергу как о «дружбе возвышенной вне всяких сомнений» (13 сентября 1918 г.).

Несмотря на феноменальность музыкального стиля Веберна в первой половине XX в., за ним, как и за Бергом, твердо закрепился титул «ученик Шёнберга». И сам Веберн (по словам одного из учеников) считал, что Шёнберг — голова, а он и Берг — крылья Шёнберга.

Всех трех художников, помимо общих духовных интересов, поисков, взаимного личного восхищения, объединяла еще и глубоко трагическая судьба, судьба творцов, обреченных на непонимание окружающего общества, болезненный разрыв с художественными представлениями современников.

**Т**ворец нового музыкального стиля XX в., едва закончив обучение у Шёнберга, стал... дирижером оперетты. Трагическим гротеском выглядит простое документальное описание жизни Веберна с 1908 г. до начала 20-х гг.

Веберн не мог до бесконечности принимать помощь от отца. Необходимость иметь собственный доход стала особенно настоятельной, когда состоялась помолвка Веберна с кузиной Вильгельминой Мёртль, дочерью нотариуса. Их дружба длилась уже много лет. Молодые люди совершали совместные путешествия, в 1904 г. Вильгельмина преподнесла Антону книгу стихов его любимого поэта — Ф. Авенариуса.

Сначала Веберну было найдено место второго дирижера и хормейстера маленького театра на австрийском курорте минеральных вод Бад-Ишль (летняя резиденция императора и придворных). Не было ничего более антипатичного Веберну и органически чуждого его музыкальным верованиям, чем мир легкой развлекательности. Его собственное участие в этом вызвало тяжелейшие моральные терзания. Письмо Веберна кузену Дицу 17 июля 1908 г. — сплошной крик боли: «Я был бы очень рад, если бы ты приехал. Ты облегчил бы мое пребывание в аду. Моя деятельность ужасна. У меня нет слов описать этот театр: какая чепуха! какой бы прекрасный подвиг был совершен во имя человечества, если бы все оперетты и подобные легкие театры могли быть аннулированы. Тогда никому бы не пришло в голову, что ему нужно написать «произведение искусства» подобного рода. Если кому-нибудь, как мне, пришлось бы возиться с этим целыми днями, этого было бы достаточно, чтоб сойти с ума» (136, с. 46).

Веберн к этому времени еще не был сколько-нибудь опытным дирижером, он не учился дирижированию ни в консерватории, ни где-либо еще. Возможно, начальные уроки ему дал дирижер Яловец или кто-либо из знакомых в порядке дружеских советов. И все же Веберн был дирижером-самоучкой. Практику он приобретал на ненавистной ему работе. Мучительная работа в Бад-Ишле, которой Веберн противился всем существом, продолжалась до осени 1908 г. Затем он вернулся в Вену.

Совершенно независимо от событий внешней жизни развивалось его творчество. Здесь он уже шел к своим верши-

нам. В хоре а cappella «Ускользя на легких челнах» 1908 г. Веберн только оглядывается на тональность, а с вокальными циклами ор. 3 и 4 навсегда входит в новый мир внетональной музыки. Венский период 1908—1910 гг. — один из самых плодотворных у Веберна.

Между окончанием Пяти песен на слова Георге ор. 4 и ор. 7 (и первой редакцией Двух песен на слова Рильке ор. 8) Веберн создал один за другим два шедевра, в будущем прославивших его имя, — Пять пьес для квартета ор. 5 и Шесть пьес для оркестра ор. 6. Эти новаторские опыты были так захватывающе ярки, что стали приобретать популярность, пока большинство остальных произведений Веберна оставалось для публики за семью печатями.

Ни образы опереточного мира, ни перипетии житейской суеты не находили отражения в сочинениях Веберна. В них допускались только те глубинные переживания, которыми жила его душа. Произведения Веберна, которым жизнь уготовила на долгие годы роль «посторонних» в действительном мире, при своем рождении были причастны к эмоциональным потрясениям, жизненным страстям. В следующем письме к Бергу это четко формулирует сам Веберн, раскрывая историю создания произведений, по существу, всего раннего периода.

«Скажи, как ты сочиняешь? Для меня дело обстоит так: я до тех пор ношу в себе какое-нибудь переживание, пока оно не становится музыкой — музыкой совершенно определенным образом связанной с этим переживанием. Иногда вплоть до деталей. Причём переживание становится музыкой не один раз. За исключением скрипичных пьес и некоторых моих последних вещей для оркестра, все мои сочинения, начиная с «Пассакалии», связаны со смертью моей матери (она умерла шесть лет тому назад) — «Пассакалия», квартет, большинство песен и Второй квартет, первый цикл пьес для оркестра, второй цикл (за некоторым исключением)» (15, с. 87) <sup>1</sup>.

Веберн нашел возможным даже дать программную конкретизацию произведения этого периода. Мы уже упоминали о заглавиях, намеченных для пьес ор. 10. Сам композитор обнародовал программу и для ор. 6 — заметка Веберна под названием «6 пьес для оркестра» была опубликована в «Zeitschrift für Musik» (1933, с. 566—567) в связи с исполнением оркестрового цикла на музыкальном фестивале. Приведем ее текст.

<sup>1</sup> Упоминаемые в письме произведения: Первый квартет ор. 5, Второй квартет ор. 9, Первый оркестровый цикл ор. 6, Второй оркестровый цикл ор. 10.

«Пьесы ор. 6 возникли в 1909 году. Их первое исполнение состоялось в 1913-м — как раз ровно 20 лет назад — под управлением Шёнберга в Вене. Они представляют собой короткие песенные формы, в большинстве трехчастные. Тематическая связь не выдерживается, также и внутри отдельных пьес. Это возникло не без сознательных усилий, как стремление к постоянному изменению выражаемого. Кратко о характере пьес — они чисто лирической природы: первая выражает ожидание беды, вторая — наступление неотвратимого, третья — нежнейшую противоположность; это определенного рода вступление к четвертой, траурному маршу; пятая и шестая — эпилог: воспоминание и смирение. В 1928 году пьесы получили новую инструментальную редакцию, которая существенно упрощена по сравнению с первоначальной и должна считаться единственной» (см. 120, с. 126).

В Вене Веберн работал коррепетитором<sup>1</sup> и театральным капельмейстером. В 1910 г. он дирижировал по приглашению в государственном театре Теплице (теперь Чехословакия). Открытка, присланная оттуда Бергу, была вполне утешительной: «Я здесь совершенно счастлив. Я дирижировал «Разведенной женой»<sup>2</sup> и вскоре буду дирижировать тремя опереттами» (25 мая 1910 г.) (см. 136, с. 51).

Новый период страданий наступил для Веберна во время его работы в Данциге (теперь Гданьск, ПНР), в сезон 1910/11 г. Он занял должность помощника дирижера и хормейстера, возможно, его рекомендовал Яловец, первый дирижер в этом театре. Оперетты, снова оперетты, так что комическая опера Лорцинга «Оружейник», которую обещал дать директор театра, становится мечтой; окружающие люди далеко не внушают симпатии, большая занятость, поэтому редко удается вырваться к морю (а оно изумительно!), нечего есть, а главное — никакой возможности сочинять, перестаешь быть композитором — таково ощущение Веберна в Данциге. Свои мучения он поверяет Бергу, с которым сроднился в период занятий у Шёнберга.

Берг в это время занят организацией концерта учеников Шёнберга. Веберн уезжает к нему, не оформив этого официально. Самоволие дирижера не проходит безнаказанно, отношение Веберна к Данцигу становится болезненным. Летом 1911 г. Веберн покидает это очередное место своих терзаний и обрекает себя на непрерывные скитания и неопределенность.

<sup>1</sup> Коррепетитор — в немецких театрах пианист, разучивающий с солистами (певцами и танцорами) их партии.

<sup>2</sup> Оперетта Л. Фаля.

Лето 1911 г. проходит в Каринтии. Композитор ищет квартиру для семьи в Берлине, чтобы не жить гостем у отца. Безрезультатно. Шёнберг и Цемлинский безуспешно пытаются добиться приглашения Веберна в Пражский оперный театр. Веберн живет у тестя в Вене. Приходит письмо от Шёнберга, намеревающегося обосноваться в Берлине. Интересы учителя для Веберна святы. Веберн и Берг берутся за организацию фонда для Шёнберга, чтобы тот мог жить без материальных трудностей. Они решают найти богатых покровителей в Вене, Берлине и других городах, верят, что есть люди, которые отзовутся. Переписка Веберна с Бергом осенью 1911 г. наполнена их заботами о Шёнберге.

Веберн переезжает в Берлин, чтобы быть рядом с Шёнбергом и предложить ему свою помощь. Оттуда он шлет Бергу успокаивающие вести о Шёнберге. Сообщает также о совете учителя просить ему, Веберну, государственной премии, хотя она предназначена для учеников школы.

Веберн надеялся, живя возле Шёнберга, получить стимул для творчества. Однако этого не произошло, хотя многие дни он провел в беседе с учителем. Личность Шёнберга поглощала его целиком.

Несмотря на неприкаянность, после Данцига Веберн счастлив. Еще в феврале 1911 г. состоялось его бракосочетание с В. Мёртль. Вильгельмина приходилась ему кузиной, и от церкви было получено разрешение на брак. Теперь в Берлине он был с женой, маленькой дочерью Амалией, вблизи почитаемого Шёнберга. Им овладела еще одна мечта — побывать вместе с Бергом в Мюнхене на торжествах в честь своего музыкального кумира — Малера.

Поклонником Малера Веберн стал не сразу. Познакомился с его музыкой он еще под опекой Комауэра, прочитывая новые сочинения за фортепиано. В дневнике в январе 1902 г. Веберн оставил следующую запись: «Наконец мне удалось — хотя только в клавире — познакомиться с сочинением Густава Малера, его симфонией с-moll. С первого проигрывания произведение меня сбило с толку; потом я постепенно отрезвел и осознал, что хотя оно обладает многими красотоми, а именно в I части, но что в общем многое вычурно и причудливо. Однако критики, поставившие себя выше композитора после премьеры Четвертой симфонии, мне ненавистны за их несправедливость — здесь художника просто не понимают или не хотят понять. Помоему, совершенно смехотворны мнения, будто Малер пишет пародии, забавляется своими симфониями или подоб-

ные глупости. Мне он представляется великим, гениальным дирижером и серьезным, глубоко чувствующим композитором, на которого я могу смотреть только с почтением и горю страстным желанием узнать его другие произведения» (см. 67, с. 15).

В 1905 г. Веберн находит некоторые песни Малера излишне сентиментальными, но в то же время он восхищен выразительностью и потрясающей задушевностью песен (см. его отзыв на с. 23—24 нашей книги). Возможно, что Шёнберг поддерживал и без того накаленный интерес Веберна к Малеру.

Малер в своей эволюции от ранних к поздним симфониям шел от действительности к созерцательности как итогу. Бесконечный жизнеутверждающий гимн Восьмой симфонии и трагическое созерцание «Песни о земле» — словно две грандиозные взаимоисключающие коды великой немецкой музыки.

Творчество Веберна по отношению к той же традиции как бы все целиком — от начала до конца — кода. Веберн взял музыку там, где Малер ее оставил (не в стилистическом, а в историческом смысле). Но если у Малера еще есть земля, от которой взгляд созерцающего устремляется ввысь, то у Веберна — только высь и не видна земля.

Веберн узнает о предстоящем первом исполнении «Песни о земле» (20 ноября 1911 г. в Мюнхене). Он пишет Бергу из Берлина 30 октября 1911 года: «А теперь о том, что так меня волнует — волнует настолько, что я едва могу дождаться дня, когда буду в Мюнхене. Дорогой мой, прочитав в вырезке из газеты концовку «Песни о земле», разве не ждешь ты музыки самой удивительной? Разве не ожидаешь ты чего-то небывало прекрасного? — «Мой друг, меня не баловало счастье в этой жизни! Куда лежит мой путь? Я устремлюсь в горы, я ищу покоя, покоя моему одинокому сердцу». — Боже, какая это должна быть музыка?! Мне кажется, я уже сейчас должен представлять ее себе, еще до слушания. Скажи, сможешь ли ты этого дождаться? Я не могу» (15, с. 84).

Афористические стихи из «Китайской флейты» Бетге могли поразить Веберна выражением крайнего душевного состояния и концентрацией его в немногих простых словах. Неподдельное и вечное Веберн искал в дальнейшем в народных песнях и духовных стихах, оно было частью его человеческой натуры. Впечатление от «Китайской флейты», освященное именем Малера, осталось жить в душе Веберна, и через 6 лет он сам написал песню «Таинственная флейта» на слова Ли Тай-бо в переводе Бетге (из того же

сборника), поместив ее рядом с народным текстом и стихотворением Гёте в одном из лучших своих циклов, народном по духу музыки, — ор. 12.

По мере приближения премьеры «Песни о земле» экстаз Веберна возрастает<sup>1</sup>. На малеровских торжествах должна быть исполнена также Вторая симфония. Веберн слышал ее раньше под управлением самого Малера.

Веберн и Берг хотят пригласить в Мюнхен также и Шёнберга, хотя у них не так много средств. Оставляя на время поездки жену и ребенка, Веберн просит «не считать его плохим человеком» (письмо к Бергу от 30 октября). Друзья решают просить у дирижера Б. Вальтера разрешения присутствовать на репетициях, надеясь на рекомендацию Шёнберга. Б. Вальтер считает их присутствие само собой разумеющимся. Вальтер чувствовал, словно выступает вместо самого Малера. «О премьеры «Песни о земле»... вспоминаю как об одном из самых выдающихся событий моей артистической жизни», — писал дирижер (13, с. 261).

Возвратившись из Мюнхена, оба молодых композитора продолжают обсуждать услышанное в письмах.

Веберн — Бергу из Берлина 23 ноября 1911 г.:

«То, что ты пишешь о «Песне о земле», — прекрасно. Я уже говорил тебе: это как бы картины жизни, вернее, пережитого, проходящие перед душой умирающего. Произведение искусства обобщает; конкретное отступает, остается идея. Таковы эти песни» (15, с. 85).

В философском рождественском письме к А. Бергу 21 декабря 1911 г. среди размышлений о рождестве, о Бетховене, Канте, Вагнере, Шопенгауэре, Стриндберге, Шёнберге — несколько эмоциональных строк о Малере: «Все еще часто играю «Песнь о земле». Она неправдоподобно хороша. Словами не скажешь» (15, с. 86).

Когда Веберн смог встать за пульт дирижера симфонического оркестра, музыка Малера заняла в его программе едва ли не больше места, чем сочинения любого другого композитора. Исполнение Веберном Второй, Четвертой, Шестой симфоний, обоих ноктюрнов из Седьмой, а также Восьмой симфонии, «Песен об умерших детях» современники находили конгениальным авторскому.

«Очень, очень важно это огромное произведение слушать возможно чаще», — говорил Веберн о Шестой симфонии (128, с. 17). (Существует фотография: Веберн репетирует с Венским симфоническим оркестром Шестую симфонию Малера 23 мая 1933 г.) У 50-летнего Веберна отноше-

<sup>1</sup> См. следующее письмо к Бергу от 8 ноября 1911 г. (15, с. 85).

ние к Малеру остается столь же эмоциональным, как и в молодые годы. В 1934 г. (21 апреля) он пишет о двух ноктюрнах из Седьмой Малера: «...именно второй из них неопишуемого великолепия. Здесь звучит без конца любовь, любовь, любовь» (128, с. 26).

Во время своего берлинского интермеццо между «службами» Веберн занимался еще одним дорогим ему делом. Ученики Шёнберга решают выпустить коллективную книгу о нем. Веберн частично берет на себя редактирование и пишет две статьи. Одна из них — «Учитель» — сравнительно небольшая (она упоминалась в разделе «Веберн и Шёнберг»). Вторая — «Арнольд Шёнберг» — разбор произведений Шёнберга от ор. 1 до ор. 19 (на 27 страницах, с нотными примерами). Документ этот очень интересен. Веберн описывает музыку Шёнберга со свойственной ему эмоциональностью и своим тончайшим слухом по-композиторски выделяет удивительные конкретные моменты, вводит в лабораторию нового, веберновского слышания музыки, остававшегося загадкой для большинства современных ему музыкантов.

В коллективной книге «Арнольд Шёнберг» участвовала вся группа его учеников — Берг, Яловец, Веллес, Штайн и др., а также художник Кандинский. Книга была издана в 1912 г. и преподнесена с надписью: «Арнольду Шёнбергу с величайшим восхищением» (учителю было 37 лет). В том же 1912 г. на страницах русского журнала «Музыка» за подписью В. Б. [В. М. Беляев?] был помещен следующий отзыв о книге «Арнольд Шёнберг»: «Она представляет из себя сплошной панегирик Шёнбергу и, будучи сама по себе интересной, «являет вид» в своем роде необыкновенный. Это прижизненный памятник, воздвигнутый кучкой людей *ad majorem* их кумира и *gloriam* в противовес его сравнительно весьма небольшой известности, почти не идущей за пределы Вены и Берлина» (14, с. 976).

В конце февраля 1912 г. Веберн сопровождал Шёнберга на выступлениях в Праге. Затем начал готовить концерт учеников Шёнберга. Прервал подготовку из-за вызова на новую работу. Попросил репетировать вместо себя Берга. С лета 1912 г. начал работу по контракту в Штеттине (теперь Щецин, ПНР). После печального урока в Данциге сразу же оформил разрешение выехать в Вену на концерт, где он также был представлен (4 пьесы для скрипки ор. 7, исполнитель — Арнольд Розé).

Итак, снова театр оперетты; «Оружейник» Лорцинга опять становится неосуществимой мечтой, чуждый круг людей, занятых нелепой музыкой, нет свободного времени.

К тому же болезнь, даже трудно ходить, и расшатаны нервы. Ужасная тоска по родным местам. Лучше о них не думать, чтоб не зачахнуть от желания их увидеть.

Всегда, когда Веберн уезжал за границу, у него начинались приступы ностальгии. В Штеттине это чувство опять его охватывает: «Я хочу бежать, бежать. В горы. Туда, где все чисто: вода, воздух, земля» (из письма Бергу от 4 июля 1912; см. 136, с. 64).

В том же письме — дорогие ему мечтания: жить около Вены, уйти с головой в настоящую работу, помимо того — давать уроки, переключившись для рояля, дирижировать музыкой Малера и Шёнберга. «Я чувствую, что одинокая жизнь, уединенность в местах, милых только для меня, успокоит меня» (там же).

Корень зла, конечно, в том, что деятельность в оперетте противоречит его строгому художественному вкусу, всему его существу. Но дело здесь не в одних лишь эстетических качествах оперетт Иоганна и Оскара Штраусов, Легара, Флотова, Целлера и др. Веберн обрек себя на существование в замкнутом мире чистой развлекательности ради обслуживания неразборчивой во вкусах веселящейся буржуазной элиты. Угнетающим было и зависимое положение театрального капельмейстера, обязанного нести свою службу повседневно и безропотно. Берг получает от любимого друга письма одно отчаяннее другого. «Невозможно тебе объяснить, как я все это ненавижу. У меня только одно желание — уехать отсюда. Я окружен людьми, занятыми смехотворной музыкой. Я задыхаюсь. Вдобавок я настолько занят, что не остается времени ни на что другое» (4 июля 1912 г., см. 136, с. 63). «Представь, что мы чувствуем, когда мы думаем о такой оперетте и должны теперь принимать ее всерьез. Если бы я не был так связан, я бы бежал от театра, как от чумы, а здесь я варюсь с ними в одном котле. Мне часто бывает стыдно, кажется, что я сам преступник по отношению к самому себе. Участвую в самой низкой стадии развития культуры» (19 июля 1912 г.; см. 136, с. 66—67).

В этой атмосфере даже мелкая неприятность может сделать его больным. В состоянии полной деморализации Веберн пишет Бергу: «Только что вернулся из театра, полный омерзения. Постановщик оперетты унизил меня, как собаку, за несколько минут опоздания на репетицию. Ты видишь, даже такие вещи встречаются. Тут пришло письмо от тебя. Оно сделало меня глубоко счастливым. Ты думаешь обо мне, ты любишь меня. Благодарю тебя тысячу раз, мой дорогой друг, потому что я не собака. Завтра

пойду к доктору, попрошу у него отпуск. И затем — прочь отсюда!» (19 октября 1912; см. 136, с. 65).

Регулярная работа в театрах Данцига и Штеттина имела только одну положительную профессиональную сторону — Веберн приобретал все больше уверенности как дирижер. Через несколько месяцев работы в Штеттине он даже находит, что смог бы дирижировать концертами, в том числе и своими сочинениями. Чисто технические навыки у него уже есть. (Мог ли юноша Веберн представить себе таким путь к дирижированию!)

Больной, не написавший ни одного произведения, Веберн в 1913 г. получает отпуск по состоянию здоровья, ложится в клинику, потом в зимнее время отдыхает у моря в Истрии, в местечке Порторозе (Югославия).

Полного выздоровления все же не наступает. Веберн решает, как это было принято в его окружении, обратиться к психоаналитику. Контракт с Штеттиним удаётся благополучно расторгнуть. От намерения занять пост в Немецком театре в Праге он отказывается — не в силах снова быть в театре. Оседает Веберн в конце концов в Вене, недалеко от домов Шёнберга и Берга. И после затянувшегося молчания заканчивает свое «святая святых» (по выражению Стравинского) — Багатели ор. 9 для квартета.

Похоже, что Веберн, урожденный венец, мог творить только в Вене. Предыдущий, творчески сильный период среди скитаний ведь также совпал с пребыванием в Вене — интермеццо между Бад-Ишлем и Данцигом в 1908—1910 гг.

История создания Багателей ор. 9 снова подтверждает существование образных ассоциаций программного типа у ее автора, а также обнаруживает типичный для него индуктивный метод компоновки циклов.

Багатели № 2—5, написанные летом 1911 г., первоначально мыслились как законченный цикл. Другой цикл составляли созданные летом 1913 г. Багатели № 1 и 6 с поставленной в середину вокальной частью на собственные слова Веберна «Печаль, всегда гляди вверх» (включение голоса в струнный квартет напоминает Второй квартет Шёнберга). При объединении в цикл шести Багателей ор. 9 вокальная часть была изъята.

Из письма к Шёнбергу 13 ноября 1913 г. мы узнаем, что перед Веберном витали мысли о «непостижимом состоянии после смерти», о рае и аде, и последняя пьеса ассоциировалась с образом ангела на небе, откуда и «настроение» этой пьесы. Но Веберн почему-то сомневался в удаче последней части и весьма прозаично заключал: «однако для чего нужны все ангелы, если моя пьеса плоха».

Почему же ор. 9, этот шедевр веберновского стиля, непостижимо сочетающий бездонную глубину с эфемерно краткой длительностью, получил название «багателей»? Сам автор неоднократно именовал его «вторым кварталом», части называл «пьесами» (Stücke). Собственное название Веберна в манускрипте — «Шесть пьес (буквально частей — Sätze) для струнного квартета». Остается предположить, что слово «багатель» было найдено из «тактических» соображений, чтобы ориентировать публику на невероятную краткость пьес. (Не будем забывать о неистощимости остроумия непонимающих. «Тринадцать тактов! Значит, на тринадцать тактов длиннее, чем нужно!» — изошрялся один из них по поводу медленной части этого квартета Веберна.) Глава веберновского архива Мольденхауэр выражает сильные сомнения в том, что слово «багатель» идет от Веберна, и считает наиболее адекватным музыке авторское манускриптное название, в чем с ним следует согласиться.

Той же плодотворной осенью 1913 г. Веберн писал одну за другой оркестровые миниатюры, запланированные еще в 1911 г. В декабре их количество достигло одиннадцати. Отобрав из этих нежнейших, сверкающих неслыханной оригинальностью миниатюр только пять, чрезвычайно требовательный к себе автор составил оркестровый цикл ор. 10.

Второе венское интермеццо, 1913—1914 гг., принесло, помимо багателей для квартета, завершение пяти пьес для оркестра ор. 10, а также создание трех маленьких пьес для виолончели (инструмента юности Веберна) с фортепиано ор. 11. Оркестровым пьесам ор. 10 сопутствовала редкая для Веберна удача: они имели успех при первом исполнении — правда, в обработке для нескольких инструментов — в Венском обществе частных исполнений под управлением автора. Исполнение в оригинальном оркестровом виде состоялось только через 13 лет, в 1926 г. Теперь цикл состоял из десяти пьес — «десяти симфоний тончайшего музыкального ума», как писала критика, в этом произведении находили «музыку сфер, идущую из самых глубин души», мечтательность и необыкновенную поэтичность пьес. «Бурные аплодисменты потребовали повторения» (102).

Осенью 1914 г. началась первая мировая война. Веберн не был призван, но вступил добровольцем в «Красный крест». Патриот Австрии откликнулся, как ему казалось, на призыв родины. По признанию Буттинга, только в ходе войны немцы и австрийцы распознали характер ее, и одиночки из интеллигенции стали протестовать (см. 11, с. 127). В числе активных противников войны, в частности, был

16-летний Г. Эйслер, ставший впоследствии учеником Шёнберга, отчасти Веберна. Вместе с членами марксистского кружка он выпускал антивоенные листовки и сочинил в 1914 г. на фронте ораторию «Против войны». Веберн из-за плохого зрения не попал на действительную службу и был при штабе. Перед этим он проходил обучение как молодой офицер-доброволец.

В армию попал также и Шёнберг. Веберн всю свою энергию направляет на то, чтобы Шёнбергу дали освобождение от военной службы. В письме к Э. Герцке (5 марта 1916 г.), директору венского музыкального издательства Universal Edition, он просит найти для этого какую-нибудь возможность. Он пишет, что Легару было тотчас же дано освобождение. Значит, это могло бы быть и для Шёнберга. Ни Рeger, ни Пфицнер, ни другие композиторы и дирижеры Вены, Берлина не служат. Отрывать от работы такого человека, как Арнольд Шёнберг, — это государственный урон. В письме к Бергу, который тоже старается помочь и, видимо, считает, что Веберну также лучше заниматься музыкой, его друг-идеалист мечтает, чтобы освобождение было в деликатной форме: «Поскольку Вы Арнольд Шёнберг, Вы освобождаетесь от военной службы...» «Что я значу по сравнению с Шёнбергом!» — добавляет он (см. 136, с. 72—73).

Трудно сказать, сыграли ли какую-нибудь роль старания Веберна, но Шёнберг получил сначала длительный отпуск, а потом был демобилизован. Сам Веберн сначала жил в бараках в Герце (теперь Гориция, Италия), где сочинять никак не мог, а потом в Штирии. Из-за плохого зрения его вскоре демобилизовали как пригодного только «к службе в местных условиях без оружия», а затем нашли непригодным и к этой службе. В начале 1917 г. он вернулся в Вену в чине офицера-кадета.

Веберн пытается ввести свою жизнь в обычную колею — поселяется вблизи Берга, сопровождает Шёнберга в поездке в Прагу, ведет переговоры о дирижерской работе. Но идет война, и он очень беспокоен. Из Клагенfurта, куда он переехал ради более легких условий жизни, Веберн пишет 1 июля 1917 г.: «Я постоянно думаю, что скоро снова буду на военной службе, следующий призыв затронет меня наверняка. Так должно быть. Война продолжается. Похоронить все в себе, сражаться, однажды этому придет конец. Недавно впервые слышал с фронта гром артиллерии» (136, с. 75).

Сезон 1917/18 г. Веберн работал в Немецком театре в Праге, а затем поселился в знаменитом Медлинге близ

Вены — сто лет назад в той же местности жил Бетховен, и Веберн ощущал это сквозь толщу времени.

Важные перемены наступили в творчестве Веберна. В течение войны композитор закончил самое народное сочинение, насколько это могло быть в его стиле, — Четыре песни для голоса с фортепиано.

Непосредственно и восторженно откликнулся на песни ор. 12 Берг. 12 октября 1925 г. он писал их автору: «Что за великую радость доставил ты мне своим ор. 12, мой дорогой! Это снова — как и все твоё — истинный Веберн. Уже подбор чудесных текстов и соединение в одно целое! Но прежде всего музыка! Мне кажется, что я вижу тебя совсем в новом свете. Какое звучание песни на слова Стриндберга. И вообще, какое многообразие в четырех песнях. Последняя, например, такая прелесть. Можно сказать спокойно: во всей музыкальной литературе нет ничего подобного...» (см. 77, с. 24).

Следующий ряд опусов (13—18) — циклы песен для голоса с инструментальным ансамблем. Они значительно сложнее по языку. К числу самых сложных относятся Четыре песни ор. 13 и Шесть песен ор. 14. Их гораздо большая изысканность обусловлена обращением к стихам «странных» поэтов его времени — К. Краусу и в особенности Г. Тракля (в ор. 13 есть, помимо них, и стихи Бетге).

Сам автор чувствует, что поднялся на новую ступень и ощущает в себе большие потенциальные силы. Летом 1917 г. в письмах к Бергу он делится сокровенными мыслями о самом себе: «По-моему, мне хорошо удались две оркестровые песни — «Лужайка в парке» на слова Крауса (ор. 13 № 1) и «Вечерний пейзаж III» на слова Тракля (ор. 14 № 4)» (1 июля; см. 136, с. 75). «Я выбрал правильный путь, Шёнберг подтвердил это. Я уже пишу совершенно иначе. [...] Теперь я должен хорошо сочинять. Но я должен быть в театре и хочу этого сам. И тем не менее постоянное препятствие в работе чрезвычайно болезненно. Меня беспокоит совесть, я чувствую обязанность сочинять» (18 августа; см. 136, с. 75—76).

В письме к Бергу 9 июня 1919 г. мы имеем редкое свидетельство полного понимания Веберном интонационной музыки, весьма далекой от круга Шёнберга. Речь идет об антипode Шёнберга в XX в. — Игоре Стравинском, о его сочинениях «русского периода». Вот что пишет Веберн: «Стравинский был прекрасен. Чудесны эти его песни. Мне эта музыка невероятно близка. Я люблю ее совсем по-особому. Так несказанно трогательны эти колыбельные песни. Как звучат три кларнета! А «Прибаутки».

Ах, мой дорогой, это что-то совершенно великолепное! Эта дословность (реализм) ведет в метафизическое. Песни Стравинского — в высшей степени замечательны» (см. 66, с. XXIV<sup>1</sup>).

Поразительным образом совпали находки Веберна и Стравинского в поисках звучности. Каждый начал писать независимо от другого песни с ансамблевым сопровождением. Совсем незадолго до знакомства со Стравинским Веберн закончил «Вечерний пейзаж» на слова Тракля для голоса с кларнетом, бас-кларнетом и виолончелью. Как раз в 1919 г. он продолжал писать этот цикл (с добавлением скрипки). В дальнейшем появились пять канонов (на латинский текст) для голоса, кларнета и бас-кларнета ор. 16. У Веберна и Стравинского есть определенная общность в стилевой манере: отточенность, выверенность каждого звука, святая вера в структуру музыки как гарантию ее совершенства, постановка новых структурных задач от произведения к произведению. Из «троицы» венской школы именно Веберн оказал влияние на Стравинского. Это усилило в стиле Стравинского серьезную лирическую экспрессию, а с ней привнесло и додекафонную технику, близкую к Веберну, но не к Шёнбергу. О восхищении Веберна его музыкой Стравинский узнал уже после смерти Веберна. Понятно, с каким чувством он читал письмо к Бергу 1919 г.

По окончании войны в Австрии образуется республика. В 1918 г. выходит закон об отмене всех дворянских титулов. Однако Веберна даже в афишах рабочих концертов продолжают именовать Антон фон Веберн. Перемену государственного порядка очень тяжело воспринял отец Веберна, старый императорский чиновник. Он умер 10 августа 1919 г. Для сына это был тяжелый удар.

Его семья уже стала большой: четверо детей — три дочери Амалия, Мария, Кристина и сын Петер. Веберн последний раз едет дирижировать в театре (опять в Праге), причем не надолго (с конца августа до начала октября 1920 г.). В его музыкальной жизни наступают перемены к лучшему. В 1920 г. при посредничестве Шёнберга Веберн заключает договор с Universal Edition на издание Пассакалини ор. 1, хора а cappella ор. 2, песен ор. 3 и оркестровых пьес ор. 6. Сначала Герцка, а потом другие директора этого издательства оказали неоценимую услугу музыке, поддержав Веберна в его самые горькие времена. Изда-

<sup>1</sup> Очевидно, имеются в виду «Кошачьи колыбельные песни» для голоса и трех кларнетов.

тельство взяло на себя обязанность печатать автора, совсем не обещавшего стать популярным.

С 1918 г. Веберн принимает участие в Обществе частных исполнителей, организованном Шёнбергом в Вене. Шёнберг поставил цель — добиться идеального исполнения новой музыки. Концерты и репетиции не были открыты для всех. Вход имели только члены общества, меценаты, известные гости. Критики не допускались. Запрещено было аплодировать, исполнителям не оказывались обычные почести, в фокусе внимания было творчество композиторов. Программы включали сочинения современных австрийцев (Берга, Пфицнера, Хауэра, Веберна, Шёнберга), композиторов других стран (Стравинского, Равеля, Бартока, Казеллы) и авторов начала XX в. (Дебюсси, Регера).

Веберн был директором студии, ответственным за выбор исполнителей и план репетиций. Программы Шёнберг составлял сам. Музыкальное видение Веберна, его терпение и точность вызывали всеобщее восхищение. По воспоминаниям П. Писка<sup>1</sup>, неизгладимое впечатление оставило изучение Пассакалии Веберна ор. 1. Ее играли втроем за двумя фортепиано Э. Штойерман, Писк и д-р Э. Бахрах. Как мы уже говорили, в Обществе частных исполнений Веберн дирижировал своими оркестровыми пьесами ор. 10 в переложении для нескольких инструментов.

В 1921 г. Веберн занимает еще два поста: дирижер венского Шубертовского союза (до 1922 г.) и руководитель мужского хора Медлинга (до 1926 г.). Наконец, сбывается мечта юного Веберна — он приглашен продирижировать симфоническим концертом в Дюссельдорфе. В программе стоит и собственная Пассакалия ор. 1. В январе 1922 г. он выступает в Берлине с исполнением новых сочинений австрийских композиторов: Битнера, Шёнберга и своих. Его имя как дирижера начинает приобретать некоторую известность. Перелом в его жизни наступил. С гротеском опереточной деятельности теперь покончено навсегда.

## ДИРИЖЕР РАБОЧИХ КОНЦЕРТОВ

Осенью 1922 г. Веберн стал дирижером венских рабочих симфонических концертов, а с 1923 г. — хормейстером Рабочего певческого объединения. Эта работа

<sup>1</sup> Пауль Писк (род. 1893) — американский композитор австрийского происхождения, ученик Шрекера и Шёнберга.

продолжалась до февраля 1934 г., пока распространение нацизма не прекратило существование этих организаций.

Венские Рабочие симфонические концерты были основаны в 1905 г. Д. Й. Бахом и имели благородную цель народного просветительства, приобщения рабочих к высокой музыкальной культуре. Рабочее певческое объединение привлекало широкие массы к активному участию в музыкальном искусстве. Оно имело давнюю историю. В 60-х гг. XIX в. рабочие хоры в Германии появились на основе социал-демократического движения. В их создании участвовали вожди социал-демократии А. Бебель и Ф. Лассаль. В 1878 г. Бисмарк «исключительным законом против социалистов» запретил все организации партии. Начиная с 1890 г., после отмены закона, рабочее певческое движение приобрело невиданный размах. В 10-х гг. XX в. число членов рабочих певческих обществ достигло 165 000. Роль хоровых обществ высоко оценил В. И. Ленин в статье «Развитие рабочих хоров в Германии» (1913).

В 1919 г. руководителем и дирижером венского певческого союза «Карл Либкнехт» стал Эйслер. С рабочими хорами он связал все свое творчество и принимал активное организационное участие в певческом движении.

В деятельности рабочих хоров после первой мировой войны обнаружились две различные тенденции — культурно-просветительская и политически-агитационная. В первом случае главной задачей ставилось освоение классического наследия и современной музыки. Рабочие хоры разучивали произведения профессионального репертуара — оратории и мессы Генделя, Гайдна, Шуберта.

Девятая симфония Бетховена была особенно популярна. В 1927 г. она с участием рабочих хоров была исполнена 26 раз. В программы включались и сложные современные произведения, требовавшие огромного числа репетиций. Так, в 1931 г. франкфуртский Рабочий хор исполнил пьесы для мужского хора ор. 35 Шёнберга после 235 репетиций (см. 23, с. 13). Разумеется, такие произведения были слишком трудны для любительских коллективов, и исполнение было не на высоком уровне.

Для участия в работе певческих обществ приглашались лучшие профессиональные исполнители. Рабочие певческие союзы приближались к концертным организациям. При всем огромном культурном, образовательном значении первая тенденция притупляла остроту политических проблем.

Вторая тенденция состояла в том, чтобы перейти от академического концертирования к формам политической агитации. Это движение в Германии возглавлял Эйслер и его

группа. С 1927 г. Эйслер руководил агитбригадой «Красный рупор». Позиция группы Эйслера имела общее с позициями РАПМа в СССР и, так же как и последняя, не была свободна от левацких перегибов. Она выступала против исполнения Генделя, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, по ее мнению, не отвечающих задачам пролетариата.

Обе тенденции, столь различные в конкретных проявлениях, исходили из общей конечной цели — ликвидировать пропасть в области культуры между образованными слоями и народом. Первая стремилась достичь ее усилиями в одной лишь области культуры. Вторая — путем революционных социальных преобразований. Как говорил Эйслер в 1951 г., «...мы знаем и сами испытали, что при помощи одного только искусства нельзя было уничтожить эту пропасть» (60, с. 203).

Веберн примыкал к первой, культурно-просветительской тенденции в рабочем движении. Деятельность Веберна в рабочих музыкальных учреждениях существенно дополняет его психологический и социальный портрет. В композиторском творчестве — это хранитель вечного огня, как святыню оберегающий этический дух, глубину мысли и профессиональную высоту искусства. За долгую и трудную жизнь он не сделал ни одной уступки упрощенным вкусам, ни одного шага для личной популярности. Сочинение ради заработка было для него, вероятно, полной бессмыслицей. Поднимать же массы до высокого культурного уровня, воспитывать, обучать — это была для Веберна цель, достойная многолетнего труда. Веберн предавался этой работе с энтузиазмом, получал большое моральное удовлетворение и прекратил ее не по своей воле через 12 лет. Хотя Веберн не был политическим деятелем, он, как пишет Вильдганс, был «эмоционально связан с социальной философией» (136, с. 108)<sup>1</sup>.

В качестве руководителя Рабочих симфонических концертов и постоянного дирижера Певческого общества социал-демократического культурного центра Веберн получил возможность составлять программы и назначать необходимое время для репетиций.

Концерты имели задачу познакомить рабочих с классической, романтической и современной музыкой. Веберн включил в программу редко исполняемые или новые произведения современных композиторов. Поэтому рабочие

<sup>1</sup> Вильдганс сочувственно говорит о демократической деятельности и социальном мировоззрении Веберна, очевидно, близком ему самому (Вильдганс из-за его политических убеждений преследовали фашисты в 1938—1945 гг.).

концерты стали также и филиалом Международного общества новой музыки.

В репертуаре рабочих концертов под управлением Веберна была музыка Бетховена, Шуберта, Вольфа, Брукнера, Брамса, Малера, Рegera, Шёнберга, Берга, революционные хоры и песни Эйслера и других композиторов (программы трех Рабочих симфонических концертов под управлением Веберна см. в Приложении с. 311).

Веберн дирижировал также «Немецким реквиемом» Брамса, Восьмой симфонией Малера для тысячи участников, монументальными «Песнями Гурре» (опера Шёнберга), Девятой симфонией Бетховена. Он готовил к исполнению рабочим хором народные песни в обработке Шёнберга (в 1929 г.). А с мужским хором Медлинга он исполнил мессу Брукнера f-moll (10 мая 1925 г.). Сохранились исполнительские пометки мессы Шуберта № 6 Es-dur для постановки ее в церкви Медлинга. Для пополнения репертуара Веберн аранжировал неизвестный рабочий хор Листа (1848, переложение для баса соло, смешанного хора и оркестра).

Произведения Эйслера в программе Веберна — это не те массовые песни, которые мог подхватить каждый, а весьма сложные по музыкальному языку хоры на революционные темы. Один из них, «Улица, пой!» стал широко известным. В частности, он был в начале 30-х гг. издан в СССР. Сам Эйслер в интервью 1931 г. говорил: «Рабочие хоры «Крестьянская революция» и «Улица, пой!» уже начинают исполняться в концертах. Их любят коммунисты-рабочие и рядовые социал-демократы» (см. 43, с. 78).

Так Веберн и Эйслер стали сотрудниками в рабочем певческом движении. Оба ученика Шёнберга питали взаимный интерес к творчеству друг друга. Веберн интересовался сочинениями Эйслера. Эйслер посвятил Веберну свои Шесть песен ор. 2 на тексты Клабунда, Бетге и Клаудиуса. Например, две из этих песен «К смерти» и «Старость» афористичны по форме, внетональны по гармонии, в чем можно усмотреть переключки со стилем Веберна. Кроме того, на тексты Бетге и Клаудиуса писал раньше музыку и Веберн.

Веберн-руководитель требовал от оркестра и певцов две немаловажные вещи: полного понимания того, что они делают, и совершенной точности в исполнении. Выходя к оркестру, Веберн предпринимал следующую попытку, впрочем весьма безуспешную: прежде чем играть, он делал анализ партитуры. Его слишком подробные объяснения были чужды оркестрантам, они посмеивались, хотя и не злобно, а он в своем увлечении этого не замечал. Несмотря

на неполное взаимопонимание на репетициях, концерты проходили прекрасно.

Любители-певцы, наоборот, были необыкновенно признательны своему руководителю за воспитание, обучение. Они говорили также об особом вдохновении хора, внушаемом Веберном. Хормейстер обнаружил редкий талант доводить до понимания рабочих-певцов непривычную для слуха современную музыку. Например, хор Шёнберга «Мир на земле» стал едва ли не самым репертуарным в рабочих концертах.

С хором и оркестром Веберн работал так же тщательно и не спеша, как писал свои партитуры (они были каллиграфичны). Если он не имел достаточного времени, то отказывался от дирижирования. Так, в 1922 г. Веберн был вынужден передать ангажемент на популярные воскресные концерты, так как для каждого полагалась очень короткая репетиция. А по поводу исполнения любимого Малера он писал Йоне и Хумплику (2 ноября 1928 г.): «...я должен перед концертом использовать каждый час, пока такое колоссальное произведение, как Вторая [симфония] Малера, будет полностью прочувствовано. Это требует времени, и если у меня его нет, я не могу дирижировать» (128, с. 11).

Стремясь во что бы то ни стало добиться чистого хорового строя, Веберн в хорах а саррелла вводил незаметную поддержку струнными, которые играли тише хора и сливались с ним. В такой аранжировке он исполнял «Мир на земле» Шёнберга. Сам он оригинально развил тот же прием в двух песнях для смешанного хора с сопровождением челесты, гитары, скрипки, кларнета и бас-кларнета ор. 19 (1926 г., посвящ. Д. Й. Баху). Веберн отлично знал специфику хора и требовал преодоления необычных трудностей. Это видно по его собственным хоровым сочинениям. К выступлению участники концерта были подготовлены настолько, что, когда однажды Веберн заболел перед исполнением Второй симфонии Малера и хора Шёнберга «Мир на земле», его смог заменить Э. Штайн и дать прекрасный концерт. О музыкальном уровне хора говорил впоследствии сам руководитель. В 1940 г. Веберн отослал партитуру своей первой кантаты в Базель (профессиональным музыкантам). При этом он опасался, как бы там не испугались трудностей, и вспоминал о некогда руководимом им рабочем хоре: «Но в конце концов был же я в состоянии (давным-давно) все выучить с моим хором!» (129, с. 43).

Конечно, деятельности Веберна в рабочих организациях неизбежно сопутствовала одна объективная трудность: новые сочинения, в частности Малера и самого композитора,

могли оценить только люди, приобщенные к новой музыке, а признания всей публики было добиться нелегко. Но и одобрение немногих было для Веберна радостно.

Серьезной и увлеченной работой Веберн поднял Рабочие концерты, в особенности хоровое исполнительство, на высокий уровень. Он буквально изменил практику любительских выступлений. Работа с Веберном осталась глубоко в памяти тех, кто с ней соприкоснулся. В 1924 г. деятельность Веберна была отмечена почетной наградой — премией города Вены. В том же году этой премией был удостоен также Эйслер (среди членов жюри был Р. Штраус). В 1932 г. городской магистрат вторично присудил Веберну премию города Вены.

Деятельность Веберна ценила социал-демократическая партия. В библиотеке композитора сохранилась партитура Седьмой симфонии Брукнера с выгравированной надписью: «Д-ру Антону Веберну на память о Рабочем симфоническом концерте 8 января 1928 года от социал-демократического культурного центра». Но особенно почетно было признание тех, для кого работал Веберн 12 лет. В 1955 г. в Вене в связи с дискуссией о Шёнберге было опубликовано письмо рабочего певца Г. Кзапа, участника хора Веберна. В нем говорилось: «Как рабочий певец, принимавший участие в этом движении больше, чем четверть века, я познакомился после первой мировой войны с Гансом Эйслером и в 1926 году с музыкой Арнольда Шёнберга и его хором «Мир на земле». Это произведение, разученное гениальным дирижером Антоном Веберном, было для нас всех, тогда участвовавших, незабываемым событием. Антон Веберн умел с истинным мастерством и способностью к проникновению донести до нас, рабочих, Шёнберга. Самое главное для нас, рабочих-певцов, было то, что мы благодаря этой музыке научились правильно слышать, и это было большой заслугой Антона Веберна. Действительно, длинный и трудный путь! Я не знаю, есть ли сегодня такой руководитель хора [...] который рассматривал как свою обязанность идти вперед также и в искусстве» (см. 77, с. 18).

Веберн продолжает карьеру дирижера оркестра и помимо Рабочих концертов. Он выступает в Берлине, Цюрихе, Барселоне, Мюнхене, совершает четыре поездки в Лондон, где его принимают особенно радушно.

В 1927 г. Веберн стал постоянным дирижером Австрийского радио. Радио просило дать серию концертов по прямой трансляции по утрам и вечерам. Веберн влиял здесь на выбор программ. В 1930 г. он был назначен консультантом Австрийского радио по вопросам современной музыки.

Концерты были закрытыми, и спокойная обстановка импонировала Веберну. Он работал здесь до 1938 г., иногда выступал на Мюнхенском и Лондонском радио.

Как признанный исполнитель современной музыки Веберн получал приглашения на гастроли от Международного общества новой музыки. Сам он был избран президентом Австрийской секции этого общества.

Концертные программы Веберна очень определенно говорят о его вкусах и взглядах. Как уроженец и житель Вены, как национальный австрийский композитор Веберн исполняет, прежде всего, музыку знаменитых мастеров-венцев. Из немцев исполняется, конечно, И. С. Бах. Уделяется внимание современным австрийским композиторам. П. Писк, например, с благодарностью вспоминал исполнение Веберном его кантаты «Кампанелла», говоря, что это был редкий случай полного удовлетворения композитора. В качестве президента Австрийской секции Международного общества новой музыки Веберн устроил концерт в честь 50-летия другого австрийского композитора, Э. Веллеса. Из своих сочинений Веберн играл немного: оркестровые пьесы ор. 10, но чаще всего — свой тональный ор. 1, Пассакалию. В этом списке имен (в него следует включить и Эйслера) венгр З. Кодай («Венгерский псалом») и особенно француз Д. Мийо выглядят уже исключением из правил.

Осуществляя свою давнюю мечту, Веберн много играл Малера и Шёнберга (в частности, «Просветленную ночь», «Пеллеаса и Мелизанду» Шёнберга, помимо названного раньше).

Очень привлекательны для Веберна были Шуберт и Брамс. Когда издательство Universal Edition предложило ему оркестровать вновь найденные немецкие танцы Шуберта, он с радостью согласился, и приблизительно через месяц (очень краткий срок для Веберна) партитура была готова.

5 ноября 1933 г. Веберн приглашал Йоне и Хумплика: «Мне очень бы хотелось, чтобы Вы вечером пришли на концерт. У меня прекрасная программа: «Розамунда» Шуберта, моя обработка танцев Шуберта и Серенада D-dur Брамса. Все любимая, приветливая музыка. Как хорош Брамс!» (128, с. 23). 10 июля 1931 г. он писал тем же друзьям: «Я репетирую неслыханную вещь: Actus tragicus Баха!» (там же, с. 18) <sup>1</sup>.

По воспоминаниям очевидцев, когда Веберн дирижиро-

<sup>1</sup> Кантата № 106 «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit».

вал симфонией Гайдна, он заставлял ее звучать так, что любой человек ощущал себя в ее власти.

Совершенно неожиданно включение в программы симфонических концертов Веберна вальсов Штрауса: «Сказки Венского леса», «У прекрасного голубого Дуная», «Schatzwalzer» в собственной аранжировке... Легкомысленная старая Вена согревала сердце даже такому пуританину, как Веберн. А может, снова повлиял Шёнберг? Или дала последствия опереточная деятельность?

Обращение к штраусовским вальсам диктовалось, конечно, и материальными заботами. Так, 27 мая 1921 г. состоялся концерт: четыре вальса И. Штрауса — «Schatzwalzer» — обработка А. Веберна, «Вино, женщины и песни» — обработка А. Берга, «Южные розы» и «Lagunenwalzer» — обработка А. Шёнберга. Исполнители: фортепиано — Э. Штойерман, гармоний — Берг, 1-я скрипка — Р. Колиш и Шёнберг, 2-я скрипка — К. Ранкль, альт — О. Штайнбауэр, виолончель — Веберн. В программе концерта, кроме того, значилось: «После концерта — продажа с аукциона рукописей обработок в оригинале» (134, с. 10).

«Не терплю программы в манере ревью» — это замечание Веберна возвращает нас к его облику дирижера. Веберн крайне не хотел объединять в одном концерте балетную музыку Шуберта и вальс Штрауса с симфонией Малера и «Леонорой» Бетховена, хотя он мог соединить Немецкие танцы Шуберта со своей Пассакалией и пьесами ор. 6.

Веберн за пультом не приказывал, а страстно убеждал. Его дирижирование было похоже на заклинание, мольбу, жесты были экзотичными и иным казалось преувеличенными. Воодушевление и сила убеждения были так велики, что исполнение всегда было вдохновенным. Готовился Веберн к выступлениям тщательно, детально изучая текст и структуру сочинения. Дирижировал по партитуре, хотя знал каждую ноту наизусть. Дирижирование стоило ему огромного напряжения душевных и физических сил, особенно исполнение какого-нибудь собственного сочинения. После концерта он был бледен и изнурен. Критика высоко оценивала дирижерские выступления Веберна. В рецензии на исполнение Камерного концерта для фортепиано, скрипки и 13 духовых инструментов А. Берга (дирижер Веберн, солисты Колиш и Штойерман) в 1927 г. говорилось<sup>1</sup>: «Антон

<sup>1</sup> В Камерном концерте Берга вместе с его именем символически присутствуют имена Веберна и Шёнберга. Открывают концерт 5 тактов *molto*, составленного из «музыкальных букв» имен этих друзей и сподвижников: Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, в звучании фортепиано, скрипки и валторны.

• Веберн достиг в течение тринадцати репетиций пластичности и ясности, при этом порыва и естественности в исполнении, что редко можно было услышать и при исполнении более старых произведений. Ему удалось благодаря самозабвенной работе сделать понятным для музыкантов оркестра сложное сочинение, так что они играли его с любовью и пониманием». Исполнение было названо образцовым (см. 77, с. 18). Т. Адорно, рецензируя в 1930 г. исполнение Веберном Дивертисмента и Симфонии g-moll Моцарта и «Песен об умерших детях» Малера, писал, что «так мог дирижировать только сам великий композитор». «Когда же Веберн займет достойное его место?» — вопрошал он (65, с. 308—309). В поэтико-философской статье 1926 г., где дирижирование Веберна Адорно назвал «заклинанием», он отметил, что Веберн, абсолютный лирик в собственных композициях, за дирижерским пультом проявляет прямо противоположные качества: Восьмая симфония Малера была проведена им неистово, без всякой созерцательности, с железной маршевойстью, в динамичном порыве (64, с. 318—319).

Берг мечтал, чтобы Веберн исполнил его оркестровые пьесы. Однажды, под непосредственным впечатлением выступления Веберна (с одной из симфоний Малера, Пятой Бетховена, увертюрой к «Мейстерзингерам» Вагнера), Берг написал своей жене: «Веберн — величайший из современных дирижеров, со времен Малера — вообще величайший» (письмо от 25 сентября 1922 г.; см. 69, с. 491).

Заметный след в истории музыки XX в. оставил и Веберн-педагог. Он преподавал в основном частным образом, а из официальных организаций — только в Венском институте слепых еврейской общины (с 1926 г.). 8 августа 1931 г. Шёнберг писал Бергу: «Действительно, трудно понять, что в Вене ни к тебе, ни к Веберну опять не обратились по поводу профессуры в академии» (112, с. 164).

Веберн учил дирижированию, практической полифонии, анализировал произведения знаменитых мастеров. С Сирлом он за 6 месяцев прошел (теоретически и практически) «Учение о гармонии» Шёнберга. Очень редко разбирал или просто упоминал свои сочинения. Как и Шёнберг, он не учил своему стилю. Среди его учеников — композиторы Л. Ценк, Л. Шпиннер, Х. Э. Апостель, проф. Э. Ратц, музыковед В. Райх, дирижер К. Ранкль, пианист проф. Р. Хойзер и др. Сирл посвятил Веберну статью в серии «Величайшие учителя музыки глазами учеников» (Sunday Telegraph. April 1961). Очень живые воспоминания о Веберне-учителе оставил Фредерик Дойч-Дориан (81, с. 101—106). Из опи-

саний Дориана видно, что Веберн отнюдь не замыкался в кругу технологических интересов. Его преподавание в рамках отдельных дисциплин шло так далеко, как это возможно.

Курс дирижирования Веберн начинал с Первой симфонии Бетховена, заканчивал оперой «Фиделио». Веберновская трактовка «Фиделио» была основана на впечатлении от знаменитой постановки Малера (1904): всё была музыка, а не драма плюс музыка. В свою партитуру Веберн перенес многие штрихи малеровского исполнения. Он учил, что главный принцип интерпретации Бетховена — не потрясание кулаками и дикие *rubato*, а внутренняя выразительность и экспрессивность. В отношении к Бетховену проявилась важнейшая черта эстетики Веберна: он видел в своем кумире не столько мятежника, бунтаря, сколько человека, нашедшего новую гармонию, красоту. «Бетховен был человеком вполне воспитанным, отнюдь не „сумасбродом“, — заметил он однажды (15, с. 18). 16 декабря Веберн отмечал день рождения Бетховена: «День рождения Бетховена должен быть для всего человечества самым лучшим праздником!»

Ф. Дойч-Дориан рассказывает о веберновском ощущении музыкального ритма. «Тактовые удары как таковые он преподавал «как плавание» и весело командовал: „Теперь прыгнуть в воду и двигаться вперед!“» (81, с. 102).

Веберн изучал партитуры опер, шедших в театрах. При этом он знал каждый штрих, каждую незаписанную каденцию, каждую театральную остроту. Веберн точно играл и пел все партии, со страстным переживанием, но без «нажима». Ученикам была понятна его любовь к Моцарту, оперы которого он очень дифференцировал: «Похищение из сераля», немецкую оперу-буфф, противопоставлял «Дон-Жуану», *dramma giocoso* с итальянским текстом; кроме того, находил в «Дон-Жуане» демоническое начало, а в «Фигаро» стремился подчеркнуть «жесты революции» в противоположность театральной манере рококо. «„Саломея“ останется», — пророчествовал он по поводу новаторской партитуры Р. Штрауса.

Но что оказалось полнейшей неожиданностью — симпатия к Лорцингу, его опере «Царь и плотник». В хорошем настроении Веберн пел арии и ансамбли из его опер, с неподражаемым театральным дарованием представлял веселые сцены с пантомимой.

Итак, оперы Лорцинга, танцы Шуберта, вальсы Штрауса, хоры Эйслера, музыка Тиссена к революционной драме, народные песни — пожалуй, музыкальный вкус Веберна не

был таким пуритански-классическим, как можно представить по его сочинениям. Но если Веберн встречался с претенциозным дилетантизмом, он взрывался. Издательство Universal Edition поручало ему рецензировать поступающие к ним сочинения. «Насквозь дилетантская, убогая халтура! Неопишимо!» — оценил он некие четыре песни. «Невозможно!» — открестился он от очередного «Листка из альбома».

Музыку анализировал Веберн, по воспоминаниям учеников, словно через лупу и испытывал радость ученого.

Из анализов Веберна большое впечатление оставило толкование вокальной музыки и особенно — несравненный анализ цикла Шуберта «Зимний путь». Зная вокальный стиль Веберна, можно себе представить его связи с Шубертом — великолепная законченность мелодий (именно песенных, а не декламационных и без шёнберговского *Sprechstimme*), единство настроения в цикле. Веберн объяснял специфическую музыкальную непрерывность вокального цикла, ради которой Шуберт перестроил порядок стихотворений В. Мюллера. Он говорил, что в «Зимнем пути» изменения в настроении песен подобны вариациям на, так сказать, тематическую меланхолию основного настроения, которая проходит через все 24 песни.

В лице Веберна, преподавателя полифонии, сочетался автор диссертации об Изаке, представитель школы Шёнберга и композитор, пишущий на полифонической основе. Курс начинался полифонией строгого стиля в духе XVI в. и шел до гомофонного стиля и венских классиков. Веберн как историк хорошо умел объяснить все стилистические особенности этой эволюции. Как ученик Шёнберга он учил все элементы ткани насыщать мотивно, даже облигатный аккомпанемент. Как композитор он любил повторять: «Мы должны прийти к целому!» Он не считал необходимым изводить тонны бумаги на сухие технические упражнения. Рутиня его не интересовала. Вся музыка, по Веберну, «должна выдерживать проверку на подлинную выразительность и честность изобретения. Иначе это не была бы техника» (81, с. 105).

Теоретические взгляды и представления Веберна в самом полном и систематичном виде были высказаны им в двух циклах лекций 1932 и 1933 гг. Оба цикла, по 8 лекций в каждом, были прочитаны Веберном в одном из частных домов Вены, в доме врача Р. Курцмана и пианистки Риты Курцман. Цикл 1932 г. — «Путь к композиции посредством двенадцати тонов» — носил более специальный характер. Его повторение в 1933 г. предназначалось для любителей

музыки. Соответственно была изменена форма изложения и дано другое название: «Путь к новой музыке». Стенографическую запись обоих циклов сделал близкий друг Веберна и Берга адвокат Р. Плодерер. В сентябре 1933 г. он покончил с собой — публикация стенограмм была осуществлена В. Райхом (в его редакции) только в 1960 г. под обобщающим заголовком «Путь к новой музыке». Веберн своих лекций не редактировал. При составлении их он советовался с Шёнбергом. Тот писал в ответ 22 января 1931 г. (сначала Веберн предполагал читать в Мондзее): «Твой план курса в Мондзее я нахожу в принципе превосходным. Я только порекомендовал бы тебе так построить анализы (путем отбора произведений), чтобы показать развитие музыки к 12-тоновой композиции: нидерландская школа, Бах как контрапунктист, Моцарт как мастер построения фразы и мотива, Бетховен и Бах — тематическое развитие, Брамс и, возможно, Малер — вариационные и сложные формы. Я думаю, в этой схеме охвачено главное. Название курса может быть: «Путь к двенадцатитоновой композиции» (см. 58, с. 366). (Аналогичное название Шёнберг порекомендовал своему ученику и ассистенту Й. Руферу для книги «Композиция посредством двенадцати тонов»).

Задача лекций Веберна — показать историческую закономерность в появлении нового, внетонального метода сочинения на основе двенадцати тонов, которым пользовались Шёнберг и его школа.

Во многом лекции Веберна опираются на знания, полученные от Шёнберга. Разумеется, Веберн привносит свой собственный музыковедческий опыт, особенно — в исследование старинной музыки. И все же поразительно, насколько он не осознает собственного открытия в музыке, собственного вклада в метод сочинения с двенадцатью тонами. Ведь к этому времени уже существовала новаторская Симфония Веберна ор. 21, уже появился на свет веберновский вариант додекафонии! Даже у Веберна, как видим, существовали традиционные «ножницы» между интуитивной практикой и рациональными представлениями. При этом разрыв практики и теории в своем творчестве Веберн как раз очень остро чувствовал. Соотношение интуиции и знания — одна из интереснейших проблем его лекций.

Вслед за Шёнбергом Веберн проводит мысль о непрерывности исторической эволюции в музыкальном языке: на смену церковным ладам пришли мажор и минор, на смену последним — система на основе двенадцати полутонов хроматической гаммы. Скачок от мажора и минора к хроматике так же естествен и неизбежен, как и от цер-

ковных ладов к мажору и минору («однако больше оплакивается», — добавляет Веберн). На конкретных примерах он показывает вызревание в недрах одной музыкальной системы ростков сменяющей ее системы. Говоря о том, что готовило в прошлом принципы додекафонии, Веберн, повторяя Шёнберга, выделяет больше всего тематизм как таковой и вариационность как метод развития. Объясняя метод додекафонии, он говорит о сорока восьми серийных рядах, хотя сам никогда не пользовался большим количеством транспозиций серии. Переходя от теории Шёнберга к собственному опыту, он даже впадает в некоторое противоречие с самим собой: «Но девиз всегда должен быть один: тематизм, тематизм, тематизм!» «Я могу работать и без темы, то есть гораздо более свободно: связь мне гарантируется самым рядом» (15, соотв. с. 48 и 81).

Коренной вопрос техники сочинения, который занимал Веберна всю жизнь, — это установление максимально тесных связей внутри произведения. В этом техническом требовании отразилась эстетика Веберна, его поиски новой музыкальной гармонии, поиски самой музыки. Здесь взаимопонимание Веберна и Шёнберга было особенно полным. Как сообщает Веберн, у Шёнберга было намерение написать книгу «О связности в музыке». Церковные лады, мажорно-минорная тональность, приемы полифонии, мотивное развитие, додекафония — все это рассматривается Веберном как различные формы связи.

Наряду с этим известным, как справедливо считает Веберн, были различные тайные ключи к созданию музыки, и композиторы ими пользовались, не всегда отдавая себе в этом отчет. Закономерности в музыке появились с тех пор, как существует музыка. Без закономерностей не может быть высказана музыкальная мысль. Веберн, композиторской интуицией нашедший новые закономерности, в лекциях ходит вокруг да около своих подсознательных открытий, указывая то на отдельные частности, то на отвлеченный принцип. Про свою новую хроматику (гемитонику) он знает как будто бы только то, что ее звукоряд — хроматическая гамма, а преобладающее движение — полутонами. О новой закономерности — симметрии в структуре серий — он говорит как об одном формальном соображении. В симметричности серии Симфонии ор. 21 он видит особенно тесную связь. Элементы додекафонии Веберн сопоставляет с известными элементами тональности и таким путем желает подтвердить их правомерность: произведение начинается и кончается серией на одной и той же высоте, как бы в том же самом тоне, или: серия делится на две

половины, где вторая на кварту ниже или на квинту выше, как бы на доминанте. Аналогий с музыкой Веберн ищет всюду — в произведениях Шекспира, в явлениях природы, в идеях Гёте. И лишь очень редко Веберн приближается к обобщениям новых закономерностей (новых — то есть послешёнберговских). В одном из них он формулирует важнейшее положение о том, что симметрия в новой музыке выступает на первый план взамен старых тональных функций T, S, D. Ему совершенно ясно, что многие закономерности музыки (даже им сочиненной музыки) еще скрыты от представлений его и современников, что та алгебра, которой он хотел бы поверить свою гармонию, еще не создана. Но он мучительно хочет ее знать и твердо верит, что позднейшие времена ее сформулируют. Это будет время правильного понимания искусства, когда, возможно, не будет различия между наукой и творчеством.

Можно понять мечту Веберна о «правильном понимании искусства», мечту композитора, почти не услышанного современниками во многом из-за отсутствия знаний о его музыке. Его лекции — это кусок живой истории музыки XX ст. в наиболее критический ее момент. Это и замечательный человеческий документ — история неотступных исканий, драматических сомнений.

Из всех документов о Веберне перед нами предстает человек стойкий, непоколебимый в своих идеалах. Как подметил Крженек, два понятия дополняют друг друга в моральном требовании Веберна к самому себе: свобода и ответственность. Непокколебимость его внушала самое глубокое уважение, служила опорой его соратникам и сочувствующим. Вот что писал Редлих об отношении Берга к Веберну: «Никого Берг не любил так сердечно, его чувство никогда не омрачалось к рано созревшему, замкнутому Веберну, который был для него законченным образцом художника, фанатически, бескомпромиссно преданного высоким художественным и стилистическим идеалам» (103, с. 293—294).

Служением идеалу был и сам процесс работы Веберна — тщательный, точный, медленный. Его радовал даже внешний вид аккуратной, четкой нотной записи. «Мой квартет исключительно хорошо награвирован. Выглядит прелестно!» (128, с. 39). Интерес к точности у него при удобном случае переходил в игровую «мистику чисел»: 5 пьес op. 5, 6 пьес op. 6, 10 пьес op. 10 (в исполнении 1926 г.), op. 13 для голоса и 13 инструментов.

Правдивость и искренность были его человеческими

свойствами, абсолютная честность — чертой его как художника. Неподдельность натуры Веберна проявилась и в его хобби: он коллекционировал подлинники рукописей композиторов.

Современники описывали его как тихого, в себя ушедшего человека. Л. Даллапиккола увидел Веберна впервые в 1942 г. и нарисовал следующий портрет маэстро: «Мистический, маленький человек, который говорит с чуть австрийским акцентом, мягкий, но способный к вспышкам гнева, и такой сердечный, что со мной обращался как с равным («наша общая ответственность», — сказал он)» (75, с. 116). Добавим к этим иконописным краскам портрета Веберна большую эмоциональность, восторженность, вдохновенность на репетициях и концертах, утроенные восклицательные знаки в письмах, энтузиазм, остроумие в лекциях, страстность в преподавании, а кроме того, способность ценить вальс Штрауса и наслаждаться хорошей сигаретой.

Веберн был благочестив, хотя и не любил ходить в церковь. Он постоянно носил с собой библию и «Фауста» Гёте. Иное дело — его вера в лично-этическом плане. Как вспоминал Дойч-Дориан: «Верить! это слово было, может быть, важнейшим в богатом лексиконе Веберна» (81, с. 106).

Его семья — это близкие ему люди. Для детей он был хорошим, любящим отцом с открытым сердцем. Беспокоился об их школьных делах. Когда уезжал, то писал домой почти ежедневно. Жене Вильгельмине, несмотря на отсутствие у нее художественного образования, он поверял свои новые музыкальные идеи. Антон обращался к ней в любое время суток, и Вильгельмина была первым человеком, кто знал о новом сочинении и слышал его. Друзья семьи находили, что она хорошо понимала мужа и поддерживала его. Нежно заботясь о семье и о саде, где он сам выращивал цветы, Веберн требовал полнейшего покоя, когда работал. Его рояль всегда был с закрытой крышкой и поставленным сверху пюпитром. Для композитора, в чью музыку вошла тишина, очевидно, особенно необходима была реальная тишина.

Веберн и его семья жили в основном в Мёдлинге, предместье Вены. Когда ему вторично была присуждена премия города Вены (1932), Веберн вообразил, что ему следует жить в самой Вене. Он купил пишущую машинку и переехал в столицу. Однако там, как и вообще в больших городах, он чувствовал себя беспокойно, неуютно и вскоре в том же 1932 г. переехал в местечко Мария Энцерсдорф близ Мёдлинга. Сирл, приехавший в 1937 г. к Веберну из

Англии, записал позднее: «Он жил в деревне Мария Энцерсдорф, около Мёдлинга, в 12 милях к югу от Вены. Его дом был на окраине деревни, почти в лесу. Условия скромные, он и его семья занимали только половину двухэтажного дома» (см. 136, с. 19). А вот что писал сам Веберн о переселении в Мёдлинг: «Наконец, у нас будет сад, только для нас, и какой милый. Кроме того, это, может быть, самое спокойное место. Прямо в лесу. Это тупик, который ведет к горному склону. Последний дом наш, мы счастливы» (128, с. 20).

Новые впечатления Веберн получил от поездок в Швейцарию, Испанию и Англию. «Выставка, а не страна!» — любовался он Швейцарией. Из Барселоны Веберн писал Бергу 9 апреля 1932 г. о концерте, о Шёнберге, о природе: «Концерты Шёнберга успешны, особенно «Пеллеас», которого я не слышал в таком исполнении раньше. Оркестр выдающийся, лучший, коим я когда-либо дирижировал. Мой концерт, по-моему, прошел хорошо, я в высшей степени удовлетворен. [...] Теперь отдых с Шёнбергом. Окрестности здесь изумительно красивы. Настоящая южная растительность. Город очень красив и доброжелателен...» (см. 136, с. 105).

В Лондоне Веберн был в 1929, 1932, 1933 и 1935 гг. Описание поездок он оставил в дневнике. Среди впечатлений 1929 г. — звуковое кино, тогдашняя новинка, кстати, очень понравившаяся Веберну. И, как всегда за границей, — тоска по родине. В Лондоне утомляло сильное уличное движение. Приемы, светские встречи были невыносимы. Даже море показалось угнетающим, мрачным. Как когда-то в Штеттине, росла жажда увидеть горы и чистые небеса. Счастливый момент — возвращение домой, встреча с семьей после 20 дней отсутствия.

Путешествие в горы остается по-прежнему любимым удовольствием. 4 июня 1932 г. в 4 часа Веберн пишет Йоне и Хумплику: «Сейчас иду в горы! [...] Поднимусь до «моей» хижины на Шнееальпе (Штайермарк). Рано утром на вершине. Альпийская флора» (128, с. 19—20).

Хотя с начала 20-х гг. Веберн был поглощен увлекательной и серьезной дирижерской работой, она не гарантировала ему материальной устойчивости. Особенно трудно становилось летом, когда прекращалось частное преподавание и другие работы, а композитор сочинял интенсивнее всего. По-прежнему заботился о своем непрактичном друге Шёнберге. В апреле 1923 г. он обратился в американский фонд помощи немецким и австрийским музыкантам и рекомендовал Берга, Веберна и Хауэра. А 9 июля 1923 г. Шён-

Берг в один день написал три деловых письма специально о Веберне, просил о помощи двух швейцарских и одного голландского мецената, говоря, что Австрия не в силах долго помогать, в ней нет богатых людей.

В 1925 г. у Веберна появляется даже мысль уехать из Вены, чтобы стать музыкальным директором города Бохума. В 1926 г. группа друзей во главе с Бергом снова пришла на помощь Веберну. С декабря 1926 г. по договору с Герцкой Веберн стал получать от Universal Edition ежемесячный аванс. Растущая известность Веберна означала и растущий доход для него и его издателей. Однако признание, как это бывало и с другими великими венцами, было больше за границей, чем в родной стране. В январе 1933 г. Шёнберг обратился с ходатайством к Тиссену в Берлинскую академию искусств — избрать в члены академии Антона фон Веберна. Избрания не последовало. Зато в 1926 г. композиторский союз в Нью-Йорке избирает его почетным членом.

В конце 1928 г. резко ухудшилось здоровье композитора. У него образовалась гастритная язва, он лег в клинику и до января 1929 г. не был в состоянии преподавать и дирижировать, отказался от концертов, фестивалей. Зато следующие годы (1929—1934) были самыми лучшими в его жизни: он дирижировал симфоническими оркестрами, своим хором, сочинял, неизменно получая поддержку ближайших друзей.

В период с 1922 по 1933 г. Веберн закончил опусы 15—22, часть произведений не решился пометить отдельным номером и несколько оставил в набросках. Среди произведений без опуса — детская фортепианная пьеса, еще одна фортепианная пьеса (*Klavierstück*), часть для струнного трио, набросок хора «На горах в чистейшей вышине» и др. Характер работы Веберна в этот период напоминает 900-е гг., период формирования его стиля. Объясняется это, видимо, переходом на новую, додекафонную технику, формированием нового метода сочинения. Среди набросков — также и чертежи серий.

Начиная с ор. 15 замечен сдвиг в эмоциональном строе песен Веберна. Если ор. 13 и 14 усложненные, субъективно-психологичные, то в ор. 15 и 16 наступает некоторое внешнее упрощение, прояснение стиля. Это связано с обращением к старинным народным и духовным текстам. Эмоциональный сдвиг — в переходе от тревожных настроений к светлым и экстатическим (в ор. 16 и особенно 18). Характер ор. 18, с его бьющим через край размахом мелодики, соответствует его посвящению. Цикл песен написан для

юбилея Universal Edition как часть коллективной работы авторов этого издательства и посвящен Э. Герцке.

Первый додекафонный опус — три духовных текста ор. 17 — технически написан так, как потом никогда не делал Веберн: для каждой песни он взял отдельную серию. По музыке этого опуса довольно ясно, что новая техника все же сковывает свободу композитора. Из-за некоторой экспериментальности сочинения оно ни разу не исполнялось при жизни автора. Первое исполнение состоялось в 1953 г. в Кельне. В следующих трех песнях — ор. 18 — Веберн уже приобрел необходимую свободу. Это подтверждает и сам автор. 8 октября 1925 г. он пишет Бергу: «Двенадцатитоновая композиция уже стала мне совершенно ясна. Естественно, все эти песни сочинены в этом стиле. Что касается работы, она доставляет мне удовольствие, как почти ничто ранее. Жажду показать тебе, как это получилось» (см. 136, с. 137—138).

В 1927 г. Веберн получает заказ на трио и пишет его в течение лета того же года. Живет он на курорте в Штирии с красивым видом на горы. В дневнике записывает расписание дня и нарушения его. «Пытался работать с 8 утра. Но в хорошую погоду прямо с постели шел купаться...» «После завтрака отдыхал на поляне около дома, не больше часу». «Работал до полдника, иногда позже. После 6 часов обычно уходил на прогулку [...] в окружающие леса за грибами и ягодами» (136, с. 97).

Над своей необыкновенной Симфонией ор. 21 композитор работал значительно дольше, чем над предыдущим сочинением — начал в январе, кончил летом 1928 г. Творческими делами Веберна продолжали интересоваться американцы. В июне 1929 г. Лига американских композиторов попросила у него сочинение для их камерного оркестра (обещанный гонорар — 350 долларов). Веберн предложил свою симфонию для камерного оркестра, еще не исполненную. В декабре того же года она прозвучала в Филадельфии. Для слушателей и критиков это была новая загадка. «Производит впечатление беспокойное, чрезвычайно нервное; кажется, что все традиционные музыкальные элементы атомизированы и уменьшены до музыкальной стенограммы» — так пытались объяснить ее особенности современники (см. 136, с. 140).

Веберн позаботился о концертной судьбе двух своих старых детищ — ор. 5 и 6. В год создания симфонии (1928) Веберн сделал вторую редакцию оркестровых пьес ор. 6, более экономную. А на следующий год (1929) переложил квартетные пьесы ор. 5 для струнного оркестра. Основным

Веберн считал оркестровый вариант, рекомендовал играть его как можно бóльшим составом струнных (около 80 исполнителей), четко выделять переходы от *tutti* к *divisi* и *solo*. 60-летию архитектора Лооса был посвящен Квартет с саксофоном ор. 22, с особо отточенной структурной техникой. В его честь была издана также книга, где Веберн и Берг поместили статьи.

Интересно отметить, что три инструментальных цикла — Трио ор. 20, Симфония ор. 21 и Квартет ор. 22 — первоначально задумывались как трехчастные (сохранились наброски третьих частей), но в окончательном виде остались двухчастными. Таким образом, это своего рода «неоконченные» трио, симфония, квартет.

С переходом к серийной технике Веберн-композитор не стал мыслить внеассоциативно. Так же, как и в ранний период, музыкальные произведения наделялись сравнениями с наиболее близким душе автора. В период конца 20 — начала 30-х гг., в отличие от начала 10-х, необычайно высветлилась образно-ассоциативная атмосфера, окутывающая его музыку. (Мы узнаём об этом из тетрадей эскизов Веберна тех лет, см. 133.) Владеющие композитором представления — это любимые горы, цветы и его семья. Вот какими пометками сопровождаются наброски Концерта для скрипки, кларнета, валторны, фортепиано и струнного оркестра в трех частях, как первоначально был задуман Квартет с саксофоном ор. 22: 1 ч. — «*Ruhig* [спокойно] (Аннабихль, горы) наподобие вариаций», 2 ч. — «*Langsam* [медленно], вступление к 3-й (Швабегг) (только *solì*)». 3 ч. — «Рондо (Дахштайн), снег и лед, кристально чистый воздух, приятная теплая сфера свежих альпийских пастбищ ранней весной (Аннигер), первая флора, примулы, печеночница, прострел» (название растений. — В. Х. и Ю. Х.). 2-я побочная — «Зольданелле, цветы высокогорья». Далее — «Дети на льду и на снегу», «сфера альпийских роз», «свет, небо». В коде — «взгляд в высокогорье».

Очень близки к этому пометки к намеченной в эскизах оркестровой пьесе (увертюре): «Айнерсдорф, Швабегг, Аннабихль, вступление: ландшафт Швабегг (Коральпе), конец: ландшафт Аннабихль М. П.». Буквы М. П., как расшифровывает Крженек во вступлении к изданию эскизов, означают имена членов семьи Веберна: Минна, возможно, Мицци или Мали и Петер.

«Программа» Концерта ор. 24 в эскизах такова: «45-летие Минны», «I Айнерсдорф  $\frac{3}{4}$  (*bewegt* [подвижно], вступление). II. *Langsam*  $\frac{2}{4}$  Швабегг. III. Аннабихль  $\frac{6}{8}$  ( $2 \times \frac{3}{8}$ ) *fließend* [текуче], побочная партия Минна, реприза Петер».

Начиная с Трио ор. 20, а в полной мере — с Симфонии ор. 21, затем Квартета ор. 22, Веберн уходит в совсем новом направлении от Шёнберга и Берга. Но оба ближайших друга по-прежнему понимают и поддерживают его. Познакомившись с Квartetом ор. 22, Берг пишет 19 августа 1932 г.: «Да, этот квартет — чудо-произведение. Что меня прежде всего ошеломило — оригинальность. Можно быть уверенным, что в целом свете нет музыкального произведения, которое обладало хотя бы приблизительно такой степенью оригинальности, такой 100-процентностью оригинальности. Я не могу на эти ноты насмотреться досыта: 1 000 благодарностей, мой дорогой!» (см. 77, с. 25).

Произведения Веберна публикуются Universal Edition и начинают мало-помалу исполняться. Вскоре после создания проходят премьеры ор. 15, 20, 21, 22. На фестивале в Донауэшингене, наконец, исполняются Багатели ор. 9 (квartetом Амара с участием Хиндемита в качестве альтиста), а также песни на слова Тракля ор. 14. А 13 апреля 1931 г. организуется авторский концерт Веберна с участием скрипача Р. Колиша и пианиста Э. Штойермана (оба — ученики Шёнберга и исполнители произведений Шёнберга, Веберна, Берга). Здесь впервые исполняется Квartet ор. 22.

Путь публики, да и исполнителей к новой музыке, которую создавал Веберн, был еще очень долог. В 1922 г. были протесты против исполнения пьес для квартета на первом музыкальном фестивале в Зальцбурге, позднее — протесты против струнного трио.

19 сентября 1928 г. Веберн рассказывал Герцке об исполнении его Трио ор. 20 (уже на премьер!): «Известие Колиша о скандале с моим трио меня очень взволновало именно из-за Вас. Он телеграфировал мне: «Сначала тревога, потом скандал, наконец триумф. Теперь я снова убедился в Вашей непоколебимой вере в мое дело...» (см. 127, с. 22).

На долю трио Веберна выпал не один скандал, и это не совсем случайно. Трио ор. 20 стоит в преддверии нового стиля, окончательно сформировавшегося в Симфонии ор. 21. Трио еще не обладает кристальным совершенством последующего сочинения.

Музыка Веберна нередко осмеивалась, казалась писком и подергиванием. Критика иногда пыталась усмотреть в ней фокусы или шутки. «Я совсем не стремлюсь быть музыкальным пугалом, — вынужден был писать о себе композитор, — напротив — естественным продолжателем правильно понятых старых традиций!» (см. 89, с. 8).

В 20-е гг. о творчестве Веберна периодически информировала читателей советская музыкальная пресса — журналы «Современная музыка», «К новым берегам», журнал литературы, науки и искусства «Современный запад». Рецензии, изредка встречающиеся среди многочисленных хроникальных упоминаний, отражают всеобщую картину отношения к Веберну в его время — здесь и острословие искренне непонимающих, к числу которых относится один из ведущих советских композиторов, блестящий музыкальный критик Н. Я. Мясковский, и удивительная проницательность, предугадавшая позднейшее признание Веберна в СССР, в суждениях композитора и критика Н. А. Рославца.

Вот нотографическая заметка Мясковского о четырех скрипичных пьесах: «Маленькие пьески (ор. 7) для скрипки с ф-п. А. Веберна — правоверного ученика Шёнберга — более всего показательны как свидетельство крепости тисков шёнберговской школы, но, впрочем, они занимательны, да и коротки, как куриный нос» (38, с. 123).

Не более чем занимательными находит Мясковский и три виолончельные пьесы «ученика Шёнберга»: «Правда, получаемые звучности иной раз очень занимательны, но все это в целом в лучшем случае зародыши каких-то неосуществленных шёнберговских замыслов» (из заметки об ор. 11; 39, с. 141).

«Из числа учеников шёнберговской школы особенно выделяется Веберн, представленный юношеской пассакальей, очень своеобразной и деликатной по звучности» — этот благоприятный отзыв поместил «Современный запад» (51, с. 248).

А вот размышления Рославца, поражающие сейчас верностью постижения Веберна, столь редкого в его времена (рецензия на издание пьес ор. 7): «А. Веберн — один из правовернейших учеников Арнольда Шёнберга, любовно впитавший в себя заветы учителя. Поэтому неудивительно, что при первом взгляде на разбираемые сочинения Веберна создается впечатление полной тождественности их стиля с общим стилем произведений знаменитого метра. Однако при ближайшем рассмотрении творческое лицо автора все более вырисовывается, и наконец он встает во весь рост в образе прекрасного, тонкого и вдумчивого художника, отличного, смелого мастера, знающего куда он идет и чего хочет, обладающего большим творческим воображением и вкусом, за которым чувствуются века могучей музыкальной культуры. Каждая из этих крохотных вещей Веберна, лежащих перед нами, по справедливости мо-

жет назваться настоящей музыкальной жемчужиной. Изысканнейший, остро «шёнбергианский» гармонический стиль, капризнейшие мелодические очертания, богатая ритмика и отточенность формы — вот их характерные черты. Нечего и говорить, что сочинения эти не скоро пробьют себе путь на концертную эстраду. Да, пожалуй, этого и не нужно. Слишком уж интимны они, чтобы стать достоянием «большой публики»; кроме этого, они необычайно трудны для восприятия даже относительно высокоразвитых музыкантов, почему для публики, как, впрочем, и для большинства современных исполнителей, они могут стать лишь поводом для самого оскорбительного глумления, от которого лучше всего их уберечь. Для музыкантов же, вполне культурных и тонко чувствующих, миниатюры Веберна послужат источником истинного удовольствия. Это понятно, ибо для таких именно музыкантов они и написаны» (48, с. 63).

В честь 50-летия Веберна в феврале 1934 г. его друзья посвятили ему специальный выпуск журнала «23» («23 — Eine Wiener Musikzeitschrift»). 23 — это параграф австрийского закона о печати, который разрешал выпуск журнала<sup>1</sup>. Инициаторами выпуска были адвокат Плодерер (это была его последняя работа) и ученик Веберна В. Райх.

В числе авторов, помимо Плодерера и Райха, — Крженек, Йоне, Хумplik, Ценк; в журнале перепечатаны некоторые отзывы прессы. Ценк в статье «Мой учитель» писал о нем как о фанатическом любителе всех растений, о его почитании всего истинного, творческого, о его чудесной, нежной человечности. «То, что есть люди, как Антон Веберн, делает жизнь намного теплее и радостней», — завершала свою статью Йоне. Райх высказал пророческую мысль о судьбе музыки Веберна: «Этому искусству надо ждать, его время придет» (см. 67, соотв. с. 49, 55).

## ИЗОЛЯЦИЯ

**М**ежду тем в Европе разворачивались события, становившиеся все более трагическими. В Германии полным ходом шел поход против культуры. На нацистских аутодафе сжигались книги прогрессивных писателей, кар-

<sup>1</sup> Число 23 Веберн и его друзья вообще видели как особенное и постоянно обыгрывали в своих сочинениях и в быту — будь то номер опуса или номер дома.

тины левых художников, Гитлер отбросил от себя все, что составляло славу и гордость немецкого искусства и литературы XX в. Покинули гитлеровскую Германию или отказались сотрудничать Томас и Генрих Манн, Л. Франк, Б. Брехт, И. Бехер, Л. Фейхтвангер, С. Цвейг, Р. Хух, Г. Гауптман, К. Осецкий, О. Кокошка, П. Клее, В. Гропиус. В области музыки была осуждена деятельность Международного общества новой музыки. Нацисты в 1934 г. объявили Хиндемиту бойкот, заставивший его в конце концов переселиться в США.

Уехали из Германии или покинули свои посты прославленные дирижеры Б. Вальтер, Г. Шерхен, Ф. Штидри, а также композитор Ф. Шрекер и знаменитый пианист А. Шнабель. Серьезному, проблемному искусству нацистами был уготован ярлык «культурбольшевизма». Его создателей заносили в черный список вместе с авторами неарийской крови, распространявшими «иудейскую заразу музыкбольшевизма». По приказу Геббельса в 1933 г. был уволен с поста профессора Прусской академии искусств в Берлине Шёнберг. Он вынужден был эмигрировать сначала во Францию, потом в США. Уехал из Германии Эйслер. Еще в феврале 1933 г. он имел возможность выступить в Вене с авторским концертом, но затем его пребывание и там стало опасным. Он также перебрался в США. Фашисты усмотрели враждебное их идеологии в опере Берга «Воцтек» и заставили снять ее с репертуара в Праге. 24 июня 1934 г. Берг писал Веберну, что о постановке оперы «Лулу» нечего и думать<sup>1</sup>. Место ведущих композиторов Германии и Австрии заняли композиторы «среднего сословия». Хлынул поток серой, безликой музыки, не способной сказать ничего нового.

Соседство с фашистской Германией сказывалось все сильнее на политической жизни Австрии. В 1933 г. глава правительства Дольфус по примеру Гитлера уничтожил свободу печати и собраний, затем рядом мер разрушил все демократические завоевания австрийских трудящихся. 12 февраля 1934 г. фашистские организации в Австрии стали занимать центры социал-демократической партии. Рабочие оказали вооруженное сопротивление. Дольфус направил против них артиллерию. Расправа правительства

<sup>1</sup> Берг в письме 1935 г. писал: «Несмотря на 50-летие жизни и творчества, я все еще не нахожу под ногами почвы в моем отечестве. Счастье Генделя и Баха, которым теперь по 250 лет, что они родились в 1685 году, а не двумя столетиями позже, иначе принадлежность одного из них к своему отечеству оспаривалась бы, а музыка другого была бы признана культурбольшевистской» (см. 17, с. 52).

над рабочими закончилась репрессиями против передовой части пролетариата, роспуском социал-демократической партии и разгромом всех рабочих организаций, в том числе и художественных.

Все эти трагические события коснулись Веберна непосредственно. Он был потрясен этой кровавой расправой. 14 февраля 1934 г. он писал Йоне и Хумплику: «Переживания последних дней ужасны, и положение все ухудшается» (15, с. 101). После насильственной ликвидации рабочих организаций, закрытия рабочих концертов, роспуска хора: он лишился дела, которое доставляло ему моральное и художественное удовлетворение, которому он служил много лет. Несмотря на чисто арийское происхождение и австро-немецкий патриотизм Веберна, его музыка была объявлена дегенеративной и запрещена в Германии и подчиненных странах. Сам он был причислен к «культурбольшевикам» и «еврейским прихвостням». Всякая его деятельность, кроме частного преподавания, была также под запретом. Гитлеровская идеология захватила умы «компактного большинства» немецкой нации. Веберн воочию увидел разрушение той культуры, преемником которой он себя ощущал, во имя которой жил.

Для Веберна началась духовная война с враждебной идеологией. Тихий, мягкий человек, Веберн в сопротивлении фашизму проявил себя нестигаемым борцом, стойким, верным своим идеалам до конца. В лекциях «Путь к новой музыке» он много раз обращался к современным гражданственно-политическим проблемам, волновавшим его до глубины души. «Все меньше людей... нынче относится к искусству с должной серьезностью и интересом. В Германии почти разрушена духовная жизнь!.. «Культурбольшевизм» — вот название, под которым нынче объединяют всех, кто группируется вокруг Шёнберга, Берга и меня, а также Крженека. Но что за представления об искусстве имеют Гитлер, Геринг, Геббельс? Какие огромные разрушения несет с собой этот поход против культуры! ... Сегодня мы недалеко от такого положения, когда человека будут сажать в тюрьму за то, что он серьезный художник. Да что там, это уже так! Я не знаю, что Гитлер понимает под «новой музыкой», но я знаю, что для этих людей то, что мы так свою называем, равносильно преступлению... Одумаются ли они в последнюю минуту? Если нет, то духовное погибнет» (лекция Веберна 14 марта 1933 г.; 129, с. 20).

В письме к Йоне и Хумплику еще 27 сентября 1930 г. Веберн сформулировал лейтмотив своей гражданской пози-

ции, который он с неумолимостью агитатора повторял и варьировал все последующие годы: «Дорогие друзья, положение в мире становится все более ужасным, особенно в области искусства. А наша задача становится все более огромной». 20 февраля 1934 г. Веберн снова написал друзьям: «Чем ужаснее становится положение, тем ответственнее наши задачи» (15, соотв. 98, 103). 21 мая 1934 г. он писал Герхарду: «Зимой произошли политические события, о которых Вы, я полагаю, достаточно информированы. Я в полной мере ощущаю последствия. Что делается на свете! Наша ответственность больше и больше! (94, с. 39). О «нашей общей ответственности» говорил Веберн с Даллапиколой в 1942 г.

Для Веберна, лишенного на родине всех постов, началась внутренняя эмиграция. Лекции Веберна в частных домах Вены 1932—1933 гг. проходили почти конспиративно, незаконно. Отставку Шёнберга в Берлине тревожно обсуждали Веберн и Берг в письмах. «Если бы Шёнбергу была оказана помощь без промедления!!!» — писал Веберн Герхарду 26 июня 1933 г. (94, с. 39). 25 октября 1933 г. Шёнберг уехал в США, и больше Веберн и Берг с ним не виделись. «Троица» венской школы была разлучена.

Шёнберг в США пытался найти место и для Веберна. В письме от 11 июня 1935 г. он обратился к директору Джульярдской школы в Нью-Йорке, рекомендуя Веберна как «самого страстного и настойчивого преподавателя; какой только может быть». Приглашения Веберну из Нью-Йорка не последовало. Да, впрочем, трудно представить Веберна в Америке.

Самый конец 1935 г. принес Веберну тяжелую, невосполнимую утрату — 24 декабря умер Берг, ближайший, любимый друг, вместе с которым Веберн вошел в жизнь, с которым делил все горести и радости 30 с лишним лет. Из-за гастролей в Барселоне Веберн не смог присутствовать на похоронах друга. 19 апреля 1936 г. в Барселоне (по программе Международного общества новой музыки) состоялось первое исполнение последнего произведения Берга, Концерта для скрипки. Веберн, приглашенный дирижировать, был не в силах совладать со своими чувствами и едва не сорвал столь дорогую ему премьеру. За две репетиции из трех он смог хорошо выучить с оркестром только первые 8 тактов концерта. Постановку спас Г. Шерхен. Буквально в последний момент он взял на себя руководство и дал концерт с включением этого нового и нелегкого произведения. 1 января 1938 г. Веберн писал Шерхену: «Меня тогда никто не понимал! Никто не понимал, каково было

мне, непосредственно после кончины Берга; я не в силах был справиться с волнением оттого, что дирижировал в первый раз его последним сочинением, к тому же прошло еще так мало времени! До последнего момента я надеялся, что смогу это выдержать. Но мне не удалось!» (см. 127, с. 25).

Весной 1934 г., после роспуска рабочих концертных организаций, Веберн старался организовать помощь тем, кто остался без работы и был преследуем нацистами. В письме к Герхарду 21 мая 1934 г. Веберн просил о помощи Д. И. Баху, основателю рабочих концертов в Вене, квартету Галимира.

С сентября 1938 г., с момента аншлюса, положение Веберна стало особенно бедственным: его должность на Австрийском радио была упразднена, он потерял почти всех учеников, кроме приезжавших из-за границы. Ему пришлось работать корректором и аранжировщиком в Universal Edition (композитор переложил тысячи страниц чужих партитур для фортепиано). Из-за финансовой и житейской неустроенности он вынужден был прерывать сочинение. Вот что писал он В. Райху 20 октября 1939 г.: «Я остался ни с чем! Пришлось срочно взяться за это дело!!! Положение отчаянное. Сейчас у меня ни одного ученика! Из-за этого я был, к сожалению, вынужден немного отложить работу над Кантатой (ор. 29); иначе она, может быть, была бы уже готова» (15, с. 109). В письмах к Йоне и Хумплику он жаловался на мучительные перерывы в работе над Вариациями для оркестра ор. 30 и Второй кантатой ор. 31 («это уже невозможно вынести!»). При этом Веберн был так беден, что на Венском фестивале современной музыки он слушал «Carmina burana» Орфа как безбилетный зритель. А 28 февраля 1942 г. Веберн писал Райху: «...все это время был полностью занят работой из-за финансовых соображений, этой ужасной работой. Я снова делал переложение, на этот раз колоссальной партитуры, почти 1000 страниц» (106, с. 410).

Смерть Берга и эмиграция Шёнберга оставили Веберна одиноким. Его духовной отдушиной в период изоляции стало общение с артистической четой — поэтессой и художницей Йоне и скульптором Хумпликом. Поэзия Йоне вдохновляла Антона Веберна во всем его дальнейшем вокальном творчестве.

Хильдегард Йоне-Хумплик (1891—1963) не принадлежит к великим поэтам эпохи, но поэзия ее вдохновенна. Стихи Йоне далеки от какого-либо бытописания и жанровости. Мысль поэтессы устремлена к философии, постижению

глубин мира и выражает себя через весьма выпретенную символику импровизационно возникающих образов. Поэтическим строкам Йоне не чужда чисто женская сентиментальность. При жизни она опубликовала три книги стихов. Большинство сочинений осталось в рукописи. Вышли в свет ее литературные работы, посвященные Ф. Эбнеру. Как художница она выставяла свои живописные работы вместе с мужем.

Профессор Йозеф Хумплик (1888—1958) — известный на родине скульптор. Его работы часто выставялись и много раз премировались. Скульптуры Хумплика находятся в музеях Вены. Среди его работ — бюсты Крауса, Лооса, Берга, Тракля, Малера. «Мы имеем гиганта-друга!» — писал однажды Веберн Йоне.

Чета художников оставила несколько портретов Веберна: рисунки карандашом, картина маслом Йоне «Веберн в дверях своего дома за несколько мгновений до рокового конца», бронзовый бюст Хумплика, хранящийся в Австрийской государственной галерее. Хумплик вылепил также портрет младшей дочери Веберна Кристины, чему любящий отец был очень рад.

Веберн встретился с супругами Йоне — Хумплик в 1926 г. Их общение, переписка продолжались до самой смерти Веберна<sup>1</sup>. В письмах к Йоне и Хумплику раскрыт весь характер Веберна: эмоциональность, экзальтация, восторженность, горечь, точность в деловой информации, простота, искренность.

Богатым поэтическим воображением Йоне и Хумплик смогли постигнуть и оценить музыку Веберна. Поразительно, что Веберн в этот период свои самые заветные помыслы поверял не музыкантам по роду занятий. В разносторонне одаренной Йоне Веберна подкупило чуткое и глубокое понимание новой музыки, какое очень редко он встречал в своей жизни. Он написал ей об этом 17 января 1930 г.: «Ваши слова о песне Шёнберга являются для меня отрадным свидетельством того, насколько Вы — позвольте мне прибегнуть к выражению, которое, правда, звучит весьма обыденно, но имеет для нас, музыкантов, глубокий смысл, — музыкальны. Да, я тоже воспринимал эти места именно так! Но того, что Вы там услышали, не слышал ни один музыкант» (15, с. 96). [Вероятно, хор «Мир на земле» ор. 13. — *Прим. Польнауэра*].

<sup>1</sup> На последней телеграмме Йоне и Хумплику, отправленной Веберном, стоит штемпель 12 октября 1945 г. Задержавшись в пути, она пришла почти месяц спустя после гибели Веберна.

«Истинной музыкой» и «неземным нежным совершенством» называла Йоне произведения Веберна.

Веберн приглашал друзей на свои концерты, играл им на рояле. Он посылал Йоне на просмотр новые партитуры, веря, что художница все поймет уже из «рисунка нот». Иногда давал «популярные» объяснения композиции, замысла, отношения к тексту подобно тому, как Чайковский писал о музыке фон Мекк.

Что Веберн нашел близкого себе в поэзии Йоне? Веберновскому ощущению природы отвечал взгляд Йоне на явления природы как на поэтические символы философской мысли. В стихах Йоне Веберн нашел и любимую свою идею, основополагающую в его мировоззрении, — о единстве и подобии явлений живой жизни как тайне органики. Например, в словах Йоне из II части первой кантаты «крылышко кленового семени» уподоблено всему «твоему образу». «Маленькое крылышко кленового семени парит на ветру! [...] Снова пошлешь ты от себя маленькие крылышки, которые уже в себе несут весь твой образ, говорящий о твоей молчаливой жизни» (Йоне любит умиленные сравнения с малым в природе: крылышко, пчелка, мотылек). Мысли Йоне казались Веберну созвучными идеям Гёте, ставшим для Веберна своими. В переписке с поэтессой и художницей композитор постоянно упоминает «Метаморфоз растений» Гёте. Сборник Йоне «Свет и песня» он по аналогии с Гёте называет «Учением о цвете». «Твои стихи о цвете! — восторгается он в письме от 18 мая 1943 г., обращаясь на ты. — Да, Хильдегард, что ты о них говоришь, так оно и есть! И я уже предвижу их значение, лично для меня совсем особое!» (128, с. 52).

Веберна и Йоне интересовали в природе связи звука, цвета, света и воплощение их в искусстве. В стихах Йоне переливы от звука к цвету — это особо искусный, непривычный до парадоксальности прием. «Темное сердце, прислушивающееся к себе, видит весну, расцветающую благодаря сиянию, не только в благоухании и ароматах. Оно чувствует весну в темном, трогающем мертвых, царстве корней» (начало первой песни из ор. 23). Логика стихов Йоне часто кажется случайной, неожиданной, но образ красочен, многоцветен, сложен и всегда необычен. В стихах, избранных Веберном, нет никакой повествовательности, балладности, сюжетности, «никакой изобразительности», как сказал бы Веберн. Движение в них — это движение сердца, отраженное в природе или, наоборот, движение в природе, отраженное в человеческом сердце. «Зажигающая молния жизни ударила из облака слова. За ней

следует гром, удар сердца, пока он не растворится в мире» (начальные слова Первой кантаты). Особую роль играла чувственная конкретность слова — зримость, осязаемость, слышимость, аромат. Она побуждала композитора вырисовывать тонкие выразительные детали в музыке, дополнять строгую композиционную структуру живым движением воплощаемого слова.

Связи звука, цвета, света в конце жизни начали занимать ум Веберна-композитора. Последний избранный им текст Йоне входит в посвященный ему сборник «Свет и песня», включающий стихотворение «Слушайте свет». Ему не суждено было воплотиться в музыке из-за смерти Веберна. Йоне следующим образом ответила на дарственную надпись Веберна в песнях ор. 23 на ее текст: «Все искусства — истинные братья и сестры: форма, звук, стих и мир красок. Ищите единства в бытии!» (66, с. 152).

Увлечение Веберна стихами и идеями Йоне с годами росло. «Бесконечно рад читать Ваши стихи» (21 апреля 1928 г.). «Как глубоко они меня трогают. Я рад, наконец, сочинять на Ваши слова. Давно я этого желал» (29 июля 1933 г.; 128, с. 10, 21). «Как я был счастлив, работая над Вашими стихами!» (3 сентября 1933 г.). После потрясших Веберна впечатлений от расстрела рабочих он ищет опоры в строках Йоне. «Я хочу лишь привести Ваши слова: «Тем, что мы в мире не одни, обязаны мы только свету». Можно ли сказать это лучше? И так от стихотворения к стихотворению, дорогая г-жа Йоне, глубокое, глубокое впечатление» (14 февраля 1934 г.; 15, с. 100, 102). «Моя дорогая Хильда, мне так срочно нужен «Fons hortorum»<sup>1</sup>. Я прошу тебя, очень прошу и очень срочно об этой книге или (может быть, лучше «и») о книге более позднего издания!!! Для моей работы!!!» (12 июня 1936 г.; 128, с. 34).

Веберн преподносил Йоне и Хумплику партитуры своих сочинений с дарственными надписями, фотографии и открытки с нотными строчками, возникшими на текст Йоне. В некоторых письмах раскрыт процесс творчества Веберна, даны планы сочинений в период работы над ними, частичные самоанализы композитора — бесценные свидетельства! Веберн был в состоянии сделать и полный структурный анализ своего сочинения. Но работу эту он считал, видимо, превышением его обязанностей композитора и возражал против ссылок на его разбор. 9 декабря 1939 г. он обратился к музыковеду Райху, изучавшему и пропагандировавшему его музыку, с такой просьбой: «Летом в письме

<sup>1</sup> Отсюда взят текст для II части Первой кантаты.

к Эрвину (Штайну) я послал очень подробный анализ<sup>1</sup>, который Вы хотите получить [...] Но только об одном прошу Вас: ничего отсюда не цитировать! И не ссылаться...» (106, с. 408).

Общение и совместное творчество Веберна и Йоне продолжалось почти 20 лет. Не только Йоне для Веберна, но и Веберн для Йоне был неоценимым, чутким другом, который поддерживал и вдохновлял ее. Твердые, непоколебимые взгляды Веберна, его любимые идеи из философии Гёте могли, в свою очередь, оказать влияние на поэзию Йоне. Ее творчество за многие годы так слилось с вдохновением Веберна, что после его трагической смерти она больше не писала стихов. В 1963 г. по просьбе поэтессы несколько стихотворений были объединены в цикл «Реквием памяти Антона фон Веберна».

С наступлением аншлюса, когда прекратились культурные связи Германии с другими странами, Веберн жил замкнуто и почти уединенно, бывая лишь у немногих близких друзей. Йоне оставила поэтическую статью — воспоминание о вечере на квартире Ценка, где Веберн играл на рояле III часть своей Первой кантаты на ее стихи. Приведем выдержки из нее: «Мы слушаем ее 18 августа этого военного года [1940] в квартире композитора Людвига Ценка, который живет очень высоко, в непосредственном соседстве с собором св. Стефана, большая башня которого заполнила собой все окно музыкальной комнаты. Вид на эту святую скалу создает впечатление, будто переносишься на горные вершины. Здесь наш друг Веберн играет свою музыку, дарящую нам радость и просветление, редко выпадающие в нашей жизни. [...] «Она приходит в темноте». В темноте, друзья, музыка становится глубокой. [...] «В темноте становящемся сердцу» может быть хорошо только благодаря прелести, истинной любви. Да, любовь — это «роса совершенства»<sup>2</sup>. Теперь мы понимаем ее, необходимую во время войны» (77, с. 14—15).

По приглашению В. Райнхарта Веберн еще до аншлюса, в 1936 г. приезжал в Швейцарию. Две поездки в эту страну на исполнение своих сочинений он совершил в течение второй мировой войны, в 1940 и 1943 гг. «Очень рад возвращению на родину», — писал в 1940 г., несмотря ни на что, этот преданный патриот Вены.

<sup>1</sup> Скорее всего, Квартета ор. 28.

<sup>2</sup> Слова из III части Первой кантаты: «Она приходит в темноте становящемся сердцу. Как роса совершенства».

Исполнение музыки Веберна оставалось по-прежнему сложной проблемой. Даже те музыканты, которые брались за это, не всегда могли понять новый язык музыки, а он требовал нового слышания.

Пианист П. Штадлен, с которым Веберн работал над Вариациями ор. 27, рассказал о следующем печальном эпизоде из жизни Веберна-композитора. Штадлен вместе с Веберном был в 1937 г. на концерте, где исполнялась Симфония ор. 21. Веберн был настроен мрачно, хотя дирижер провел много репетиций. После концерта Веберн приехал к Штадлену и сказал с горечью: «Нота вверху, нота внизу, нота в середине — похоже на музыку сумасшедшего!» (119, с. 12). Но его вера в собственную художественную правоту была непоколебима.

В те же годы происходили и отрадные события. Из США пришел заказ на квартет, и как раз в то время, когда Веберн работал над Струнным квартетом ор. 28. Композитор посвятил его американской меценатке Э. Спрэйг Кулидж (Шёнберг посвятил ей Третий и Четвертый струнные квартеты). В Амстердаме на голландском языке вышла книга Ю. Хиймана «Новая австрийская музыка (Шёнберг, Берг, Веберн)» (см. 84). В главе «Берг и Веберн» творчество последнего охватывалось до ор. 22 включительно.

В 1938 г., при всей трагичности ситуации в мире, так глубоко постигнутой Веберном, для него наступило событие, самое радостное в его личной творческой биографии: новое сочинение, кантата «Свет глаз» (1935) на слова Йоне, имело большой, настоящий успех при первом исполнении. Успех пришел в Англии, где в былые времена и другие австро-немецкие композиторы — Гендель, Гайдн, Бетховен, Вебер, Мендельсон — получили поддержку. Веберн несколько раз приезжал туда раньше как дирижер.

Автор «Света глаз» хотел бы поехать в Лондон, помочь разучить и услышать свое сочинение. У хора много трудностей: хоровые голоса не дублированы в оркестре, изложение чисто полифоническое. Композитор хотел бы донести до слушателей текст кантаты. Поэтому он просит Йоне сделать английский перевод, хотя хор должен петь, разумеется, по-немецки.

Международное общество новой музыки прислало ему приглашение, но приехать он не может: австрийская секция Международного общества новой музыки теперь не имеет права по закону называться австрийской (Веберн был ее президентом). Помимо прочего, Веберн не знает английского языка.

Премьера «Света глаз» состоялась в июле 1938 г. на фестивале Международного общества новой музыки под управлением Шерхена. Волнующим, радостным известием об успехе Веберн спешит поделиться с Йоне: «На прошлой неделе пришли действительно радостные сообщения из Лондона о постановке нашего «Света глаз». Там были такие слова, как «истинный триумф», «восторг и воодушевление» и т. д. Так как ты здесь прозвучала — это наш «Свет глаз», — я особенно рад и я должен процитировать тебе эти слова. Ты сама должна об этом прочесть!» (29 июня 1938 г.; 128, с. 38). Через два дня он отвечает на письмо Шерхену: «Ваше известие о столь полной удаче исполнения моего «Света глаз» чрезвычайно меня обрадовало! Хотя я и от многих других слышал, как это было прекрасно!» (1 июля 1938 г.; см. 105, с. 227—228).

Кантата «Свет глаз» была повторена в зале на 5000 человек и снова прошла с большим успехом. Для Веберна забрезжил рассвет признания. Это была кульминация его скромной жизни. Композитору было 55 лет.

В течение 1938 г. в Англии была исполнена почти треть опусов, написанных к тому времени Веберном: пьесы для квартета ор. 5, пьесы для скрипки, виолончели ор. 7 и 11, песни на слова Тракля ор. 14, Трио ор. 20, Симфония ор. 21, обработка Ричеркара Баха, кантата «Свет глаз» ор. 26. Не присутствуя на концертах, Веберн, к сожалению, не всегда мог узнать профессиональное мнение своих коллег. В письме от 27 декабря 1938 г. к Райху мы читаем: «Мне очень жаль, что Вы не смогли услышать исполнения (песен на слова Тракля и трио) в Лондоне. Ваше мнение меня бы очень интересовало» (106, с. 407).

Успех в Лондоне остался локальным. Чтобы облегчить слушателям восприятие своей музыки, Веберн в 1939 г. давал следующие советы Райху по составлению программы из его произведений (письмо от 20 октября 1939 г.): предпочтительнее для исполнения взять песни из ор. 3 — «Эта песня только для тебя» и «Нагое дерево», из ор. 4 — «Я так печален» («это еще не пелось ни разу!!!») или «Вход», а из ор. 12 — «День прошел» или «Друг для друга». По требованию автора, группа из пяти песен должна идти только в этом порядке. Из ор. 5 он хотел бы сыграть № 2, 4, 5 («Это пошло бы — и еще как!»). Из остального считал, что лучше взять скрипичные пьесы, чем виолончельные («их совершенно бы не поняли»). «Ничего экспериментального!!!» Во вступительном слове «никакой теории!» «Ах, быть, наконец, хоть немного понятным!» (15, с. 108—109).

Комментарий Веберна показывает его способность поразительно точно оценить свои сочинения с позиции публики его времени. А если Веберн мог столь реалистично смотреть на свое положение композитора в современном обществе, значит, он в полной мере, каждым звуком своей музыки ощущал собственную оторгнутость от окружающего мира. Композитор, еще 30 лет назад создавший шедевры мировой музыки, мечтал о том, чтобы его произведения поняли.

К 60-летию Веберна Швейцарское отделение Международного общества новой музыки организует авторский концерт Веберна. Планируется исполнение песен ор. 23 и 25 (они были написаны почти 10 лет назад). Веберн устанавливает регламент: программа должна длиться около часа, этого вполне достаточно. Никак не больше!

Веберн просил не делать юбилейного торжества и дать только концерт. Юбилейный концерт, посвященный Веберну, состоялся 5 декабря 1943 г. в Базеле по инициативе Райха, с его вступительным словом. Концерт был камерным, по выбору произведений, и по продолжительности он занял меньше получаса (вместе с «бисами»): Вариации для фортепиано ор. 27, Три песни ор. 23, Четыре пьесы для скрипки и фортепиано ор. 7, Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано ор. 11. Бисировались ор. 27 и 7.

Маленький юбилейный концерт имел полный успех. Сам же Веберн праздновал свое 60-летие только среди близких. Последний его выезд за границу (в Базель, на исполнение Вариаций для фортепиано) был несколькими месяцами раньше, в марте 1943 г.

В 1944 г., когда гитлеровская армия все стремительнее откатывалась назад и германская «империя» была охвачена лихорадкой обороны в уже проигранной войне, изолированные от мира венские артисты пытались продолжать культурную жизнь. Йоне советуется с Веберном о плане музыкально-литературного вечера. Она будет читать свои стихи, из сочинений Веберна могло бы быть сыграно единственное сочинение для фортепиано — Вариации ор. 27. Веберн отказывается от включения его инструментального опуса, не связанного со стихами. «И то, что я изменил музыкальную часть вечера, — это уже так — вызвано прежде всего моим стремлением обеспечить возможно более мирное течение твоего вечера: ни у кого не должно быть повода качать головой. Другого и не могло быть, если бы я остался при нашем прежнем решении. Я это хорошо, хорошо продумал: прошу тебя 1000 раз, не будь разочарована!!! Так решительно лучше, поверь мне.

У меня достаточно опыта. Если бы были песни, это еще другое дело! [...] Вечер откроет редко исполняемая «Фантазия» Моцарта с-moll. Тогда между двумя отделениями поэзии — соната Берга; с моими «Вариациями» было бы «слишком много музыки для вечера вообще» (к Йоне 25 ноября 1944 г.; 128, с. 61).

«Много музыки» — мотивировка, не слишком убедительная, поскольку Вариации ор. 27 длятся около 5 минут. С твердостью, совсем нетипичной для писем Веберна к друзьям, он продолжает настаивать на исключении своего сочинения из программы. «Я должен еще раз вернуться к тому, что побудило меня исключить из программы твоего вечера мою пьесу. [...] Я стремился только к тому, чтобы на вечере не было ничего сложного (для слушателей), в данных условиях перегружающего и мешающего! Поверь, мне это знакомо: когда все внезапно начинает блекнуть. В течение жизни мне уже пришлось такое пережить. Для меня лично ничего не значило бы испытать это еще раз. Но на этом вечере я не хотел бы снова пережить подобное из-за тебя, дорогая Хильдегард. [...] В музыке внешняя форма действует так отчуждающе, что делает проблематичным восприятие мыслей! Это снова подтвердилось бы!» (К Йоне 8 декабря 1944 г.; 128, с. 61—62).

Итак, чего же опасался Веберн? Его чувство реального говорило ему, что он не будет понят, и автор сам добровольно лишил музыку возможности ее исполнения. Своими руками он закрыл, вероятно, последнюю в его жизни возможность слышать свое произведение в концерте. Трагедия артистическая, военная, личная, общественная все более плотным кольцом смыкалась вокруг Веберна, и близилась окончательная развязка.

Дыхание войны он ощутил уже лично. Тотальная мобилизация заставила его, несколько не сочувствовавшего этой войне, пройти обучение в противовоздушных бараках. В отчаянии писал 60-летний композитор Йоне и Хумплику о своем бедственном положении: «...я посажен в казарму, не могу жить дома и полностью оторван от моей работы!!! Попробуйте себе это представить! Место моей службы — Мёдлинг, место жительства — гимназия, т. е. моя казарма! Естественно, униформа. С 6 утра до 5 вечера меня терзают. Служба — наподобие каменщика: таскать песок и подобное. И только через три дня в 5 ч. (до 10 ч.) — увольнительная. Однако меня можно навещать и в другие дни — с 5 часов. И т. д. и т. д. Я устал, измотан!» (29 апреля 1944 г.; 128, с. 56). Через

месяц он был освобожден и облегченно вздохнул. Его наполняла надежда снова работать.

Творческий талант Веберна был исключительно сильным и ровным во все периоды жизни. В свои 60 лет он писал столь вдохновенно и совершенно, как в 25. Кажется, что проживи он вечность, он бы все так же тщательно и медленно оттачивал одно совершенство за другим, и творческий огонь горел бы в нем ровно и неугасимо. Время и трагические обстоятельства жизни были бессильны перед его убежденностью. В самом начале 1934 г., вполне осознав опасность для культуры, какую несла фашистская идеология, он был готов ей противостоять, продолжая свое дело: «Мне кажется, что я еще никогда не был в состоянии работать, как теперь» (из письма к Йоне и Хумплику от 6 января 1934 г.). «Я весь в своей работе и не хочу, не хочу, чтоб мне мешали», — написал Веберн в день вступления немецких нацистов в Австрию (письмо к Йоне и Хумплику от 12 марта 1938 г.; 128, соотв. с. 24, 37).

В период изоляции искусство Веберна, человека «в высшей степени ответственного за свои мысли», связано с действительностью очень сложными узами.

С одной стороны, всю музыку Веберна пронизывает интонационность, в которой типично выражает себя XX в., — веберновская интонация, повышенно-беспокойная и чуткая, гипертрофированно-тревожная и напряженная. В эмоциональной сердцевине своего существа музыка Веберна непосредственно прикреплена к апокалиптическим тревогам своего времени. С другой стороны, обращение к вечным темам и неизменному этическому идеалу, и отсюда — обобщенный метод развития идеи, казалось бы, не ведут к какому-либо конкретному отображению текущих событий. Тем более что композитор за редкими исключениями был лишен возможности контакта с аудиторией: произведения или не исполнялись, или не воспринимались публикой. И все-таки, несмотря на очевидную отторгнутость искусства Веберна, в его произведениях остался непосредственный отпечаток эпохи, нашли отражение тревоги его современников.

Сравним произведения Веберна второй половины 30-х гг. (предвоенные годы) и 40-х (вторая мировая война).

В Трех песнях на слова Йоне оп. 25 (1934—1935) Веберн еще раз, как и раньше, обращает восторженный взор к природе и радуется неизменности ее существования: «Как я рад! Еще раз мне все так зеленеет и светит! еще цветет цветами мне весь мир! еще раз мне даровано существовать на земле!» Три песни оп. 25 — это последний из двенадца-

ти вокальных циклов Веберна, последнее лично-субъективное — по жанру — высказывание.

В разгар трагедии второй мировой войны Веберн мыслит ассоциациями с мессой, хоралом, старинной арией (Вторая кантата ор. 31). Опора на технику хорового канона, мотета придала большую объективность, даже суровость языку Веберна. Через год после начала второй мировой войны Веберн создал крупное произведение, которое выделилось своей напряженностью среди многих и многих предыдущих опусов, — Вариации для оркестра ор. 30. В драматургии Вариаций есть острый конфликт, напоминающий столкновение «мира» и «войны» в I части Седьмой (Ленинградской) симфонии Шостаковича. Веберн выразил его чисто по-венски, через контраст стихающей вариации в духе вальса и внезапного аккорда-крика следующей вариации (т. 55—56).

Творчество Веберна с 1934 г. отличалось новым подъемом в области вокальных жанров. После Трио ор. 20, Симфонии ор. 21, Квартета ор. 22, ознаменовавших важнейший стилистический поворот в творчестве Веберна, он возвращается к вокальным циклам, впервые обращается к кантатам, вновь обдумывает план оперы. Начиная с ор. 23 до конца все без исключения вокальные произведения Веберна написаны на тексты Йоне. Вокальные жанры после 1934 г. преобладают над инструментальными по количеству опусов и по времени звучания. Веберн в этот период находит еще один новый стилистический пласт — и он охватывает именно кантаты, начиная со «Света глаз» ор. 26. В то время как в камерном инструментализме укрепляется линия сравнительно уравновешенного, ясного «классицизма» (насколько он возможен в пределах собственного веберновского стиля), в Вариациях для оркестра возникает конфликтный симфонизм, в вокальных произведениях расцветает лирика многообразных аспектов.

Первое произведение на слова Йоне — три песни из «*Viae inviae*» («Непроходимые пути») ор. 23<sup>1</sup>. Вскоре после них он создает еще три песни на слова Йоне, ор. 25. Нежная, хрупкая лирика этих песен не содержит никакого непосредственного отклика на мрачные события — композитор следовал стихам Йоне, которыми был восхищен.

О Концерте ор. 24 и кантате «Свет глаз» ор. 26 интересные впечатления и описания оставил Л. Даллапиккола. История его проникновения в музыкальный мир Веберна

<sup>1</sup> Ор. 23 он неоднократно переделывал и сочинял песни не в их окончательном порядке: сначала № 3, потом № 2, затем № 1.

говорит о том, как непросто это было для современников. Вот его запись об ор. 24: «Прага, 5 сентября 1935 г. Сегодня вечером Х. Яловец исполнил Концерт ор. 24 Антона Веберна, произведение невероятной краткости (6 минут музыки), исключительной концентрации, без единого декоративного элемента. Участвуют 9 инструментов: 3 деревянных, 3 медных, 2 струнных и фортепиано. Я не был в состоянии создать себе точное представление об этом произведении; оно было для меня слишком трудным. Но, несмотря на это, я не сомневаюсь в том, что оно включает в себе целый мир. Перед нами художник, который самые высокие идеи выражает минимумом слов. Хотя я не хорошо понял произведение, я почувствовал в нем, по-моему, эстетическое и стилистическое единство, больше которого я не мог бы представить. Во время исполнения некоторые люди в зале улыбались, и наша делегация, казалось, также была очень весело настроена [...] Я не дослушал программу до конца. Веберн заставил меня задуматься» (75, с. 115).

О том же пражском исполнении И. Урбан писал в 1935 г. в журнале «Советская музыка»: «Как „чистый эксперимент“ воспринимается Концерт для 9 инструментов, ор. 24, ученика Шёнберга — Антона Веберна (Австрия)» (55, с. 112).

Веберн так заинтересовал Даллапикколо, что для того, чтобы услышать кантату «Свет глаз», он отправился из Италии в Англию, пересек Францию и Ла-Манш. Музыка Веберна была слишком нова, чтобы одно лишь изучение по нотам могло дать о ней правильное представление. Даллапикколо присутствовал на премьере «Света глаз» в Лондоне и был свидетелем триумфального успеха кантаты, о чем он позднее рассказал композитору лично. Вот что отметил в произведении Веберна его младший коллега: «При первом и, к сожалению, единственном прослушивании в кантате «Свет глаз» поражает качество звука [...] Веберн показывает нам, как — даже не в строгом контрапунктическом смысле — два звука челюсти, или тихий удар колокольчиков, или едва слышимое тремоло мандолины могут быть достаточными, чтобы объединить бездны, которые на первый взгляд кажутся несоединимыми [...] «Свет глаз» раскрывает при слушании полноту поэтической гармонии. Голоса и оркестр, часто далеко друг от друга расположенные, хорошо скоординированы по звуковому уровню. Партитура обогащается таинственной вибрацией, приданной стеклянными ударами. Музыкальная структура основана на внутреннем ритме, не имеющем ничего общего с механическим ритмом. Определенные тонкости оркестровки требуют особого с ними обращения. Например, Ве-

берн избегает большой громкости, грубых переключек с реальностью, которые здесь непременно разрушили бы мечтательную атмосферу, наполняющую это высокопоэтическое произведение. Это произведение обогатило меня своим звучанием [Klang]. Одно лишь звучание позволяет мне говорить о «Свете глаз» как основополагающем произведении нашего времени» (75, с. 115—116).

Кантата «Свет глаз» — одна из самых ярких лирических вспышек в творчестве Веберна. Под суровой оболочкой мотета, в духе которого выдержана кантата, оживает «радость, льющаяся из сердца». Интимнейший текст Йоне как бы объективизирован в хоровой «полифонии строгого стиля». В следующих двух инструментальных сочинениях — Вариациях для фортепиано ор. 27 и Струнном квартете ор. 28 — объективизация проступает еще больше. В далекой проекции Струнного квартета ор. 28 — квартеты венских классиков, квартеты Бетховена, создававшиеся 100 лет назад здесь же, в Вене.

В тонкой и точной структуре Вариаций для фортепиано Веберн сконцентрировал то, что ему было особенно дорого в его музыкальных композициях. Как природа создает совершенной формы цветок или кристалл, от которого трудно отвести взгляд, так Веберн создал звуковое совершенство, отточенное в целом и в каждой детали, окрасив его в основном в светлые, спокойные эмоциональные тона. «Льшу себя надеждой, что этими вариациями мне удалось осуществить нечто, занимавшее мои мысли не один год. Гёте как-то сказал Эккерману, восхищавшемуся одним его новым стихотворением: «Зато я и думал над ним сорок лет» (письмо к Йоне и Хумплику от 18 июля 1936 г.; 15, с. 105).

О комментариях самого Веберна к исполнению Вариаций для фортепиано рассказал пианист Штадлен, с которым автор музыки готовил исполнение (см. 119, с. 12—27; 118, с. 152—161). В 1937 г. он в течение нескольких месяцев изучал эту музыку. Веберн пытался определить общее настроение пьесы путем следующих сравнений: *quasi improvisando* I части — с Интермеццо Брамса [e-moll], скерцозный характер II — с *Badinerie* из увертюры (сюиты) h-moll Баха. Веберн говорил, что думал об этой пьесе Баха, когда сочинял Вариации ор. 27. Штадлен справедливо замечает, что без записанных знаков интерпретации нотный текст утрачивает смысл. Ряд его замечаний касается частных моментов исполнения. В I части в экземпляре нот Штадлена Веберн собственноручно поставил в т. 2 и 3 знаки «вибрато» (не выполнимые на рояле), говорящие о

скрытой экзотичности, которая здесь представлялась Веберну. В верхних нотах т. 1—2 и 6—7 в мотиве и обращении он хотел подчеркнуть затаенный стон. «Мелодия» в этих тактах поделена между партиями правой и левой рук. Дальнейшие звуки «мелодии» обведены кружками:

Вариации для ф.-п. оп. 27, I ч.

14 Sehr mäßig ♩. = ca 40

15 *pp*

16 *p*

17 *f* *molto*

18

19

20 *espressivo* *rit.*

21 *p*

22 *pp*

В кульминации I части должна быть запаздывающая педаль. При аккордовых скачках Веберн делал движения, как будто в нотах были каскады аккордов. Staccato в т. 31 и 33 сравнивал с таинственными литаврами. Смена рук в т. 20—21 должна производить эффект cresc. — dim.:

Вариации оп. 27, I ч.

15 tempo

21 *sf*

22 *sf*

23 *sf*

Веберн говорил, что в эти 4 звука не надо вносить эмоций, надо «просто и наивно смотреть в ноты». Об аналогичном месте во II части, с неудобными скачками в строгом темпе, Веберн говорил, что фразировка стала бы неизбежно затруднительной, если в виде «обмана» играть левой рукой низкие ноты, а правой — высокие:

Вариации оп. 27, II ч.



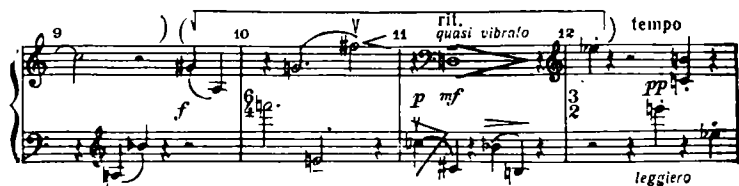
Смысл практического удобства имеет расстановка возле акцентов вторичных тактовых черт, помеченных пунктиром и дополнительными числовыми дробями.

В экземпляре Штадлена рукою Веберна поставлены знаки фразировки, «accel.» и волнистая линия, означающая легкую задержку в т. 4, «tro» [-tempo] в т. 8.

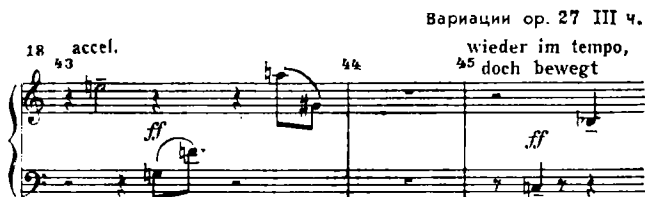
Веберну было важно, чтобы пары четвертных непосредственно присоединялись к последующей долгой ноте: эгегически в т. 1—2, патетически в т. 6, экзальтированно в т. 7 и 9—10, устремленно в т. 2—3, причем *fis* должен быть ошутим как выразительная синкопа:

Вариации оп. 27, III ч.





В III части, где мало совпадений нот с сильной долей, Веберн требовал делать узнаваемыми синкопы, слушая их соотношение с регулярными метрическими ударами. Колебания темпа сильно затрудняют счет. Как далеко простираются эти отклонения от темпа, могут показать следующие такты из III части:



По словам Штадлена, всякий раз, когда они доходили до этого места, Веберн почти не руководил игрой пианиста в первом такте, а в момент паузы считал громким и взволнованным голосом три удара *accelerando*: раз, два, три! Затем, с продолжением игры, он считал более медленно. Было ясно, что пауза, пульсация продолжающегося в ней времени для Веберна заключала в себе музыку.

Над т. 13 и 22 стоит «cantabile», над т. 25 и 26 — «твердо» («hart») и «мягко», т. 56 помечен как «кульминация, вперед, сильно» (изобилие оттенков вызывает у Штадлена сравнение с оперным ариозо).

Первая кантата ор. 29 первоначально задумывалась как Вторая симфония или род симфонии с вокальной партией. Восхищенный стихами Йоне, Веберн написал, в конце концов, цикл для хора и оркестра, исключительно вокальный, наподобие кантаты. Начал сочинение он со II части, с особенно полюбившегося ему текста «Маленькое крылышко». Перейдя к I части, Веберн использовал не весь первоначально взятый текст («музыкальная форма потребовала иного») и ввел инструментальные разделы. Закончив III часть, композитор 2 декабря 1939 г. послал Йоне и Хумплику подробное сообщение о работе, один из ценнейших «популярных» самоанализов композиции и текстовой драматургии (15, с. 110—111; см. также 111—112).

Законченная партитура Первой кантаты выглядела настолько аскетично, немногозвучно, что внешний вид ее был необычен даже для самого автора. Он сравнивал форму сопровождения своих тем с *basso continuo*.

Образы стихов Йоне теснились в памяти Веберна при созерцании пейзажей, когда он поднимался в горы. 3 сентября 1940 г. Веберн прислал друзьям открытку с глетчера с нотной строчкой и текстом из III части Первой кантаты: «И более бледные образы слились в печать спектра».

Вариации для оркестра ор. 30 Веберн замышлял как крупное симфоническое полотно большой протяженности, вмещающее резкие контрасты: сочинение «совсем пестрое, но на основе строжайшей связанности», «по-настоящему большая самостоятельная вещь», партитура «должна быть очень объемистой» (из писем к Йоне в 1940 г.; 128, соотв. с. 43, 44, 44). Работа над этим произведением для Веберна была долгой и тяжелой. Закончив, он снова был несколько удивлен слишком простым видом нотной записи его труда.

О Вариациях для оркестра ор. 30, не связанных со стихами Йоне, подробнейший «отчет» Веберн написал коллеге — теоретику Райху (3 марта 1941 г.). В нем — и характеристика собственного оркестрового стиля (не похожего ни на Р. Штрауса, ни на Бетховена, ни на Баха, ни на оркестрованного Жоскена — что-то совсем новое, но вбирающее в себя предыдущее), и детальнейший разбор композиции, и информация о своих намерениях и собственных впечатлениях от работы. Композицию Вариаций ор. 30 Веберн разъяснил и Йоне. При этом он использовал идеи Гёте о метаморфозе растений, и это наглядно показывает нам преломление излюбленных философских идей Веберна в музыкальной композиции, воплощение естественнонаучных идей органики в технике музыкального сочинения (письмо от 26 мая 1941 г.; 15, с. 116—118).

Вариации для оркестра впервые исполнялись в Винтертуре (Швейцария) 3 марта 1943 г. Премьера прошла «благополучно», но, видимо, без большого успеха. Автору оставалось лишь удостовериться в удаче своего замысла, о чем он делился с Райхом в письме от 6 августа 1943 г. (см. 129, с. 70—71).

В конце творческого пути Веберна стоит уникальное произведение, которое могло бы открыть новый период шедевров Веберна, — Вторая кантата ор. 31 на слова Йоне. Композитор, наконец, достиг цели, которую ставил уже многие годы, — выразить мысль в крупной обобщенной форме. Вторую кантату Веберн задумал как род многочастной оратории для хора, солистов и оркестра длительностью

около получаса. О произведении этого типа он думал еще 10 лет назад, в 1930 г., до создания первого сочинения на слова Йоне (ор. 23). Еще раньше, в 1928 г., композитор облюбовал одно из стихотворений Йоне о природе из того же цикла, откуда он взял текст для V части ор. 31 («Приветливо слово»). В 1930 г. (8 сентября) Веберн писал Йоне, что его «мучит идея написать кантату» и он просит ее о тексте. Он набрасывает схему кантаты с хором и соло, а в качестве солистов предполагает сопрано и баритон (это ближе всего ко второй кантате, где солисты сопрано и бас). Как на образец текста Веберн указывает на «Kyrie, Christe» в мессах и цитирует слова из кантаты Баха «Actus tragicus». Ориентация на духовную кантату и мессу осталась и во Второй кантате. Кантата ор. 31 насчитывает 6 частей, но Веберн работал и над седьмой, и в эскизах остались наброски, не вошедшие в кантату, на основе той же серии на текст Йоне «Превращение харит».

Книга эскизов показывает метод работы Веберна над Кантатой ор. 31. Он начинает с того, что делит стихотворение на отдельные короткие отрезки. Затем набрасывает несколько вариантов первого отрезка, отделяет, перерабатывает. Далее так же работает со вторым, третьим отрезком и т. д. Как правило, первый набросок ближе всего к окончательной редакции. Промежуточные варианты меняют ритм или длительности звуков. Вероятно, до последней минуты Веберн выбирает между большой терцией и малой секстой. Самый последний черновик в этом отношении отличается от печатной партитуры. Весьма различны варианты нотации метроритма. Например, начало V части Второй кантаты «Приветливо слово» в одном из вариантов было записано половинными длительностями и на  $\frac{4}{4}$ , а в печатной партитуре — восьмыми и на  $\frac{3}{8}$ . Начало II части имело варианты на  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{2}$ . Веберн считал, что способ нотации не меняет содержания. Инструментальные партии он записывал на трех строчках, время от времени — цветным карандашом.

Как в первой, так и во второй кантате Веберн опустил названия стихов, тем более что использовал тексты не полностью. Сочинены были вначале I, IV, V и VI части, потом II и III. Веберн сообщал Йоне (28 января 1944 г.), что когда он написал шесть частей, то почувствовал, что музыкально композиция закончена, потребовалась лишь некоторая перестановка частей для большей музыкальной и текстовой связности. В порядке частей он видел подобие *missa brevis*: I — Kyrie, II — Gloria, III — Credo, V — Benedictus, Sanctus, VI — Agnus Dei.

Любимейшим текстом в этой кантате было для композитора стихотворение «Приветливо слово» (V часть). Музыкальную фразу на эти слова Веберн прислал Йоне и Хумплику в качестве рождественского поздравления.

Закончив Вторую кантату, Веберн приступил к следующему сочинению. Сначала он сделал наброски для концерта в трех частях. В последней книге эскизов 26 января 1944 г. записано: Концерт. I часть — Соната, II часть — Adagio, III часть — Рондо. Дальше выписана серия, ее обращение, несколько таблиц структур и несколько тематических набросков.

Затем намерения Веберна изменились. «У меня созрел новый план, — делится он с Йоне, — я хочу, как только смогу, сочинять на твоё стихотворение «Lumen» («Свет»). После 2-й кантаты я в первую очередь перейду к «Lumen». Это значит, основа к этому уже есть!.. Все дальше идет наш путь, дорогие друзья!» (14 мая 1944 г.; 128, с. 57).

Стихотворение «Lumen» входит в сборник Йоне «Свет и песня», который интересовал Веберна еще 14 лет назад (оно упоминается в письме от 8 сентября 1930 г. как «Учение о цвете»). По словам Йоне, незадолго до смерти Веберн имел фактически план Третьей кантаты. В тетради эскизов сохранился следующий текст:

Альт (ruhig  $\frac{2}{4}$ ) «Свет солнца говорит».

Хор (Tempo  $\frac{3}{4}$ ) «Поднимается занавес ночи. Свет делает видимым величие мира, сады бытия.

Смотрите, просыпаются краски!»

Серия этого произведения симметрична и состоит из четырех одинаковых интервальных групп по 3 звука:

19



Набросок начала и объяснение к нему есть в письме к Йоне от 27 июня 1944 г.:



«Но эти шесть нот есть вторая половина «зерна» [Keim] (то есть 12-тонового ряда), еще лучше — две четверти: здесь последние три звука есть «обращение» предыдущих,

что есть также и в первой половине. Также и в «мотивах» эти шесть нот — результат наистрожайшей зависимости во многих отношениях: они также на основе правил!» (см. 128, с. 59). Хоровой эскиз выглядит следующим образом:



Параллельные терции в каноне, четырехголосный смешанный хор без сопровождения напоминают ранний хор Веберна ор. 2 (1908). Однако эскизы не имеют значения окончательного варианта.

Сочинять музыку на слова Йоне для Веберна оставалось неизменным удовольствием. «Новый текст я уже перенес в партитуру: чудесное соответствие» (письмо к Йоне 17 сентября 1944 г.; 128, с. 60). Наброски к «Lumen» были, видимо, последними музыкальными записями Веберна.

## СМЕРТЬ

**В** феврале 1945 г., незадолго до капитуляции Германии, был убит 30-летний сын Веберна, Петер. Он погиб в Югославии во время бомбежки поезда. Религиозный Веберн после смерти сына усомнился было в боге и человечестве. Бои подвигались к самой Вене. Охваченный отчаянием, страхом, паникой, Веберн решил во что бы то ни стало быть вместе со своими дочерьми и внуками, выехавшими в Миттерзиль, маленькую деревушку юго-западнее Зальцбурга. С большими трудностями (какую-то часть пути немолодой чете пришлось пройти пешком) они до нее добрались.

По дороге в Миттерзиль, где жили младшая и средняя дочери (Кристина и Мария), они чудом встретились со старшей дочерью Амалией, пробиравшейся туда же. К этому времени муж Марии Хальбих вернулся из плена, и вся семья теперь оказалась в сборе.

Миттерзиль лежал по пути отступления немецких войск, и через него постоянно проходили разрозненные группы немцев. После капитуляции Германии деревня была оккупирована американскими войсками.

Деревня Миттерзиль расположена высоко в горной местности в стороне от дороги, ведущей в Инсбрук. Живописная местность Миттерзиля как раз отвечала вкусам Веберна. Он бывал в ней и раньше. 28 июля 1944 г. он писал оттуда Йоне и Хумплику: «Здесь удивительно мирно. Мы очень хорошо устроились в прекрасном месте с видом на долину и на снеговые вершины. [...] Как мы „возвысились!“» (128, с. 59).

Коллегой-музыкантом, с которым мог беседовать Веберн в Миттерзиле, был австрийский композитор и дирижер Ц. Бресген, служивший руководителем музыки в местной приходской церкви.

Бресген говорил, что Веберна можно было видеть гуляющим по горным окрестностям. Он ходил также в лес возле замка Миттерзиля, его интересовали цветы, редкие грибы. С Бресгеном Веберн вел беседы на свою излюбленную тему — о существе растений. Он видел в растении великолепное, совершенное создание и изучал его образно. Органическое как предельно организованная форма существования занимало его все снова и снова.

Коллеги обсуждали и музыкальные вопросы. По словам Бресгена, Веберн хорошо разбирался в сути григорианского хорала. Ему очень нравились старинные одноголосные хоралы. Однажды после исполнения одноголосной хоральной мессы в церкви он воскликнул: «Наконец-то чистая линия!» В то же время полифония XIX в., обязательная в церковном репертуаре, вызывала у него отвращение. Бресген отмечал, что Веберна интересовали великие композиторы прошлого. Он многое мог сказать о музыке готики, но особенно тонки были его высказывания о Моцарте. В разговоре о живущих композиторах-современниках Веберн был неизменно благосклонен. Но это не означало всеприемлемости. Бресген приводит разговор о цикле «Ludus tonalis» Хиндемита, который ему показался удавшимся. Для Веберна же, шедшего в XX в. совсем иным путем, чем Хиндемит, было совершенно неприемлемо традиционалистское начало неоклассицизма (использование прежних типов фактуры, артикуляции, метрики, оркестровки и т. д.). И он скептически возразил, что при всех похвалах духовной работе это скорее копия стиля. И добавил, повторив: «Свои мысли следует выражать собственными, новыми средствами!» (72, с. 147).

При бегстве из Вены среди предметов первой необходимости Веберн захватил с собой и последнюю тетрадь эскизов (наброски второй кантаты, концерта в трех частях и третьей кантаты «Lumen»). Бресген говорил, что Веберна можно было часто видеть возбужденно работающим. Работал он на столе или на жалкой деревянной доске с циркулем и карандашом. «Я хорошо помню нотный стан, на котором можно было видеть геометрические фигуры вокруг неподвижной точки и надписи. Однажды, в середине августа 1945 года, Веберн во время своего посещения сказал, что он закончил свою работу, которой был очень занят. Он полностью организовал пьесу, то есть определил все звуки в отношении высоты (звука) и длительности (времени). Серию я не помню, но помню слова Веберна об «исполненном времени» [«erfüllten Zeit»]. Веберн считал саму работу выполненной в этих графических записях за столом» (71, с. 226—227).

Передавая от имени Веберна мысль об организации произведения «в отношении высоты и длительности», Бресген, возможно, несколько тенденциозен: он желает видеть у Веберна начатки сериализма подобно тому, как их пытались отыскать представители более молодого поколения, в конце концов признавшие отсутствие сериальных сочинений такого рода у их кумира.

С некоторой долей мистики передает Бресген мысли композитора о том, что тот представляет себе звучание своего сочинения уже по предварительным планам. Произведение «звучит в себе», композитор может это слышать, «звук постоянно здесь». Исполнение не могло быть таким совершенным, каким оно звучит в нем. Что это было за сочинение Веберна? «Нет никого, кому бы он об этом рассказал», — написано у Бресгена. Бресген утверждал, что в последний период жизни (как велик был этот период, он не взялся судить) Веберн разработал теорию, которая должна была служить будущему. Она содержала все выводы и намечала пути к дальнейшему.

Только из рассказа Бресгена мы узнаем, как Веберн представлял жизнь его музыки: «...эту музыку будут слушать, как будто бы она была всегда, это будет [...] как утренний воздух, как освобождение [...] Через 50 лет ее будут считать само собою разумеющейся, дети уже будут её понимать и петь» (71, с. 227; запись была сделана непосредственно после разговора в последние дни августа 1945 г. Слово «петь» Бресгена поразило).

Крушение «третьего райха» несло Веберну-композитору отмену запрета на его сочинения. Из-за заброшенности

Веберна в глухой деревне с ним еще не могли связаться лично, но друзья уже строили планы о возобновлении его открытой, легальной деятельности: его приглашали быть профессором Музыкальной академии в Вене, снова стать президентом возобновлявшей свою работу Австрийской секции Международного общества современной музыки (как до 1934 г.), кроме того, от него ожидали решения очень многих художественных задач (см. 77, с. 28). Но эти известия не успели дойти до Веберна.

15 сентября 1945 г. жизнь Веберна оборвалась. Смерть его была так же трагична, как и жизнь. Обстоятельства гибели композитора в глухой горной деревне долгое время оставались невыясненными. «Венский курьер», издававшийся американцами на немецком языке, сообщил, что Антон Веберн был убит 15 сентября около 10 часов вечера возле своего дома, арестован его зять, причина выстрелов остается неизвестной.

Американский музыковед и общественный деятель Х. Мольденхауэр предпринял длительное и трудоемкое расследование обстоятельств смерти Веберна. Историю расследования он изложил в захватывающей книге «Смерть Веберна. Драма в документах» (99). Из нее мы узнаем о событиях последнего дня жизни Веберна.

15 сентября 1945 г. Антон и Вильгельмина Веберн были приглашены на ужин к дочери Кристине и зятю Маттелю. Были обещаны праздничное угощение и хорошая сигара для Веберна, которую Маттель достал у американцев. В скудной жизни беженцев из Вены это было большое событие. Веберна, неисправимого курильщика, особенно радовала сигара: «Знаешь ли ты, какой сегодня исторический день?» — спросил он Амалию. Это был первый выход Веберна после длительной болезни, он сильно похудел и был еще слаб. Около восьми часов вечера родители пришли в дом Маттелей. На ужине должны были быть также и американцы, за 2—3 дня до того Маттель обратился к повару ресторана с просьбой достать для него дефицитные продукты. Муж Кристины не знал, что был для американцев подозрительной фигурой. Предполагалось, что он спекулирует на черном рынке. Повар сразу же сообщил о просьбе Маттеля офицеру, и тот дал приказ сержанту арестовать Маттеля. Сержант и повар решили спровоцировать Маттеля и поймать с поличным. 15 сентября, взяв продовольствие со склада, повар вместе с сержантом вечером пришел в дом к Маттелю. Как только появились американцы, Веберн и его жена вышли в соседнюю комнату, где спали дети. У Веберна была сигара, полученная от

зятя. Он захотел раскурить ее и, чтобы не беспокоить детей, вышел из комнаты. Его не было 2—3 минуты. В это время в кухне Маттель уже был арестован — солдаты перестали притворяться и вынули пистолеты. Сержант остался сторожить задержанного, повар побежал за переводчиком, чтобы отвести Маттеля в тюрьму для допроса. В темном коридоре он столкнулся с Веберном. Ожидавший сопротивления Маттеля повар вспышку спички, зажженной Веберном, принял за что-то другое. Схватив человека, который был ниже его ростом, он перевернул его в воздухе и выстрелил в него трижды. Смертельно раненный Веберн успел открыть дверь комнаты и сказать: «Меня застрелили». Раздался истерический крик женщины. Веберна положили на матрац и стали снимать одежду. «Это всё», — сказал он и потерял сознание. Вильгельмина попросила дочь что-нибудь сделать, хотя бы положить повязку, и вышла позвать на помощь. На кухне зять стоял с поднятыми руками. Вильгельмина поднялась наверх попросить послать за доктором, а когда спустилась, и дочь стояла с поднятыми руками. Американец приказал жене умирающего также сесть на кухне. Когда прибыла медицинская помощь, Веберн уже скончался. Его тело отвезли в госпиталь. О событиях в доме Маттелей Амалия узнала в 4 часа утра. Когда она на рассвете подошла к дому сестры, ее не пустили, и она разговаривала с матерью через сад. Затем Амалия отправилась в госпиталь, и там ей указали на морг. В сторожке ее отец лежал с открытыми глазами, в которых застыл ужас. Обручальное кольцо, часы, деньги были у него взяты. Через два дня вдове было отдано тело мужа для похорон.

Американцы были обеспокоены трагическим событием, особенно когда узнали, какую ценность в музыкальном мире представлял собой этот единственный убитый в этом мирном месте. Однако повар оправдался тем, что стрелял в целях самообороны, будучи в очень возбужденном состоянии.

Этот поворот дела бросал тень на Веберна. И хотя не было никаких доказательств, что Веберн напал на повара, Вильгельмине пришлось 17 сентября 1945 г. дать письменное свидетельство с подробным, по минутам, пересказом событий трагического вечера. В конце его она написала: «Мой муж был нездоров и весил только около 50 кг. и был ростом около 160 см. И я убеждена, что нападать на кого-либо, особенно на солдата, было бы для него противоестественно» (99, с. 88—89). Тем не менее с ней обращались как с вдовой провинившегося перед американцами.

И когда она хлопотала о денежном пособии для себя, военные пригрозили ей тюрьмой.

Вильгельмина так и не смогла добиться пенсии за погибшего мужа. Прожив в Миттерзиле еще 4 года в том же доме, где он был убит, в ужасной нищете, она умерла в 1949 г. До самой смерти она никому ничего не сообщила о трагедии в Миттерзиле.

Похоронен Веберн был здесь же, в Миттерзиле, в дальнем конце церковного кладбища. На похоронах хор под управлением Бресгена исполнил григорианскую заупокойную мессу. Антон Веберн нашел свой покой вблизи любимых гор и вечных снегов, там, где в чистом горном воздухе звенят альпийские колокольчики.

## ОТКРЫТИЕ ВЕБЕРНА

**В**еберн всегда и навсегда остается в сознании после того, как его музыка непосредственно захватила. [...] Пусть каждый музыкант, который любит эту музыку, возложит на себя обязанность сообщить другим радость открытия Веберна. Тогда музыка Веберна постепенно будет излучать свою внутреннюю силу, связывая людей друг с другом в общем изумлении красотой» — так писал 27-летний К. Штокхаузен в статье «К 15 сентября 1955 года» (см. 77, с. 42, 44). Его восхищение было голосом целого поколения композиторов. Это поколение поставило Веберна на самую высокую ступень искусства. «Ни один художник не был более фанатичным в своем стремлении к правде и совершенству», — говорил в 1947 г. Р. Лейбовиц (см. 93, с. 16). Булез (со свойственной ему категоричностью) утверждал, что Веберн — это «единственное преддверие музыки будущего» (см. 66, с. 79).

Штокхаузен (в той же статье) рассказал, как Веберн постепенно входил в жизнь поколения немецких композиторов второй половины XX в. Первая встреча с музыкой Веберна была незабываемой. Но очень редко удавалось слушать его сочинения. После войны по радио в полночь бывали концерты, включавшие какое-нибудь одно короткое произведение Веберна. Не было печатных партитур. Копии нот молодые музыканты передавали друг другу. Дружба иногда завязывалась благодаря общим симпатиям к Веберну. «Скажи, как ты относишься к Веберну, и я

скажу, кто ты», — шутливо перефразировал известный афоризм швейцарский композитор Ж. Вильдбергер (см. 89, с. 7). Иногда произведение Веберна меньше нравилось при прослушивании. Тогда путь к нему лежал через его тщательное изучение и деловое описание. Анализы творчества Веберна помогли создать основы новой композиторской техники.

Освоение музыки Веберна в Германии шло путем и концертных исполнений и теоретических исследований. На Дармштадтских фестивалях 1946—1947 гг. произведения Веберна еще не стояли в программе. Только в 1948 г. Штадлен впервые в Германии исполнил Вариации ор. 27. В том же году Лейбовиц, также впервые в Германии, читал курс по 12-тоновой системе Шёнберга и начал исследовать эту систему на основе сочинений Веберна. Этим он проложил путь молодым композиторам к Веберну. В 1949 г. в Германии исполнялись Пять песен ор. 4 Веберна. В 1953 г., в год 70-летия композитора, его музыке было уделено особое внимание. В этот год исполнялось 7 произведений Веберна. В 1955 г. (10-летие со дня смерти Веберна) вышел в свет специальный выпуск *Die Reihe*, включавший статьи Крженека, Аймерта, Штокхаузена, Булеза, Пуссера и предисловие Стравинского. Тот же год ознаменовался событием, ставшим поворотным в судьбе музыки Веберна: американская фирма Columbia выпустила четыре пластинки с записью всех опусов Веберна, от ор. 1 до ор. 31, а также ранний Фортепианный квинтет (1906) и оркестровую обработку Ричеркара Баха из «Музыкального дара». Грамзапись сопровождалась брошюрой Роберта Крафта, дирижера и организатора программы (см. 74).

Стравинский, наблюдавший осуществление «коламбийского проекта» на каждой его стадии, рассказал о трудностях, сопутствовавших ему (см. 85, с. XIX—XXVII). Не была опубликована большая часть партитур и партий, и дирижер пользовался фотокопиями с рукописей. По условиям оплаты дирижер не мог проводить сводные оркестровые репетиции. Чтобы подготовить к записи оркестровые сочинения, каждый исполнитель досконально выучивал и репетировал с дирижером свою партию, а затем шло исполнение сразу на запись. Так были приготовлены три кантаты (ор. 26, 29, 31), Оркестровые вариации ор. 30, Шесть пьес для оркестра ор. 6, Пассакалия ор. 1, Ричеркар Баха и Симфония ор. 21.

Звучание всей музыки на пластинках создало для Веберна мировую аудиторию. Творчество мало кому известного австрийца распространилось по земному шару. Нача-

лись годы широкого освоения его стиля, постижения его глубин и тонкостей.

В 1962 г. произошло то, что Веберн вряд ли мог вообразить — было образовано Международное Веберновское общество, президентом которого стал Х. Мольденхауэр. В том же году состоялся Первый музыкальный конгресс и фестиваль Веберна в Сиэтле (США). Международное Веберновское общество насчитывало к этому времени 170 постоянных членов из 11 государств. В 1956 г. был проведен Второй международный фестиваль Веберна, на этот раз на его родине, в Австрии, в районе погребения, Зальцбурге и Миттерзиле. Уход за местом погребения Веберна взяла на себя Академия Моцартеума. Веберн и Моцарт! — эти имена не раз соотносились одно с другим.

В 50—60-е гг. необычайно быстро росла литература о Веберне. Были опубликованы его лекции, прочитанные в 1932—1933 гг., письма к Йоне и Хумплику, открывшие личный мир композитора. На немецком, английском, французском, итальянском, венгерском, польском, русском, японском языках вышли в свет сотни работ о нем. В 1962 г. Ида Каппелли сделала обзор литературы о современных композиторах и пришла к решительному выводу: «Веберн выходит на первый план» (73, с. 377—383).

Целое поколение западноевропейских композиторов, выступивших на сцену в середине XX в., формировалось под тем или иным влиянием Веберна: Штокхаузен, Булез, Беррио, Даллапиккола, Ксенакис, Ноно, Петрасси, Пуссер, Сирл, Хенце и многие другие. О глубоком впечатлении от Веберна говорил и маститый Стравинский: «Мое увлечение Веберном как композитором было дольше, чем кем-либо другим». «Для меня Веберн обладал способностью затронуть за живое, и ничто в современной музыке не преследовало меня так, как кода его симфонии» (см. 85, соотв. с. XX, XXVI—XXVII). Благотворное влияние Веберна ощутимо в вершинном произведении Стравинского позднего периода — балете «Агон» (1953—1957), а также в «Движениях» для фортепиано с оркестром (1958—1959). Обостренная лирическая экспрессия, предельная сжатость структуры во времени, ювелирная тонкость и точность техники связывают это сочинение с Симфонией Веберна ор. 21. Именно в веберновском, а не в шёнберговском варианте Стравинский стал использовать серийную технику.

Даллапиккола посвятил памяти Веберна «Six carmina Alcaeæ» (1943)<sup>1</sup>. Английский композитор Сирл в 1953 г.

<sup>1</sup> Вокальный цикл на стихи древнегреческого поэта Алкея, в переводе на итальянский язык С. Квазимодо.

написал одночастную Первую симфонию, построив ее на серии Струнного квартета Веберна ор. 28, воздав своеобразную творческую дань своему учителю. Пуссер в 1955-м создал Квнтет памяти Веберна.

Булез говорил о себе, что его музыка была под сильным влиянием Веберна, Дебюсси и Стравинского (Стравинский отмечал, что кантаты Булеза по материалу и стилю коренятся в кантатах Веберна).

Штокхаузен вспоминал: «Антон Веберн стоял тогда в центре моих интересов. Он вновь пробудил мою чувствительность к тону. Его начинания в дифференцированной композиторской технике были расширены и превратились в принцип универсальной серийной композиции» (123, с. 75). В эстетическом же плане Штокхаузен призывал идти совсем иными путями, чем шел Веберн.


Музыкальный «авангард» 50-х гг. выработал новую «концепцию Веберна» как новый взгляд на музыку, противостоящий романтизму, экспрессионизму, тому, что ил... от самодовлеющего культа эмоции. Позиция эта отчетливо выражена, например, в статье Х. Аймерта «Необходимый корректив»: «Последняя ремарка последнего произведения Веберна — «угасающий», и поэтически настроенный слушатель не мог бы лучше закончить свой фельетон о Веберне. [...] Но даже поверхностный взгляд на эти партитуры должен был бы открыть истину [...] С ликвидацией Веберном переживающего «я» музыка становится центром формы, ощутимой, «одушевленной» формой, как описал ее Веберн на примере уравновешенного парения голосов в хорале Изака. (...) Теперь нет ничего общего с афоризмами разочарованного вздыхателя, с очарованием мимозы, с придыханиями — где их только не было! — и они были возвышены до единственного признака его творчества. Музыка Веберна тонка и сурова, ясна и точна, впечатляюща по своему воздействию и строга по форме. Это не осадок экспрессионистических испарений, а скорее тонкость, играющая сила движущейся проволоочной скульптуры. Чудо-субтильности и строгая фантазия формы околдовывает не демоничностью или радостным чувством содержания, а формой «из неслышимой структурной меры» (83, с. 37).


«Авангардным» течением 50-х гг. был порожден в высшей степени рационалистический вид композиторской техники — сериализм. Разработка теории и практики сериализма осуществлялась Штокхаузенем, Булезом, Ноно, Пуссером, Лигети и другими в разных вариантах. Хотя первоначально теоретики сериализма оттолкнулись от компози-


ционных новаций Мессиана, их внимание вскоре было переключено на Веберна. В частности, Л. Ноно в 1957 г. на Дармштадтском фестивале сделал доклад «Развитие серийной техники», построив новую теорию на основе анализа Веберна.

Произведения Веберна, особенно серийные, с бескомпромиссным соблюдением избранного принципа, были для них образцом строжайшей организации музыки. Увлеченные новой идеей сериализма композиторы стремились отыскать ее проявления в творчестве Веберна, от раннего до позднего периода. Так, Лигети находит род тембровой серии в Пьесе для скрипки ор. 7 № 1 Веберна (*flag., legato, col legno, pizz.*) и две параллельные тембровые серии в оркестровой пьесе ор. 6 № 3 (95, с. 297—303). В последней пьесе, а также в начале Первой кантаты ор. 29, по наблюдению Лигети, тембры расположены симметрично, как ракоходные формы серий позднего Веберна. Исследователь находит, кроме того, и соответствие между серией высот и распределением тембров, ритмики, динамики, довольствуясь явно выборочными моментами искомых совпадений. И хотя Лигети видит, что правильная серия тембров ни разу не послужила Веберну основой композиции, он считает, что композитор стоит на подступах к сериализму.

Ноно отмечает тесную связь ритма, тембра, мелодики и гармонии с высотной серией в оркестровых Вариациях ор. 30 Веберна (см. 89, с. 177). Р. У. Рингер отыскивает в песне ор. 23 № 3 повторяющиеся ряды нюансов громкости, называя их сериями динамики (108, с. 144—149). При этом он делает натяжку, отбирая из последования громкостных нюансов, в принципе аperiodичного, два не вполне совпадающих ряда громкостей и усматривая в этом квазисерию. Однако в песне ор. 25 № 1 он устанавливает действительную зависимость между длительностями и артикуляцией (исполнительскими штрихами): группы в 3 шест-

надцатых — всюду legato () , группы в 2 восьмых —

чаще всего staccato () , отдельные четвертные — всю-

ду tenuto () .

И если к этому добавить упорядоченность (правда, не вполне строгую) последований громкостных нюансов, исполнительских штрихов, идущую параллельно высотной

серийности, например, во II части Вариаций ор. 27, то тенденция к рациональной ясности и в других, невысотных элементах музыкального языка, отвечающая неизменной веберновской идее *Faßlichkeit*, в позднем творчестве Веберна будет очевидной. Вместе с тем это совсем не то же самое, что сериальная техника Булеза, Штокхаузена, Ноно и других композиторов этого поколения.

Произведения Веберна действительно содержат, помимо звуковысотной серийности, организацию многих других отдельных музыкальных параметров: ритма, тембра, линий, громкости, артикуляции, плотности и т. д. Организация эта и автономна и коррелятивна. Например, Веберн создает ритмический канон вне звуковысотного канона, симметрию линий вне симметрии высотности звуков. В других случаях, наоборот, закрепляет за звуками определенной высоты определенные «ступени» громкости, способы артикуляции. В разных произведениях Веберн находит разные варианты связей параметров. И ни в одном произведении нет в рамках целой формы последовательного циклического проведения «рядов» или длительностей, или громкостей, или штрихов, или тембров, хотя бы цикличности их «микрорядов». Единственная система повторений, которой Веберн придерживался твердо (с ор. 17), была система 12-звуковых высотных серий.

Поиски в произведениях Веберна техники композиторов 50-х гг., открытие «нового Веберна» и причисление его к родоначальникам новейшего стиля западноевропейского «авангарда» вызвало резкие возражения его современников. Возражения носили не только эстетический, но и технологический характер. Так, близкий друг Веберна, музыковед Райх, тот редкий человек, с которым изолированный от мира композитор делился своими секретами сочинения, утверждал, что стремление установить «порядок времени» Веберну приписывают ошибочно. Естественный отпор у всех, кто ценил Веберна, встречали попытки рассмотреть его творчество только как перевалочный пункт между старой и новой музыкой. Корнем противоречий между «отцами» и «детьми» XX в. было эстетическое неприятие, активное отрицание старшим поколением программы действий «авангарда».

Так, первый биограф Веберна Вильдганс задумал свою книгу как документ, который помог бы развеять сложившийся после 1945 г. миф об отношении Веберна к композиции как к чистому конструктивизму: «Веберн всегда был музыкантом, вдохновленным музой, музыкой, чувствами, а не стерильными рациональными размышлениями», — пи-

шет он в предисловии (136, с. 13). Созданию конструктивистского мифа, по его мнению, способствовали математические анализы Пуссера и Штокхаузена.

Можно ли считать случайностью, что конструктивистское и структуралистское творчество 50-х гг. именно в Веберне увидело свой исток?

В искусстве Веберна неизбежно сказались общие кризисные черты буржуазной культуры XX в. К таким чертам относятся множественная расщепленность и предельная поляризация искусства на массовое — элитарное, высокое — низкопробное, интеллектуально-философское и откровенно физиологическое и многое другое. Преодолеть эти жестокие дилеммы в культуре капитализма было не под силу отдельной личности. Оставалось лишь сделать выбор. Творчество честного, серьезного художника оказалось брошенным в одну из этих крайностей — на противоположный полюс от пошлой развлекательности, чувственной физиологичности, примитивизма приспособленческой «массовости», окончательно деградировавшей в Австро-Германии в период фашистского диктата. Рафинированный интеллектуализм, утонченный до хрупкости эмоционализм и в этом смысле духовный «аристократизм» стали его прибежищем и спасением. Такая крайность создала объективные трудности в общении искусства Веберна с широкой аудиторией.

«Авангардизм» 50-х гг. произвел дальнейший сдвиг в угрожающем расширении «ножниц» капиталистического кризиса в культуре, приведя интеллектуальное к полному отрыву от человечески эмоционального, к герметической замкнутости интеллектуального в математическом рационализме. По словам Лигети о «Структурах — I» Булеза, «„красоту“ такого произведения надо искать где-то совсем не там, где мы ищем ее в обычной музыке [...] В «Структурах» Булеза [...] красота заключается в раскрытии чистой структуры» (см. 57, с. 332). Если для Веберна структура — необходимое техническое условие красоты, то для «авангарда» структура — эстетическое условие музыкальной красоты.

На этой критической полярной точке западное искусство продержалось недолго — меньше 10 лет, после чего, начиная с конца 50-х гг., началась бурная разгерметизация. А в 60-е гг. в культуру Европы уже влились интенсивные потоки высоко поднявшихся культур социалистических стран. Интересам этой обновленной культуры ближе стал «старый Веберн», композитор-гуманист. В этих условиях происходило его постижение, в частности, в СССР.

Веберн как явление в СССР был встречен с живейшим интересом. Глубина содержания, высочайший этос, изобретательные находки в выразительности звука, интонации, да и сама крайность веберновского способа выражения оказались созвучными традициям и поискам советской музыкальной культуры. Кроме того, Веберн осваивался на волне острого интереса советской музыки к художественной новизне в период послевоенных десятилетий.

«Музыка А. Веберна глубока и необычна, и необычность ее не в использовании непривычных средств (к новизне веберновского языка мы привыкаем очень быстро, вероятно, в силу его естественности), а в богатстве и яркости открывающегося перед нами музыкального мира», — писал Э. Денисов в 1963 г. (22, с. 499).

«Я хотел бы сравнить любой веберновский opus с кристаллом, который, поворачиваясь, открывает нам свою новую сверкающую грань. И творческий процесс Веберна мне представляется процессом кристаллизации, когда при огромном сжатии простой графит превращается в драгоценный алмаз», — таково восприятие Веберна первым советским интерпретатором его Симфонии op. 21 Э. Серовым<sup>1</sup>.

А вот каковы размышления С. Слонимского: «Веберн — самый чистый и целостный по стилю композитор в зарубежной музыке XX в. И внутренней основой этой незамутненной чистоты является то сокровенное, очень лирическое чувство гармонии мироздания и целостности человеческой личности, которое согревает изнутри всю музыку Веберна. Его полифонические диалоги, при всей жесткости их интервалики, всегда подчинены удивительно стройной и оптимистической концепции. В песнях Веберна живет эмоция брамсовских строгих напевов, в симфонии и кантатах — величавость добаховского эпоса. Крупные формы Веберна отличаются от его малых форм не длиной, не внешним объемом, а лишь степенью внутренней полифонической насыщенности, еще большей сложностью, напряженностью (как в «Искусстве фуги» и «Музыкальном приношении» Баха!) канонических диалогов, а также стройной симметрией в соотношении как малых интервалов, так и крупных разделов формы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Из беседы с авторами этой книги.

<sup>2</sup> Слонимский продолжает: «Микроструктуры и макроструктуры Веберна составляют неразрывную прогрессию единого образного ряда, единой интонации. Веберн выковал новый тип тематизма. В его основе не гомофонная или монодийная, а чисто полифоническая интонация. Она возникает и развивается в неразрывном сочетании всех голосов, в их нераздельном взаимодействии. Голоса равноправны, ибо интонация проходит сквозь их горизонтально-вертикаль-

А. Шнитке на наш вопрос «Что Вы думаете о Веберне?» ответил: «Духовная сила его музыки огромна. Конечно, очевидно небывалое совершенство самой ткани этой музыки — оно превращает технологический анализ в неисчерпаемое наслаждение. Но совершенная и прекрасная плоть его музыки исчезающе нематериальна. Между редкими звучащими точками протянулись в паузах целые миры многозначных интонационных связей — иллюзорная музыка пауз, имеющая свою изменчивую ткань, то густую, то прозрачную.

Поэтому и магнетическое поле его огромно. Несколько разрозненных звуков двух-трех инструментов в течение полуминуты дают нам переживание вечности и бесконечности. Свободный от законов времени и пространства невидимый бог пронесся между нами, наполнив атмосферу грозным зарядом и оставив в земной пыли лишь редкие точки своих прикосновений»<sup>1</sup>.

При распространении музыки Веберна в СССР первоначальным источником знаний стала грамзапись фирмы Columbia. Затем, в 60-х гг., последовали концертные исполнения Загребского радио<sup>2</sup>. Исполненные впервые в СССР в октябре 1963 г. Пять пьес ор. 5 в переложении для струнного оркестра вызвали восторг переполненного Большого зала Московской консерватории. Далее группа Баланчина показала абстрактный балет на музыку Веберна. В 1967 г. Булез дирижировал оркестровыми Пьесами

ную сопряженность. И далее образует в своем развитии множественное полифоническое кольцо, сверхполифонию: скрытая полифония серии не совпадает с распределением тонов по голосам, линиям; реальное многоголосие контрастно дополняется тембровыми, ритмическими и динамическими слоями, а также сопряжением интервалов. Интервал, пронизанный током ритма, становится микроинтонацией, подобной живому атому. А ладом оказывается интонационно осмысленная взаимосвязь интервалов, образующая звукояд, определяющий образно-тематическую основу сочинения — устойчивую интервальную группу. Чаще всего это отрезок серии, «серия в серии», ее половина или треть. Любопытно проследить генезис веберновской полифонической интонации от баховской скрытой полифонии в инструментовке баховской пассакалии, сделанной Веберном. Этот генезис очевиден и при сравнении темы баховской фуги h-moll из I тома ВТК и других баховских «тем креста» с основными сериями Веберна. И вновь наиболее интервально характерны и напряжены серии крупных опусов: Симфонии, кантат, Вариаций ор. 30» (из письма к авторам этой книги 3 дек. 1969 г.).

<sup>1</sup> Ответ А. Г. Шнитке на вопрос авторов книги в 1980 г.

<sup>2</sup> Концертам Загребского ансамбля предшествовало лишь исполнение Г. Гулдом Вариаций ор. 27 на встрече со студентами Московской консерватории в 1957 г. Произведение было прослушано с всепоглощающим вниманием, но... с полным непониманием.

ор. 6 и Вариациями ор. 30, встретив бурный энтузиазм слушателей.

Важными вехами советской вебернианы были выступления квартета им. Бородина с исполнением Пяти пьес ор. 5, исполнение и запись на грампластинку Симфонии ор. 21 (дирижер Э. Серов).

В Москве молодой пианист А. Любимов организовал ансамбль солистов «Музыка — XX век», пропагандистов новой музыки. Веберну было посвящено несколько тематических вечеров. Сам Любимов играл Вариации ор. 27, неизменной исполнительницей песен Веберна была серьезная и умная камерная певица Л. Давыдова (ор. 4, 12, 13, 14, 16, 25). С возрастающим успехом скрипач О. Каган выступал с пьесами ор. 7. Ансамбль Любимова исполнил также Багатели ор. 9, Квартет ор. 22.

Виолончелистка Н. Гутман включила в свой постоянный концертный репертуар маленькие пьесы ор. 11. Г. Рождественский сыграл и записал на грампластинку Ричеркар Баха — Веберна, позднее Пять пьес ор. 10, Е. Светланов продирижировал оркестровыми пьесами ор. 6 (их же показал в Минске О. Янченко) и Пассакалией ор. 1.

В честь 90-летия со дня рождения Веберна в декабре 1973 г. были организованы тематический концерт в Московской консерватории и исполнение Веберна в Московском отделении Союза композиторов со вступительными словами авторов данной книги. Здесь состоялись премьеры Пяти пьес ор. 10 и Концерта для девяти инструментов ор. 24 под управлением В. Кожина (тогда студента консерватории) и Ю. Николаевского.

Все более и более Веберн утверждался как классик музыки XX ст.

Удивительные плоды принесло творческое соприкосновение с музыкой Веберна советских композиторов. Самые разные импульсы, исходящие от стиля Веберна, получили своеобразное преломление у Р. Леденева, Н. Каретникова, Э. Денисова, С. Слонимского, Б. Тищенко, В. Мартынова, В. Сильвестрова и других. Так, у Р. Леденева образовался целый период творчества, в котором отразилась веберновская афористическая манера музыкального письма — Десять эскизов, «Семь настроений», Ноктюрны для камерного ансамбля, Шесть пьес для арфы и струнного квартета, «Попевки» для струнного квартета. При этом в оркестровых циклах автор сохранил свойственную ему широкую линию развития, а цикл «Попевки» явился замечательным соединением русского интонационного материала со сгущенной напряженностью его подачи.

Н. Каретников в группе симфоний синтезировал интонационность веберновского типа с динамикой поступательного симфонического развития, как у Бетховена, П. И. Чайковского.

В «Концерте-буфф» С. Слонимского при всей его земной, людской жизнерадостности ощутимо знание музыки Веберна.

Фортепианная «Триада» В. Сильвестрова — очевидный переход на веберновский язык концентрированного смысла.

«Осень» Э. Денисова для 13 вокальных голосов на слова В. Хлебникова напоминает о хоре «Ускользая на легких челнах» и кантатах — музыке чисто лирических настроений.

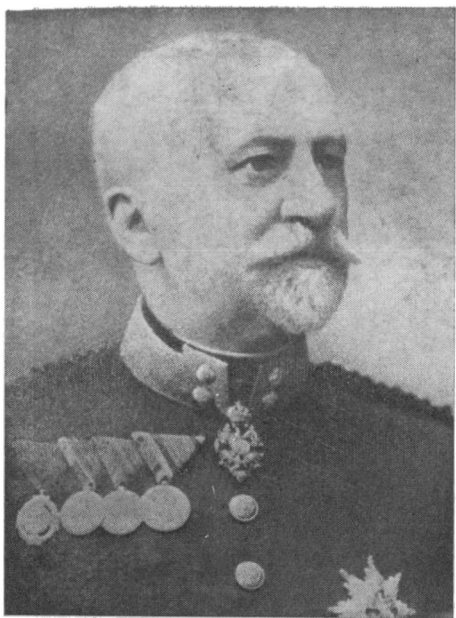
«Уроки Веберна самые полезные, — говорит Денисов, — далеко не все они усвоены. Во многом композиторы развивали традицию Концерта ор. 24 и Симфонии ор. 21 и пока что прошли мимо того, что есть в кантатах, особенно во Второй (ор. 31)»<sup>1</sup>.

Польша, Румыния, Венгрия, Чехословакия, Швеция и другие европейские страны в своем музыкальном творчестве после середины века также испытали воздействие Веберна. И влияние Веберна не ограничилось только Европой. Оно проникло и в США, и в Японию, также в другие районы Востока. Искусству Востока в Веберне оказались ближе всего ювелирная тонкость композиции, оригинальный звуковой колорит.

Веберновский стиль ярко отпечатался в музыке своего века. Его атрибуты в XX в. стали неотъемлемыми от понятия современной музыки, причем в масштабе мирового музыкального искусства.

<sup>1</sup> Из бесед с авторами этих строк в 1969 г.

**Карл фон Веберн, отец  
композитора**



**Амалия фон Веберн,  
мать композитора с  
детьми Розой, Антоном  
и Марией**



**Антон Веберн**



**В горах**



**С женой  
Вильгельминой Веберн**



**В рабочем кабинете  
в Мёдлинге**



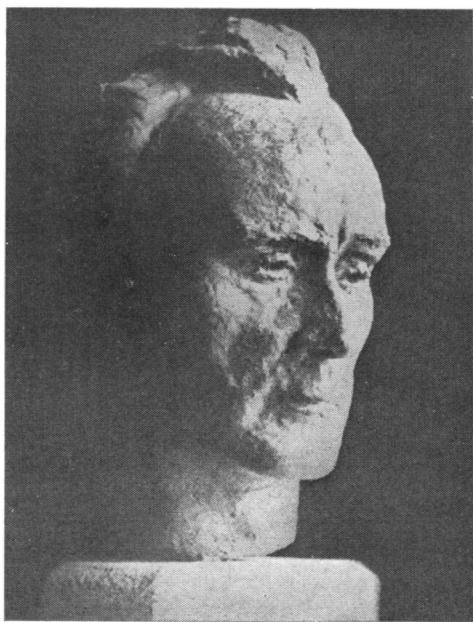
**Антон Веберн**



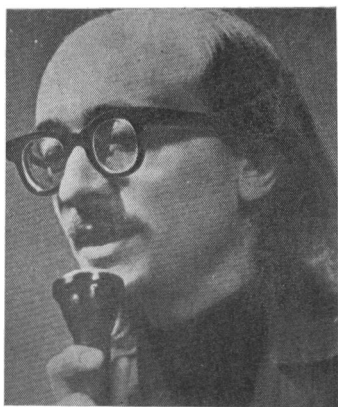
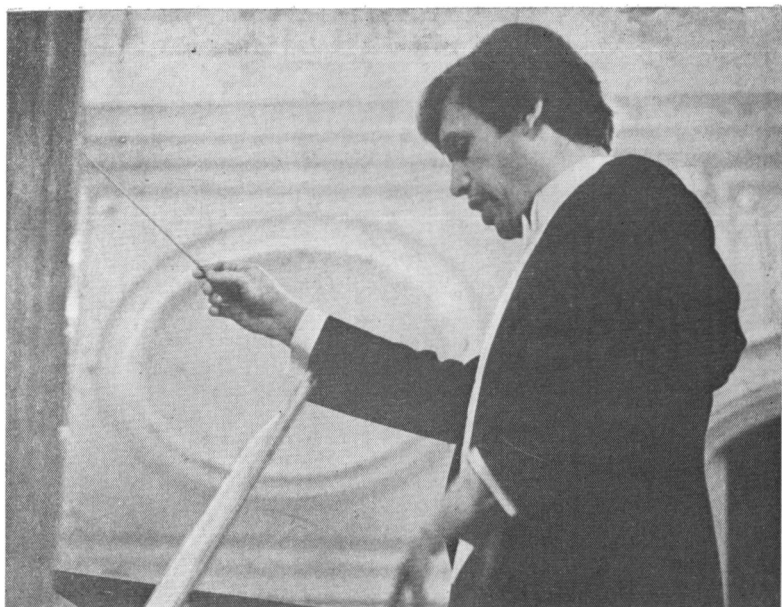
**С Хильдегард Йоне**



С портрета маслом Х. Йоне  
(«...за несколько мгновений  
до своего рокового конца»)



Терракотта И. Хумплика



Советские исполнители  
произведений Веберна:

дирижер Эдуард Серов,  
певица Лидия Давыдова,  
пианист Алексей Любимов



**Антон Веберн**

# МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ВЕБЕРНА

**П**олучив в молодые годы музыковедческое образование, доктор Веберн более не возвращался к серьезной музыковедческой деятельности, которая рассматривалась бы им на уровне сочинения музыки или дирижирования. И лекции, прочитанные им в 1932—1933 гг., отнюдь не предназначались им для опубликования<sup>1</sup>.

Тем не менее и значительность объема оставшихся после Веберна музыковедческих трудов, и многочисленные, дошедшие до нас его высказывания обрисовывают контуры длительной и интенсивной, напряженной работы мысли, параллельно, точнее сказать, в единстве со столь же богатой и глубокой работой художественной фантазии. Сам Веберн идеально точно выразил взаимодействие того и другого: «Не пишите музыку, руководствуясь только ухом. Ваш слух всегда верно направит вас, но вы должны знать — почему» (см. 52, с. 112). Эти слова можно было бы поставить эпиграфом к изложению музыкально-эстетических взглядов композитора.

## ГАРМОНИЯ МИРА

**Ц**ельность и гармоничность художественного мировоззрения выражаются у Веберна в поразительном единстве основных компонентов его мироощущения на всех уровнях — от восприятия явлений природы до деталей тех-

<sup>1</sup> Измененное название веберновских лекций «Пути к новой музыке» при издании их на русском языке не соответствует авторскому замыслу: они были именно лекциями о «путях к 12-тоновой композиции», а не вообще «о музыке» (ср. 129 и 15).

ники композиции. Основа цельности художественного мировоззрения Веберна — интуитивное, отчасти осознанное постижение общности высших законов, действующих на всех этих уровнях. Видение, ощущение и переживание всеобщего единства как соразмерного и уравновешенного соотношения сил, по существу, совпадает с древней идеей мировой гармонии и поэтому может быть охарактеризовано этим термином.

Не удивительно, что слова Веберна об аромате альпийского горного цветка прямо могут стать эпиграфом к духовному миру его же собственной музыки (см. 129, с. 23—24):

нежность — трепетность — глубина — чистота.

Ощущение гармонии мира начинается у Веберна глубоко прочувствованным восприятием красоты природы. И уже здесь мы находим типично веберновский нюанс, придающий чувству природы специфический оттенок. Для понимания веберновского восприятия природы особенно важно письмо к Бергу от 1 августа 1919 г. То, что образы природы постоянно занимали художественную мысль композитора, видно из избираемых им текстов для вокальных сочинений. В письме Бергу Веберн признается: «Мне дорога любящая природа». И так же как в своей музыке Веберн не позволяет себе увлечься красотой звучания самого по себе, а непременно оправдывает ее музыкально-смысловыми связями; так и в восприятии природы его захватывает не сам по себе чувственный облик картин горного пейзажа, а стоящий за ним голос природы: «Как много дала мне эта экскурсия. Эти горные ущелья с их соснами и загадочными растениями. Именно они особенно привлекают меня. Но не потому, что они так «красивы». Не красивый ландшафт, не красивые цветы в обычном романтическом смысле трогают меня. Меня волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл, вложенный во все эти — в особенности в эти — явления природы». Веберн в Альпах — не альпинист: «Для меня это не спорт, не развлечение, а нечто совершенно иное».

Что же интересует художника в картинах природы? «Будь духовно активным» — одна из его заповедей. Созерцание гор, ущелий, цветов позволяет ему углубиться в духовный мир, увидеть то, что открывает ему его же собственные высокие идеи и высоту идей, тем самым лучше их раскрыть и осознать, увидеть гармонию природы и ее отражение в мире человека, познать подобие подобных образов.

Запечатлевшаяся в душе художника красота гор, став-

шая частью его души, навсегда осталась для него символом высокого. Созерцание гор — это «поиск самого высокого, обнаружение в природе соответствий всему тому, что служит мне образцом, что я хотел бы иметь в себе» (15, с. 88).

Веберну хочется знать и «о чисто реальной стороне» всех этих явлений, ибо «в этой реальности — все чудеса». Однако книга по ботанике, которую он постоянно носит с собой, дает лишь необходимую полноту знаний внешней реальности природы. То, что в действительности интересует Веберна, лежит за пределами внешней физической реальности, как сущность за явлением: «Изучать, наблюдать реальную природу для меня высшая метафизика, теософия» (правда, здесь в качестве примера «метафизики и теософии» Веберн описывает именно явление природы — невзрачный на вид альпийский цветок, но тот самый, аромат которого — «сама нежность, трепетность, глубина, чистота», и далее сообщает своему другу, что сочинил траклевские песни оп. 14).

Мир сущностей, открывающийся Веберну за пределами физической реальности чувственно воспринимаемых явлений, однако, может быть назван метафизикой разве лишь в буквальном значении этого слова («после физики»). Теософии же в дошедших до нас высказываниях Веберна мы не находим вовсе. И дальнейшие идеи Веберна в области философии природы идут не от христианской метафизики, а развиваются под влиянием совершенно иного источника — философии Гёте, точнее, под влиянием его труда «Метаморфоз растений» (1790). Совпадение предмета рассмотрения — растительного мира — здесь не случайно: Веберна мало интересовал материал неорганической природы — камень, вода, земля, как и процесс их развития; мало привлекал его и животный мир. Но цветы, деревья, растительные формы и их генезис — все это постоянно было в сфере его внимания и составляло предмет размышлений.

Центральная космологическая проблема метаморфоза растений, группирующая вокруг себя ряд других вопросов как более частных, может быть определена как проблема органического. Она поставлена на примере растений, но, приобретая характер мирового закона, действующего в диапазоне от элементарной растительной клетки вплоть до правил формирования звуковысотной ткани музыкального сочинения, имеет универсальное значение.

Ряд других проблем философии Гёте близко соприкасается с мировоззрением Веберна. Вообще, тема «Веберн и Гёте» достойна специального монографи-

ческого рассмотрения<sup>1</sup>. Нас здесь она интересует в трех отношениях: 1) как отражение идей Гёте в мировоззрении Веберна, 2) как отражение соответствующих идей Веберна в его творчестве и 3) как применение некоторых научных идей Гёте (или родственных им) для объяснения законов музыки (по совпадению, возможно неслучайному, у Гёте мы находим ряд идей, без которых трудно обойтись при обосновании законов веберновского творчества, а тем самым и музыки XX в. вообще). Первые два аспекта в большой мере зафиксированы самим композитором в его высказываниях; третий понадобится нам впоследствии, при освещении нелегкой проблемы: законы новой музыки и законы природы.

Естественно, мы не вправе ожидать от композитора Веберна философских идей такой же глубины, как у Гёте. Речь идет не о философской системе, а о фрагментарно обозначенном там и сям музыкальном мировоззрении, обнаруживающем, однако, иногда близость широкому восприятию картины мира.

Если взять Гёте не в веберновской интерпретации, то идея органического составит у него часть материалистической по своей сущности концепции единого процесса развития, эволюции форм. В своеобразной гётевской диалектике явлений природы раскрыты взаимоотношения сущности и явления, единого и многообразного, целого и части, всеобщего и особенного. Природа как реальный мир есть самотворящее начало (*natura naturans*), находящееся в вечном движении, развитии и порождающее из себя все новые и все более высокие формы согласно единому общему закону. Отсюда подобие разнообразного, единство противоположного, мировая гармония. Например, в знаменитом «Метаморфозе растений» Гёте показывает роль прарастения, одного из видов такого первоявления (прафеномена), как такого особенного, которое содержит в себе всеобщее. В подобии органически развивающихся форм Гёте сам усматривает гармонию целого: «Именно потому становится возможной гармония органического целого, что оно состоит из идентичных частей, которые модифицируются путем очень тонких уклонений. Родственные по своей глубочайшей природе, они кажутся по форме, назначению и действию расходящимися крайне далеко, порой даже до противоположности» (18, с. 92).

<sup>1</sup> О связях идей Веберна с натурфилософией Гёте см. в статье Ю. В. Кудряшова «Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна», а также главу 3 его диссертации «Художественное мировоззрение Антона Веберна» (соотв. 31 и 32).

Из произведений Гёте Веберн упоминает или цитирует работы: «Метаморфоз растений», «Учение о цветах», «Разговоры с Эккерманом», элегию «Метаморфоз растений», «Вильгельма Мейстера». Неоднократно обращаясь к великому мыслителю прошлого, он берет, однако, почти везде одну мысль, говорящую об органичности развития целого из единого прарастения. Гётевский образ превращения растительных форм (корень — стебель — лист — цветок) и обусловленная им их изоморфность становятся для Веберна парадигмой музыкальных форм. Объясняя своим слушателям связность музыкальной формы, Веберн говорит: «Теперь вы уже видите, к чему я веду речь. — «Прарастение» (Urpflanze) Гёте: корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист опять-таки не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» (15, с. 77).

И структурные потенции додекафонного ряда являются для Веберна таким же и тем же всеобщим природным законом — в смысле «прарастения» Гёте: «С помощью этой модели и ключа к ней можно будет растить растения до бесконечности <...> Этот же закон будет приложим ко всему живому вообще. — Разве не в этом сокровенный смысл нашего закона ряда?» (15, с. 119). Скупые слова о приложимости гётевского закона прарастения «ко всему живому» свидетельствуют о глубокой продуманности композитором единства законов музыки с общими законами природы и о полной его убежденности в этом. В них мы усматриваем также одно из доказательств ощущения Веберном того, что древние называли гармонией мира и что мы чувствуем в музыке Веберна как важнейшую часть его художественного мировоззрения.

Поэтому многозначительным представляется использование в песне ор. 12 № 4 гётевского текста «Друг для друга» (дословно «Подобное с подобным» — «*Gleich und Gleich*»).

Глубокие по философской мысли<sup>1</sup>, говорящей о гармонии природы, слова Гёте идеальным образом характеризуют эту сторону мировоззрения Веберна (перевод С. А. Ошеров)<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> О философском содержании понятия «подобного» см. 63, 45, 71.

<sup>2</sup> Буквальный перевод:

Колокольчик показался из земли,  
Распустился ласковым цветом;  
Вот слетела пчелка и полакомилась им —  
Они созданы друг для друга.

Рос колокольчик,  
Цветок голубой,  
Подняв головку  
Над мягкой травой.

Сластена-пчелка  
Пила его сок:  
Ведь друг для друга  
Пчела и цветок.

При скудности оставшегося нам материала авторских высказываний трудно хоть с какой-нибудь определенностью говорить о специфической веберновской интерпретации идеи метаморфоза. Из общего характера мыслей Веберна на эту тему можно лишь уловить, что он делает акцент не на процессе диалектического становления, а на моментах всеобщности законов мира, на органичности формирования, на гармоничном взаимодействии различного и противоположного. Необходимо отметить также, что Веберн не облачает выражение натурфилософских мыслей в религиозные понятия, что, казалось бы, от него можно было ожидать.

## ИСКУССТВО

Если общефилософские предпосылки художественного мировоззрения Веберна представлены в его высказываниях крайне отрывочно, то взгляды на искусство, в особенности на музыку, отражены, естественно, с гораздо большей полнотой (хотя все же и не систематично). Здесь можно наметить круг некоторых общих проблем, занимавших композитора, — понятие искусства, понятие музыки, традиция музыки, содержание и форма, музыка и природа, законы искусства.

Понятие искусства для Веберна в целом восходит к концепциям классико-романтического периода немецкой музыки и навеяно не столько изучением эстетико-философской литературы, сколько непосредственно восприятием шедевров, созданных гениальными мастерами прошлого. Ясно прослеживается также связь со взглядами Шёнберга. Искусство для Веберна есть одна из важнейших областей духовного, требующая от художника всех его сил и всей его жизни. Не будучи непосредственным обращением к конкретным группам людей или определенным слоям общества, искусство выражает идеи настолько важные и общезначимые, что оно становится первейшим фактором духовного роста человека и человечества. Позиция

Веберна — искусство как духовная поддержка человеческому достоинству, как противодействие его падению — была активной в его эпоху, когда опасность обездуховления человека начинала обращаться в страшную реальность.

Приступая к лекциям о музыке, Веберн прежде всего предупреждает слушателей о необходимости серьезного и ответственного отношения к прозаическим деталям техники искусства, за которыми стоят крайне важные духовные явления: «Я уже спрашивал: какой смысл любителям заниматься элементами музыки, «загадками ее правил»? — Смысл именно в том, чтобы научить за банальностями видеть бездны. И еще — и это было бы спасением — быть активным духовно!» (15, с. 12).

Подчеркивая значение искусства, музыки как, прежде всего, жизненно необходимой деятельности, акцентируя момент этического в искусстве, Веберн готов в понимании искусства на первое место поставить не эстетический момент, не просто прекрасное само по себе, «не красивое в обычном романтическом смысле» (если использовать слова Веберна), а зависимость от складывающегося в сознании и подсознании художника образа времени, действительности. В ранних высказываниях о Шёнберге Веберн полностью присоединяется к взглядам учителя, излагая их как собственное кредо: «Художник делает не то, что другие считают прекрасным, а только то, что ему необходимо» (здесь и далее разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.). «Веру в единоспасительную технику следовало бы разрушать, а стремление к истинности — поощрять». Как свое убеждение, описывает Веберн и педагогический метод Шёнберга: «Это есть воспитание исключительной правдивости по отношению к самому себе. Она распространяется, наряду с чисто музыкальной, и на все другие области человеческой жизни» (см. 67, соотв. с. 23, 24, 25).

Поэтому на первом месте у Веберна оказывается не момент красоты, а то, что мы скорее назвали бы содержанием, идеей, выразительностью. Центральное понятие, которым оперирует здесь Веберн, он обозначает как «мысль», «музыкальная мысль». Этот термин приобретает у него огромное значение и как эстетическая категория функционально равнозначен тому, что часто называют «образ», «музыкальный образ». (Понятие «музыкальная мысль» применяется приблизительно в тех случаях, когда говорят: «музыкальный образ»; подобная терминология вполне традиционна для немецкой музыкальной эстетики.) Искусство, по Веберну, начинается

с необходимости что-то выразить, сказать, передать людям какое-то важное содержание, мысль. Поэтому искусство, в частности и музыка, есть средство для передачи мысли. «Что такое вообще музыка?» — спрашивает композитор. И отвечает: «Музыка — это язык. Человек выражает на этом языке мысли» (15, с. 61).

Но художник, мастер — тот, кто не только имеет музыкальную мысль, но способен выразить ее в наиболее совершенной форме. Этот компонент художественного произведения столь же необходим, сколь и стремящееся к выявлению еще никем не высказанное содержание. Формальная конструкция музыкального произведения имеет значение не сама по себе; она получает смысл и оправдывает себя только тогда, когда оказывается средством наиболее понятного, простого, логичного воплощения мысли. Не одевание мысли в роскошные звуковые наряды, а строгое ограничение только необходимым для предельно экономного и предельно ясного ее выражения есть художественное в музыке: «...я понимаю под „искусством“ способность придать какой-то мысли самую ясную, самую простую, то есть „самую постижимую“ форму» (128, с. 10). Из области музыкального искусства Веберн приводит в качестве образца работу Бетховена над главной темой «Героической симфонии» в черновых эскизах, пока тема не приобретает наибольшей постижимости (Faßlichkeit), ясности и однозначности.

Идя по стопам Шёнберга, Веберн заявляет, что он «никогда не понимал, что значит „классический“, „романтический“ и т. п.» (128, с. 10). Идея Веберна, видимо, состоит в демонстративном смещении критерия при классификации с эпох и направлений на момент ценности. Это можно понять следующим образом: композиторы отличаются друг от друга прежде всего тем, что один из них — мастер средней руки, другой — величайший мастер-художник всех эпох, третий — тоже великий, но чуть меньше второго и так далее, со всеми возможными градациями. Принадлежность же одного к романтизму, другого и третьего к классицизму (и так далее) есть момент хотя и в высшей степени существенный, но не определяющий. Решающий критерий, охватывающий и содержательную сторону искусства («мысль»), и совершенство формы, можно обозначить термином «высота искусства». Если она становится доминирующим критерием, то понятно, что распределение произведений искусства по признаку отнесения их к барокко, классицизму, романтизму, импрессионизму, экспрессионизму и другим стилям и направлениям теряет свое зна-

чение, так как не связано непосредственно с ценностными характеристиками.

Конкретизацию представлений о понятии искусства мы можем усматривать в отдельных замечаниях Веберна-редактора издательства Universal Edition, а именно в тех лаконичных характеристиках, в которых критикуется противоположное качество — неискусство. В семи отзывах, суммарно занимающих полстраницы текста, отрицательные эпитеты в адрес авторов плохой и средней музыки следующие: дилетантизм (дважды), примитив (дважды), кич, халтура (Machwerk), убого (miserabel), бессвязность (в модулировании), чуждое искусству (Kunstlosese) (см. 77, с. 29).

Большинство из отрицательных характеристик неискусства точно описывают противополож с искусства как высоты — высокого умения, богатства (содержания), художественной отделанности и совершенства (формы). Композитор для Веберна — прежде всего мастер, тот, кто умеет создавать произведения искусства, кто наделен способностью к воплощению образа в звуках. Сам процесс такого воплощения есть та композиторская, художественная работа, от качества которой зависит ценность конечного результата. То, что дано композитору выразить, художественная отделка должна сделать предельно отшлифованным, ясным, простым для восприятия. Описывая процесс сочинения оркестровых Вариаций ор. 30, Веберн подчеркивает трудность его для автора и простоту получившегося произведения для слушателя: работа «была очень тяжелая, затяжная, однако, я полагаю, результат в высшей степени прост» (письмо к Йоне и Хумплику от 14 февраля 1941 г. — 128, с. 45).

Веберновское понимание искусства налагает свой отпечаток на трактовку взаимоотношений категорий формы и содержания. Хотя прямые высказывания об их соотношении редки, а термин «содержание» (Inhalt) вообще Веберном почти не применяется, представление о взаимодействии двух этих широких категорий искусства складывается достаточно определенное. Оно угадывается в общей трактовке понятия «искусство». Но можно привести и одно прямое высказывание. В заметке «Музыка Шёнберга» 28-летний Веберн рассматривает выразительные средства как способ воплощения соответствующих ценностей экспрессии (Ausdruckswerte) и открыто утверждает неразрывную связь между тем и другим, ибо новые ценности эмоциональной экспрессии делают необходимыми и соответствующие музыкально-выразительные средства: «Ведь содержа-

ние и форма не отделимы друг от друга» (131 — см. 77, с. 17). Если к категории содержания относить выражаемое (то есть все то, что выражается музыкой), а к категории формы соответственно выражающее (то, чем выражается содержание), то у Веберна можно найти высказывания, говорящие о внутренней структуре каждого из этих понятий и их взаимоотношении друг с другом.

Основная категория выражаемого, по Веберну, есть мысль (как уже говорилось выше). Однако, помимо нее, у Веберна можно уловить еще одну, которую он обозначает термином «смысл». При всей недифинитивности веберновской эстетической терминологии, наличие этих двух категорий, расслаивающих основное понятие «мысль», представляется оправданным различием определяемого ими содержания. Если определить «мысль» как передаваемую информацию, то «смысл» окажется более глубинным и субстанциональным понятием, подосновой мысли, тем, что делает необходимой самую мысль. Идею Веберна можно понять (вероятно, не без упрощения и огрубления) следующим образом. Глубинный смысл художественного творчества имеет своей конечной целью и первичным стимулом стремление к выявлению и воплощению того прекрасного, что живет в душе художника, раскрытие той эстетической истины, которая родилась уже в его интуиции и которая нужна как более высокая форма духовной жизни всем другим людям, идущим к ней же и поэтому воспринимающим ее (если они к этому способны), как рождающуюся в душе каждого из них. Если мысль в ее конкретности приобретает всегда новый облик, то смысл мысли (как стремление к очередной новой ступени) в своей относительности остается (в известных исторических пределах) всегда одним и тем же. Выражение художником этой субстанции мысли с помощью мысли приобретает характер самовыражения, и в ней Вагнер — то же самое, что Бетховен, а Бетховен — то же самое, что Бах. Так можно понять мысль Веберна, когда он говорит о «вечно неизменном» смысле искусства (128, с. 90) <sup>1</sup>. (Разумеется, он отнюдь не думает отрицать столь же вечную новизну подлинного искусства! <sup>2</sup>)

<sup>1</sup> Из такой трактовки разделения понятий мысли и смысла, между прочим, следует, что ограничение одним ценностным критерием односторонне: несмотря на вечность смысла, все же «классическая» мысль отличается от «романтической».

<sup>2</sup> По Шёнбергу, «искусство» всегда означает «новое искусство», поэтому в термине «новое искусство» первое слово излишне.

Аналогичное расслоение также уловимо и в веберновских рассуждениях относительно категории «форма». И здесь оказываются две категории — форма как совершенство («форма — значит красота». *Глинка*) и форма как конкретный звуковой облик музыкального сочинения (от мелодического мотива до вокального цикла и струнного квартета). Вторая из этих двух категорий (привычная для применения термина «форма») раскрывается Веберном в его исторических обзорах развития музыкального искусства. Первая также занимает постоянно его мысль, хотя все же не развернута им с такой же наглядностью, как историческое становление форм во втором значении. К форме, эстетическому совершенству, Веберн подходит от упоминавшейся выше идеи предельной понятности выражения мысли. Проблема простоты и понятности музыкальной мысли была для Веберна одной из центральных. Вслед за Шёнбергом Веберн пользуется здесь специальным термином — постижимость (*Faßlichkeit*; это понятие настолько значительно для Веберна, что нам придется вернуться к нему в дальнейшем). Постижимость достигается связностью всех элементов композиции друг с другом и выполняет поэтому роль носителя музыкальной логики. Форма как звуковая конструкция выступает как «материальное» воплощение логики при данном конкретном содержании. Очевидно, что логика, точнее, логичность музыки есть такое ее качество, которое является всегда одинаково присущим всякому подлинно художественному произведению, и в этом смысле она должна быть также названа чем-то вечным и неизменным. Правда, у Веберна нет такой или аналогичной характеристики как отдельной, но это постоянно чувствуется в его высказываниях о «постижимости». Например, нужный оттенок можно уловить в словах цитированного выше письма, где композитор говорит о вечно неизменном смысле (см. с. 132). Вот и история по Веберну: продолжать дело великих мастеров — значит писать так же, как они, то есть по возможности ясно; те, кто хотят сделать звучание своей музыки похожим на классиков, на деле как раз отступают от них, так как имитировать сейчас их звуковую форму — значит нарушить «вечный неизменный смысл» искусства. Если нет той эпохи, то тот же смысл требует новых выразительных средств. Только при таком условии неизменность смысла сохраняется.

Таким образом, в эстетике Веберна проступают по две категории в области формы и в области содержания. По-

нятно, что различимы они лишь в плане логической абстракции, в своем реальном бытии они едины и как бы переходят одна в другую. При этом резко подчеркнут момент доминирования смыслового, идейного начала над его конкретной звуковой реализацией, как бы порождаемой им.

В веберновском понятии искусства берут свое начало главные магистрали мыслей композитора о музыке. С ними неразрывно связана и направленность его композиторского творчества.

## **МУЗЫКА И ПРИРОДА. ОСВОЕНИЕ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА**

**П**ронизывающее веберновское мировоззрение ощущение органичности мироздания через общность высших природой данных законов, порождающих противоположные, но родственные формы, естественно простирается и на явления звукового мира. Здесь для Веберна две главные проблемы: 1) значение закона для искусства, для музыки и 2) музыка и природа.

Следуя Шёнбергу, утверждавшему, что «слух — весь разум музыканта», Веберн также апеллирует к слуху, непосредственному чувственному восприятию композитором музыкального образа, музыкальной мысли. Доверять полностью музыкальному слуху, который «всегда верно направит» нас, композитор может потому, что интуитивное слуховое влечение не является алогическим чувственным произволом: через все случайности и капризы восприятия неумолимо пробивается совершенно объективная, даже как бы внеличностная тенденция, идея, закономерность — логос музыки. Наступление его столь же неторопливо, сколь и неотвратимо, действие его столь же непрекращаемо, сколь и универсально. Осмысливаемый в научном плане, он из интуитивно желанного для слуха, для чувства обращается в естественный закон, который при определенных условиях вступает в силу с внеличной неизбежностью, свойственной всякому закону природы. Таковы законы основного тона для музыки мажорно-минорной эпохи, закон

гармонических функций для венских классиков и родственных стилей. Тот факт, что люди, которые создали эту музыку, руководствовались исключительно своей интуицией, слухом, вовсе не подозревая о почти математически точной системе, которой они при этом следовали, как и о ее математически точно вычисляемом основании, — это подлинное чудо природы в искусстве. Гармония звукового мира в эстетике Веберна выражается в непосредственном видении и ощущении скрытого в природе органического родства диалектически развивающихся и поднимающихся по лестнице эволюции форм звукового сознания.

Слово закон выражает одно из ключевых понятий в музыкальной эстетике Веберна. Даже с внешней стороны заметно: Веберн очень любит употреблять в речи само это слово, а также его «вариации» — родственные ему, близкие слова — закономерность (*Gesetzmäßigkeit*), канон (*греч.* канон — правило, закон), греческий ном (*nómos* — закон).

И сама музыка истолковывается Веберном как выражение в звуках данного природой закона. Открывая свой второй цикл лекций (1933), Веберн недвусмысленно говорит: «Вещи, о которых вообще трактует искусство, с которыми оно имеет дело, не являются чем-то „эстетическим“», «речь здесь идет о законах природы». «Музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом» (разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.; 15, с. 15).

Заемствуемый у природы естественный закон делает произведение глубоко и истинно обоснованным. Притом такая обоснованность придает художественному творчеству объективный оттенок, художник становится здесь как бы исполнителем воли природы. Веберн формулирует эту мысль, присоединяясь к положению Гёте об искусстве: «...произведения природы из человеческих рук» (15, с. 14)<sup>1</sup>. Та же идея высказывалась и в лекциях 1932 г. Рассказывая слушателям о 12-тоновой композиции, композитор говорит: «В основе этого определенно лежит какая-то закономерность, и мы верим, что на этом пути может быть создано подлинное произведение искусства. Позднейшему времени суждено вскрыть более тесные закономерные связи, которые здесь уже представлены в сочинениях. [...] В конечном итоге начинает казаться, что мы имеем дело с творениями не человека, а природы» (15, с. 82).

<sup>1</sup> По Гёте, искусство как творение человеческого духа есть часть природы, и задача художника состоит в том, чтобы охватить и выразить смысл природы.

В чем же конкретно проявляется «закономерность природы» в восприятии слухом? В том, что музыка реализует возможности, предоставляемые природой звука.

В чем гармония звукового мира по Веберну? В том, что все законы искусства звуков (музыки — *Tonkunst*) суть отражение соответствующих законов природы, притом все они в конечном итоге раскрывают различные стороны одного и того же общего закона — закона музыкального звука. Частные законы вкладываются в общий, как обертоны в основной тон: самое гармоничное соотношение.

Что же это за законы музыкального звука? Подобно развитию природных (в широком смысле) форм, эволюция музыки, музыкальных форм есть восхождение от более элементарных и бедных систем звукоотношений к тонко дифференцированным высшим системам. При этом ценностное различие не зависит от степени высоты эволюции, если взять ее саму по себе: на каждой ступени есть свое совершенство и своя недоброкачественность; однако на каждой отдельной ступени эволюции ценность искусства предполагает нахождение его на том месте, которое есть вершина эволюции на данный момент. Таким образом, в реализации духовного содержания природа звука становится выражением одной из важнейших его сторон — показателем высоты духа. В этом смысле надо понимать слова Веберна, считавшего, что звук есть основная внутренняя сила музыки. Дориан писал о веберновском преподавании теории: «Первоисток всего происходящего в музыке — звук» — «скрытая сила всякого развития» (см. 81, с. 104).

Звук содержит в себе также и комплекс отношений, конкретизирующих феномен звука в качестве закономерного расчленения его абстрактной целостности. В абстрактно-математическом выражении это числа, комплексно складывающиеся в породившую их и вновь принимающую их в себя единицу:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1 \text{ или } 2}{3}$ ,  $\frac{1, 2 \text{ или } 3}{4}$ ,  $\frac{1, 2 \text{ 3 или } 4}{5}$  и так далее; в конкретно-музыкальном отношении — ряд обертонов, содержащихся в составе каждого музыкального звука и суммарно составляющих его как звук определенной высоты. В одном из писем Веберн прямо формулирует «закономерности, данные природой» звука как закономерные «отношения обертонов к определенному основному тону» (см. 15, с. 115).

Вследствие тождества глубинных коренных законов логической структуры звука (соотношения между основным тоном и его нижними и верхними частичными тонами) и исторического процесса (восхождения от менее дифференцированных форм к более дифференцированным) одно может быть проецировано на другое — история рассматриваться на примере движения от нижнего звука натурального («природного») ряда к верхним, а натуральный ряд — как прообраз и предельно сжатая схема развертывания исторической конкретности. На каждом из этапов развития становление очередной новой формы звукового сознания (конечно, если она действительно закономерна и неизбежна) представляет закономерное освоение нового пласта данного природой звукового материала. Логическая и историческая необходимость делают соответствующие комплексы звукоотношений объективной реальностью, наступление которой неотвратимо при любых обстоятельствах. Новая форма, обнаруживаемая усилием композиторской мысли, благодаря этому оказывается не изобретенной ей, а самовозникшей. В свое время новой формой была диатоника мажорно-минорной системы, она «полно соответствовала природе» (15, с. 17), и «диатонический ряд не был изобретен, он был обретен» (15, с. 21). И то, что происходит в наше время, есть столь же закономерный и естественный процесс, также обусловленный законами природы, притом теми же самыми законами: от освоения промежуточных тонов между семью тонами диатонической гаммы «начинается новая эпоха». На наших глазах происходит непрерывное последовательное освоение данного природой материала — диссонансов и бесконечного обертонового ряда. Поэтому «то, что сегодня вызывает враждебное отношение, так же дано природой, как то, что делали раньше» (15, с. 21).

О возникновении закона серии Веберн также говорит, что он был найден (а не изобретен): [...] «Шёнберг интуитивным путем нашел закон, составляющий фундамент композиции двенадцатью тонами» (15, с. 75); «закон соблюдался еще до того, как он был осознан. Из этого следует, что он возник действительно совершенно естественным путем» (15, с. 75).

Логическое и историческое движение от более элементарного к богато выработанному и тонко дифференцированному в области звуковой системы Веберн называет «освоением музыкального пространства». Пространство здесь понимается как область звукоотношений, простирающаяся от исходного звука (точки отсчета)

ко всем остальным, расположенным в определенном порядке (в качестве наглядного примера мы можем себе представить различие в объеме звуковой области из семи диатонических звуков и двенадцати хроматических — вторая намного шире, чем первая). Расширение музыкального пространства возможно при условии сохранения логической связи между всеми тонами звуковой системы.

Движение от семи звуков к двенадцати есть лишь один («горизонтальный») аспект — освоение звукового («музыкального») пространства. Другой аспект («вертикальный») касается взаимоотношения консонанса и диссонанса. Вторая из этих проблем занимает количественно меньшее место в текстах Веберна, что объясняется скорее случайным обстоятельством: два главных теоретических цикла, основные музыковедческие труды, оба посвящаются пути музыки к 12-тоновости, это их специальная тема. Тем не менее точка зрения Веберна здесь вполне определена. Следуя положениям шёнберговского Учения о гармонии, он считает, что между диссонансом и консонансом различие не качественное, а количественное (15, с. 22). Характер использования диссонанса в музыке второй половины XIX в. подготовил исторически переломный момент, скачок в новое качество — эмансипацию диссонанса, произошедшую в начале XX в. Она направила эволюцию музыки по новым путям: «За последнюю четверть века<sup>1</sup> прогресс в этой области был поистине ошеломляющим, можно смело сказать, беспрецедентным в истории музыки» (15, с. 22). Эмансипация диссонанса оказала сильнейшее влияние и на разложение старой, мажорно-минорной формы тональности, с исчезновением консонансов исчезла и необходимость основного тона (ср.: 15, с. 54, 51). Тем самым действие эмансипации диссонанса смыкается с явлением расширения круга высотной системы и объединяется в то, что Веберн называет освоением звукового пространства на данном этапе. Так как и диссонанс, и дальнеродственные отношения хроматики даны природой (наравне с консонансами и близкородственными отношениями диатоники), то освоение их есть выявление новых данных природой законов, продолжающих, следовательно, управлять художественным творчеством с такой же бесстрастной непрекращаемостью, как и прежде. И опять, как и прежде, в результате получается «произведение природы из человеческих рук».

<sup>1</sup> То есть примерно с 1908 г. (по 1933 — 25 лет), со времени первых опусных сочинений Веберна (ср. 15, с. 55).

## МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ

**В**торой из «двух главных моментов», о которых говорит Веберн, есть «выражение или представление мысли» (15, с. 46). Освоенное «музыкальное пространство» представляет собой звуковую область, охватываемую музыкальным сознанием как некое обозримое целое, где все точки, в том числе крайние (они особенно показательны в отношении широты освоения), имеют надежную связь между собой. Соотношение между двумя веберновскими категориями музыки — «музыкальное пространство» и «выражение мысли», — по-видимому, следует понимать так: «музыкальное пространство» есть исторически обусловленная звуковая система, свойственная данной эпохе, а «выражение мысли» — передача художественно-образного содержания музыки звукоотношений, действенных для данной системы. Таким образом, «выражение мысли» вбирает в себя и первый момент в качестве средства ее воплощения (еще Шёнберг говорил, что подлинно новая идея в музыке едва ли выразима без значительных изменений в музыкальной технике). Вслед за проблемой звуковой системы возникает проблема музыкального мышления, познание мира в специфических звукообразных категориях.

Коренное понятие веберновской эстетики в области музыкального мышления — музыкальная мысль. Музыка есть род языка, но основная категория того, что выражается на этом языке, — мысль — это нечто непереводимое в общие логические понятия. Музыкальная мысль имеет совершенно иную природу и лежит в совсем иной сфере, чем мысль понятийно-логическая. «Великие умы не могли понять музыкальной мысли», — говорит Веберн и приводит высказывание К. Крауса: «Музыка, омывающая берега мысли» (15, с. 19). Веберн резко критикует точку зрения, отказывающую музыке в наличии мысли: «Ведь это принижение музыки. Неужели то, что писали Бах и Бетховен — „чувствительная мазня“ вокруг мыслей?» (15, с. 20). Внепонятийность музыкальной мысли создает трудность и для восприятия сложных жанров музыкального искусства широкой массой слушателей: «По-видимому, ей при слушании необходимо опираться на какие-то картины и «настроения». Если в воображении людей музыка не вызывает зеленого луга, голубого неба или чего-нибудь в этом же роде, они не могут в ней разобраться. Слушая сейчас меня, вы следите за неким логическим

развитием, за определенным движением мысли. А ведь обыкновенный слушатель, пожалуй, за звуками вовсе не следит» (15, с. 19). Но трудность восприятия (а тем более адекватной словесной, то есть логико-понятийной передачи) музыкальной мысли нисколько не отменяет наличия ее в произведении, а лишь говорит о ее специфике как музыкальной мысли. Веберн истолковывает функционирование музыкальной мысли (а вслед за этим и функционирование музыки в обществе) как своего рода информацию в облике музыкальной, внепонятийной образности; информация (самого этого термина Веберн не применяет) непосредственно передается слушателю, следящему за развитием мысли музыкальной так же, как он следил бы за мыслью понятийно-логической: «Что такое музыкальная мысль?» — спрашивает Веберн и как простейший пример явления и передачи ее насвистывает незатейливую народную песенку «Kommt ein Vogerl geflogen»: «Я хочу что-то сказать, и само собою разумеется, что я стараюсь сделать это так, чтобы другие меня поняли» (15, с. 62).

Но музыкальная мысль как передаваемая информация диалектически связана и с условиями возможности ее восприятия, так как без акта восприятия передача не осуществляется и функционирование мысли оказывается недостижимым. Отсюда необходимость того исключительно важного, ключевого понятия в эстетике Веберна, которое он обозначает термином *Faßlichkeit*. Само слово он перенял, по-видимому, от Шёнберга (15, с. 62). Немецкое слово *Faßlichkeit* означает постижимость, понятность, ясность. У Веберна «чудесное слово» (выражение композитора) *Faßlichkeit* оказывается, по существу, обозначением целой музыкально-эстетической проблемы, крайне актуальной для новой музыки XX в.: «Высший принцип всякого изложения мысли есть закон постижимости» (Веберн). Хотя сам Веберн не формулирует структуру проблемы, из его высказываний достаточно ясно то, что он имеет в виду. Проблему *Faßlichkeit* — постижимости — мы можем разложить на следующие три составляющие:

1. Постижимость как возможность передачи информации («Я выражаю себя так, чтобы другие меня поняли»).

2. Постижимость как свойство структуры, обеспечивающее правильное ее восприятие («где все соотносено и взаимосвязано, там гарантирована и постижимость»<sup>1</sup>. — 129, с. 25).

<sup>1</sup> В советском издании вместо «постижимость» стоит другое, менее точное слово. — См. 15, с. 23.

3. Постижимость как специфически-художественный, непонятный способ познания (человек выражает себя через музыкальные мысли, «но это не такие мысли, которые можно перевести на язык понятий»).

Таким образом, понятие постижимости оказывается широким эстетическим обобщением. По существу, под ним подразумевается традиционная для европейского музыкального мышления выявленность музыкально-логических отношений, открытость и наглядность художественного целого, возможность восприятия музыкального произведения. Притом для Веберна все три момента слиты в нечто единое и неделимое, близкое к тому, что может быть охарактеризовано как вторая по важности (после духовного) категория искусства — передача содержания (=его выявленность — возможность его передачи — его восприятие).

Как реализуется *Faßlichkeit*? Одно понятие здесь является центральным и для музыкальной структуры, и для возможности передачи информации, и для осуществимости мышления во непонятных формах — понятие связи. Возвышая понятие постижимости до уровня важнейшей музыкально-эстетической категории, Веберн, естественно, крайне высоко ставит ее рационально выверенную художественно-техническую реализацию. Восхищаясь одним живописным произведением, он ставит в один ряд «связность и глубокую логику» (128, с. 12)<sup>1</sup>. «Взаимосвязь — это, пожалуй, то, что никак не может отсутствовать там, где должен быть смысл. Взаимосвязь в самом общем понимании означает наличие максимально тесных отношений между всеми компонентами. В музыке, как и во всем, в чем человек выражает себя, важно по возможности ясно выявить отношения частей во взаимосвязи, одним словом — показать, как одно соотносится с другим» (15, с. 61).

Композиционно-технически, связь выражается в повторности. Повторение — одно из ключевых понятий для всей нововенской школы. Взаимоотношение многообразия и единства есть древнейшая проблема теории искусства. Если для прежней музыки факторы единства были заранее заданными в виде обязательных для всех общих правил искусства, то для новой музыки XX в. они отпали, и композитор оказался перед лицом опасности хаоса вследствие катастрофической недостаточности фактора единства, зако-

<sup>1</sup> Речь идет о картине Йоне, которую Веберн получил от нее в подарок (картина погибла весной 1945 г. во время военных действий).

номерности, порядка. Отсюда напряженные поиски новых форм скрепления, отразившиеся и на проблематике веберновского «Пути к новой музыке». Одна из магистральных идей лекций Веберна может быть сформулирована как развитие все новых средств связности по мере освоения новых музыкальных пространств (в терминах автора). И вся история музыки, взятая в плане эволюции композиционной техники, может быть представлена через изменение способов повторения как выражения средств связности.

Эволюция средств связности предполагает ценностную дифференциацию видов повторения и соответственно стремление к отбрасыванию элементарных и примитивных видов в пользу эстетически более высоких, соответствующих последним достижениям в освоении музыкального пространства. Избегание примитивных повторений, если понимать его как осознанное выражение определенной эстетической и исторической установки, есть один из самых сильных факторов, стимулировавших эволюцию нововенской школы в направлении так называемой атональности и додекафонии. Отсюда же и интерес у нововенцев к истории форм повторности в музыке, в частности, и у Веберна в его лекциях. Таким образом, когда композитор едва ли не в каждой лекции занимается проблемой связи, повторности, он говорит не о каких-то сугубо частных, мелких деталях композиционной структуры, а об исключительно важных и актуальных, животрепещущих узловых вопросах музыки, ее эстетики, истории и ценностности, только поданных через композиторско-технологическую проблематику. Но надо «видеть бездны там, где видятся банальности!»

Если учение Веберна о музыкальном пространстве и его освоении есть эстетика гармонии, высотной системы (тональности), то учение о связи есть эстетика музыкальной формы. Исследование видов повторности составляет здесь как бы низший уровень формы — строение ткани, связь элементов между собой, их структурную функциональность. Смысловые отношения в музыке, выраженные через формы связи, весьма обстоятельно представлены у Веберна в лекциях.

Среди средств создания связи путем повторения виднейшее место занимает мотив<sup>1</sup>. Повторение мотива и его частиц создает основу связности, логичности, осмысленности в каждой из музыкальных форм, которые в своем со-

<sup>1</sup> Ссылаясь на Шёнберга, Веберн определяет мотив как «наименьшую часть музыкальной мысли, обладающую самостоятельностью». Самостоятельность же выявляется через повторение (15, с. 35).

ставе могут иметь, кроме того, повторения и более крупных построений, и иных (немотивных) элементов; могут иметь иную систему повторений. На более высоком уровне функцию, аналогичную пронизанности ткани мотивом, выполняет пронизанность формы темой: «Тематизм, тематизм, тематизм» 15, с. 48) <sup>1</sup>.

На основе связи, вносимой мотивностью и тематизмом, образуются протяженные цельности — ф о р м ы. Значение одной из простейших форм подчеркивается нововенской школой в противоположность несколько пренебрежительному отношению многих *Formenlehre* — формы в а р и а ц и й, в которой, по мнению Веберна, «гарантирована наиболее тесная связь» (15, с. 51).

Под углом зрения возможностей связи и выражения мысли трактуются Веберном и все остальные музыкальные формы, представляемые им как нечто живое, неотрывное от музыки как мышления, не имеющее вне его никакого смысла и не существующее без него. Музыкальные формы суть формы музыкального мышления. Они воплощают логическую сторону музыки в крупном плане. Анализируя музыкальные формы, Веберн ставил на первое место значение функций частей, ставя его выше значения тематизма <sup>2</sup>. Принципиально важна мысль Веберна (развитая из идеи Шёнберга) о различии между частями произведения, написанными твердо (или крепко — *fest*) и рыхло (*locker*) <sup>3</sup>. Соотношение того и другого близко к тому, что принято у нас как контраст структурно устойчивых и структурно неустойчивых частей. Например, твердо строится главная тема, рыхло — разработка. Твердое и рыхлое имеют свои градации. Например, крепкость основной мысли (в становлении темы) — иного качества в сравнении с крепкостью заключительной части <sup>4</sup>. Контраст твердого и рыхлого как средство создания логической дифференциации частей музыкального целого есть главная идея веберновского понимания музыкальной формы, и она связана с проблемой музыкально-логического как мышления, уже отливающегося в звуковые структуры.

<sup>1</sup> В своем преподавании Веберн требовал того же (81, с. 105).

<sup>2</sup> Из записей занятий Веберна музыкальной формой с Райхом: «Первейшая задача анализа — показать функции отдельных частей; тематическое имеет подчиненное значение» (129, с. 63). Эта идея не противоречит вышесказанному о тематизме, так как здесь говорится о форме, а там — о письме.

<sup>3</sup> Естественно, напрашивается аналогия с органическими телами — твердая несущая конструкция и заполняющая ее мягкая ткань.

<sup>4</sup> По мнению Веберна, такая дифференциация есть уже в фугах Баха (Ричеркар из «Музыкального приношения»; см. 129, с. 64).

**В**еберн глубоко изучал не только отрасли музыкальной теории, непосредственно связанные с практикой композиции (гармония, контрапункт, форма), но также и музыкально-историческую проблематику. Слово «путь», стоящее в названии обоих циклов его лекций, обозначает историческую эволюцию музыкального мышления. Правда, вследствие специальной задачи, стоявшей перед автором лекций, история рассматривается им односторонне — как путь к новой музыке XX в. (и в нашем рассмотрении мы вынуждены следовать той проблематике, которая содержится в доступных нам материалах). Но и в такой специфической постановке вопроса возможно проследить взгляды Веберна на более широкий круг музыкально-исторических явлений.

Под новой музыкой Веберн понимает только произведения композиторов нововенской школы. Два других направления музыки XX в. — неоклассицизм и фольклоризм — отвергались им полностью. Неоклассицизм, по его мнению, лишь внешним образом сходен с классикой, но по внутренней духовной сущности, наоборот, отступает от нее (см. 128, с. 10). О фольклоризме Веберн не высказывался с такой же определенностью, однако ясно, что такие методы сочинения ему чужды. Тем не менее неправильно было бы понимать «Путь к новой музыке» как идею того, что вся история музыки ведет только к нововенской школе. Веберн говорит здесь только, что вся нововенская школа коренится в предыдущей музыкальной истории. О других направлениях и школах XX в. Веберн просто ничего не говорит, это не его тема.

Историческую эволюцию музыки веберновские лекции обрисовывают со стороны звуковой системы и музыкальных форм («освоения звукового пространства» и «выражения мысли», говоря словами Веберна). История музыки не была специальной темой лекций. Может быть, поэтому мы не найдем в них глубоких объяснений причин и движущих сил музыкальной эволюции. «Путь к новой музыке» — это как бы обзор того, что, возникнув в ходе истории, вошло затем, непосредственно или в превращенном виде, в музыку нововенской школы. Рассказывая своим слушателям о перевороте в развитии музыки, совершившемся около 1908 г., Веберн делает замечание: «То, о чем я вам рассказываю, это, в сущности, моя жизнь» (15, с. 63).

Но он мог бы сказать то же самое и обо всех своих лекциях. В них раскрывается не только предыстория 12-тоновой музыки; мы видим в них те нити традиции, которыми Веберн связан с прошлым, корни его духовного мира, глубоко уходящие в ценности старой культуры.

Сам Веберн не классифицирует историю музыки по периодам (по-видимому, и здесь он предпочитает не делить музыку по направлениям типа: «классическое», «романтическое»). Музыкальное прошлое представляется ему как бы в виде ряда крупных фигур — великих мастеров, а последование эпох, обозначаемых по именам великих музыкантов, идет у него в порядке сменяющих друг друга звуковых систем. Поэтому все же возможно воссоздать веберновские представления об основных этапах истории музыки в зависимости от этих двух признаков.

Эволюция музыки в его лекциях предстает в виде следующих этапов:

- I. Эпоха церковных ладов.
- II. Эпоха мажорно-минорной тональности.
- III. Эпоха 12 звуков.

Каждая из эпох характеризуется своей структурой звуковой системы («звукового пространства»), соответственно достигнутой стадии развития звукового сознания, своими способами письма и музыкальными формами (то есть способами «выражения мысли»). Притом письмо и форма складываются в зависимости от достигнутого уровня в освоении «звукового пространства» и должны находиться в согласовании с ним. Найденные в процессе эволюции музыкальные формы не исчезают, однако, бесследно при восхождении звукового сознания на новую ступень, а в каком-то виде сохраняются или иным путем дают о себе знать; по крайней мере это касается той новой музыки XX в., которая является специальным объектом изучения в Лекциях. Мы можем интерпретировать пробивающуюся здесь у Веберна идею таким образом: историческая горизонталь свертывается в логическую вертикаль, генезис складывается в структуру.

Таким образом, в музыкальной истории Веберн анализирует скорее структуру своего собственного музыкального мышления. История для него — как бы развернутая во времени логика феномена композиции 12 звуками. В частности, отсюда своеобразная неподвижность истории у Веберна; он, по существу, везде видит историю как развернутую одновременность; говорит не о том, как (и почему) одно переходит в другое, а о том, как «одно сменяется другим» (15, с. 29; разрядка наша. — В. Х.

и Ю. Х.), как «одно соотносится с другим» (15, с. 61). Он как бы восходит от фундаментного уровня своего музыкального сознания к более высоким, к тонко расчлененному, конкретному, от основного тона к 12 звукам<sup>1</sup>. В этой истории-структуре, как в фокусе, концентрируется-развертывается суть эстетических взглядов Веберна. При этом специфическим эстетическим предметом становится проблема тональности. Каков же путь музыки к 12 звукам?

## 1. Эпоха церковных ладов

По Веберну, отдельные элементы, вошедшие в новую музыку XX в., возникли еще во времена господства церковных ладов. На так называемых церковных ладах основан григорианский хорал и старая полифония, в том числе и нидерландская. Григорианский хорал, с его свободным ритмом и с рыхловатыми мотивными отношениями, «намного аморфнее, его формы гораздо менее рельефны (faßlich)», чем простейшая народная песня («Kommt ein Vogerl»; см. 15, с. 36). Нидерландская полифония, как и григорианский хорал, полно использует возможности диатонического 7-ступенного ряда, как обобщенной модели для мелодий<sup>2</sup>. Систематическое использование звукового эффекта — повышения вводного тона в каденции — также исторически привело к слиянию церковных ладов в две

<sup>1</sup> И форма его исторически построенных лекций 1933 г. — не цикл (для цикла необходимо, чтобы в каждой части было различное содержание), а вариации. В головной части дается тема — концепционные идеи (музыка как искусство духовное — законы природы — мысль), а далее прямо говорится: «Теперь давайте проследим [...] как развертывались рассмотренные нами идеи и принципы связности и постижимости исторически» (ср. 15, с. 27). Если угодно, сюда приложима и гётевская идея «прарастения», которую Веберн, как уже говорилось, сам относил к музыкальной форме вариаций: корень — уже стебель, стебель — уже лист, лист — уже музыка 12 тонов — и исторически, и логически.

<sup>2</sup> По поводу рондо Жанно де Лекюреля (ок. 1300) Веберн замечает: «Это было время, когда из церковных ладов развился диатонический ряд», очевидно, подразумевая под последним диатонику мажора и минора (15, с. 32). Здесь есть расхождение с принятой терминологией, согласно которой диатоника — прежде всего 7-ступенные лады народной музыки, григорианики, средневекового и ренессансной полифонии, а также мажорно-минорной системы, уже допускающей, однако, смешение ладов, хроматику и энгармонику — явления постдиатонические.

группы — мажорную и минорную. Акциденции внесли в музыку «элемент, ведущий к хроматизму, а именно — еще один тон» (15, с. 33). Связь между соотнесенными друг с другом семью тонами диатоники у мастеров нидерландской полифонии XV—XVI вв. возводится на высшую ступень в их контрапунктических письме и формах: «Уже в эту эпоху композиторы, стремясь к большей постижимости, прилагали все усилия к тому, чтобы создать взаимосвязь между разными голосами» (15, с. 35). Отсюда закрепление различных видов повторности, давших жизнь важнейшим контрапунктическим приемам и формам — в первую очередь имитации, канону; из «продолжения опытов с комбинированием голосов» вышли ракоход и обращение (инверсия). «Стремление извлечь из главной мысли как можно больше» (15, с. 49) имело своим следствием создание поздними нидерландцами целых произведений на материале одной и той же звуковой последовательности.

## **II. Эпоха мажорно-минорной тональности**

**Ч**то значит (по Веберну) сочинять тонально? «Раньше, если композитор писал в C-dur, он чувствовал себя «привязанным» к нему, иначе все шло насмарку; он был обязан вернуться к основному тону, был связан характером этого звукоряда» (15, с. 58). Тональность есть закон композиции, костяк, скрепляющий огромное здание крупной классической формы, есть выражение логической связи в сочинении. Благодаря стройной системе взаимодействия между тональностями, огромным потенциям внутреннего роста, тональная гармония использует возможности невиданного ранее (даже у «хроматистов» XVI в.) расширения звукового пространства, притом с сохранением доминирующего значения основного тона. В таких условиях на чисто тональной почве оказывается возможным использование практически всех 12 звуков хроматической гаммы.

Развитие гармонии, аккордики, освоение все больших протяжений звукового пространства идут рука об руку с эволюцией способов письма, построения ткани. Первоначально завоеванием было возникновение гомофонного склада: «Классике было свойственно концентрировать всю мысль в одной линии, все время дополняя ее в сопровожде-

нии» (15, с. 30). Разделение ткани на главные и побочные голоса, свойственное гомофонии, к концу этого периода, однако, вновь стало избегаться: постепенно «сопровождение» стало играть все большую роль, и это снова привело к полифоническому способу изложения в музыке XX в. (15, с. 29).

Эпоха мажорно-минорной тональности создала новые высокие, совершенные формы. Связь в формах базируется на отношении всего материала пьесы к ее основному тематическому ядру. На смену старым контрапунктическим видам связи пришел новый вид техники — мотивное развитие. При повторениях мотива изменяется не только гармоническое его содержание, но также рисунок линии и ритм, что не характерно для старых полифонистов. Отсюда живость и гибкость форм классиков. Мотивное развитие стало исключительно важным средством сплошного тематического единства пьесы. Элементы мотива главного голоса распространяются на остальное музыкальное пространство, появилось стремление оставаться «тематичным», брать материал и элементы формы из главной темы (15, с. 47), подобно этому происходит сквозная «тематизация» и в додекафонном сочинении. Сходство усиливается еще и оттого, что в конце мажорно-минорной эпохи появились большие изменения при повторениях; связи становились все более далекими и разветвленными.

«Первоначальная форма, лежащая в основе всего» (15, с. 77), — вариации на какую-либо тему. Вариации — форма, наиболее близко подходящая к додекафонному письму (проведение непрерывно обновляемого ряда всегда можно представить как полифонические вариации). Принцип вариаций простейшими средствами гарантирует наиболее тесную связь. «Дана тема. Она варьируется. В этом смысле форма вариаций является предшественницей композиции 12-ю тонами» (15, с. 76—77). Из других форм Веберн подчеркивает значение периода из двух предложений и построения, которое он (вслед за Шёнбергом) называет 8-тактовым предложением (этим термином обозначается завершенный кадансом 8-такт со структурой 2 2 1 1 2): «Период <...> представляет собой одну из важнейших форм, в которых может быть воплощена музыкальная мысль» (15, с. 36). Обе эти формы используются и для выражения мысли в додекафонной музыке. Особенно акцентируется роль тематической разработки (см. 15, с. 47). «Канонические, контрапунктические формы, тематическая разработка — все это позволяет установить многообразные связи между элементами, и именно там следует искать — если уж гово-

рять о предшественниках — еще один источник композиции 12-ю тонами» (15, с. 63).

Веберн дает также краткие характеристики вкладу наиболее крупных композиторов в развитие элементов нового музыкального мышления, скрытно вызревающих в недрах предшествующей новой музыки эпохи. Это И. С. Бах, Бетховен, Брамс, Вагнер, Малер, Дебюсси.

Теперь, наконец, то, что сам Веберн называет: «последняя стадия тональной музыки» (15, с. 64). На путях к новой 12-тоновой музыке XX в. это ее преддверие, грань исторических эпох. «Конец тональности» — один из главных аргументов в пользу додекафонного метода композиции<sup>1</sup>.

У музыкантов второй половины века иное ощущение тональности<sup>2</sup>, и то, что Веберн описывает с большой точностью и называет «последней стадией тональной музыки», правильнее было бы понимать как последнюю стадию старой, классико-романтической тональности, а не как конец тональности вообще. И то, что следует после нее — не обязательно «атональность» (учитель Веберна не без основания иронизировал над этим понятием!) и не обязательно додекафония шёнберговского типа. Таким образом, «конец тональности» есть завершение круга развития лишь одного из типов тональности, а додекафонный метод — не единственно возможный способ организации нового материала.

Однако это ничего не меняет по существу, а лишь уточняет исторические пути эволюции музыкального мышления.

<sup>1</sup> Для правильного понимания хода мысли у Шёнберга и Веберна (что касается отчасти и только что изложенных «путей» к 12-тоновой музыке в представлении Веберна) необходимо сделать специальную оговорку о понятии тональности, существовавшем в начале века и действительном для нововенской школы. Когда Веберн говорит «тональность», он представляет себе диатонический звукоряд, подчиненные тоническому трезвучию главные аккорды, тяготение всех звуков к тонике и их строго определенное функциональное значение. В C-dur нет звука *fis*, говорит Веберн (15, с. 53). Показательно, что, разбирая побочную тему первой части Камерной симфонии Шёнберга, он говорит: «Она кажется в своем развитии не принадлежащей никакой определенной тональности и все же, безусловно, производит впечатление A-dur» (131, с. 34; разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.). Но тема не просто «производит впечатление» A-dur! Она и есть A-dur, только не той структуры, которую единственно Веберн признает за собственную тональную. Ход гармонии по далеким от диатоники A-dur областям тональности по Веберну лишает тему тональной определенности; тональность — только то, что функционально непосредственно и однозначно подчинено тонике. В наше время каждый уверенно назвал бы это тональностью. Для Веберна же подобная тональная структура «показывает совершенно ясно, как отныне музыка Шёнберга совершенно удаляется от тональности» (там же).

<sup>2</sup> Ее справедливо называют «новой тональностью» (см. 53).

Разложение тональности — последняя стадия тональной музыки — по Веберну выражается в нескольких симптомах, охватывающих все основные параметры высотной структуры сочинения:

1) расширение тональности. Веберн говорит, например, о широком применении побочных доминант (очевидно, он подразумевал также и побочные субдоминанты; см. 15, с. 40). «Стремясь сделать мажорные и минорные лады все более богатыми и интересными, композиторы заходили во все более далекие области, и это привело к тому, что с мажором и минором было покончено» (там же);

2) применение многозначных блуждающих, альтерированных, проходящих и вспомогательных аккордов, которые не просто расширяют границы данной тональности, но преодолевают их, как бы входя одновременно в несколько **разных**;

3) если можно моментально перенестись в какую угодно отдаленную тональность без ощущения сильной тональной смены и даже тональной смены вообще, то возникает новая ситуация, когда, собственно говоря, «уже не было оснований возвращаться в основную тональность, и тем самым тональность была обречена» (15, с. 66; разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.). В качестве «в высшей степени показательного примера» Веберн приводит окончание «Песни парок» Брамса, которая, «благодаря своим необыкновенным гармониям, уже далека от тональности!» (15, с. 66; разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.).

Эта тональность действительно исчезла в музыке где-то в начале нашего века, ее имеет в виду Веберн. Но кто из нас сегодня усомнится в тональной принадлежности, в наличии тональности в «Песне парок»? (15, с. 67).

4) консонансы-трезвучия заменились диссонансами-септаккордами, пусть последние первоначально обязаны своим появлением голосоведению (15, с. 53);

5) начался «путь хроматизма», то есть путь «движения полутонами» (15, с. 68; разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.). Подчеркнем, что под хроматизмом Веберн понимает и побочные доминанты, и альтерацию, и смешение ладов (понятие, теоретически чуждое Веберну; у него это тоже альтерация), и собственно 12 самостоятельных звуков (как в додекафонии). Соприкосновение недиафонических элементов при ослабленном контрасте тональностей привело к пребыванию как бы сразу в разных тональностях и отсутствию необходимости в возвратном движении. «Поднявшись с белых клавиш на черные, композитор спраши-

вал себя: «А нужно ли опять спускаться?» (15, с. 64). Каждая ступень стала вдруг двойной, например, II ступень C-dur — D или Dis» (15, с. 53)<sup>1</sup>. Если сделать так с каждой ступенью, то что получится? — «Хроматическая гамма... и 12-тоновая шкала готова» (15, с. 66);

6) в результате всего этого тональность, избранный основной тон стали невидимыми, но все еще было соотнесено с ним в конце, в кадансе, где для завершения пьесы основной тон был необходим. (Парящая тональность: целое можно понимать тонально и так и эдак. — См. 15, с. 54). Но самого основного тона уже не было — «он где-то реял в пространстве, невидимый, уже не нужный». Более того, было бы помехой, если бы появилось тяготение к нему (15, с. 70). Сообразно внутренней сущности тональности и ее отражение — каданс — стал столь же многозначным, блуждающим. «И стало возможным вообще отказаться от основного тона» (15, с. 39), от тональности;

7) тональность умерла. «Заниматься мертвым делом бессмысленно» (15, с. 69; разрядка наша. — В. Х. и Ю. Х.). Опора на основной тон все более утрачивала свой смысл и, наконец, отпала вовсе — подобно тому, «как спелый плод падает с дерева, так музыка попросту отказалась от формального принципа тональности» (15, с. 65). В музыке «утвердились новые законы, которые сделали невозможным отнесение сочинения к той или иной тональности» (15, с. 74).

### III. Эпоха 12 звуков («новая музыка» XX в.)

**П**о подобно тому как, по Веберну, драматическая повесть о гибели тональности есть очень точно фиксированная картина эволюции высотной системы у композиторов нововенской школы или с их позиций, так и стадия 12-тоновой музыки в его изложении есть не что иное, как 12-тоновость у Шёнберга, Берга и самого Веберна. Впрочем, автор этого и не скрывает. Он не только утверждает, что «новая музыка», пути к которой им исследуются, есть музыка композиторов нововенской школы, но — более того — он, в сущности, описывает свой собственный путь: однако в настоящей работе именно потому для нас и инте-

<sup>1</sup> Явная описка: Веберн имеет в виду *Des*, а не *Dis* (ср. 15, с. 66).

ресны веберновские «пути», что они — его пути. Нужно только соответствующим образом воспринимать эти тексты, прежде всего как самообъяснение и самообоснование музыки Веберна, ее историческую, логическую и эстетическую мотивировку самим композитором в рамках известных ему теоретических понятий.

Итак, классическая тональность «умерла». Это — первый стимул, вызвавший к жизни новый метод композиции. Вместе с крушением тональности вышли из строя прежние способы организации звукового материала. Отсюда второй стимул — возникшая необходимость чем-то заменить тональность, ее формообразующие функции (15, с. 63). Особенно острое положение создалось с логической связностью музыкальной мысли. Без связующего действия тональных функций произведение не «склеивалось», распадалось на мелкие частицы. С невероятным трудом возможно было создавать пьесы либо очень короткие, либо основанные на тексте («то есть на чем-то внемusикальном». — 15, с. 78). «С отказом от тональности было утрачено важнейшее средство построения более продолжительных сочинений. Ибо тональность была крайне важна для достижения цельности формы» (15, с. 78).

И уже в этих условиях человеческое ухо смогло — пока интуитивно, неосознанно — нащупать упорядочивающие, формирующие потенции, исходившие от самой природы 12-тонового материала. «Вскоре, однако, оказалось, что система 12 тонов имеет свои скрытые законы. Например, выяснилось, что слух получал удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, то есть по интервалам, связанным с хроматическими последовательностями, иными словами — при движении мелодии на основе хроматизма, а не того звукоряда, который складывается из семи ступеней» (15, с. 55). Более того, повторение звука стало восприниматься как помеха; также и родственное ему либо совпадающее с ним преобладание одного звука как основного тона. Веберн вспоминает в связи с этим, что при сочинении Багателей ор. 9 у него было чувство: «Как только пройдут все 12 звуков, пьеса кончается». Далее он рассказывает, что «выписывал в свою черновую тетрадь хроматическую гамму и вычеркивал в ней отдельные звуки. Почему? Потому что я обнаруживал: этот звук уже встречался». «Одним словом, выработалась закономерность: пока не пройдут все 12 тонов, ни один из них не может появиться снова» (15, с. 75). Веберн подчеркивает, что закон соблюдался раньше, чем был осознан. Ведущим моментом здесь был слух, а не теоретические соображения.

Но как быть с абсолютной необходимостью связи? Природа 12-тоновости требует неповторения и равноправия звуков, связь же основана на повторности. Однажды Шёнберг нашел решение проблемы (идя все же интуитивным путем) и вывел закон композиции для 12-тоновой музыки. Закон полностью удовлетворял и природе 12-тоновости (не повторять звука, пока не пройдут все 12), и необходимости повторения как средства достижения связности (повторять все 12 звуков как единое целое, что осуществимо при условии постоянного сохранения одного и того же порядка последования звуков). Закон лег в основу шёнберговского «метода композиции 12-ю лишь между собой соотнесенными звуками», существующего примерно с 1921 г. (15, с. 58). Метод обеспечивает возможность достижения максимально далеко идущей музыкальной связи, которая, однако, в большой мере воспринимается интуитивно, подсознательно, как в тональной музыке (см. 15, с. 78).

Но метод «композиции 12-ю звуками» не является «заменителем тональности», этот метод «ведет гораздо дальше» (15, с. 76). 12-тоновая композиция не есть просто тональность с двенадцатью звуками вместо семи, функции связи осуществляются в ней принципиально иными способами. В соответствии с изменившимися условиями 12-тоновая музыка стремится «к новому насыщению музыкального материала как по горизонтали, так и по вертикали», к полифонии (15, с. 49). Основной структурной единицей, сочетающей в себе и 12-тоновость гармонической системы, и квазитематическую функцию композиции, является основной ряд или серия.

Структура серии не является произвольной, а создается «по определенным тайным законам (узы здесь очень жесткие, и все нужно продумать очень тщательно и очень серьезно, как при вступлении в брак — выбор тяжел!)» (15, с. 57). «Например, композитор стремится иметь по возможности много разных интервалов или определенные соответствия в пределах ряда: симметрию, аналогию, группировки (скажем, трижды по четыре или четыре раза по три звука)» (15, с. 78—79). Столь же продуманным является и выбор проведенний серии.

Классически и тонально мыслящий Веберн и в додекафонии думает о гармонии и тональности: «Ряд в его первоначальной форме и высоте играет теперь такую же роль, как раньше «основная тональность»; «реприза» естественно возвращается к нему. Мы кадансируем «в том же тоне»! Эта аналогия с более ранними структурными принципами

поддерживается совершенно сознательно и, таким образом, опять становится возможным перейти к более крупным формам» (15, с. 79). Иначе говоря, додекафония вновь делает возможным то, что было уничтожено с отказом от тональности, — противопоставление высотных положений («тональностей»), на которых проводятся мотивно-тематические элементы композиции. Если угодно, говорит Веберн, и у нововенцев можно обнаружить основной тон, но только в развертывании музыкального сочинения он больше не интересует композитора, не имеет того структурного значения, каким он обладал в тональной музыке (15, с. 55) <sup>1</sup>.

Веберн вновь акцентирует приверженность нововенской школы к классическим традициям: «Мы хотим „сказать по-новому“ то же самое, что говорилось раньше» (15, с. 81). Не только содержание, но и музыкальные формы выводятся из классики. Так, например, тема Шёнберга опирается на те же формы периода и 8-тактового предложения (15, с. 46).

## · ХУДОЖНИК И ОБЩЕСТВО

**К**ак и многие другие западноевропейские композиторы, Веберн далек от того, чтобы выдвигать на первый план идею социального значения искусства. Его субъективная позиция в данном отношении может быть определена так: «только музыка». Веберн всегда погружен в явления музыки, в которые для него сфокусированы все вещи в мире и через которые и в категориях которых он смотрит на мир, общество, людей, события.

Тем не менее неправильно было бы представлять себе позицию Веберна упрощенно — как аполитичную, равнодушную к событиям в мире, к социальной функции искусства. Ученик Веберна Х. Сирл справедливо утверждал, что Веберн «чутко воспринимал окружающий мир, и он, безусловно, не заперся в башне из слоновой кости» (115, с. 12).

Хотя сам Веберн специально не разрабатывает проблему «искусство и общество», его позиция вполне определена и может быть кратко сформулирована следующим образом. Общественная ценность музыки определяется ее спе-

<sup>1</sup> Например, основной тон «Лирической сюиты» Берга — звук *F*.

цифически музыкальной сущностью («только музыка»); современная буржуазная действительность не дает возможности широким слоям населения приобщаться к истинной культуре, процветает лишь пошлое искусство дешевых развлечений; задача подлинного художника — нести людям высокое искусство, духовно просвещать, пробуждать духовную активность; фашистский поход против духовной культуры вызывает резкий акцент на значении культуры и искусства как твердыне нравственного и духовного достоинства человека; в обстановке полной изоляции — бескомпромиссное отстаивание высоких идеалов. Приведем ряд прямых и косвенных подтверждений этой веберновской позиции в отношении социального значения искусства.

Веберновская установка, которая может быть выражена словами «только музыка», означает беспощадную строгость в создании музыкальных ценностей, конечно, прежде всего по отношению к самому себе. Никакие привходящие внемузыкальные обстоятельства не могут влиять на оценку произведения, в счет идет только автономная музыка. Особенно недопустимо снижение качества музыки в погоне за успехом, под нажимом жизненных обстоятельств или вследствие поспешности. Отсюда, в частности, высота и чистота искусства самого Веберна, как композиторского, так и исполнительского («для меня нечистая нота — что-то ужасное». — 15, с. 94). Но эта установка у Веберна не означает отрицания ни демократических жанров, ни музыки прикладного назначения, музыки политического звучания. Так, именно Веберн привлек Эйслера к пролетарским хорам, аранжировал рабочий хор Листа, исполнял «Улица, пой» Эйслера, ценил легкую музыку И. Штрауса. Хотя, конечно, нельзя считать, чтобы эта сторона была у Веберна сколько-нибудь определяющей. В собственном же творчестве она, можно сказать, вообще почти не представлена.

Очень ясно ощущал Веберн враждебность окружавшей его буржуазной действительности художественному творчеству и подчас реагировал на это очень болезненно. В одной из лекций он говорил, что широкие массы «не имеют возможности много заниматься духовными вопросами» (см. 129, с. 18). Накануне прихода фашистов к власти он отмечал падение подлинной заинтересованности искусством: «Все меньше людей [...] подходят нынче к искусству с должной серьезностью и интересом» (15, с. 26). Остро, болезненно реагировал композитор на свое собственное участие в развлекательном жанре искусства, к чему его вынуждала необходимость заработка.

Веберн мечтал об уничтожении всех этих опереточных и легких театров, называл такой акт «подвигом» и мучительно переживал свое падение до «самой низкой стадии культуры» (см. 136, соотв. с. 46, 47).

Миссия художника во враждебном истинному искусству мире по Веберну — утверждение высоких этических и эстетических идеалов, активной духовной деятельности. Этим целям служит искусство высокой мысли, одухотворенное чистотой и красотой его содержания. Практически это вылилось в его руководстве рабочими симфоническими концертами в Вене. Вильдганс пишет: «Веберн стал в число прогрессивных людей, не будучи политически активным» (136, с. 84). Верный своим высоким музыкальным идеалам композитор не превращал концерты в «поп-искусство», а доводил их до уровня подлинно художественного творчества. Помимо программ, достойных любого профессионального коллектива, мы располагаем высказыванием самого Веберна, свидетельствующим о высочайших технических возможностях руководимого им хора (напомним: хор состоял из рабочих). В письме к Йоне и Хумплику он говорил в связи с Кантатой ор. 29, что со своим хором он мог бы исполнять такую музыку (128, с. 43).

Фашизм явился в области культуры и искусства концентрацией самых мрачных, самых страшных сторон буржуазной действительности. Духовная биография каждого гения включает в себя момент вживания, вчувствования в наиболее характеристические события и атмосферу своего времени. Логика истории непосредственно столкнула Веберна с самой отвратительной, самой бесчеловечной силой его эпохи. Вместе с уничтожением демократических свобод и роспуском Австрийской социал-демократической партии прекращена деятельность рабочего хора и оркестра<sup>1</sup>.

Фашисты подняли яростную кампанию против новой музыки и всего лучшего, что было в немецко-австрийском музыкальном искусстве; львиная доля издаваемых произведений приходится на фашистскую «агитационную» литературу — марши, песни (35, с. 113). Шёнберг снят с работы в Берлинской академии искусств; кампания против Хиндемита как «большевика в области культуры» (44, с. 101), по мнению Геббельса, Хиндемит относится к создателям «атонального шума» (5, с. 89); нацистам ненавистна и «Весна священная» Стравинского (44, с. 103); за защиту Хиндемита Фуртвенглер смещен со своего поста, и ему угрожает концлагерь (9, с. 88); «Deutsche Zeitung» назы-

<sup>1</sup> Это был тяжелый удар для Веберна (136, с. 108).

вает музыку Берга «мерзкой, как болезнь, характерная для системы, ее породившей. Это — чистый большевизм в музыке, в чистой форме» (5, с. 89); во главе Универсального издательства — «фашистские чиновники, специалисты по вытравливанию свободной мысли и творчества» (59, с. 108).

Прикрываясь демагогическими лозунгами, фашисты насаждают «истинно немецкую» лжекультуру вроде увертюры Фрица Тайля «Третья империя» (в рецензии на нее говорится буквально следующее: «Увертюра... рисует борьбу национальных отрядов против прежних партий... В роскошных гармониях и пластических красках выступает вторая тема, олицетворяющая удовлетворение народных масс новым движением... Заканчивается произведение ликующим гимном, прославляющим Третью империю»; см. 49, с. 106).

После прихода Гитлера к власти, и в особенности после аншлюса (1938) положение Веберна стало поистине бедственным. Фашистская пропаганда сочла его деятелем культурбольшевизма. За отношение к Шёнбергу и Малеру фашистские демагоги, как уже говорилось, отнесли «чистокровного арийца» Веберна к «еврейским прихвостням».

И вот в таких условиях политически индифферентный интеллигент-либерал Веберн, вся политическая платформа которого состояла в приверженности к слову «демократия», несколько неожиданно обнаруживает твердость политических убеждений, непоколебимость и бескомпромиссность которых есть прямое отражение и продолжение его художественских и этических взглядов. Для Веберна это не было ни подвигом, ни переворотом в сознании. Это было всего лишь проявлением в новой для него области его общих идейных установок — честности, правдивости, идейной чистоты, самоотверженного служения благородным, высоким идеалам (см. с. 86 книги).

Возражая против утверждений фашистов от искусства, будто 12-тоновая музыка в своей основе чужда и противна немецкой натуре, Веберн с полной убежденностью утверждает, что «нет и уже не может быть пути назад» (15, с. 52).

Тихий и скромный, религиозно настроенный Веберн приходит к идее ответственности художника перед обществом в условиях нарастающей угрозы гибели высоких идеалов. Эта идея высказывается им неоднократно, и, так как она естественно следует из всего внутреннего облика художника, мы вправе считать ее основной, магистральной в отношении проблемы социального значения искусства (см. с. 86—87 книги).

Антифашистская направленность позиции Веберна не подлежит сомнению. Несомненна также полнейшая идейная непреклонность Веберна, его абсолютная бескомпромиссность во всем, что касается его святая святых — музыкального творчества. Но вместе с его погруженностью только в музыку позиция Веберна неминуемо должна была привести — и привела — к его столь полной, глухой изоляции от окружающей его страшной общественной действительности. Когда он писал последние свои сочинения — опусы 28—31, он уже знал, что они едва ли могут быть исполнены в странах под властью Гитлера. Веберну было ясно, что ему отрезаны все возможности общаться с публикой, обществом. И фанатическая верность композитора избранному им пути вызвала в нем замыкание в кругу его творческих проблем, страстное желание быть понятым (см. с. 94 книги). Веберн твердо верил в то, что отстаиваемые им среди окружавшей его интеллектуальной тьмы идеалы высокого и чистого мира мысли представляют собой непреходящую духовную ценность, что создаваемая им музыка нужна людям, обществу, человечеству. Уже несколько ближайших лет после трагической смерти композитора подтвердили его правоту.

### **«ЗНАЛ ЛИ САМ ВЕБЕРН, КТО ТАКОЙ ВЕБЕРН?»**

**В** своих Лекциях Веберн фактически рассказывает о том, что он сам пережил, но делает это в тех категориях мышления, которые им усвоены в процессе учебы у Шёнберга и в последующем общении с ним и другими композиторами и теоретиками преимущественно нововенской школы. Интуитивно Веберн, вероятно, знал, «кто такой Веберн». Но было ли это уложено в ряды соответствующих понятий и терминов, было ли знание сознанием? Здесь мы встречаемся с фактом поразительной яркости: содержание знания, не имеющего для своего выражения необходимых мыслительных категорий, остается совершенно невыявленным, темным, в сознании практически не существующим. Теоретически Веберн смотрит на себя глазами Шёнберга и, естественно, не может схватить ничего (или почти ничего) из того, что отличает его от учителя. Поэтому брошенный мимоходом вопрос Стравинского: «Знал ли сам Веберн, кто такой Веберн?» (52,

с. 252) — вполне правомерен. Композитор описывает в Лекциях пути к тому общему, что свойственно нововенской школе в целом; субъективно он сам — лишь один из нововенцев, стилистически стоящий примерно на том же уровне, что и остальные. Как слушатели не воспринимали принципиально новое в Веберне, понимая его (если понимали вообще) как «маленького Шёнберга», так, по-видимому, и сам композитор субъективно считал себя чем-то вроде этого. Предположение, что Веберн очень удивился бы своей внезапной мировой славе, затмившей в глазах передовых музыкантов знаменитость Шёнберга, представляется вполне обоснованным.

И если мы обращаемся к авторским высказываниям, чтобы лучше понять музыку композитора, то в отношении Веберна мы должны сказать: Кто такой Веберн, сам Веберн не знал. Веберна открыло послевоенное поколение — Штокхаузен, Булез, Пуссер, Лигети, Ноно. Изложенные выше высказывания композитора говорят о многом, но нет в них ничего о специфике индивидуального стиля Веберна. Именно она и является поэтому целью последующих глав.

Но прежде чем углубиться в эстетические проблемы веберновской музыки, необходимо сделать несколько кратких замечаний о предмете и методе музыкальной эстетики, в плане которой ведется здесь рассмотрение. Музыкальную эстетику мы понимаем здесь как одну из областей в широком смысле теории музыки, характеризующуюся своей специфической проблематикой, которая и обрисовывает собственный ее предмет. В отличие от теории музыки в тесном смысле, где упор делается на систематику и обоснование музыкальных законов в их конкретно-звуковой специфике, музыкальная эстетика занимается общими, спекулятивными проблемами искусства звуков как формы общественного сознания. Тем самым музыкальная эстетика оказывается совпадающей по проблематике с соответствующей областью философии и поэтому может рассматриваться так же и как ее отрасль («философия музыки»). Различие с теорией музыки состоит здесь не только в стремлении отыскать предельно широкие, конечные основания музыкальных явлений, но также и в цели музыкально-эстетического исследования — в установлении целостного взгляда на музыку.

Но музыкальная эстетика должна быть также и музыкальной эстетикой. Это значит, что она не просто проекция общих эстетических проблем на область музыки, но — по своей специфике — отражение проблем

музыки как искусства звукового согласно ее природе. Музыкальная эстетика как философия музыки может обходиться без подтверждения музыкальными примерами, без музыкального материала. Но музыкальная эстетика в целом, не доходящая до собственно музыкального, звукового выражения содержания, лишается соприкосновения с той чувственной конкретностью, без которой нет искусства, и фактически превращается в околomuзыкальные псевдоэстетические общие слова. Музыкальная проблематика ограничивается при этом обычно изучением словесных высказываний о музыке, биографических или исторических данных, разного рода параллелями и сравнениями, словесными характеристиками музыки (в отрыве от чувственной звуковой формы музыки они, как правило, не схватывают существа дела) и т. п.

Поэтому метод музыкальной эстетики непременно должен включать в себя оперирование непонятным, звуковым материалом музыки. Например, совершенно исключено, чтобы центральная проблема музыкальной эстетики — проблема прекрасного — могла быть сколько-нибудь удовлетворительно поставлена без привлечения системы звуковых отношений. Звуковая природа музыки как искусства делает необходимым для раскрытия внутреннего духовного ее содержания охват его во всем объеме от отражения образов действительности до ставших знаками духовных вещей звукосочетаний<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Разумеется, в рамках настоящей работы мы ограничиваемся лишь наиболее важными проблемами, характеризующими музыку Веберна.

# НЕКОТОРЫЕ ОБЩЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ ВЕБЕРНА

## «НОВАЯ МУЗЫКА» И ЗАКОНЫ ПРИРОДЫ

**Д**уховное в музыке существует лишь в формах, выраженных звуковыми образами. Только структура, создаваемая в согласии с законами звука как материала искусства, в состоянии запечатлеть духовное содержание музыки, образ действительности. Нейгауз пишет: «Музыка — искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура так же закономерна, как структура художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения. Теория музыки, учение о гармонии, контрапункте и анализ формы занимаются раскрытием этих закономерностей, закономерностей, создаваемых великими композиторами в согласии с природой, историей и развитием человечества» (42, с. 65).

Закономерности и законы, «согласные с природой и историческим развитием человечества», как ступени в эволюции природы, лежат и в основе музыки XX в., в том числе и веберновской. Триединство истинного, прекрасного и доброго продолжает сохранять свое значение и в наше время несмотря на гигантский взрыв всей старой эстетики, по понятной инерции абсолютизированной и принимавшейся за единственно возможный вариант музыкально прекрасного вообще.

Проблема «музыка и природа» есть поэтому прежде всего проблема естественности законов современного творчества. Естественность как соответствие законам природы в области эстетического тождественна гётевской

«истинности» материала искусства<sup>1</sup>. Естественность как отражение законов природы выступает в искусстве в облике законов материала, с которым имеет дело художественное сознание. Интуитивное постижение законов материала, закрепляемое традицией, порождает определенные правила искусства, назначение которых — служить созданию красоты. Задача же теории искусства и состоит в том, чтобы «обосновать естественные закономерности, которыми сознательно или бессознательно руководствуется художественное творчество, и представить их в виде логически связанных в систему положений» (107, с. 450).

«Новая музыка» XX в. — закономерный шаг в развитии искусства звуков. Язык ее, столь ошеломляюще новый, так же естествен, как и язык музыки прошлого. Не будет преувеличением сказать, что сочинения Веберна концентрируют в себе самые трудные проблемы музыки своего времени, и обоснование законов его творчества есть поэтому во многом обоснование языка новой музыки вообще. Несмотря на крайнюю стремительность эволюции и крайнее удаление от идиом музыки предшествующей эпохи, «новая музыка» XX в. сейчас, в перспективе времени, уже достаточно обнаружила свои природные основания. Отчасти они были рассмотрены в веберновских лекциях, через анализ исторических путей, ведущих от языка классиков к нововенской школе; в меньшей мере композитор занимается объяснением уже сложившейся новой музыки. В нашу задачу входит сейчас скорее эта сторона проблемы: раскрыть естественные объективные предпосылки языка новой музыки как исторически уже сложившейся данности.

Само возникновение новой музыки обусловлено двумя факторами: 1) особенностями развития общественного сознания в эпоху мировых потрясений, в конечном счете резкой ломкой всего жизненного уклада (внутреннее обстоятельство) и 2) движением в сторону большей дифференциации в области восприятия звуковых соотношений (внешнее обстоятельство). Глубочайшие и необратимые изменения в мире прямо отражаются на человеке в виде столь же глубоких и столь же необратимых изменений в его сознании. Тем самым изменения в общественном сознании оказываются частным моментом общего процесса эволюции человека и общества. Изменения же в музыкальном

<sup>1</sup> Этимологически русское слово «истина» (=то, что есть) стоит в связи не только с «истый», но также с «есть», «естество» (истина = «естина»).

сознании есть часть, слой эволюции общественного сознания в целом. Поэтому названные два фактора в конечном счете являются двумя сторонами единого процесса — его общим и его особенным, в отношении музыки можно сказать также — его внутренним и внешним. Таким образом, эволюция языка музыки есть в конечном счете отражение картины мира в свою эпоху. Один из афоризмов Шёнберга гласит: «Искусство — это вопль тех, которые на себе испытали судьбу человечества, которые не мирятся с судьбой, но с нею борются», «и внутри их, в них происходит движение мира. А извне только один звук: произведение искусства» (8, с. 264).

Закон эволюции, органически присущий духовной жизни в целом («вечно стремящийся подъем» по Гёте — 19, с. 40; «вперед и вверх», как формулирует его В. Кандинский — 87, с. 8—9), осуществляется новой музыкой в формах, столь же природно обусловленных, что и прежде. Носителем эволюции в ее конкретности являются здесь звукоотношения. Они могут пониматься и как нечто внешнеизмерительное, отвлеченно-теоретическое, но по своей истинной сущности они — знаки духовного в музыке, а как система этих знаков они составляют музыкальный язык, непосредственную действительность музыкальной мысли, средоточие эстетического в искусстве звуков.

Если свести суть происшедшего в музыкальном сознании перелома к максимально краткой формуле, мы получим следующую идею: колесо истории сделало очередной оборот, уровень звукового сознания поднялся на одно деление, более сложное звукоотношение стало оптимальным, что вызвало к жизни новый звуковой мир.

Объективные естественные предпосылки языка новой музыки поэтому обуславливаются теми же самыми факторами, что и прежде. Принципиальная разница лишь в том, что пифагорейцы в своих исследованиях звучащего тела (струны монохорда) ограничивались лишь инвариантными совершенными консонансами (квартой, квинтой, октавой), Рамо и Рима — вариантами несовершенными (терциями и секстами), а наше время выдвигает идущие далеко по натуральному звукоряду сочетания — диссонансы. Передвинувшись по шкале музыкальных чисел на одно деление вперед, музыка, однако, по-прежнему полностью сохраняет свою природную основу. Объективно существующие свойства интервалов-диссонансов (септим, секунд и тритона) являются натуральными, природными равно в той же мере, что и свойства интервалов-консонансов. Но только

свойства эти совсем иные. И подобно тому, как утверждение несовершенных консонансов в качестве оптимальных звукоотношений означало маскирование совершенных консонансов (запрещение параллельных и скрытых квинт и октав, избегание открытого звучания жестких консонансов кварты, квинты и октавы и т. д.), утверждение диссонансов в этой роли должно вести к аналогичному избеганию оптимальных звукоотношений предшествующей эпохи в их прежнем виде. Отсюда типичное для нашего времени преобразование всей системы музыкального мышления.

Веберн сделал самые радикальные выводы из музыкальной революции своей эпохи, пойдя даже дальше Шёнберга. Он — самый крайний из композиторов 1-й половины XX в., отказавшихся от прежних структур-моделей и воплощаемых ими комплексов звукоотношений. У него нет ни диатонических гамм, ни терцовых аккордов, ни функциональных гармонических формул, ни мажороминора. Поэтому может показаться, что такая музыка полностью оторвалась от природы и ее естественных законов.

Но, как было показано в предыдущем разделе, нет ничего более далекого от духовного мира Веберна, чем уповающее исключительно на вдохновение свыше беззаконие дилетантизма. Для композитора это не вопрос вкуса или теоретических изысканий. Закон природы, реализуемый музыкальной структурой, есть для него предпосылка творчества столь же непреложная, что и коренящиеся в природных основах законы гармонии, контрапункта для музыки великих мастеров прошлого. Даже в потемках «свободной атональности», лишь частично устраняемых техникой додекафонии, композитор интуитивно нащупывает действие новых законов, обоснование и полное сознательное уяснение которых пусть и не дано одному поколению. Поэтому он считает, что «нужно все время проверять, правильны ли эти аккордовые сочетания? [...] Правильная ли здесь форма?» (15, с. 74). Акцент на «правильности», который всегда делает Веберн, и означает его субъективное ощущение естественного закона, которому следует творчество и который оно находит и объективизирует.

Единство объективной, диктуемой самой природой, внутренней логической необходимости новых законов музыки и их субъективного ощущения художником-творцом, очевидно, означает естественную форму их проявления в практике искусства.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ

**М**узыкальное искусство как явление, существующее во времени, насквозь пронизано действием временных факторов.

Новая веберновская концепция времени находится в цепи смен исторических типов ощущения времени, уже не раз происходивших на протяжении музыкальной истории<sup>1</sup>.

Основная идея веберновского ощущения времени — сжатие, концентрация, предельная насыщенность при строжайшем расчете и контроле временных отношений. При этом степень насыщенности такова, что она дает новое качество структуры, оказывающее решающее воздействие на концепцию формы<sup>2</sup>. Концепция сжатия во времени тотально пронизывает все элементы веберновской музыки. Здесь находится ядро, центр, исходная точка его стиля. К сжатию во времени могут быть сведены многие, если не все, основные стилистические изменения в элементах музыки — от длины произведения до структуры мелодики, гармонии и до тембра. Органичность веберновской концепции времени состоит в том, что сжатие охватывает не один какой-либо параметр музыки, а распределяется равномерно на все. Поэтому можно сказать, что Веберн сдвинул на одно деление все временные аспекты музыки — от пропорций между частями формы и до функ-

<sup>1</sup> Типы переживания времени неодинаковы и в различных культурах мира. З. Лисса пишет о различии переживания времени в западной и восточной культурах: «...вариационные трансформации «макама» или «раги» продолжаются там (в Индии, Египте. — В. Х., Ю. Х.) 6—10 часов, а публика во время такого концерта многократно выходит и возвращается. Это значит, что музыкальное переживание в данном случае: а) не требует непрерывности, как в европейской музыке, б) распространяется на время, немыслимое для европейского музыканта, в) основано на другом воплощении музыкального процесса (на однородности материала, а не на непрерывности процесса образования развития)». Говоря об историческом изменении фактора времени в европейской музыке, Лисса указывает, что романтизм изменил найденную классиками среднюю меру длины музыкально-временного процесса — знаменитые «himmlische Längen» у Шуберта, огромные масштабы симфоний Брукнера или Малера, вагнеровского «Парсифаля»; противоположная крайность — краткость инструментальных миниатюр у романтиков (33, с. 329 и 331).

<sup>2</sup> Это можно сравнить со структурой небесных тел — белых карликов и нейтронных звезд: ядерные частицы их плотно прижаты друг к другу, а не разделены внутриатомным пространством; отсюда фантастические плотность и вес их вещества.

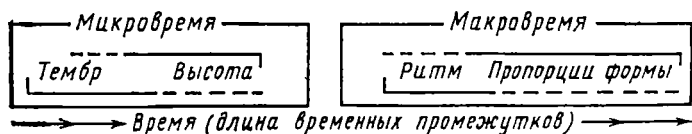
ции тембра. Как и многие другие его достижения, изменение ощущения времени, при всей своей новизне, представляет собой развитие одной из тенденций музыки предшествующего периода. Так, стремление к усилению насыщенности музыкального времени можно найти у Брамса. Однако Веберн не только развил эту тенденцию дальше (как и множество других современных композиторов), но перешел через некоторую грань, что дало качественно новые результаты.

Как проявляет себя новое, веберновское ощущение времени? Упрощая вопрос с целью облегчить понимание главного в нем, можно свести идею сжатия, концентрации к качественно новому, более высокому уровню насыщенности времени в каждом из музыкальных параметров происходящими событиями. Если вытянуть в одну линию «накладывающиеся» друг на друга четыре основные области, в которые группируются временные единицы микро- и макровремени<sup>1</sup>, то самые главные из этих областей, насыщаемые самыми ответственными функциями в музыке барокко — классицизма — романтизма, были две средние — высотность (гармония) и ритм (а также синтезирующая их протяженная мелодия). У Веберна они в общем остаются теми же самыми (в этом отношении он вполне традиционен в отличие от многих композиторов-авангардистов), но тем не менее именно у Веберна произошла радикальная внутренняя реорганизация временных параметров (и от его достижений ведут свою родословную приемы позднейших композиторов — Штокхаузена, Булеза, Ноно, Лютославского и других).

Тембр (призвуки) из средства колорита, каким он был в музыке предшествующей эпохи, становится носителем сущностных смысловых отношений, «тембротемой», «тембромелодией» (*Klangfarbenmelodie*), «тембромладом», «тембротональностью», «темброгармонией» (отчасти он принимает на себя функции аккордики). Отсюда тембровая полихромия Веберна.

Высота (звуки, аккорды), сохраняя в большой мере прежние смысловые функции (высоты — в первую очередь

1



носители отношений музыкальной логики), отчасти наделяется значением, свойственным прежде синтетическим цельностям (мотивам, другим звуковым последованиям), структура которых развернута во времени; отсюда веберновский тип письма — пуантилизм.

Ритмически развернутые структуры (мелодические мотивы и фразы, гармонические и контрапунктические последования) — насыщенные концентрированно изложенными событиями мелодические и многоголосные цельности (мотивы, фразы) нередко оказываются структурами столь развитыми и богатыми содержанием, что приравниваются к более крупным построениям классической формы (на которую они часто ориентируются): 1—2 звука приравниваются к мотиву, мотив — к фразе, фраза — к периоду (или предложению — *dem Satz*), несколько тактов — песенной форме; отсюда типичная для Веберна афористическая форма.

Временная структура формы в целом — сдвиг временных параметров на одно деление не оставляет места для внутренних пропорций классических форм, которыми продолжает мыслить Веберн. То, что он субъективно понимает как новое исполнение тех же классических форм («старое по-новому»), в действительности является настолько полной их реорганизацией, что они фактически оказываются как бы «предметом изображения»; истинная же форма совершенно иная, органически вырастающая из типа письма, столь чуждого классическому, от которого произрастают классические формы; отсюда кардинальное обновление формообразования у Веберна.

Но если бы новизна веберновской концепции времени сводилась бы только к названным изменениям, его творчество, вероятно, могло бы рассматриваться как явление преимущественно эволюционное. Однако его ощущение времени имеет еще один аспект, проявляющийся не столь систематично, как сжатие, преимущественно в позднем периоде творчества, но придающий специфический оттенок музыке Веберна даже там, где он представлен слабо. Назовем этот аспект ставшее время.

Эпоха индивидуализма XVII—XIX вв. стремилась запечатлеть в музыке образ человеческой личности в его телесно-духовной конкретности. Поэтому психологическое время этой эпохи полностью зависимо от биологических актов человека как живого существа — дыхания, пульса, шага, естественной размеренности музыкальной речи (песенный метр), песенно-танцевальной структуры музыкальной мысли и т. д.

У Веберна эта подоснова в какой-то мере сохраняется, но только почти никогда не дается в своем природно-чистом виде. Веберн и здесь двулик. С одной стороны, субъективно принадлежит традиционному антропологическому ощущению времени, с другой — нащупывает, находит совершенно противоречащее тому ощущение. Различие мы можем понять следующим образом. В классико-романтическом антропологическом понимании наша музыкальная мысль как бы идет совершенно синхронно биологическим часам человека, плывет вместе с естественным для человека течением времени. В новом веберновском понимании мысль (в данном отношении) как бы изначально содержит в себе все моменты времени подобно тому, как мысль может одновременно созерцать в воображении сразу и начало, и рост-расцвет, и увядание органического процесса; в таком случае оно не нуждается в подчинении природно-телесному ритму естественного течения времени, хотя и сколько угодно может совпадать с ним.

Течение художественного времени тем самым становится регулируемым — оно может быть сжатым (как у Веберна) или растянутым (в некоторых из позднейших стилей, например, в так называемой статической музыке). Перестав совпадать с естественным биологическим временем слушателя, художественное время (кажется, впервые в истории музыки) вообще становится осязаемым, слышимым, почти что видимым подобно тому, как не ощущаемая при полном совпадении скоростей воздуха и экипажа воздушная среда превращается в осязаемый ветер при их заметном расхождении. Отсюда типичная для Веберна напряженность в ощущении времени.

Но вместе с тем ставшее время не создает того абсолютного потока движения, которым отмечено единственно только антропологическое время. Поэтому преодоление текучести времени как бы прекращает движение бесконечного потока. Художественный образ становится вновь не развивающимся, а разворачивающимся. Он уподобляется кристаллу, который поворачивается к нам своими различными сторонами, но не меняющим своего существа, как бы внутренне неподвижным. Как часто бывает у великих художников, открывающаяся им истина мира где-то находит свое краткое, но предельно яркое выражение. Песня «Лужайка в парке» ор. 13 № 1 на текст К. Крауса (1917) открывается словами: «Wie wird mir zeitlos» («В каком я безвременье»).

Ставшее время и сжатие временных параметров при максимальной рациональной контролируемости и выверен-

ности временной организации — все это есть полная отмена прежней концепции времени, несмотря на густую сеть связующих с прошлой эпохой нитей и даже несмотря на авторское субъективное понимание проблемы в традиционных категориях. (Подчеркнем еще раз, что новая концепция времени представлена в сочинениях композитора по-разному; в некоторых из них, например, в хоре «Ускользя на легких челнах» ор. 2, в песнях «День прошел» ор. 12, в таких инструментальных пьесах, как ор. 6 № 4, она ощущается мало.)

Покажем веберновское ощущение времени на конкретном примере. Избираем для этого начальный 10-такт Симфонии ор. 21.

А. Веберн. Симфония ор. 21, I ч.

22 *Ruhig schreitend* ( $\text{♩} = \text{caso}$ )

I 1 2 3 4 5

II Cr. 1

III Cr. 2

IV V.c. pizz.

*p* *Ar.* *V.1a pizz.* *arco*

Суммарный ритм:

I 6 7 8 9 10


II Bcl.

III Cl.

IV V.2 arco

*mp* *Ar.* *V.1a arco* *pp* *V.c.* *Cr. 1* *Cr. 2*

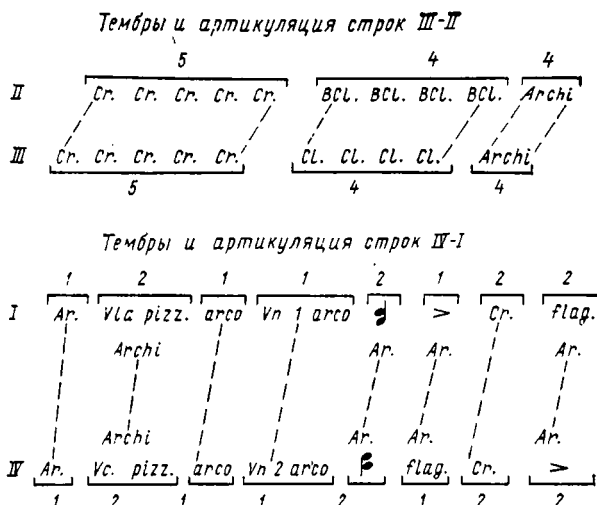
Казалось бы, связь с прежним отношением ко времени очевидна: первая же ритмическая схема (см. строчку «суммарный ритм») показывает элементарнейшее оstinato.

Рисунок  мог бы быть доказательством самого ор-

динарного традиционного ощущения времени. Вполне элементарны и ритмические рисунки в каждом из выписанных в примере голосов. Совершенно элементарен и такт (ровные две вторых от начала до конца всей части). Где же здесь новое? Оно выражается прежде всего в указанных двух идеях (см. с. 165 и 167).

1. Сжатие временных параметров, концентрация во времени. Веберн предельно насыщает смысловой нагрузкой каждую долю времени этого неторопливого («ruhig schreitend») Andante. Благодаря особому, свойственному в наибольшей мере именно Веберну использованию додекафонной техники, каждый звук имеет значение не только как член 12-тонового ряда и его сегмента, но также и сам по себе — так, как будто каждый звук (или каждые два звука) были самостоятельным мотивом (в классической мотивной технике это тоже встречается, но как исключение, растворяющееся в ином понимании мотивности). Например, первый звук третьего голоса (a у Ст. на строчке III) имитируется первым звуком остальных голосов так, как если бы он являлся совершенно полно изложенной смысловой цельностью (подобная трактовка сохраняется и во всем дальнейшем изложении). Точки вмещают в себя то, что прежде было свойственно мотивам. Серийная структура отличается поразительной строгостью и богатством в микромасштабах: на III строчку отвечает абсолютно строго зеркально имитируемая линия второй строчки, на IV — линия первой, и притом еще пары голосов I—II и III—IV строк внутри себя в таком же серийно-интервальном соотношении, как и II—III, I—IV. Тембр становится носителем наиболее существенных, смысловых отношений в музыкальном произведении, приближаясь (в какой-то мере) к роли, которая прежде отводилась теме, гармонии, мелодии. Так, например, для непосредственного восприятия отражения вторым голосом третьего тембра валторны значит не меньше, чем интервалика мелодической линии и тематическая точность имитирования. Больше того, одна только тембровая сторона создает свою квазитематическую структуру, хотя и связанную с общей мотивно-серийной (а она выполняет здесь функцию тематической связи), но не производную от

нее, а вполне самостоятельную. Покажем это на схеме<sup>1</sup>.



Тембровые последования имитируются так, как будто они — тематические единства. Даже отдельные интервалы воспринимаются как микроимитации, если они связаны с одними и теми же звуками ( $G$  —  $as$  у  $Cr$  в т. 3—4 и  $as$  —  $G$  там же у  $Vc.$ ,  $h^1$  —  $b$  у  $Cr$  в т. 5—6 и там же  $b$  —  $h^1$  у  $Vla$  pizz.,  $fis^1$  —  $G$  у  $Cr$  в т. 2—3 и  $G$  —  $fis^1$  у  $Vc.$  в т. 4—5: то и другое объединимо с уже указанным  $as$  —  $G$  в трехзвуковые имитируемые группы; это же касается  $c$  —  $h^1$  у  $Cr$  в т. 4—5 и  $h^1$  —  $c$  в т. 6—7 у  $Vla$ );  $h^1$  —  $b$  у  $Cr$  в т. 5—6 и у  $Cl.$  в т. 7—8,  $a$  —  $es^1$  у  $Ar$  в т. 7 и  $es$  —  $a$  у нее же в т. 9 и т. д.; вся партитура сплошь состоит из одних таких соответствий). Столь же последовательно время-горизонталь обращается в тождественную ей одновременность-горизонталь (см.  $Cr$ . 2 и  $Vc.$  в т. 3—4 и другие места).

Все эти соответствия, имитации, соотношения на временном расстоянии (разумеется, у нас приведены отнюдь

<sup>1</sup> Здесь и далее авторы пользуются следующими сокращениями в обозначении инструментов:

Fl. — флейта	Tp. — тромбон	Ar — арфа
Ob. — гобой	Tb. — туба	Trp. — литавры
Cl. — кларнет	Vn. — скрипка	Gr. c. — большой барабан
Bcl. — бас-кларнет	Vla — альт (смычковый)	T.-t. — тамтам
Fg. — фагот	Vc. — виолончель	T. m. — малый барабан
Cr. — валторна	Cb. — контрабас	Git. — гитара
Tr. — труба	Pf. — фортепиано	Del. — челеста

не все имеющиеся в партитуре явления подобного рода!) рассматриваются здесь не как просто приемы контрапунктической или серийной техники. Они показывают, насколько насыщен каждый момент времени музыкально-смысловыми значениями элементов, насколько «уплотнено» у Веберна время. В результате, если подходить к восприятию симфонии с мерками восприятия, выработанными в прошлом, ее музыка кажется странным образом идущей мимо сознания-ощущения несмотря на неторопливый темп и внешнюю размеренность в последовании длительностей. Временная концентрация столь велика, качественно нова, что сознание не успевает следовать за музыкой.

Привычные навыки соотнесения моментов прошедшего, настоящего и экстраполируемого будущего, из которых состоит наше представление об идущем из прошлого в будущее потоке времени, не в состоянии выполнять свою функцию. При обычной временной протяженности мотивов и более крупных музыкальных цельностей прошедшее время благодаря памяти активно воздействует на восприятие настоящего. Чтобы навыки соотнесения моментов времени могли помочь нам в восприятии этой подлинно новой музыки, процесс схватывания музыкально-смысловых отношений должен идти здесь синхронно веберновскому «уплотненному» времени. «Суммарный ритм», выписанный в примере 22, услышать, конечно, можно, но при правильном, адекватном самой музыке восприятии он не ощущается, так как суммируемые звуки как бы лежат в разных плоскостях (прежде всего вследствие тембровых условий) и их длительности как бы стереофонически накладываются друг на друга, а не суммируются. Возникает своего рода «поливремя».

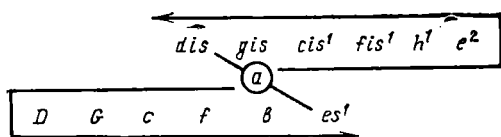
2. Ставшее время. Веберн даже и здесь не отказывается от классического «антропологического» времени, моделирующего жизненные, биологические процессы. Обобщенную схему музыкального наполнения времени можно

представить так:  . Линия подъема, достиже-

ние кульминации, спад — обычные компоненты и веберновской формы. Но это только одна сторона. Другая же, в определенном смысле противоположная этой, заключается в особенностях трактовки классической схемы. Мы можем понять и истолковать их следующим образом. Веберн как бы преодолевает бесконечную текучесть времени тем, что представляет текучесть как движение, возвращающееся к своему началу, — по кругу — или колебательное.

Поэтому конец и начало могут в принципе трактоваться как тождественные моменты; движение и стремление к цели становятся силой, направляющей к исполнению предопределенного цикла развития. Изначальная обозримость всех моментов развития делает необязательным абсолютность периодических и всякий раз перекрывающих друг друга волн подъема, нарастаний. Их результат и процесс протекания как бы мыслятся известными и переживаемыми заранее.

Вся экспозиция I части симфонии есть, по крайней мере, в трех отношениях движение по замкнутому кругу, где начало и конец совпадают, начало движения не отмечено никакими типичными признаками «начальности» (какие встречаются еще в ранних опусах: 3 № 1, 4 № 1, 5 № 1, 7 № 1), а как бы понемногу обнаруживается. Во-первых, из-за того, что серийная структура в конце экспозиции возвращается к началу, получается бесконечный канон, круговое движение в последовании. Во-вторых, двойной канон (голоса: III—II и IV—I) есть симультанный аналог возвращению к началу — отражение в одновременности, как бы круговое движение в ней. И в-третьих, вся экспозиция движется по одному и тому же кругу высот, каждый качественно определенный звук всегда возвращается к одному и тому же регистровому, октавному положению (например, звук *e* — всегда во второй октаве, но никогда не в первой и не в малой, *h* — всегда только в первой октаве и т. д.). Общая схема высот:



(В т. 45—66<sup>b</sup> выдерживается другая система высот:  $f - a - es^1 - fis^1 - gis^1 - h^1 - d^2 - e^2 - g^2 - b^2 - c^3 - es^3 - a - cis^4$ .)

Аккорд стоит абсолютно неподвижно, что полностью исключает какое бы то ни было высотное развитие в пределах экспозиции как качественное изменение. Музыкальная мысль разворачивается так, что посреди экспозиции (примерно в т. 11—14) и в ее конце (т. 23—25) мы находимся точно на том же месте, что и в начальных тактах (1—4). В любом избранном месте некоторые звуки могут быть не взяты, но те, которые прозвучат, точно совпадут со звуками любого другого места. Например:

в т. 1—4: *G c f as a cis<sup>1</sup> fis<sup>1</sup>*  
 11—14: *D G c f a b cis<sup>1</sup> es<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> h<sup>1</sup> e<sup>2</sup>*  
 23—25: *D G c es f gis cis<sup>1</sup> fis<sup>1</sup> h<sup>1</sup>*

Внешнее родство подобной трактовки времени со средневековой концепцией несомненно, но не идет, однако, слишком далеко. Крайнее внутреннее напряжение структуры, предельная обостренность чувства, крайняя насыщенность всех долей времени делает сходство со средневековым временем чисто внешним. Сходство есть следствие действия диалектического закона («отрицание отрицания»), предполагающего возвращение на другом уровне, обогащенное качеством исторически непосредственно предшествующего явления. Это-то мы и находим у Веберна.

## ЭТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

**В** мыслях, намерениях, переживаниях, представлениях и поступках выражается лишь один аспект этической позиции художника — субъективная этика. Другой, более важный, есть его объективная этика — то, что запечатлено в создаваемой им реальности, в его творчестве, то, что далее отделяется от творца и начинает собственную жизнь, как если бы это было самостоятельное живое существо. Естественно, оба аспекта не могут отходить слишком далеко один от другого; будучи, как правило, одной и той же сущностью, но только проявляющей себя в различных сферах.

Мир субъективной этики Веберна, каким он вырисовывается из известных нам его высказываний, представляется в высшей степени привлекательным.

Мир объективной этики Веберна в целом совпадает с субъективным, однако все же не полностью, не во всех своих деталях. Кроме того, соотношение между Веберном, каким он представлял сам себя, и Веберном, каким он оказался в действительности, сохраняется полностью и в ракурсе проблемы этического. Притом, в соответствии с принятой в настоящей работе методологической установкой, центром тяжести при рассмотрении эстетических проблем мы делаем не высказывания, тексты, литературные или психологические ассоциации, а внутреннее музыки —

самую музыкальную, звуковую реализацию этических ценностей — настолько, насколько она вообще поддается словесным характеристикам (разумеется, из этого не следует, что нужно внешнее обходить молчанием).

Это методологическое условие, однако, является вместе с тем и самым трудным моментом в настоящем исследовании этики Веберна.

Последняя включает три ступени, находящиеся в сложном взаимодействии друг с другом: 1) общественная позиция, определяемая субъективным самосознанием композитора; 2) общественная позиция, определяемая объективно запечатленным в сочинениях композитора духовным миром и 3) общественная позиция, определяемая степенью высоты его художественных достижений.

Первая ступень — непосредственное отношение Веберна человека (художника, музыканта) к окружавшему его обществу (и наоборот, общества к Веберну). Вторая и третья — отношение музыки Веберна к обществу (и наоборот). Разница между второй и третьей ступенями в том, что внутренний духовный облик музыки рассматривается в различных отношениях: как данность (совокупность определенного художественного содержания) и как значение (в качественном сравнении с другими такими же совокупностями).

Непосредственное отношение Веберна к окружающему его обществу определяется неприятием им отрицательных сторон окружающей его буржуазной действительности в области культуры. Защита высоких этических идеалов против процесса обездуховления есть пафос этической позиции Веберна.

«Исключительная человечность, чудесным образом кристаллизовавшаяся в таинственных симметриях и соответствиях его произведений», — характеризует его Райх (104 — см. 67, с. 9—10).

В то же время в характере Веберна есть твердость и последовательность (это отличает его, например, от более мягкого и впечатлительного Берга). Беспредельной преданности Веберна делу искусства и абсолютной убежденности в правильности своего пути стиль его обязан редкостной прямоотой и последовательностью эволюции.

Веберн никогда не был бунтарем, борцом, трибуном. Он никогда ни с кем не вступал в сражение за свои взгляды и убеждения. Его последовательный гуманизм неизменно выражался в формах, полных нежности без навязчивости, энергии без эксцессов и крайностей — как Dona

поbis расет. Тем не менее, как уже сказано, ему не был свойствен конформизм, приспособленчество. Мягкость характера Веберна-человека уживалась с абсолютной бескомпромиссностью и жесткой самодисциплиной Веберна-художника. Это давало ему мужество быть непреклонным в принципиальных вопросах искусства, никогда не изменять своим идеалам.

Остро, как «фальшивую ноту» воспринимал он и те явления в жизни, которые приходили в противоречие с его художественными и человеческими идеалами.

Не желая специально вставать в оппозицию к чему-либо, Веберн тем не менее, по существу, все же был вынужден вести своеобразную борьбу, идя всю жизнь против течения с уверенностью истинного гения. Поле развертывания этой борьбы — область духа. Веберн страдал от современной ему бездумной развлекательной музыки, от оперетт, которыми ему довелось дирижировать ради денег и которые эстетически были совершенно чужды его природе.

Презрение к низкопробной «поп-музыке» не означало, однако, «элитарного» аристократического пренебрежения к простому народу, к вкусу широких слоев населения. Наоборот, именно Веберн — один из немногих великих музыкантов XX в., испытывавших эстетическую потребность длительного, близкого общения с любителем музыки. Двенадцать лет отдал он работе с рабочими музыкальными коллективами — многозначительный факт, аналогии которому мы не находим ни у Дебюсси, ни у Стравинского, ни у Прокофьева. В высшей степени показательна и эстетическая направленность деятельности Веберна — руководителя рабочих коллективов: не подлаживаться под низкие вкусы, а, наоборот, дотягивать массу до уровня высокого классического и современного музыкального искусства, бескомпромиссно приобщать любителя только к самой лучшей, с точки зрения композитора, музыке — Баху, Гайдну, Бетховену, Шуберту, Малеру, Шёнбергу.

Таким образом, искусство Веберна, непосредственно связанное с практикой бытового («самодеятельного») музицирования, обнаруживает свою почвенность и в этом отношении. Как это ни парадоксально, но хоровое письмо Веберна, при всех его колоссальных исполнительских трудностях, опирается на бытовую музыку Вены.

Тем не менее этическая позиция Веберна в отношении к своей эпохе — это скорее оборонительность, чем наступательность. Здесь сказывается не только характер Веберна-человека, но также ситуация времени — преследова-

ние творческого духа, а не героический период бетховенской поры. Не случайно Веберн принимает идею (Гёльдерлина): «Жить — значит отстаивать некую форму». «Отстаивать» — пассивная, оборонительная позиция.

Общий этический принцип Веберна можно сформулировать так: непреложно твердые нравственные устои, согласно которым природа человеческого есть высокодуховное, противостоящее телесно-чувственному как чему-то более низкому и строго следующее предписанию внутреннего нравственного закона. Этический принцип определяет общую направленность творчества Веберна. Укажем теперь еще на некоторые важнейшие, конкретные этические идеи композитора.

Из двух основных тенденций в этике — гедонистической и ригористической — Веберн, безусловно, сторонник второй. В его облике есть нечто глубоко родственное этическим течениям, принадлежащим той же духовной традиции — стоицизму, ортодоксальному христианству, кантианству<sup>1</sup>. Предельная строгость к самому себе как к нравственной и художественной личности, почти фанатическая последовательность и бескомпромиссность в исполнении нравственного долга — типичные черты Веберна. Прочность этических ценностей субъективно ощущалась им как необходимое условие существования человеческой личности, оплот ее цельности («формы»). Твердость нравственных законов, несомненно, была своеобразной этической формой сопротивления тем явлениям в духовной жизни Запада, которые ощущались многими художниками, наиболее чуткими к происходящим переменам:

Странно впервые увидеть,  
Как порхает беспутно в пространстве  
Все, что было так важно.

*Р.-М. Рильке*

Духовная высота и непреклонность этических принципов Веберна в полную меру проявились в годы фашистской реакции. Скромность была главной чертой характера художника лишь тогда, когда он чувствовал себя окруженным друзьями: «Если он считал себя в кругу врагов [...] его непоколебимая вера в себя принимала иногда чуть угрожающие формы», — пишет Крженек (см. 91,

<sup>1</sup> «Великолепный, неслыханный дух», — отзывается Веберн о Канте в письме к Бергу (21 дек. 1911 г. — 127, с. 23), посылая в подарок другу книгу — письма Канта. Проблема «Веберн и христианство» будет далее уделено специальное внимание.

с. 19). Оплотом духовной жизни для Веберна всегда было его искусство. В мрачные годы гитлеризма оно осталось единственной его опорой. Лишь в этом все более сужающемся уголке мира, в обстановке изоляции и внутренней эмиграции продолжал он жить, неся людям истину искусства, быть может, уже никому не нужную. С величайшим упорством продолжает он разрабатывать свои художественные идеи, полностью отвергая гитлеровскую «Kulturpolitik», как и всегда не допуская никаких компромиссов. Такого художника, как Веберн, можно всю жизнь преследовать непониманием, можно сжигать его произведения, можно умертвить его в концлагере, но пока он жив, нельзя воспрепятствовать ему мыслить и творить, нельзя отнять его дух. Это — этическое завещание Веберна, святой долг художника, который он называл многозначительным словом: ответственность.

В обстановке фашистского мракобесия Веберн полностью сохранил свои этические и эстетические принципы. С еще большей последовательностью он отдается творчеству красоты в мире музыкальных идей. Однако отблеск происходящих событий все же отражается на страницах его партитур, сказывается в ограничении чисто эстетическом, хотя бы оно и получало в высшей степени совершенное выражение.

Важнейшая черта нравственного облика Веберна — поразительная внутренняя цельность его мировоззрения. Его сознание не раздражается непримиримыми противоречиями, как у многих его современников. Строжайшая внутренняя дисциплина предохраняет мироощущение Веберна от соблазнов эпохи, от того процесса распада внутреннего, который Зельдмайр называет «утратой середины» (116).

Крепкие узы рационализма надежно связывают противоположности, не давая им разойтись. Сдерживание чувственной стихии — следствие веберновского этического ригоризма — вступает в сложные взаимоотношения с чувственной природой музыки как искусства. К этой проблеме мы вернемся чуть позже.

Идея закона красной нитью проходит через все мировоззрение Веберна, в частности и через его этические представления. Необходимость его обуславливается не натурфилософией композитора, «не путями к новой музыке», не внешними жизненными обстоятельствами, но прежде всего именно нравственной потребностью. Подобно Канту, Веберн ощущает закон этической ценностью не тогда, когда он диктуется утилитарной целесообразностью. Толь-

ко лишь если он вытекает из некоего всеобщего объективного принципа, он обретает подлинную силу. «Не так, как я хочу, а так, как я должен» (см. 78, с. 415) — типичная установка Веберна. Притом закон нравственный (своеобразный веберновский «категорический императив») и закон музыкальный в необычайно цельном мировоззрении художника не только не противопоставлены друг другу, но являются как бы лишь двумя модусами существования одной сущности — внутренней твердыни, опоры. Музыка Веберна в ее индивидуальном аспекте удовлетворяет общей для XX в. потребности, которую определяют как «тоска по целому».

Сама цельность стиля Веберна есть одна из модификаций твердости закона. Эволюция стиля Веберна остается в жестко очерченных идейно-художественных рамках, в принципиальном отличии от эволюции, например, Стравинского, Шёнберга. Художественное развитие Веберна не знало ни резкости перемен от *Sacre* к Симфонии псалмов и *Canticum sacrum*, ни возвращения от «Ожидания» и серийных произведений к тональной технике второй Камерной симфонии и Вариаций и речитатива для органа. Нет у Веберна и диапазона стилистических контрастов в качестве средства выражения трагически несовместимых сторон действительности, как, например, в берговском «Воццеке» *Largo* II акта, полька и *cis-moll'*ная детская песня из III акта. Имея причиной строгое, без уклонений следование предуказанному пути, веберновская этическая сосредоточенность и углубленность не становится духовной узостью, если стиль его лишается могучей силы ярких контрастов Берга, Стравинского, Прокофьева, Бартока. В таких условиях содержание творчества рискует стать ограниченным, от чего Веберна спасает найденная с суровой требовательностью к себе высота этических идей. Едва ли не каждая написанная им пьеса воплощает только самое возвышенное, чистое, прекрасное, благородное.

Веберн принадлежит к художникам-гуманистам. Эта сторона его художественного мировоззрения представлялась ему важнейшей в миссии художника. Гуманизм Веберна — в его последовательном и беззаветном служении человеческой духовности в противовес нарастающему в мире обесчеловечиванию человека, в служении художника красоте как высочайшей человеческой ценности. Его сочинения воплощают мир этой красоты и тем самым являются памятником человечности. Один из учеников, Дориан, вспоминал, что Веберн «открывал всегда новые взаимоотношения между музыкой и гуманизмом» (81, с. 102). Ве-

берновский гуманизм, однако, окрашен в свособразные тона. Средневековое понимание человека интерпретировало его как прах земной и в качестве главного этического достоинства выставляло смирение; Возрождение подчеркнуло чувственную полноту человеческой жизни и гордость человека; новое время, современность привели к почти обожествлению человека и всего человеческого. У Веберна нет ни чувственной полноты, ни тем более обожествления «человеческого, слишком человеческого», но еще тем более нет у него возвращения к идеям средневековья, хотя суровость и строгость его сочинений внешним образом напоминают аналогичные свойства европейской музыки первой половины нашего тысячелетия. Отсутствие чувственной расточительности, свойственной музыке нашего столетия, скупость и прозрачность ткани, лишенной звуковых украшений, по своей тенденции, мысли как-то не лежит в основном русле развития европейской музыки после Дебюсси и позволяет проводить аналогии с музыкой далекого прошлого. Но, с другой стороны, высота человеческого самосознания, внутренняя уверенность, спокойная сила, утверждение высоконравственного человеческого начала вбирают лучшие достижения европейской этики последних столетий.

Здесь открывается связь с двумя взаимопроникающими проблемами понимания человеческого у Веберна. Суть первой — в воплощении идеи духовной, этической силы; второй — в связанном с этим соотношении чувственного и духовного.

Не составляет труда найти у Веберна созерцательность, сосредоточение на нежности, погружении в мечтательность, подавленность и другие пассивные состояния. Но, странным образом, эти «мимозные» качества не только не мешали шумному триумфу Веберна, но как будто даже и стали важнейшим фактором сильнейшего воздействия музыки этого композитора на людей, общество. «Тихое» в этике и музыке Веберна, его скромность, ненавязчивость как будто оказались сильнее прославленного «динамизма» XX в., его «бешеных ритмов», «все сметающей на своем пути бездушной машины». Парадоксальным образом общественная позиция «нейтрального», «пассивного» Веберна оказала свое влияние в области музыки не меньше, чем позиция, скажем, Хиндемита или Бартока — художников весьма активных по своей внутренней природе. Характеризуя этот парадокс, Штуккеншмидт вспоминает китайское изречение: «самое мягкое одержит верх над самым твердым» и пишет: «Голоса, которые так тихи, что едва слышимы, оказываются самыми проникновенными; они

продолжают звучать, когда все заглушавшие громкоговорители давно забыты» (124, с. 192) <sup>1</sup>.

Самой большой силой оказались чисто духовные качества — тихая музыка души, чистота мысли, цельность, твердая убежденность в истине и в правильности своего пути, нравственный закон. Вот характерный фрагмент Веберновской музыки <sup>2</sup>:

Свѣтъ глаз op. 26

23 *Langsam*  $\text{♩} = \text{ca } 52$

S. A. Coro T. B.

*pp* *p* *pp* *p*

Im Lie\_ bes\_blick quillt mehr\_ her\_ auf ...

27 28 29 *rit.* 30 *tempo* 31 *rit.* *pp*

Was ist ge\_sche\_hen, Wenn das Au\_ge strahlt?

Tr. c. s. *ff* *c. s.*

Проникновенность и сердечность этой музыки говорит о взгляде любви, и о свете, который излучают глаза; звуки полны нежности и мягкости, оттеняются энергичными восклицаниями. Все это было бы нестерпимой сентиментальностью и неуклюжей старомодностью, если бы вопло-

<sup>1</sup> Позицию Веберна можно сравнить со значением мелодии «О Lamm Gottes» в первом хоре из «Страстей по Матфею» Баха: нежному, светлому напеву противостоят дважды 12 голосов двойного состава хора и оркестра, физическая мощь которых, однако, не может заслонить собой один тихий голос, звучащий как бы поверх всех их.

<sup>2</sup> Перевод текста в примере: «Взгляд любви исходит больше...» «Что происходит, когда глаза излучают свет?»

шалось традиционно романтически («бешеные ритмы» «динамистов» своевременно покончили с такими банальностями, оставив их разве для эстрадной песни и оперетты). Но ничего похожего на какую бы то ни было расслабленность, чувствительную слезливость нет в этих гармониях и мелодических мотивах. Звучание тянувшихся аккордов, может быть, и готово перейти в чувственные эффекты, но все же этого не происходит<sup>1</sup>. В результате возникает совершенно новый образ, не напоминающий ни Дебюсси, ни романтиков, и создается новая этическая ценность, где традиционный образ (в данном случае) любви, кротости, нежности обретает новую жизнь, воплощаясь на основе особого рода внутренней чистоты, строгости, сосредоточенности, без «вздохов» и волн эмоций, отражающих линию эмоционального напряжения. Понятно, что здесь, как и везде в музыке, слова могут лишь указать на то, где находится музыкально-этическая ценность, но не могут выразить ее адекватно; однако подобное указание дает возможность пережить ее восприятием музыки и, благодаря происходящему при восприятии перенесению духовного содержания музыки в сознание слушателя, освоить это содержание. (Однако только то есть этическая ценность в музыке, что нашло свое воплощение в специфической звуковой структуре; вне музыкального, одни только словесные характеристики — стертые общие слова, содержание которых в одних случаях имеет положительную ценность, в других — отрицательную.)

Музыкально-этические ценности реализуются в многоступенной градации, общую систематику которой можно представить следующим образом: 1) общий этический принцип, охватывающий все творчество в целом, либо резко отличающиеся друг от друга творческие периоды; 2) отдельные идеи этики, отражающиеся в самостоятельных составляющих общей направленности; 3) система эмоциональных состояний, реализующая отдельные идеи, а также общую направленность в конкретных переживаниях еще на уровне внутреннего музыки; 4) конкретно-чувственная реализация системы эмоциональных состояний в звуковой, чисто музыкальной форме.

Сформулировав общий этический принцип и описав

<sup>1</sup> Мы намеренно берем отрывок, близкий к тем, гармонию которых («Im Dunkel» в тактах 65—66 из ор. 29 части III и параллелизмы аккордов хора в ор. 31 части V) Стравинский называет «очень банальной» (85, с. XXIV). Полностью с этим мнением мы согласиться не можем, но верно, что здесь налицо одна из крайностей стиля, за которой начинается банальная сладковатость.

ряд типичных веберновских этических идей и тенденций, мы можем теперь перейти к главной этической проблеме мира эмоциональных состояний — соотношению чувственного и духовного в музыкальных сочинениях Веберна.

Особенность предшествующего этапа в исторической эволюции музыки состоит в тенденции ко все большему высвобождению чувственно-эмоциональной стихии. Если в мессе Палестрины нет никаких порывов, никаких сильных движений, ничего из телесно-чувственной стороны эмоционального мира человека, если у Баха полнота выражения чувств всегда приподнята над телесно-жизненной основой, то романтизм уже охотно использует телесно-чувственную теплоту эмоции при воплощении самых различных чувств, настроений, страстей (любви, смерти, мечты, драматических потрясений, победного торжества и т. д.). Музыка XX в. освоила и такие эмоциональные области, которые в их натуральной непосредственности прежде были немыслимы в искусстве и вообще не могли быть допущены в него — скука, порка (в «Катерине Измайловой» Шостаковича), смех (в «Трех апельсинах» Прокофьева), кабацкая фальшь пошлой польки (в «Воццеке» Берга), чувственная разнузданность (сцена у золотого тельца из «Моисея и Аарона» Шёнберга).

Эмоциональный мир музыки Веберна резко характеристичен, допускаемые им в искусство эмоциональные состояния продуманы и строго отобраны. С чисто внешней стороны об этом мире может говорить выбор текстов для вокальных произведений (перечень их см. на с. 230).

Конечно, он не характеризует эмоционального строя музыки Веберна, ведь кроме вокальных у Веберна есть и инструментальные сочинения, эмоциональный строй которых вносит существенные коррективы в общую картину (например, в них полностью отсутствуют религиозные настроения). Однако перечень все же дает общее представление о преобладающей сфере настроений — об эмоциональной доминанте музыки Веберна.

Как проявляет себя эмоциональная доминанта в музыке? Понятно, что словесные характеристики лишь грубо указывают на содержание музыкально выраженных настроений, поэтому к ним кое-где необходимо прибавить переживание музыкально-образного содержания, если оно превращается в определенное настроение, но мы еще будем иметь возможность обратиться к музыкальной, звуковой реализации эмоционального мира. Что есть и чего нет у Веберна?

## Что есть у Веберна:

Нежная, скользящая подвижность, хрустальная чистота, легкое движение прозрачных нитей, лирическая углубленность; энергия действия, вздохи, острота сплетающихся линий, таинственные шорохи, лирико-драматический подъем, угасание, момент внезапного ужаса, истончающая нежность, траурное шествие, предельное напряжение, яркие краски в прозрачной перспективе, порыв, утонченность, предельная эмоциональная чуткость; свежесть красок новооткрытого мира, пароксизм, звон в горах, полная интроспекция, квазинативное детско-сельское настроение, неуютность мира, одиночество, растворение эмоциональной напряженности во внутренне сдержанном лиризме, суровость, строгость, готовность идти до конца, кротость, крайняя острота в соединении с крайней нежностью, лирической прочувствованностью; восторженность, экстаз тишины и горного света, игра в бисер, веселый крепкий шаг, радость сердца, нежность взгляда любви, калейдоскоп противоположных эмоций; сияние горных вершин, свежесть весенней грозы, торжественная приподнятость, гимн; «роман в одном вздохе», «нежность, трепетность, глубина, чистота».

## Чего у Веберна нет:

Подавляющая физическая мощь, половодье чувств, психологическая раздвоенность, раздирающие противоречия, страх, бездумная легкость, юмор, сарказм, моторное движение, отрицательные образы или персонажи, сентиментальность, грубость, бешеный напор, чувственная сладость, ярость, эротика, чувственная разнузданность, беспроблемная бодрость, гнев, лукавство, смех, всамделишно-детская наивность, стихия танца, стихия марша, кокетливость, пародирование, бредовая фантазия, безутешное отчаяние, торжество победного шествия, веселье пира во время чумы, самодовольство, безмятежное счастье, «варварство», «дадаизм», причудливость, фантастика, восточный строй чувств, ирония, изображение безобразного или низменного, экстравагантность, сатира, комическое, гротеск, изображение аморального, дерзновенность, дерзость, восторг любви, любовный дуэт, страдания любви.

(Приведенные параллельные сравнительные характеристики касаются конкретных произведений Веберна и других композиторов, но только выражены в обобщенных формулировках и без ссылок на то, что именно имеется в виду.)

Все это можно обобщить одним принципом. Чего нет у Веберна? Всего того, что выражает низменное (однако при каких-либо обстоятельствах — в кино-, теле-, радиомызыке, в опере — могло быть уместным и необходимым), а также всех (почти) тех форм, которые выражают чувства физически-телесные. Этический идеал Веберна — вести людей к возвышенному, прекрасному, доброму — воплощен им не в декларациях, а в «личном примере», в этическом строе его собственной музыки.

Это есть его общественная позиция в плане его художественного «дела». Что есть у Веберна? То, что выражает высшее в тех формах, которые выражают чувства интеллектуализированные, облагороженные, возвышенные, лишенные привкуса натурально-физиологической непосредственности<sup>1</sup>. Нельзя не увидеть в такой антиномии чувств веберновскую интерпретацию соотношения чувственного и духовного в музыке. Эмоциональный нажим в его натурально-телесном виде — вещь, неприемлемая для эстетики Веберна. Только то, что проникнуто светом высокой одухотворенности, воздействие которого устраняет примешивающийся сырой, «тяжелый» материал физиологически-телесной чувственности, становится эмоциональной субстанцией веберновской музыки. К тому же композитор принципиально избегает всего, что делало бы необходимым воплощение эмоций грубых, низких (типичен выбор текстов). Исходя из этого, эмоциональный мир Веберна мы определяем как интеллектуально-духовное.

Существенно также и внутреннее национальное в Веберне. Выше уже было сказано и о национальной традиции в его творчестве, и о его собственном, субъективном ощущении национального. Но проблема этики касается также и национального характера через типологические особенности чувствования. Как, например, для француза часто характерно гедонистическое любование чувственной стороной звучания как такового, в соединении с тонкостью как проявлением изысканности вкуса<sup>2</sup>, так для немецко-австрийского в Веберне характерно внутреннее переживание строгости и нравственного закона, принимаемого как осознанная объективная необходимость и становящегося свободным «я» субъекта, в сочетании с возвышенностью как первым условием музыкального искусства<sup>3</sup>. Это качество, присущее в равной мере Баху, Моцарту, Бетховену, Шуберту, накладывает свой отпечаток на весь эмоциональный строй музыки Веберна.

<sup>1</sup> К этой специфической для духовного мира Веберна стороне, несомненно, относятся также и эстетические эмоции, притом они — едва ли не ведущие, однако мы откладываем рассмотрение этого вопроса до следующего раздела главы.

<sup>2</sup> «Для языка французской музыки характерны... красочность, какая-то особенная чувственная осязаемость гармонии», — пишет современный французский композитор А. Дютыйе, приводя в пример Мессиана (25, с. 141—142).

<sup>3</sup> А, например, в целом разделе книги анализировать чувства у Веберна — это сентиментальность по-московски.

Анализ структуры эмоционального мира Веберна, в особенности соотношение чувственного и духовного, ведет к еще одной важной этической проблеме — связи с христиански-религиозным мироощущением. Черты христианского гуманизма были, несомненно, присущи мировоззрению композитора<sup>1</sup>.

У некоторых западных музыковедов иногда заметна тенденция преувеличивать значение религиозности у Веберна.

В текстах, избираемых Веберном для вокальных произведений, действительно встречаются и собственно духовно-религиозная поэзия (ор. 16, 18 № 3), и образы христианской религии (ор. 15, 17 № 2—3, 18 № 2) или близкие к ним. Ф. Дёль справедливо отмечает, что, например, в последней песне ор. 13 «Зимний вечер» (Тракль) слова «хлеб» и «вино» имеют значение христианских символов, выражающих надежду на облегчение страданий (80, с. 88). Аналогичные связи нередки в вокальной музыке второй половины творчества.

Однако в музыкальных произведениях, созданных на эти тексты, нельзя найти сходства с тем, что принято называть религиозной музыкой в собственном смысле — музыкой богослужения, церковной музыкой<sup>2</sup>. Если уж музыка Веберна так далека от того, к чему она хронологически ближе всего — от утонченных форм позднеромантического искусства, — то неизмеримо дальше она от музыки, предназначенной для обслуживания церковного обряда. Музыкальное содержание веберновских песен, предельная концентрация мысли, требующая активного и напряженного

<sup>1</sup> Высказывания в христианском духе изредка встречаются в письмах. Так, в «рождественском письме» Бергу (от 21 дек. 1911 г.) композитор пишет: «Мало вещей столь чудесных, как праздник Рождества. Подумать только, почти через две тысячи лет, та ночь, когда родился один великий человек, еще празднуется почти всеми людьми, этой земли как тот миг, когда говорят только кроткое (Liebes) и хотят каждому творить добро. Это же чудесно. Не так ли надо праздновать и день рождения Бетховена?» (67, с. 21). В другом письме (ему же от 23 ноября 1911 г.) он прямо говорит о своей вере в бога («У меня есть то, что меня ориентирует, ничего не объясняя. Я верю в бога!»). Крженек пишет, что, согласно взглядам Веберна, искусство коренится в моральном и тем самым в религиозном (91, с. 35).

Христианский гуманизм Веберна подробно исследует Ю. В. Кудряшов во II главе своей диссертации, опираясь на анализ высказываний композитора и используемых им религиозных текстов Йоне (см. 32).

<sup>2</sup> «Духовные песни Веберна лишены мистического налета», — отмечает Ю. В. Кудряшов (32, с. 36).

сопереживания, острота отточенной мысли, скачкообразность мелодической линии, пуантилистическое письмо, яркость тембрового выражения, непрерывная диссонантность гармонии — все эти характеристические признаки вряд ли согласуются с жанровыми условиями собственно церковной музыки. В отличие от концертной эстрады, терпящей все соблазны и даже требующей все время чего-то нового, церковный клирос почти всегда подчинен суровым каноническим правилам, не допускающим сколько-нибудь далеких отклонений.

Разумеется, вопрос о роли христианского элемента в мировоззрении Веберна этим не исчерпывается. Бесспорно, во многих его сочинениях уловим оттенок, который возможно связать с христианством. Но этот оттенок следует искать не в реально ощутимых слухом звучаниях церковной музыки — таковых у Веберна нет вообще, — а в каком-то внутреннем духовном сходстве. Как уже говорилось, стиль Веберна наследует что-то от старой европейской музыки — григорианского хорала, нидерландской мессы, от Баха. И в каких-то глубинных основах стиль Веберна содержит элемент религиозно-духовного как составной части его общего духовного облика: чистота, возвышенность, скромность, которые вообще характерны и для духовного облика композитора, и для его музыкального стиля, где-то сообщаются с моментом именно христианской по своей окраске благочестивости, что можно связывать с религиозно-этическим мирозерцанием. Естественно, что это обстоятельство способствовало избранию религиозных текстов для некоторых произведений. Но на этом уровне религиозное нередко растворяется в светлом гармоничном мировосприятии, в философски возвышенной одухотворенности.

Непосредственно религиозного в музыке Веберна на религиозные тексты оказывается неизмеримо меньше, или в всяком случае не больше, чем (в соответствующих сочинениях) у Брукнера, Листа, Мессияна, Вагнера, Стравинского, Франка, Рegera, Рахманинова и Чайковского. Но все же если бы надо было указать композитора XX в., чье вдохновение еще содержит хоть какой-то элемент старой религиозной традиции европейской музыки, то следует назвать не Стравинского, не язычески чувственного Мессияна, а композитора без собственно религиозной музыки — Веберна, генетически последнего в этой европейской традиции, ибо ситуация времени полностью исключает и стимул религиозного вдохновения, и возможность восприятия старого духа.

Творчество Веберна — кода этой традиции. Отдельные компоненты христианского мироощущения очень определенно высвечивают устои его этики. Вот некоторые положения, относящиеся к христианскому учению, которые кажутся чрезвычайно близкими мироощущению Веберна (см. подробнее об этом 3, с. 447—451; 2, с. 611—612; 1, с. 88—89):

— единичная человеческая душа дороже, чем весь природный космос;

— единящая «любовь» как взаимопроницаемость «неслиянных» ипостасей троицы, жертвенная воля к самоотдаче и разомкнутости;

— различие между языческими троицами и троицей христианства — как между взаимопереходом стихий и взаимоотражением личностей;

— участие трех ипостасей в сотворении и бытии космоса: все от Отца (ибо наделено от него бытием), через Сына (ибо вошло в бытие через его смысловую оформленность) и в Духе (ибо удерживается от распада внутри его жизненно органической целостности);

— характерные для психологии христианства «сокрушение сердечное», «сладостный плач»;

— любовь как сущность божества, отрешение от любви как личной заинтересованности, от любви к себе и к «своему» в других;

— различие между свободной жертвой Христа и аналогичным актом натуралистического бога-страдальца (Осириса, Аттиса, Таммуза, Диониса и т. п.): акцент переносится с природных процессов на этические; на место, занимаемое космогонией, ставится принципиальный антропоцентризм;

— если преобладающее настроение теизма выявляется в слезах, то господствующее настроение язычества есть космический юмор; о Христе предание сообщает, что он иногда плакал, но никогда не смеялся; напротив, боги Гомера наиболее полно выражают свою сущность в знаменитом «гомерическом» смехе;

— кризис ценностей в «массовом обществе», а также преследования христианства со стороны реакционного тоталитаризма (немецкий фашизм) в определенной мере способствовали развитию этических, пацифистских и социально-прогрессивных интерпретаций миссии христианства.

Конечно, связи такого рода невозможно проследить конкретно. Они составляют не текст, а подтекст музыки. Но, быть может, в них один из аспектов «среднеевропей-

ской» духовной традиции, которой принадлежит Антон Веберн<sup>1</sup>.

Подчеркиваем, что лишь в небольшой части своих сочинений Веберн пишет музыку религиозного характера. Подобно другим большим художникам, Веберн, обращаясь к христианским сюжетам и образам, преимущественно выделял в них общечеловеческие этические ценности. Христианские идеи были для него символом старой европейской культурной традиции, связанной с именами великих музыкантов — старых нидерландцев, Палестрины, Баха, с ценностями музыкальных форм — месс, пассионов, духовных песен, кантат, мотетов, с традиционными формами музыкального мышления — хором поющих полифонических голосов, каноном, кантусом фирмусом. Христианские идеи наложили свой отпечаток и на веберновский гуманизм — в социальной области пассивный и созерцательный, в этической же по-своему чрезвычайно активный.

Последний аспект сложной проблемы «Веберн и христианство» входит составной частью в главную художественную проблему его эстетики — проблему прекрасного. В данном разделе мы намеренно сужаем вопрос, сосредоточиваясь на одной стороне музыки и отвлекаясь от прочих. В числе их — реализация того эмоционального содержания, о котором была здесь речь, в виде воздействия его на эмоции эстетические (об этом — в следующем разделе). Но музыкальное произведение существует только как целое. И реализация его во всем объеме — истинное бытие музыки — едва ли не полностью растворяет элементы традиционного религиозно-христианского в такой художественной субстанции, которая не позволяет веберновскую интерпретацию христианско-традиционного содержания относить просто к религиозной музыке.

Песня «Мой путь» (ор. 15 № 4) по музыкальному характеру — едва ли не наиболее чистый образец того, что можно считать музыкой религиозной окраски у Веберна<sup>2</sup> (см. пример 24).

В тексте говорится о пути, ведущем от этого мира туда, где небо. Композитор придал своей мелодии характер кро-

<sup>1</sup> К какой-то ветви ее примкнул и блудный сын русской музыки Игорь Стравинский, бывший варвар и язычник, затем автор собственно церковной музыки (мессы, *Canticum sacrum*, *Threni*), желавший противодействовать упадку церкви как музыкальной организации.

<sup>2</sup> Перевод текста в примере: «Мой путь уж на исходе, о мир, что чтл я в тебе; небо мне милее, ибо должен я уйти. Не тягостно мне, так как готов я в путь. Милостью божьей и миром его уйду я с радостью туда».



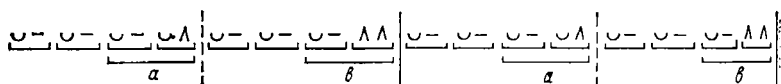
tempo *pp* *rit.* *pp* *ppp*

Got - tes Fried und Gna - den fahr' ich mit Freud' da - hin.

Fl. *pp* *pp* *ppp <=>*

Kl. *pp* *pp* *pp* *pp <=>* *ppp <=>*

тости, почти наивной простоты и чистоты. Типично для Веберна почти абсолютное сосредоточение на внутреннем, на состоянии души. Отсюда проникновенно лирическая экспрессия. Возможный элемент активности, происходящий от метра текста (то же во второй строфе),



завуалирован в мелодии и ощущается лишь как некоторая размеренность.

Сосредоточение Веберна на внутреннем связано с крайним ограничением жанровых ассоциаций, в том числе и ассоциаций с религиозными жанрами. В сущности, жанровое начало представлено только элементом песни, притом самого простого, безыскусного (хотя нельзя сказать простоватого) характера. Композитор украшает мелодию инкрустацией ярких моментов, картинок (небесная высь в т. 4—5; изысканная тонкость острого и прозрачного рисунка на словах «мне милее» в т. 5—6; «покой и милость бога» — нечто необъятно широкое и бесконечно спокойное — тихая кульминация в т. 11; наконец, исполняемое одним голосом без уже умолкнувших инструментов последнее соскальзывание-уход «туда» — *dahin* — в т. 13).

Однако центр художественного интереса лежит не в выражении эмоций смирения, отрешения от мира, сколь прекрасными ни выглядели бы здесь небо и божья милость. И производят это смещение в большей мере растворение объекта изображения в подменяющей его лирической среде и звуковой язык, резко отличающийся от мягко утешающей интонации, свойственной религиозной музыке. У Ве-

Веберна здесь нет и следа какой бы то ни было расслабленности, молитвенности, мистики. Внутреннее содержание песни парадоксальным образом сочетает в себе бесконечное спокойствие, сосредоточенность, нежность, трепетность с суровостью, строгостью и твердостью. Тонкие, но крепкие нити инструментальных голосов то сливаются в созвучиях, то расходятся, как бы не касаясь друг друга; в совокупности они образуют изысканно красивое обрамление вокальной мелодии. Совершенная красота возникающего целого впечатляет прежде всего чисто музыкальной, звуковой образностью, где исходный момент — смысл текста — оказывается в основном отправной точкой в создании лирического характера пьесы. Все это вместе не устраняет, конечно, религиозного оттенка в песне, но существенно преобразует его. В результате подчеркивается чисто веберновское, индивидуальное, присущее ему музыкальное содержание.

Окидывая в заключение взглядом мир этических ценностей Веберна в целом, мы обобщенно констатируем в нем две крайности, очевидно, взаимно связанные. С одной стороны, Веберну свойственно определенное идейное ограничение. В его мире нет прямого изображения тех общественных потрясений, которые составляют сущность бурной эпохи первой половины XX в. С другой — музыка Веберна обладает несомненной этической силой, ценность которой — в гуманистической позиции защиты человеческого в человеке.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП

**Э**стетическое — специфическая для искусства, и в этом смысле конечная, целевая категория из группы тех, которые в отношении музыки имеют наиболее общее значение<sup>1</sup>. Эстетическое представляется особой областью, в своей специфике резко отличной от других об-

<sup>1</sup> Под эстетическим принципом мы, следуя А. Ф. Лосеву, подразумеваем «ответ на вопрос: что такое прекрасное само по себе?» (34, с. 168). В рамках данной работы, применительно к музыке, к Веберну, проблема получает частные модификации: что есть прекрасное в музыке само по себе? что есть прекрасное в музыке Веберна? Последний вопрос и составит главную проблему для настоящего раздела.

ластей духовного, с которыми она, однако, органически связана. Поэтому эстетический принцип Веберна не сводится к описанным выше этическим, философским и социальным взглядам, представлениям художника и связанным с ними переживаниям, актам внутренней духовной и эмоциональной жизни. Все то, что сказано о музыкально-эстетических взглядах композитора, трактовка в его музыке художественных проблем — естественных предпосылок музыки, значения времени, этической основы творчества — имеет прямое отношение к музыке Веберна лишь в той мере, в какой все это реализовано в звучании и притом показано таковым. На этом превращении внутреннего, духовного во внешнее и проявляет себя эстетическое как особая категория в искусстве. В музыке ее носителем, следовательно, становится явление материального мира — звуковые отношения, звук. Духовная, общественная по своей сути субстанция «опредмечивается», замещается природной материальной вещью — звуком (в его отношении к другим звукам). С другой стороны, звук «распредмечивается» и становится знаком, замещающим и выражающим духовную сущность<sup>1</sup>.

Отсюда сложность структуры эстетического предмета как категории. В своей узкой специфике эстетическое (прекрасное, красивое, дающее особого рода чувственное наслаждение) есть некоторая организующая, упорядочивающая, «гармонизирующая» деятельность, в которой целевой, дающий удовлетворение момент выражается посредством установления разумного, но чувственно воспринимаемого порядка (красота есть сияние порядка или истины — по древнему определению Августина). Основные аспекты упорядочивания в музыке — время и высота (или, с иной точки зрения, макровремя и микровремя), то есть ритм и лад, которые во взаимодействии друг с другом дают музыкальное целое — одnogолосную или многоголосную композицию (песню-мелодию, полифоническое или гомофонное произведение). Развитие эстетического сознания выражается в постепенном обогащении форм, утончении их выработки, усложнении внутренних структурных отношений, в постепенном высвобождении форм от прикладного назначения, сосредоточении на духовном, а не на утили-

<sup>1</sup> В такой трактовке переход духовной подосновы в беспонятную звуковую структуру музыки как эстетическое есть частный случай специфически человеческой деятельности вообще (опредмечивание и распредмечивание как процесс самопорождения человека). Таким образом, прекрасное в конкретном музыкальном произведении есть, можно сказать, свечение высоты духовного в звуковой структуре.

тарном смысле произведения, в модификации начальных грубоприродных форм, превращении их в художественные в собственном смысле как тонко сублимированные природные.

Воздвигаясь на фундаменте этики, художественные формы всегда пронизываются действием социально ценных эмоциональных жизнепроявлений. «Непрерывно стремящийся подъем» (Гёте) как закон духовной жизни связан в области эстетического как общественного с переживающим субъектом, для которого воспринимаемое новое эстетическое содержание, благодаря способности переживать его как определенное собственное духовное и наслаждаться им, есть реализуемая возможность эстетического развития, поднятия на более высокую ступень эстетического сознания. Здесь третья (и последняя) ступень общественной позиции художника, с. 175).

В этом также специфическая трудность изложения эстетического принципа в области новой музыки: необходимо не только раскрытие собственно эстетической ценности, но и — в не меньшей степени — наличие «непрерывно стремящегося подъема» со стороны переживающего эту ценность человеческого сознания, заинтересованного в эстетическом познании данного объекта.

Диалектика эстетического (в связи его внутреннего и внешнего в динамике исторической эволюции) раскрывается через единство противоположных, казалось бы, даже несовместимых друг с другом сторон — прежде всего непрерывно изменяющегося, становящегося и неизменного, как бы вневременного. Вечно меняющееся есть то становление, которое отражает влияние наступающих и проходящих эпох, появляющихся и исчезающих художественных личностей, а также запечатлевает след тех и других в остающихся от них произведениях. Неизменным же является та проявленность внутреннего духовного в чувственно воспринимаемом внешнем вещно-предметном (как его знаке, «опредмечивании»), которая составляет специфику эстетического. Конкретно, изменяющееся представлено в материале и соответствующих его природе способах его организации (в музыке — звуковом материале в широком смысле); неизменно пребывающее — логическая связность, организованность, упорядоченность как выражение логических законов особого рода мышления — образного мышления, а также отношение этой упорядоченности к исторически обусловленному материалу, его свойствам и к потенцируемым ими естественным формам его организации. Всегда одна и та же упорядочивающая дея-

тельность как выражение логических законов образного мышления прилагается ко все новому материалу и порождает соответственно все новые свои конкретные модификации, причем новизна воплощения вуалирует неизменяемость ее сущности.

Эстетическое как положительная ценность есть приобщение к тому, что представляется духовно более высоким. Необходимым же условием переживания является возможность «видения», «слышания», «схватывания» воспринимающим сознанием внутренней структуры эстетического предмета в его конкретно-чувственной (в музыке — звуковой) реализованности, способность чувственно ощущать полный «объем» структуры от зародышевой идеи до конкретного звучания музыки, восприятие того, как идея «просвечивает» в звуковой материи и тем самым одушевляет («эстетизирует») ее. Покажем сказанное на примере.

Пьеса для скрипки и Ф-п. ор. 7 №3

25

1 con sord. 2 3 4 am Steg-- 5

*ppp* ohne cresc. *Sehr langsam* (♩ = ca 60) *ppp*

*ppp* *äußerst kurz* *ppp*

5 6 *col legno (weich gezogen)* *ppp*

*ppp sub.* *ppp*



Если рассмотреть пьесу с точки зрения системы эмоциональных состояний как одну из реализаций этических идей Веберна, мы получим характеристики, которые еще не в состоянии раскрыть истинную ценность этой музыки. Пьеса типична для Веберна. Ей присущ характер напряженной сосредоточенности, оттеняемой хрупкой нежностью и суровой сумрачностью. Каждый звук глубоко прочувствован, отмечен крайней чуткостью и отзывчивостью, однако без малейших признаков сентиментальности. Названные качества экспрессии (их можно было бы, конечно, изложить более подробно и дифференцированно), сколь бы обстоятельно они ни были объяснены, никогда не в состоянии охарактеризовать целое — музыкальный образ именно как музыкальный образ, — так как находятся за пределами беспонятно-музыкального мира.

Первый шаг, приближающий нас к музыкальному и к действительной эстетической ценности, связан с моментом звуковой реализации внутреннего состояния как некоей духовной, нематериальной, бестелесной субстанции в живое музыкальное тело (условно говоря, «рождения эстетического»). Первый акт художественного наслаждения (в котором, как в фокусе, сходятся и восприятие внутреннего в его чувственной конкретности, и ощущение возник-

шего эстетического, и удовлетворение от «вбираемой» эстетической ценности) можно представить в виде удовольствия от происходящего процесса становления в его чувственно-звуковой реальности, пока еще на стадии возникновения его. Звукоотношения, падающие на подготовленную почву именно данного этико-эмоционального поля, наделяются значением этой духовности, становятся ее знаками. Внутреннее (душевное, этическое) материализуется, «опредмечивается» и соответствующие звукоотношения теперь функционируют как знаки, замещающие его. Высота духовного в специфической области звукоотношений в аспекте звукового материала проявляет себя прежде всего благодаря самому прекраснейшему — разнообразному, яркому — комплексу звучаний, выбираемых композитором для своей пьесы, а также богатейшей системе звукоотношений:

долгая нота сурдиненной скрипки в самой тихой звучности, тянущаяся ровно, без усиления (т. 1—3), на фоне

которой раздаются замедляющиеся (1 ♩ - 2 ♩ - 4 ♩) столь

же тихие, легкие, отрывистые удары по струне рояля;

угасающее соскальзывающее движение в новой, чуть металлического оттенка краске нижней струны скрипки, неясно замирающее на начальном тоне (т. 4);

тончайшая серебряная нить исключительно нежной, лирической мелодии рояля, словно парящая в небесной высоте (т. 5—8), с необычайно тонким и нежным контрастом крайних регистров (там же, в особенности в т. 5), с ощущением пространственного удаления, «воздуха». (И так далее; мы вынуждены сократить изложение; здесь множество поэтичных деталей, например — великолепное окончание.)

Именно на этом эстетическом уровне впервые выявляется действительный облик композитора и раскрывается его внутренний мир. Однако внутри самой области эстетического, в самом эстетическом предмете есть собственная сложная организация. Как уже говорилось, эстетический предмет содержит ряд «слоев», где звуковой материал есть лишь один из компонентов, притом едва ли не наиболее внешний. Сердцевиной же эстетического является особого рода упорядочивание материала, «гармония» целого<sup>1</sup>. Синоним гармонии — порядок — есть воплощение музыкаль-

<sup>1</sup> Понятно, что здесь речи не может быть о Harmonielehre в прежнем смысле.

ного мышления, логос музыки. Чтобы прослушать всю достаточно сложную систему музыкально-логических отношений, мы должны многократно (в различных связях) воспринять в живом звучании все мелкие частицы пьесы в целенаправленном сравнении их друг с другом. Выполним это на примере.

ОСНОВНОЙ ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

26А центральный тон пьесы главные тоны

то есть (интервалы в полутонах):  
(центр, элем.)

II часть  
т. 5-7 cis 3,1 cis 4,1 т. 6-7-8 а 5,1 с 5,1  
h 4,1 cis 2,1 d 1,3 d 1,5 f 1,5 Гамма тон-полутон

III часть  
т. 9-10-11 12-13

звукоряд I части отсутств. тоны

звукоряд II части

звукоряд III части

гамма тон-полутон

отсутств. главн. тоны

Структуры I части: [1] → 1.1, 1.4, 1.5; структуры II части: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5 (III ч. — 1.1, 1)

**Б I часть - период**

элемент а

элемент б

опора на устоя - центральные тоны а, б  
стесненность (=, минор, „d-moll“)

**II часть - середина**  
е (= b<sup>1</sup>)

элемент а

элемент б

высвобождение, выпрямление (=, мажор, „F-dur“)  
звуковой контраст, область новых звуков („другая тональность“)

**III часть - реприза**

элемент а

элемент б

темная гулкая „точка“

закл. каденция („падение“)

сильная стесненность („сгущенный минор“)  
возвращение опорных тонов б, а

разрушение устоя, окончание

На схеме 26 А выписаны отношения высоты: гармонии и «тональности»<sup>1</sup> (= высотного положения звуковой системы и всех ее компонентов). На схеме 26 Б — отношения длительности (= времени): мотивные связи и форма. Богатство структуры, исключительное мастерство композитора воплощают ту глубину мысли, которая составляет один из компонентов стиля Веберна. Питательной средой музы-

<sup>1</sup> При желании, в пьесе можно найти тональность и без переносного смысла:

такты: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

d-moll: V [II < V] I III V V<sup>5</sup>

Более того. Так как в крайних частях преобладают группы с узкими интервалами (и производными от них), а в середине — с более широкими («большими»), возникающие смены интервалики уподобляются контрасту минора и мажора.

кального у Веберна все же остается то, что называлось гармонией — звуковысотная сторона общей структуры.

Надо оценить мужество художника, услышавшего новую истину музыки и прошедшего всю новую область до конца несмотря на отсутствие руководящего и освещающего «бездорожье» принципа. Он не просто достиг самой предельной точки этого движения (как показано на схеме 26 А, все звуковые группы — и вертикальные, и горизонтальные, и диагональные — исходят от самого крайнего интервала — полутона). Он привел и остальные элементы музыки в соответствие с достигнутым уровнем музыкального сознания. Это дало музыке как бы новое измерение — глубину, помимо уже имеющих вертикали и горизонтал<sup>1</sup>. Тем самым Веберн открывает новое музыкальное измерение. При этом используется свойство мира диссонанса — его «дис». «Рассоединение», «разнозвучие» (*dissonantia*) становится свойством фактуры, отвечающим с наибольшей точностью свойствам нового высотного материала (он, таким образом, сохраняет свое значение определяющего фактора, питательной среды музыкального). Парадоксальным образом стереофоническое расчленение нивелирует диссонантную резкость диссонанса. Его «режущий» эффект нейтрализуется (или, во всяком случае, может нейтрализоваться). Вследствие этого возникает совсем новый, еще неизвестный ранее, неслыханный характер звучания — не консонанс, не просто диссонанс, а (если так можно выразиться) стереосонанс (или парасонанс). Звуки, стереофонически разъединенные друг с другом, не сталкиваются в противоречии (это диссонанс), а свободно проходят друг через друга.

Тем самым Веберн нашел возможности новой красоты в музыке. Как и всякое эстетическое, новая красота по своей природе имеет общественный характер. Прекрасное действительно лишь постольку, поскольку оно есть

<sup>1</sup> Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить два произведения, соседствующих в советском издании «Скрипичная музыка. Зарубежные композиторы XX века» (М., 1971, вып. 2), — позднее сочинение Шёнберга, Фантазию ор. 47 (1949) и раннее сочинение Веберна, Четыре пьесы ор. 7 (1910). У Шёнберга все звуки как бы находятся в одной плоскости, как в гомофонно-гармоническом письме (особенно типичны бесконечные аккорды, где все звуки берутся одновременно и трактуются подобно звукам трезвучия или септаккорда, а также пассажи — разложенные аккорды). У Веберна первые же звуки демонстрируют «третье измерение» — эшелонирование в глубину. Тянущийся тон скрипки и острые стаккато рояля как бы лежат в разных плоскостях стереофонической перспективы, один глубже (или дальше) другого. Тому же эффекту служат перемены штриха у солиста (сочетание горизонталей и глубины).

опредмечивание в чувственной форме того идеального, которое находит отклик у других людей, у общества. Если художник находит действительно прекрасное, то воспринимающий субъект усматривает в его произведении свое ощущение, самого себя, притом открываемое с помощью художника в самом себе он понимает как обогащающее его прекрасное, как эстетически возвышающую его ценность.

Эту объективную общественную сторону прекрасного мы имеем в виду, когда усматриваем в ней третий аспект общественной позиции художника. Как видно из изложения музыкально-эстетических, философских, социальных и этических взглядов Веберна, нельзя сказать, что композитор внес что-то принципиально новое в сокровищницу мировой культуры. И не в них сила Веберна. Самая важная ступень общественной позиции Веберна как художника реализована в найденной им новой музыкальной красоте. В основном этот фактор обеспечил Веберну возможность длительного и мощного воздействия на общество, на ход музыкальной истории, на души людей, а не его личные нравственные убеждения или элементы религиозного мировоззрения. В чем суть этой позиции? В возвышении воспринимающего сознания, человеческой души к миру новой красоты. Тем самым одна из сторон эстетического (которое базируется на определенной этической позиции) сама становится этической — область эстетических чувств, чувств красоты, возникающих как переживание эстетически привлекательных качеств художественного произведения. Здесь Веберн высоко возносится даже над достижениями многих его современников — больших композиторов, ценность которых общепризнанна. Сравним те же Четыре пьесы ор. 7 Веберна с другими, помещенными в том же сборнике. После возвышенной красоты пьес Веберна Вальс Бриттена (с. 64—75) и Концерт Мийо (с. 15—28) кажутся приземленной, серой, инертной, деревянно стучащей, ритмически однообразной и гармонически скудной музыкой. Эстетические достоинства музыки Веберна, безусловно, более высокого порядка, чем названных пьес его современников. Сила общественной позиции Веберна как явления искусства в том, что эстетические достоинства его музыки сразу отодвигают куда-то множество других композиторов той же эпохи. Новая красота заставляет меркнуть более слабые светила, а многие делает вообще ненужными. Это устанавливает новую ситуацию в истории музыки, обеспечивая Веберну прочное место среди самых лучших.

Из анализа эстетического предмета у Веберна мы можем сделать выводы, касающиеся эстетического принципа композитора. Каково должно быть субъективное представление творца о принципе, осуществление которого давало бы данный эстетический предмет, прекрасное в веберновском смысле?

Необходимая предпосылка, определяющая веберновскую область эстетического, — это мир этических ценностей, непосредственно реализованный в системе эмоциональных состояний, комплекс и соотношение которых всегда индивидуальны (см. с. 184). Для эстетического результата безразлично, к какой области чувств апеллируют чисто музыкальные красоты. Таким образом, область этических ценностей проецируется на эстетическое.

Первая группа факторов, более непосредственно определяющих прекрасное в веберновском смысле, есть качество высотных отношений. Прекомпозиционную основу их составляют общие для XX в. музыкальные законы гармонии — свободное использование диссонанса, 12-ступенность высотной системы, преобразование системы звуковых логических связей. Индивидуальное у Веберна — в применении самых крайних (для своей эпохи) средств и решительности сделанных из новой ситуации выводов относительно общего склада музыкальной ткани, ритма, фактуры. Достигнуть в «освоенном музыкальном пространстве» той же, и даже еще большей степени «постижимости» — значит найти новую музыкальную красоту.

Ко второй группе факторов следует отнести новое, чисто веберновское время. Прежде всего — элиминацию всего инертного в музыкальной ткани и за счет этого — необычайное сжатие всех временных параметров (вплоть до соприкосновения макро- и микровремени). Также тенденцию к неповторению ритма; в особенности, конечно, к тому, что мы называли «ставшим временем»<sup>1</sup>. Помимо особого рода концентрации содержания, сжатие во времени дает особый, чисто эстетический (и типично веберновский) эффект, прохождение все того же самого пути от порождающей идеи к целостному музыкальному организму-образу (к музыкальной мысли).

<sup>1</sup> Этого нет в нашем последнем примере.

# МУЗЫКА ВЕБЕРНА

## ОБРАЗНЫЙ МИР

**М**ир образов искусства, рождаемых интуицией и фантазией художника, есть переплавленный под воздействием мировоззрения и эстетики творца материал образов действительности. Мир музыкальных образов Веберна несет на себе отпечаток времени и всего духовного облика композитора, его мировоззрения. Говоря об этических ценностях музыки Веберна, мы фактически уже касались и образного содержания его творчества — с той его стороны, которая показывает нам, как общая этическая, мировоззренческая основа духовного мира композитора отливается в систему эмоциональных состояний. Здесь мы должны рассмотреть образное содержание как таковое, в его конкретно-чувственном воплощении.

Под музыкальным образом мы подразумеваем идеальное внутреннее содержание музыки в его непосредственно-чувственной звуковой конкретности. Как являемая идея-мысль-отношение образ есть отражение реальной действительности. Как конкретно-чувственная звуковая реальность образ есть непосредственно воспринимаемая сознанием наподобие открывающейся картины музыкальная целостность, существующая лишь только в звуковой форме и адекватно совершенно непереводаемая на язык логических понятий. Практически главная проблема познания веберновской образности состоит в осуществлении двухстороннего процесса: развития способности слушательского чувствования образов в их непосредственно звуковой конкретности и, с другой стороны, раскрытия того прекрасного, что содержит образный строй музыки Веберна<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> То, к каким печальным результатам приводит непонимание образного содержания музыки, показывает статья Ю. А. Кремлева «Антон Веберн и образный мир его музыки» (см. 28); также соответст-

Общие черты веберновской образности определяются, прежде всего, общим эстетическим принципом, а через него — всем духовным миром композитора.

Присущий Веберну характер интонирования есть внешнее проявление тех характерных для него эмоциональных состояний, о которых говорилось в предыдущей главе (с. 184).

Будучи субъективно ориентированным на Бетховена, Баха и нидерландцев, Веберн, однако, развивает интонационный строй скорее немецкой музыки позднеромантической эпохи, что представляется вполне естественным с историко-генетической точки зрения. Разумеется, это не означает, что Веберн повторяет Брамса, Вольфа и Малера — нет, но они как бы стоят позади Веберна в качестве прообразов, пусть и трудноуловимых.

Веберновская интонация — крайне прочувствованные звуки, вздох без нажима, легкость невеских, но проникнутых разумностью слов, предельная отточенность линий, созвучий, звуковых нитей-пассажей<sup>1</sup>.

Это — песня только для тебя

op. 3 №1

27 A Fließend (♩ = 60) *pp*

Dies ist ein Lied

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

Пять пьес для оркестра op. 10 №1

Б Sehr ruhig und zart (♩ = ca 50)

Tr. c.s., 1 Cel., Fl., Frull., 2, 3, Ar., Ar. Flag., Vla c.s., Flag., C.lli, Cel.

*ppp* *pp* *pp*

вующий раздел его брошюры «Очерки творчества и эстетики новой венской школы» (29, с. 86—128). Автор, не слыша, не воспринимая об разного мира музыки Веберна, естественно, считает безобразное безоб разным. Как тут не вспомнить слова Асафьева: «Если музыка не услышана, не надо браться за анализ».

<sup>1</sup> Перевод текста в примерах 27 А: «Это песня...»; 27 В: «Твои алые уста запечатали погружение друга в ночь»; 27 Д: «Как роса совершенства».



Легкое, как дуновение, прозрачное звучание; впечатление, что оно застыло в воздухе, — одновременно и острое, и нежнейшее (см. пример 27 А). Модификация «мотива вздоха»: без эмоционального напора (как бы из-за фигуры *suspiratio* — с разрывом вдоха паузой), но переливающаяся всеми цветами радуги, вибрирующая сменами краски и плотности тонкая яркая нить (см. 27 Б). Величайшее драматическое напряжение в резких движениях упругой, крепкой линии, огромный размах подъема и спада на протяжении двух-трех коротких фраз; резкая порывистость смятенных всплесков инструментальных голосов (см. 27 В). Наплывающие друг на друга мягкие и колкие звучности, располагающиеся слоями в глубине стереофонической перспективы (см. 27 Г; парадоксально, что Веберн добивается глубинного эффекта на фортепиано, где нет тембрового контраста). Затухание в тихих звучаниях густой хоровой массы нежно-светлого прозрачного звучания высокого женского голоса и замирающих где-то вдали сумрачных вздохов духовых с заключительной низкой звуковой точкой у арфы (см. 27 Д).

Разумеется, это не весь интонационный строй музыки Веберна. Может быть, это не охватывает полностью даже одного ведущего интонационного комплекса. Но приведенные образцы, несомненно, относятся к типично веберновским интонационным сферам, говорят о характерной манере интонирования звуков. Вся ткань веберновской музыки проникнута подобным прочувствованием интонационного материала. После первого опуса все сочинения Веберна имеют ткань, полностью лишенную гаммообразных пассажей, арпеджио и прочих, заранее заготовленных блоков. Никогда не бывает у него «неоклассической» инертной деревянности фактурной ткани.

Звуковая структура музыкального образа у Веберна обладает комплексом черт, устойчиво сохраняющихся на всем протяжении его творческого пути и являющихся некими индивидуально-стилистическими константами. Эти константы имеют свои структурные уровни. На уровне общего эстетического принципа это названные выше качества (особенно важно сжатие во времени и использование крайне далеких связей высотной системы). На уровне композиционно-техническом это типично веберновская интервалика, мотивика, тембровый параметр, строение ткани, интерпретация серийной техники и т. д. На общестиллистическом уровне, которым мы сейчас занимаемся, важнейшие из констант: предельная смысловая нагрузка элементов, преобладающая серьезность тона, устранение все-

то, что может быть инертностью, балластом, постройки из легчайших полунамеченных, но прочных линий, точек, отточенность, отшлифованность всех деталей в сочетании с изысканной утонченностью выражения.

В качестве типичного образца веберновской образности приведем первую часть песни «Звезды» из оп. 25:

28 Sehr rasch (♩=ca 96) Звезды оп. 25 №3

1 2 3 4 5 6

Ster ne,

7 8 9 10 11 12

rit. tempo

Ihr sil ber nen

13 14 15 16 17 18

rit. viel mäßiger (♩=ca 60)

Ble nen der Nacht um die



Текст Йоне гласит <sup>1</sup>:

Звезды, вы серебряные пчелы  
 Ночи вокруг цветов любви.  
 Ваш мед наполняет до краев  
 Золотой сот сердца.

Образы текста, очевидно, явились импульсом для рождения чисто музыкального звукового образа: серебряные звезды-пчелы во мраке ночи, собирающие для сердца мед с цветка любви. Горящие блески-звезды, загораясь где-то в темной вышине (*f staccato*, т. 4, 5, 6), затем распространяются на всю ткань и как бы мерцают на бархатном фоне ночной тьмы. Вокальная партия первой части выражает сходную идею. Начальный «мотив восторга» (т. 4—6) на слове «*Sterne*» (звезды) в конце симметрично отражается в интимной тишине слова «*Liebe*» (любовь): в музыкальном выражении «звезды» и «любовь» даны как одна сущность в двух обликах либо как две сущности, взаимно отражающие друг друга:

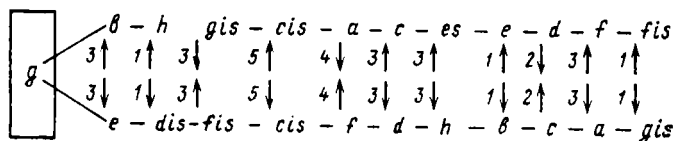


Остальная часть текста исполняется в мягкой трехдольности метра (24 такта=8 трехтактов), структурно закругляясь в симметрию *abb bba*:



<sup>1</sup> Пример 28 охватывает первые две строки приведенного четверостишия.

Но особенно поэтичны звуковые отражения иного рода. Звуки вокальной мелодии в тактах 4—6 и 9—18 далее повторяются в конце ее в т. 19—24 и (в обратном порядке) у фортепиано в т. 24—22. Они же даны в «звездных блестках» фортепиано в т. 6—4 (также в обратном порядке) и рассеяны среди вступительных точек и линий (т. 3—1). Они же возникают и дальше (см. у фортепиано т. 13—16 два звука —  $b^1$  и  $c^2$  — совпадают с вокальными в т. 15—16). Звуки у фортепиано в т. 13—7 ( $g^2 - b^1 - h - gis^1 - cis^2 - a^1 - c^2 - es^2 - e^1 - d^3 - f^2 - fis^3$ ) и 17—21 представляют собой зеркально точное вертикальное отражение (инверсию) все той же вокальной мелодии; ось отражения — начальный звук мелодии<sup>1</sup>:



Внешне эти отражения напоминают конструктивный принцип нидерландской формы канонических имитаций на *cantus firmus* (здесь роль *c. f.* выполняет мелодия голоса в т. 4—18, а сопровождающие голоса канонически имитируют его в виде ритмически прихотливых проведений темы в уменьшении, с начальной предымитацией). Однако свобода ритма и линии полностью вуалируют эту связь и прежде всего именно в образном отношении, никаких «неонидерландских» ассоциаций не возникает.

Типично веберновское в образном содержании — отсутствие натуралистической изобразительности. Звездные искорки лишь только обозначены в ткани пьесы, но очень редко бывает у Веберна, чтобы изображение становилось главной задачей. В этом — большая тонкость образного содержания. Акцент переносится на внутреннее, лирическое, что никогда не переходит, однако, в абстрактность, в равнодушие к тексту (если это вокальная музыка) или игнорирование его.

Понятно, что приведенный пример не обрисовывает сколько-нибудь определенно даже одной из основных сфер образности у Веберна. Чтобы полнее очертить образный мир Веберна, необходимо сделать подробные анализы его сочинений. В рамках настоящего раздела мы можем лишь в

<sup>1</sup> Цифры указывают величину интервала в полутонах. Знак  $\uparrow$  = вверх,  $\downarrow$  = вниз. Согласно закону симметрии, осью может быть и тритон от данного звука (здесь — *cis*).

дополнение к сказанному проследить главные линии развития образного мира Веберна в целом, не вдаваясь более в аналитические детали.

Творчество Веберна делится на три достаточно определенных стилевых периода:

I (ранний) ор. 2—11 (1907—1914),

II (средний) ор. 12—19 (1915—1926) и

III (поздний) ор. 20—31 (1927—1945).

В каждом из периодов оказывается свое «вступление» — Хор ор. 2 в первом периоде, Песни с фортепиано ор. 12 — во втором и Струнное трио ор. 20 — в третьем. Пассакалия ор. 1<sup>1</sup>, резко отличающаяся по своему стилю и по (тональной) манере письма от всего остального творчества (хотя индивидуально-веберновского в ней, конечно, достаточно много), является как бы вступлением ко всем трем периодам, вместе взятым.

Произведения первого периода отмечены полным выявлением характерных для композитора стилевых принципов, большой яркостью образных контрастов, наиболее определенным влиянием эстетики музыкального экспрессионизма. Заметно стремление к интенсивным и разнообразным музыкальным краскам. Свойственная композитору глубина мысли, серьезность тона, концентрированность мысли проявились, можно сказать, сразу же. Влияние индивидуальности Шёнберга ощутимо в пассакалии; достаточно определенно, хотя и не велико, в первых вокальных циклах — ор. 3 и 4, перестает быть заметным, начиная с квартетных пьес ор. 5. Шесть багателей ор. 9 (1913) — святая святых его музыки, одна из вершин всего творчества — музыка, которая могла быть написана только Веберном (от аналогичных миниатюр ор. 19 Шёнберга багатели отличаются необычайной концентрированностью содержания, в то время как афористичность шёнберговских пьес есть главным образом только краткость).

Первые восемь звуков первого опуса (тема пассакалии) — своеобразное motto ко всему творчеству Веберна:



<sup>1</sup> «Gesellenstück», как называет ее Э. Каркошка (88, с. 53). Das Gesellenstück — изготовленная учеником вещь, с которой мастер выпускал его в мир.

Сжатость мысли, напряженная суровость (она роднит музыку с величественно-скорбным пафосом старинных пассакалий) сочетаются с чисто веберновской легкостью звучания (засурдиненные струнные без весомости контрабасов, в самой тихой динамике), а таинственные симметрии «Веберн-аккордов» ( $d - cis - b$ ,  $as - f - e$ , см. схему 29 Б) привлекательны завораживающей красотой еще неслыханных звуковых форм.

Песни с фортепиано ор. 3 и 4 (на тексты Ст. Георге) открывают одну из главнейших линий образного содержания — сферу углубленной, интимной лирики. Из сочинений первого периода сюда относятся также Две песни на слова Рильке ор. 8. Вот типичный образец ранней вокальной лирики<sup>1</sup>:

На берегу ручья ор. 3 №3

30 *Ziemlich rasch* ( $\text{♩} = 90$ ) (*Zarteste Bewegung*)

pp 1 2 3 3 3 3 3 3

An Ba - chesranft die ein - ri - gen Frühen die Ha - sel blü - hen.

ppp pp pp rit.

Ed. \*

Деликатное интонирование текста дает импульс к созданию мелодии, легчайшей (в ней как бы нет никаких грузящих, твердоопорных тонов) и нежнейшей по характеру экспрессии. Типично веберновское — нежность экспрессии в сочетании с остротой созвучий. Мягко скользящая линия мелодии обрамлена хрустально-звонкими звучаниями рояля, сменяющимися упругой и настойчиво повторяющейся фигурой. Образы природы даны здесь преломленными через личное, лирическое.

Среди симфонических пьес раннего периода мы находим сильнейшие образные контрасты: спокойная лирическая миниатюра (ор. 6 № 3) и драматически насыщенное действие (ор. 6 № 2), крайняя утонченность (ор. 10 № 4)

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «На берегу ручья лишь ранние орешники цветут».

и почти натуралистическая жанровость (ор. 6 № 4), импрессионистическая «музыка горных вершин» (ор. 10 № 3) и глубочайшее душевное потрясение (окончания ор. 10 № 2, 6 № 2, 6 № 4).

Пьеса ор. 6 № 4 — редкий у Веберна пример почти программно изобразительной трактовки образного содержания. Музыка рисует шествие, приближающееся в тихих траурных звучаниях колоколов (см. пример 31 А), суровые мужественные голоса (см. 31 Б), трагическое нагнетание, доходящее до высшей степени накаленности (см. 31 В) и в самом конце — всезатопляющее разрастание черной краски ударных (см. 31 Г):

Шесть пьес для оркестра ор. 6 № 4

31 А *Sehr mäßig* (♩ = ca 46)

Gr. C. *ppp*

Tt. *ppp*

Сmp. *ppp*

Б

19 *Cl. getragen* *pp*

20 *Cr. c. s.* *ff*

4 *Tn. c. s.* *ppp*

*Ta c. s.*

Gr. C. *ppp*

21

22

23 *Cr. c. s.* *pp*

*Tn. c. s.* *pp*

Sehr breit rit. ♩ = ca 46 tempo I

B 38 6 39

ff ff sfz

Tmp. ff tr tr tr sfz tr

Gr. C.  $\frac{4}{4}$  tr. cresc. f

Ti.  $\frac{4}{4}$  cresc.

Omp.  $\frac{4}{4}$  cresc.

Г

Tempo I (♩ = ca 46)

39 40

Tmp. tr sfz cresc. ff

Gr. C. tr sfz cresc. ff

T. m. tr sfz cresc. ff

P.lli tr sfz cresc. ff

Tt. f cresc. ff

Omp. f cresc. ff

Лучшее сочинение раннего периода — Шесть багателей ор. 9 для струнного квартета (см. пример 32).

Глубочайшая внутренняя лирическая сосредоточенность, величайшая концентрация мысли (когда даже отдельный звук приобретает экспрессию, достойную целого

32 Äußerst langsam (♩ = ca 40)

1 mit Dämpfer 2 pizz. 3 4 arco

mit Dämpfer  
mit Dämpfer  
am Steg mit Dämpfer  
mit Dämpfer  
am Steg  
pizz.  
PPP  
am Steg  
am Steg  
PPP  
am Steg  
PPP  
arco  
sehr zart  
PPP

5 6 7 am Steg 8 pizz. 3

am Steg  
PP  
am Steg  
PP  
am Steg  
am Steg  
PP  
am Steg  
PPP  
am Steg  
PPP  
pizz. 3  
am Steg  
PP  
am Steg  
PP

9 10 pizz. 11 12 arco 13 am Steg

pizz.  
PP  
pizz.  
PP  
pizz.  
pizz.  
PP  
pizz.  
PPP  
pizz.  
PPP  
arco  
PP  
am Steg  
PP  
am Steg  
PPP  
pizz.  
PPP  
pizz.  
PPP

мотива), ошеломляющая новизна и смелость музыкальной мысли (прежде всего вследствие важной роли нового средства — мелодии тембров), редкостная по красоте

форма пьесы (начальные вздохи, прерываемые крайне напряженными паузами, — постепенное разрастание — «прочеркивающая» линия виолончельного *glissando* — заключительное собрание-распадение), предельная экономия выразительных средств и соответственно предельное наделение художественным смыслом каждой мелкой звуковой детали. Сурово-нежный лиризм и тончайшая прочувствованность звуков слышны в музыкальной ткани, состоящей из стереофонически перекрещивающихся красочных плоскостей и накладывающихся друг на друга разнообразных по форме, плотности и цвету фигур. Таинственная и завораживающая магия музыки!

Второй период творчества Веберна отмечен созданием исключительно вокальных сочинений<sup>1</sup>. В целом песни среднего периода не обладают такими контрастами, которые мы видели в раннем периоде. Нет в них и таких крайностей стиля, как афористичность багателлей, оркестровых пьес ор. 10. В то же время основой выразительности песен среднего периода является связь с текстом, вносящая свои оттенки смысла в чисто музыкальную образность. Внутри среднего периода происходит историческая перемена техники письма — от свободной атональности (ее композитор придерживался начиная еще с песен ор. 3) к додекафонии. Три опуса из девяти (17, 18, 19) написаны в этой новой технике. Конечно, стиль и техника теснейшим образом связаны друг с другом, и есть основания, чтобы считать ор. 17 (Три народных текста для голоса и трех инструментов) началом нового стилистического периода. Однако по общему комплексу стилистических компонентов (к ним прежде всего мы относим образное содержание) шаг к новому музыкально-стилистическому качеству мы усматриваем не между опусами 16 и 17, а между 19-м и 20-м. Песни же ор. 12—19 обнаруживают относительно стилистическую близость между собой и отличие от группы сочинений, начинающейся с Трио ор. 20; в особенности ярко новое стилистическое качество проявляется в Симфонии ор. 21 (см. пример 22).

Песни среднего периода — почти сплошь «трудные» сочинения. Преобладающий в них тон — сумрачный, драматический, серьезно-сосредоточенный. Тяготение к линиям вместо сочных гармонических пятен придает многим песням (ор. 14, 15, 16, 17) графичность рисунка.

<sup>1</sup> Если учитывать лишь сочинения, помеченные номером опуса. К этому периоду относится также и фортепианная пьеса «В темпе менуэта» (1925), другие внеопусные сочинения.

Однако и здесь немало своих контрастов. Первая песня ор. 12 «День прошел» изображает характер спокойно-безмятежный, почти наивный, в духе безыскусного народного напева. Простая песенность такого рода — редкое явление у Веберна<sup>1</sup>:

День прошел ор.12 №1

33 Sehr ruhig (♩ = ca 60) *P* 4 5 6 7 *P*

Der Tag ist ver - gan - gen, die Nacht — ist schon hier, gu - te

8 9 10 11 *PP* rit. — — —

Nacht, o Ma - ri - a, bleib e - wig bei mir.

12 13 *pp* *äußerst ruhig* 14 15 16

Der Tag ist ver - gangen, die Nacht — kommt her - zu,

17 *P* 18 19 20 21 *PPP*

gib auch den Ver - storb - nen die e - wi - ge Ruh.

Истинное художественное украшение песни — чудесное окончание (на словах «вечный покой») с красивым и вокально удобным и выигрышным филированием на высоком звуке (*f*<sup>2</sup>).

Полная противоположность песне «День прошел» (или близкой ей по типу образности четвертой песне того же опуса — «Друг для друга») — центральные проблемные опусы, 13, 14 и 15. Их образное, идейное и эмоциональное содержание чрезвычайно сложно и значительно. Эта музыка очень далека от простой песенности (хотя бывают и исключения, см. наш пример 24). При всей своей несомненной вокальности, кантиленности песни ор. 13—15 — скорее поэмы, монологи, даже драмы (по-веберновски). Яркий пример — песня «Лужайка в парке» ор. 13 № 1 на слова К. Крауса. Содержание текста — образы природы («лужайка», «зеленое зеркало», «много колокольчиков», «лебедь») переплетаются со сложными психологическими мо-

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «День прошел, уж ночь близка, доброй ночи, о Мария, оставайся вечно со мной. День прошел, ночь наступает, дай и усопшим вечный покой».

тивами («это была моя страна», «я не хочу дальше») и многозначительной, встревоживающей символикой («В каком я безвременье», «мертвый день открывает свои глаза», и «все остается таким старым»). Психологический подтекст музыкальной образности здесь выходит за пределы только лишь содержания стихотворного текста в его индивидуальной веберновской интерпретации. Песня «Лужайка в парке» — одно из сочинений, где ясно ощущается чувство встревоженности, беспокойства, неблагополучия и неуютности в мире<sup>1</sup>:

Лужайка в парке ор.13 №1

34 *Sehr ruhig* (♩ = ca 60)

1 *p* 2 *pp* 3 *pp*

Cel. Wie wird mir zelt los. Und

Vila sola c. s. V.c. solo c. s.

V.no solo c. s. V.c. solo c. s.

V.c. solo c. s. tr. C.b. solo c. s. *pp*

Cl. *pp*

Bcl. Cr. (s. s.)

*p > pp*

49 *Sehr gedehnt* (♩ = 72) 50 *rit.* 51 ♩ = ca 48

al les bleibt so alt.

V.c. c. s. Tn. c. s. V. no c. s.

Cr. c. s. *ppp* *espr.* 3 *pp* *ppp*

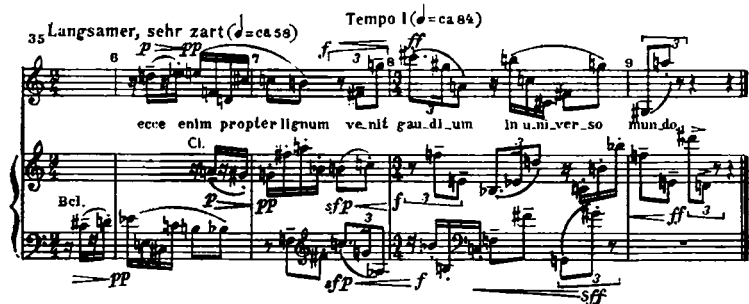
Vila c. s. Bcl. Tn. c. s. C.b. c. s.

Первые три из «Пяти духовных песен» ор. 15, написанные примерно в то же время, что и трактетские ор. 14, несколько сходны с ними по типу музыкальной образности несмотря на резкое различие в текстовом содержании. Особняком стоит ранее прочих написанная (1917) песня «Иди, о душа», своей канонической формой (Doppelcapon

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «В каком я безвременье... и все остается таким старым».

in motu contrario) примыкающая скорее к песням ор. 16. Вершина духовной лирики Веберна — песня «Мой путь» — своей простотой и сердечностью близка типу песни «День прошел».

«Пять канонов» на латинские тексты (1923—1924) знаменуют решительный поворот образного мышления композитора в сторону строгости и возвращение к концентрированности мысли, все более усиливающейся в третьем творческом периоде. Тенденция к строгости, в сущности, всегда свойственна Веберну (каноническая техника в ор. 2, 5, мотивная структура в ор. 10, 11, канон ор. 15 № 5), но в песнях второго периода она была завуалирована доминированием формулирующего значения текста. Начиная с 1923—1924 гг. эта тенденция укрепляется. В ор. 16 она приводит к квазинеобарочной технике строгих канонов<sup>1</sup>:



Заканчивающие цикл слова говорят о грядущей во всем мире радости (т. 8—9). Любимый веберновский образ неба, символизирующий «весь мир», здесь воплощен широчайшими движениями голоса, охватывающими всю необъятность вселенной и притом окрашенными в слепяще интенсивные, почти экстаические тона (кульминация на слове *gaudium* — радость); сопровождающие инструменты точно воспроизводят мелодию голоса — бас-кларнет предымитирует ее в нижнюю малую нону, кларнет излагает ее в зеркальном отражении.

Переход к новой, додекафонной технике письма не вызвал у Веберна никакой ломки образного строя или стилистической манеры. 12-тоновость сложилась у Веберна задолго до принятия им шёнберговского «метода сочинения 12-ю лишь между собой соотносенными тонами». Образный мир первых додекафонных опусов Веберна (ор. 17—

<sup>1</sup> Перевод текста в примере «И пришла чрез древо [креста] радость во весь мир». Перевод названия — «Кресту твоему».

19) мало отличается от сферы песен среднего периода. Новые черты стиля обнаруживаются в инструментальных сочинениях ор. 21—22 (к ним примыкает и трио ор. 20). Поэтому при периодизации возможно не придавать решающего значения такой радикальной перемене техники письма и считать высшим критерием не технический, а общий образно-стилистический признак.

Песни ор. 17 и 18 по типу образности продолжают линию песен ор. 12, 15, 16. В них мало драматического напряжения и сложности ор. 13—14 (частично и ор. 15). В музыке преобладает то квазинаивность в связи с образами народной поэзии (песня «Schatzerl klein» — «Золотко» ор. 18 № 1), то трактуемая в духе безыскусной народной песни религиозная тематика («Бедный грешник» ор. 17 № 1, «Святая дева» ор. 17 № 2); воплощение традиционных духовных образов в «Ave Regina coelorum» ор. 18 № 3, «Спаситель» ор. 18 № 2 близко образной сфере песен ор. 15 № 1—3. Вот начало песни «Святая дева»<sup>1</sup>:

Святая дева ор. 17 № 2

36 Fließend (♩ = ca 96)

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

В первых додекафонных сочинениях Веберн технически находится под некоторым влиянием Шёнберга (это особенно заметно в фортепианной пьесе без опуса, идущей

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «Святая дева, мы твои».

от Вальса ор. 23 № 5), хотя стремится найти собственный путь (в песне «Спаситель» и «Ave Regina coelorum»).

Третий период творчества Веберна открывает Трио ор. 20. В условиях атональности создание крупных чисто инструментальных форм затруднялось объективной причиной — утратой формующих сил старой тональности. По мысли Шёнберга, 12-тоновый метод дает возможность построения крупных форм, и в этом смысле он функционально замещает принцип тональности (отсюда у него квазитональное использование и серии и додекафонии). В трио Веберн преимущественно ограничивает себя следованием этой мысли Шёнберга. Отсюда заметный налет неоклассицизма (шёнберговского типа) в образном строе трио. Филигранность отделки ткани и прекрасное мастерство формы не везде спасают произведение от неоклассической монотонности.

Принципиально новое найдено в Симфонии ор. 21. Малер сказал однажды, что для него написать симфонию — означает построить новый мир. И Веберн создал свой новый мир именно в симфонии. На основе предельного сжатия во времени, веберновской новой темброритмической глубинной структуры музыкального пространства возникает совершенно своеобразный характер музыкальной образности. Мысль здесь настолько концентрирована и сжата, что она уже фактически не развивается, а только обнаруживается при развертывании во времени, будучи сама совершенно неподвижной. Здесь начало и конец тождественны друг другу, а изначальная обозримость всех моментов движения выражается в ощущении многослойного круговращения. Этот характер образности сразу и полностью исключает всякий привкус неоклассицизма и дает возможность наиболее полного выражения новой лирической веберновской экспрессии. Не порывая все же с воспитанной в нем культурой классических форм, Веберн фактически исходит не из них, а из возможностей нового мира 12-ступенности. Здесь творческие пути Веберна и Шёнберга окончательно разошлись: Шёнберг обратился к додекафонии ради того, чтобы вернуться назад и писать те же сонаты, рондо и Adagio, но только новым тонально-додекафонным методом. Веберн же, субъективно сохраняя контуры Adagio и рондо, в действительности открыл совершенно новый образный мир. Вместо отяжелевших в диссонантной многозвучности и поэтому одряхлевших форм классики — невесомо-легкий и многомерно симметричный, стереофонически пространственный континуум, вмещающий нежные нити ослепительно ярких, многоцвет-

ных, сверкающих радужным веером новых звуковых образов. Отсюда всевозможные симметрии и зеркальные отражения идеально выверенных и филигранно отшлифованных, как дуновение нежных линий и фигур.

Кроткий лиризм в парадоксальном сочетании с необыкновенной яркостью и остротой пуантилистической ткани, а также с поразительной концентрированностью мысли — основная образная сфера поздних сочинений Веберна.

Кантата «Свет глаз» — поэма о сердце, любви, чистоте души<sup>1</sup>:

Свет глаз op. 26

37 Tempo, ruhig

8 Sopr. *p* 3 Durch uns - re off - nen Au - gen

Coro Ten. *p* 3 Durch uns - re off - nen Au -

Mnd. *p* 3 Tmp. *p* 3 V-ni *p* 3 V-la *p* 3

11 *p* fliegt das Licht ins Herz

12 *p* - gen fliegt das Licht ins Herz

13 *p* Fl. *p* Cel. *p* Cl. *p* Sax. *p* V-no solo *f* V-la sola *f* Cel. Ar. *p* Tr. *p*

<sup>1</sup> Подстрочный перевод строфы текста Х. Пюне:  
Сквозь раскрытые наши глаза струится свет в сердце  
И, как кроткая радость, льется назад из него.  
Взгляд любви источает больше, чем проникает в него.  
Что происходит, когда глаза излучают свет?

Из несколько выпяченного, но насыщенного любимыми веберновскими образами (свет, сердце, радость, любовь, взгляд) текста Йоне композитор берет для музыкального образа утонченность, лирическую нежность, возвышенность, прибавляя к ним яркость тембровых красок (первые слова сопровождаются гулом литавры и острым мандолинным мерцанием!), стереофоничность пространственного расположения звуковых элементов (отсюда особого рода прозрачность, когда сквозь одну фигуру как бы проглядывает другая, см. т. 8—10, 12) и ... напряженное молчание, когда внезапно, без явного каденцеобразного завершения замирающие фразы с особой силой подчеркивают нулевой звук, применяемый равноправно со звучащим звуком («контрапункт звука и молчания» отметил у Веберна еще Булез; 70, с. 46).

Но ограничение лирической образностью, конечно, было бы обеднением образной сферы музыки. Лиризм позднего Веберна оттеняется множеством контрастных образных противопоставлений. Так, финал Концерта ор. 24 проникнут бодрым маршевым характером, не лишенным ритмической остроты и местами кажется сгущающимся до жанрово-характеристических моментов, даже почти юмористических. Главная тема финала:

Концерт ор. 24, III ч.  
(действительное звучание)

38 *Schr rasch* ( $\text{♩} = 120$ )

Ob.

Cl.

Cor. *con sord.*

Tr-ba *sempre con sord.*

Tr-no *sempre con sord.*

Piano

poco rit.

7 8 9 10 11 12 13

Fl.

Ob.

Cl.

Tr-ba

V-no

V-la

Piano

II часть Вариаций для фортепиано оп. 27 (1936) написана в жанре скерцо. Трактуя серийный материал наподобие будущей техники групп<sup>1</sup>, Веберн достигает эффекта изящной игры с мелкими звуковыми элементами, комбинируемыми так, как если бы каждый из них был самостоятельным и совершенно законченным в себе целым (см. «переборы» динамики и артикуляции в примере 16).

Последнее законченное сочинение Веберна — шестистактная Вторая кантата оп. 31 (1941—1943) на текст Х. Йоне — напоено лирико-созерцательными и философскими образами. Поэзия природы, жизнь сердца, свет, Слово определяют эмоциональную настроенность произведения. По случайному стечению обстоятельств первые и последние слова кантаты как в фокусе, хотя и намеком, символически, обрисовывают две важнейшие идеи, касающиеся образного мира Веберна. Первые слова первой части говорят о молчащем мире («Schweigt auch die Welt»), последние слова последней части — о могуществе любви («... weil Kindlein spricht, der Liebe Urgewalten»). По случайному же совпадению последние звуки кантаты обрис-

<sup>1</sup> На это указал Э. В. Денисов в своем докладе о вариациях Веберна в Московском союзе композиторов (см. также 21).

совывают контуры аккорда D-dur, одноименного (как в баховском кадансе) к d-moll первого опуса (см. пример 29). Текст (Йоне) последнего, уже незаконченного произведения, которым занимался Веберн (Третья кантата «Lumen») также символичен — свет, надежда. Однако за всеми этими случайностями стоит порождающая их закономерность — поразительно цельный и внутренне органичный мир веберновской образности при всей несомненной его эволюции от позднеромантических вериг Пассакалини к радужной и нежной утонченности «Звезд», «Света глаз» и Квартета op. 28.

## МУЗЫКА И ТЕКСТ

**И**з 31 опуса Веберна 17 — вокальная музыка. Богатейшая гамма тонких образных нюансов в вокальной музыке возникает от связи музыки со словесным текстом, точнее — от принципа передачи музыкой ярких деталей текста. Слово служит Веберну отправной точкой для рождения музыкальной фразы. Одно из высказываний композитора в письме к Йоне можно понять как авторское описание творческого процесса при создании музыкальной мысли, идущей от словесного образа: «И как хорошо воспринимается слово именно на *слух*. То есть *сам* я воспринимаю его на слух более интенсивно, чем глазом при чтении! Тогда «звучит взаимосвязь». И мысль рельефно стоит передо мной» (15, с. 117).

У Веберна можно найти излюбленные приемы воплощения определенных, неоднократно встречающихся у него образов текста. Естественно, прежде всего это касается слов, значение которых наиболее просто может быть выражено чисто музыкальными средствами — мелодической линией, фактурой, динамикой, ритмом, артикуляцией. Приведем конкретные примеры.

### Изображение пространства, дали

**С**реди этих образов следует выделить в первую очередь часто встречающиеся у Веберна образы далеких звезд, солнца, неба. В «Утренней песне» (op. 15 № 2)

слова «утренняя звезда» передаются в партии голоса следующим образом (т. 1—2)<sup>1</sup>:

Утренняя песня op. 15 № 2

39 Zart bewegt ( $\text{♩} = \text{ca } 60$ )

Steht auf, ihr lieben Kinderlein, der Morgenstern

Здесь звук  $b^2$  — как светлая точка в вышине, звездочка. Подобным же приемом изображаются звезды в песне «Звезды» op. 25 № 3 (высокие звуки в партии голоса в т. 4—6, яркие «точки-блестки» в партии сопровождения), в песне «Лилии свечей белеют» op. 19 № 1 (т. 9—10). Слово «небо» обычно сопровождается широтой мелодического рисунка, охватом большого пространства, это как бы образ бескрайнего простора, беспредельной выси<sup>2</sup>:

Солнце op. 14 № 1

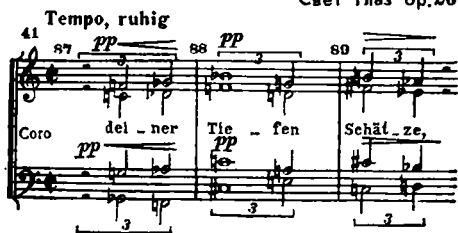
40 Sehr fließend ( $\text{♩} = \text{ca } 126$ ) poco rit.

Unter den runden Himmel fährt der Flieger lei-se

Посредством пространственного изображения Веберн иногда передает сложные, уже отвлеченные представления. Так, в кантате «Свет глаз» глубинность и полнота звучания красивых гармоний музыкально адекватны словам текста «Сокровища твоих глубин»:

<sup>1</sup> Перевод текста в примере 39: «Встаньте, милые детки, утренняя звезда...»

<sup>2</sup> Перевод текста в примере 40: «Под этим круглым небом тихо плывет рыбак».



## Образы движения

Еще в эпоху старых полифонистов (XV—XVI вв.) стало традиционным изображать восхождения («ascendit») и другие образы движения соответствующим рисунком мелодической линии (риторическое Inventio содержало требование находить слову адекватное выражение в музыке). Веберн широко пользуется мелодическими подъемами и спадами для передачи образов текста, говорящих о движении вниз или вверх («и склонил лицо» — в песне «На чужбине» оп. 13 № 3, т. 18—20; восход солнца в песне «Солнце» оп. 14 № 1, т. 2—3; падение с высот во второй песне оп. 23, т. 2 и много других примеров). В песне «По утренней росе» оп. 3 № 4 изображаются даже летящие вдали клубы пыли<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «Вдалеке летит пыль».

## Характеры и состояния

**О**бразы этого рода наиболее близко стоят к выражению музыкой внутреннего поэтического содержания и поэтому встречаются особенно часто. В конце «Пения пойманного дрозда» (ор. 14 № 6) возникает образ «разрывающего сердца» (ein brechendes Herz). В вокальной партии характерная деталь: разорванная паузой мелодическая линия (от риторического *suspiratio*)<sup>1</sup>:



Упоение ароматом цветущей природы в песне «По утренней росе» выражено сладостным замиранием в тембре гласной «у» (т. 3)<sup>2</sup>:



Образ одиночества во Второй песне ор. 13 подчеркивается умолканием сопровождающих голосов (в сопровождении 13 инструментов!) на словах «мое одинокое сердце».

Своеобразное продолжение старой традиции представляет собой веберновское использование «интонаций вдоха» для выражения состояний скорби, плача, печали. Тяжелые вздохи переданы в партии сопровождения песни ор. 4 № 4 «Я так печален», интонации плача — в песне «Одинокая» (ор. 13 № 2, т. 17—20) на слова «Ich weine, weine».

По мере «объективизации» веберновского стиля такого рода интонации постепенно исчезают или переосмысливаются, перестают быть выражением страдания.

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «объемлет разрывающее сердце».

<sup>2</sup> Перевод текста в примере: «[цветение вишни] увидеть, вдохнуть аромат».

**Я**ркость красок свойственна веберновской музыке не меньше, чем музыке других его современников. И вокальные его сочинения изобилуют всевозможными колористическими эффектами, в частности, идущими от образов текста. Один из наиболее привлекавших Веберна образов внешнего мира, природы — это солнце, свет, лучи, сияние. «Солнечные миры», упоминаемые в стихотворении Георге, засияли солнечными бликами в музыке хора ор. 2. Свечением терции мажорного квартсектаккорда окрашена вершина мотива, приходящаяся на слово «солнце» в третьей песне ор. 12. Сходный образ мы встречаем во II части Первой кантаты (т. 30). Сияющее звучание высоких звуков сопрано, поддержанное нежным «небесным» тембром челесты, воплощает das Helle — светлое, свет:

Первая кантата ор. 29, II ч.

45 Leicht bewegt ♩ = ca 144

Sopr. solo

in das Hel le

Tr.c.s. Cres.

Cel.

## Передача звуков внешнего мира

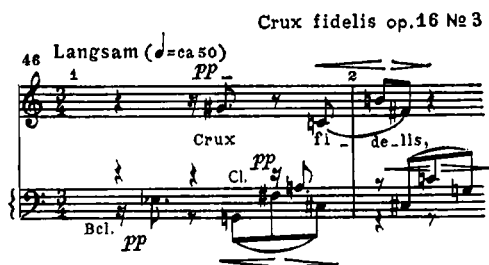
**З**вукоизобразительность этого рода наиболее элементарна. Веберн пользуется ею не всегда, когда есть возможность, очевидно, опасаясь прямолинейной примитивности приема (так, например, упоминание о долгом звоне вечернего колокола в песне «Зимний вечер» ор. 13 № 4 не находит своего отражения в соответствующей части произведения).

В песне «Таинственная флейта» (ор. 12 № 2) многочисленные одноголосные пассажи и трели, очевидно, связаны с музыкой духовых инструментов. Веберн передает свист

птицы и эффект эхо («прохладный луг» в песне «На берегу ручья» ор. 3 № 3), удар грома (в I части Первой кантаты, т. 18, 23, 25).

### Другие виды звукописи

**В**еберн нередко конкретно отражает в музыке образы текста, достаточно отвлеченные. В третьей песне ор. 16 слова текста, говорящие о кресте, передаются «крестообразным» мотивом, проводимым во всех трех голосах канона:



Слова «как много есть для радости» (песня ор. 23 № 3 т. 12—13) вызывают долгую, протянутую ноту, символизирующую это множество.

Многочисленность всех этих моментов прямой звукоизобразительности, их систематичность в сочетании с обычным для музыки (в особенности для лирики) более обобщенным выражением образного содержания, преобладанием выразительности над собственно изобразительностью, позволяет считать Веберна одним из больших поэтов-лириков в музыке. Независимо от того, получает ли та или иная музыкальная фраза конкретно-образное объяснение или не получает, каждый мотив, каждая нота у него глубоко прочувствованны и выразительны, музыкально образны.

Высокая поэтичность образного мира Веберна заключается в богатстве и разнообразии музыкального выражения, но одновременно в отсутствии подчеркнутости, когда сила «нажима» рискует превратиться в грубость, ходульность, риторичность. Веберновское — это всегда тонкое.

Между инструментальными и вокальными сочинениями Веберна различие в типе и характере музыкально-образно-

го содержания имеется, однако оно не принципиально. Поэтому выбор текстов, в котором проявляется определенная направленность, до некоторой степени может считаться авторской конкретизацией одной из сторон музыкально-образного содержания, а именно поэтико-ассоциативной. Хотя она, конечно, не тождественна музыкальной образности в собственном смысле, но все же выяснение ее дополнительно проливает свет на мир веберновской музыки, ее этос.

Кратко и схематично, в виде отдельных характерных деталей, очертим основное направление в выборе поэтических текстов веберновских сочинений.

ор. 2 (Георге) — весна, тихая печаль, сладкий трепет, упоение.

ор. 3 (Георге) — только нежное, возвышенное, прекрасное: песня лишь для тебя, кроткие слезы, утренние сады; твоя улыбка, тоска по тебе, наступает май; сияние, свистит птица, цветы, весна; цветение вишни; дерево в зимнем тумане.

ор. 4 (Георге) — интимно-лирические переживания сердца: арфа сновидений; я так печален, я пою тебе песню; на земле мертвенный отблеск луны.

ор. 8 (Рильке) — лирика: ты, которой я не скажу, что я плачу по ночам.

ор. 12 (Розеггер, Бетге, Стриндберг, Гёте) — музыка природы, душевная кротость, гармония природы.

ор. 13 (Краус, Бетге, Тракль) — мертвый день открывает свои глаза; на темно-синем небе стоит луна; как тяжело мне, когда я не с тобой;

ор. 14 (Тракль) — красновато поднимается рыба в зеленом пруду; так тихи зеленые леса в наших краях; опьяненными крылами вспархивает ночь.

ор. 15 № 2 («Волшебный рог мальчика») — «Встаньте вы, милые детки, утренняя звезда показывается светлым сияньем».

ор. 16 № 4 (пс. 50.9) — «Окропи меня, господи, иссопом, и буду чист: омой меня, и буду белее снега».

ор. 18 № 1 (Розеггер) — «Года не пройдет, зазеленеет розмарин, пастор громко скажет: примите друг друга».

ор. 19 (Гёте) — «Но скоро, как райский сад, расцветет он пестрым цветом».

ор. 23 (Йоне) — «источники моего сердца, они бьют ключом на лугах для того, кто меня любит».

ор. 29 (Йоне) — «Зажигающая молния жизни ударила из облака слова».

ор. 31 (Йоне) — мир молчит; глубоко скрытая внут-

ренная жизнь поет в улье тихой ночью; «бодрствуй, где жизнь еще теплится, чтобы она пробудилась»<sup>1</sup>.

Как видно из приведенного перечня, выбор текстов находится в согласии и с этической подосновой веберновского творчества, и с общим кругом его образности: лирические настроения, переживания сердца, гармония мира, отдельные религиозные мотивы, отзвуки народной поэзии, иногда образы символистской окраски, человеческое слово как глагол духовной жизни.

Конечно, музыкальная образность, соприкасающаяся с литературными, поэтическими смысловыми цельностями, есть лишь один из компонентов музыкального и представляет собой скорее более внешний его слой.

## ЖАНРЫ

**С**равнительно небольшое количество сочинений Веберна не заставляет предполагать разнообразия жанров. И в самом деле, оно не слишком богато в этом отношении. Некоторые жанры у него отсутствуют совсем — опера, балет, традиционная виртуозно-концертная музыка (типа сольного инструментального концерта), фантазии; фактически нет и еще некоторых других несмотря на то, что формально произведения с такими названиями-обозначениями имеются в списке веберновских сочинений. Прежде всего сказанное касается Симфонии ор. 21 — произведения, слишком далекого от прежних, привычных принципов построения сонатно-симфонического цикла. С другой стороны, в одном из писем (к Йоне, от 20 июля 1938 г.) Веберн определяет сочиняемую Первую кантату как «род симфонии с вокальной партией» (128, с. 38).

Эти пропуски не случайны. Они говорят о том, что Веберну, в сущности, были чужды некоторые типы образности. В своем творчестве он был далек от изображений быта, от перевоплощения в другой, отличный от его собственного мир образов (что часто необходимо в театральной музыке), от всяких эффектов, призванных поразить воображение и произвести потрясающее впечатление. Кроме

<sup>1</sup> Цитатно приведенные здесь слова из сочиненной в 1941—1943 гг. Второй кантаты, ор. 31 (они заключают III часть) у нас вызывают неожиданную (и, может быть, не задуманную автором) ассоциацию с окружавшей композитора обстановкой мрака («ночи»), где «жизнь» лишь «теплится» кое-где.

того, в ранний период после 1908 г. ему не свойственна длительность развертывания мысли, вообще форма большой протяженности. Поэтому у Веберна, в сущности, и не могло быть оперы несмотря на его преклонение перед Вагнером. Отсутствие жанра оперы отличает Веберна от Шёнберга и Берга (опера последнего «Воцек» по праву считается одной из вершин западной музыки XX в.). И уже в 1908 г., когда Веберн всерьез думал о написании оперы (даже, как он писал Дицу, «второй оперы»), в его эстетике уже были такие черты, которые могли послужить препятствием для осуществления оперных замыслов. В письме Дицу от 17 июля 1908 г. Веберн пишет о своих требованиях к оперному сценарию (речь идет о задуманной опере «Алладина и Паломид» по Метерлинку). «Я ставлю ему [сценарию] условия: не нужно больших процессий, баталлий, ничего, что требует „иллюстрации“. Я нуждаюсь в нескольких характерах [...]. До некоторой степени в том, что пишет Метерлинк. Пойдем прочь от того, что называется „театром“!» (136, с. 47).

Еще более, чем театральность, не свойственна стилю Веберна собственно танцевальная музыка, в частности и балетная. Эстетике его чуждо выражение в музыке всего того, что связано с мускульным движением, дисциплиной шага, выражение телесного, плотского. Показательно, что среди всех его сочинений почти нет названных как танец или марш. Исключение составляют: фортепианная пьеса (*Klaviersstück*) с авторской ремаркой *Im Tempo eines Menuetts*; шестая вариация II части симфонии с ремаркой *marschmäßig*; в Четвертой пьесе op. 6 в первой редакции; можно упомянуть также Менуэт и Трио для струнного квартета, оставшиеся в рукописи (оттенок веселого — *flott* — марша ощутим в финале Концерта op. 24). В этом отношении Веберн отличается от Шёнберга, у которого жанровость часто выражена с очень большой рельефностью, встречаются и прямые авторские обозначения танцевальных жанров: Танцевальная сюита op. 25, Вальс op. 23 № 5; в сцене оргии из «Моисея и Аарона» — настоящая танцевальная вакханалия. Впрочем, жанровые связи с маршевой или (в меньшей мере) танцевальностью у Веберна все же нередки.

Использование бытовых жанров у Веберна обладает одной общей особенностью, которую можно принять за индивидуально-характерную черту его стиля. Обращаясь к определенному жанру, Веберн, как правило, не применяет в виде целостного комплекса совокупность ритмических формул и характерный тип фактуры или, по крайней мере,

не показывает их на сколько-нибудь большом протяжении. Исключения из этого правила встречаются скорее в более ранних сочинениях. Через особенность использования бытовых жанров угадывается один из главнейших принципов стиля — никогда не подавать материал в его «сыром виде». Это лучше всего можно понять путем сравнения с методами использования жанров в «Воццеке» Берга — в марше, колыбельной I действия, в танцевальной музыке II и III действий. У Берга — прямое использование компонентов жанра как цельной связанной системы мелодических и аккомпанирующих формул. У Веберна — не столько прямое использование жанра, сколько те или иные связи с жанром, но никогда не в виде полной связанной системы компонентов. У Берга — музыка жанра, у Веберна — музыка о жанре.

Вырастая в связи с бытовым музицированием Вены, искусство Веберна непосредственно происходит все же не от него, а от многовековой традиции средневропейской (выражение Веберна) музыки. Если жанры бытовой музыки отражаются в его сочинениях лишь косвенно, опосредствованно, то жанры художественной, профессиональной, автономной музыки, свободно использующие разнообразные жанровые связи (в том числе и связи с бытовой музыкой), представлены относительно богато, хотя и повеберновски своеобразно. Здесь мы встречаем много камерных вокальных циклов, кантаты, концерт, симфонию, струнный квартет, вариации, пассакалию как жанры целых сочинений. Циклические сочинения внутри себя включают нередко тонкие жанровые соотношения частей. Так, например, две первые части Второй кантаты соотносятся друг с другом как речитатив и ария для баса.

Многие из традиционных жанров и форм трактованы Веберном очень своеобразно в связи с особенностями его образного мышления. Весьма интересна, например, эволюция жанра концерта в творчестве Веберна. Завещанный XVIII—XIX вв. сольный виртуозный инструментальный концерт с рельефным противопоставлением индивидуальной партии солиста на первом плане и коллектива оркестра как фона на втором среди известных нам сочинений Веберна вообще отсутствует. Нет у него среди произведений, помеченных опусом, и сочинений в родственном жанре — сонаты для солирующего инструмента с фортепиано<sup>1</sup>. Возможно, что избегание сольно-концертного жанра

<sup>1</sup> Однако есть среди внеопусных — Соната для виолончели с фортепиано (1914). Показательно для требовательности Веберна к себе, что он исключил это сочинение из опусного ряда.

эстетически связано не только с веберновской антипатией к «пальцевому» техническому блеску традиционной концертности, но также с коренным переосмыслением функции концертирующих партий: одна из них уже не оттеняет другую как фон-оркестр по отношению к индивидуалисту-солисту, оба участника становятся совершенно равноправными. Тем самым устраняется «гомофонная» трактовка концертности и устанавливается «полифоническая» — тип *concerto grosso* или камерного концерта.

Таким образом, общая концепция использования жанров в целом представляется как стремление к наиболее обобщенному методу выражения, отвлекающемуся от системности компонентов, необходимой для прямого использования бытового жанра и от воспроизведения традиционных обязательных признаков художественных жанров. Естественно, что такого рода отвлечение от непосредственной жанровости должно быть компенсировано усилением какого-то качества стиля, иначе оно становится недостатком. В пользу какого же элемента стиля Веберн стремится избежать прямого воспроизведения системы жанровых компонентов?

## ЛИРИЗМ

Главнейший элемент содержания музыки Веберна — это лиризм. В нем, как в фокусе, сходятся многие особенности стиля и художественного мышления композитора, им объясняется основное в трактовке жанров и форм (в том числе и тенденция к жанровой обобщенности). В письме к Э. Герцке от 6 декабря 1927 г. Веберн сам охарактеризовал свой стиль, сказав о «почти исключительно лирической природе» своего творчества (127, с. 22). Лейбовиц противопоставил как определяющее качество стиля у Веберна — лирическое, а у Берга — трагическое. Исследование сущности лирического у Веберна дает возможность раскрыть специфику его художественного метода.

Лиризм проникает во все сферы веберновской музыкальной образности. Композитор лишь в очень редких случаях стремится изобразить картины внешнего мира. Среди помеченных опусом инструментальных сочинений нет ни одного, связанного с конкретной программностью (даже со столь обобщенной, как в оркестровой пьесе «В летнем вет-

ре»). Изображение музыкой каких-либо литературных или живописных сюжетов кажется чем-то поверхностным, внешнеиллюстративным по отношению к специфике веберновской лирической музыкальной образности<sup>1</sup>.

Художественный метод Веберна есть метод музыканта-лирика. На протяжении 35-летнего творческого пути веберновская эстетика заметно менялась, но в каких-то глубинных основах его метод оставался совершенно тем же самым.

Как и другие великие лирики в сфере самого лирического из всех искусств, Веберн кладет в основу музыкального содержания экспрессию глубокого внутреннего переживания, тонкие движения души, преломленные через призму личного отношения художника образы действительности. Когда 29-летний Веберн писал о своем учителе как о музыканте (сб. «Арнольд Шёнберг»), он, думается, характеризовал и самого себя: «Переживания его сердца становятся звуками. Отношение Шёнберга к искусству определяется исключительно потребностью выражения. Его ощущение полно палящего жара; это создает совершенно новые ценности экспрессии, следовательно, для них нужны и новые выразительные средства» (131, с. 22). Приводя эти высказывания, Кольнедер справедливо замечает, что в них Веберн передал уже свои собственные художественные убеждения, по крайней мере, периода начала 1910-х годов (90, с. 29). Несомненно, на эстетику и художественный метод Веберна оказала свое влияние идея Шёнберга: искусство есть передача внутренней природы. Лирически переосмысленный материал образов действительности, ставший внутренним «переживанием сердца» художника, есть источник музыкальной образности Веберна.

<sup>1</sup> В высшей степени показательно для художественного метода Веберна избрание программы, далекой от предметной изобразительности (в некоторых более ранних сочинениях); программы, схватывающей процессы и отношения, а не конкретные вещи. Так, в июле 1905 г. композитор сделал набросок сочинения (квартета Cis—C—E), озаглавленный: «Эскиз формы для [произведения] струнного квартета по триптиху Сегантини: Становление — Бытие — Прехождение». Преемственность такого рода программы от эпиграфа к финалу последнего квартета Бетховена («Muß es sein?») очевидна. Точно такого же типа предполагавшаяся автором программа к Пяти оркестровым пьесам ор. 10: I. Прообраз, II. Превращение, III. Возвращение, IV. Воспоминание, V. Душа.

Не менее характерно для Веберна, что и эту программность он впоследствии снял (а квартет Cis—C—E с оставленным в нем эпиграфом из Бёме не включен автором в список сочинений).

Жанры и аспекты лирического представлены у Веберна очень богато. Это целый мир тонких оттенков. Различные аспекты лирики связаны с определенными типами образности. У Веберна мы находим часто образы парения, невесомости, иногда как бы окутанные хрустально-чистыми звучаниями («Это — песня только для тебя» ор. 3 № 1, см. пример 27А; четвертая из пяти пьес ор. 5; Багатель ор. 9 № 3). Особенно много у Веберна лирики глубокой сосредоточенности, погружения в себя («Вход» ор. 4 № 1; первая и третья из Пьес для виолончели ор. 11; II часть Концерта ор. 24; ария баса «Глубоко скрытая внутренняя жизнь» — II часть Второй кантаты). Очень своеобразны лирические пьесы умеренно быстрого и быстрого темпа (любимое веберновское «fließend»), как бы лирические *allegri*, характеризующиеся скользящим, текучим, но в то же время мягким характером («В дуновении ветра» ор. 3 № 2; «Солнце» ор. 14 № 1 (см. пример 40)).

Лирика Веберна претерпела явную эволюцию вместе с общей эволюцией стиля. В период 1915—1926 гг. (в песенных циклах начиная с ор. 12) постепенно исчезает лирика глубокой сосредоточенности, окрашенной в мрачные тона. В Песнях ор. 16 отчетливо проступает новое в веберновской лирике — в них господствует особого рода уверенное, светлое, спокойное лирическое мирозерцание. Наиболее существенная его черта — освобождение от сгущенности экспрессии и от всепроникающей субъективности образного мышления, которая роднила его с Шёнбергом.

Отсюда новое качество лирики позднего Веберна (начиная примерно с Трио ор. 20, 1927). Очищение (в той или иной мере) от густоты и субъективности экспрессии преобразует изнутри саму сущность лирического, которое по самой своей природе всегда связано с субъективностью. Такой вид веберновской объективной лирики можно считать философской лирикой. Примеров ее много — это Симфония ор. 21 (см. пример 22), II часть Концерта ор. 24, «Как я рад!» ор. 25 № 1 (см. пример 63), III часть Вариаций ор. 27 (см. примеры 17, 18 и 57), финальная часть Второй кантаты.

Слова композитора о «почти исключительно лирической природе» его творчества, сказанные им в 1927 г., конечно, не теряют своего значения и в отношении его творчества последующих 15 лет. Однако проделанная его стилем эволюция вынуждает внести в это определение существенную поправку. Объективизация лирической образности у позднего Веберна заходит так далеко, что начинает противоречить сущности лирического начала. Метод Ве-

берна субъективно продолжает оставаться методом художника-лирика. Однако объективные результаты действия метода дают повод обозначать характер его образности как философскую (почти что «научную») лирику. С этим связано и общее просветление колорита веберновской музыки второй половины его творчества, как бы переход от преобладающего «минорного» тона к господству «мажорного».

Такого рода совпадение высших проявлений художественного мышления с высшими проявлениями научного представляет собой необыкновенно интересное явление и достойно разностороннего специального изучения.

Мир образов Веберна, конечно, не ограничивается лишь областью лирического. Но лиризм всегда придает характерную окраску его образности, способствуя утонченности и обобщенности выражения музыкального характера.

## **ЭКСПРЕССИОНИЗМ? НЕОКЛАССИЦИЗМ? СИМВОЛИЗМ? АБСТРАКЦИОНИЗМ?**

**И**сследователи стиля Веберна, в особенности западные, относят композитора к экспрессионистам (см. 111; 109; 135; 29). Иногда проскальзывает даже тенденция считать экспрессионизмом в музыке то, что свойственно стилю Шёнберга, Берга и Веберна (при этом наличие экспрессионизма не доказывается, а, наоборот, выводится как аксиома из творчества нововенцев, включая Веберна). Но, как справедливо замечает советский исследователь современной зарубежной музыки М. С. Друскин, в отношении экспрессионизма «точной научной дефиниции еще нет, хотя факты истории изучены» (24, с. 128). К этому надо еще прибавить, что понятие экспрессионизма трактуется неодинаково в разные периоды истории XX в. (см., например, 61; 62; 56; 26; 54; 50).

Если понимать экспрессионизм согласно преобладающей в нашей науке точке зрения, то Веберн оказывается скорее чуждым, а отчасти даже противостоящим этому направлению. Соберем признаки, указываемые в качестве типичных для экспрессионизма и сравним с тем, что мы находим в музыке Веберна:

Основные особенности и существенные  
признаки экспрессионизма:

- «антиклассичность»;
- органическое отвращение ко

Преобладающие качества музыки  
Веберна:

- ориентация на классику;
- органическое тяготение к гар-

всякой гармонии, уравновешенности, душевной и умственной ясности, спокойной строгости формы, несущей в себе законченное, прозрачно откristаллизовавшееся содержание;

— «то допускает нарочитую грубость, то пытается оперировать столь утонченными нюансами переживаний, что они уже теряют всякий реальный смысл и духовную содержательность» (40, с. 16);

— «принципиальный иррационализм», «разорванность сознания», — «необходимо предполагает подчеркнутую, открытую взвинченную эмоциональность», «чувство экспрессиониста накалено до предела, но оно лишено цельности и целеустремленности» (40, с. 23);

— «разлад с действительностью»;

— «утрата веры в духовные идеалы прошлого» (27, с. 121);

— «истерия и эротика, фантазмагорический бред и неврастеническая обостренность чувств, демонический гротеск и всепоглощающий страх...»;

— «зловещие «экспрессионистские тона» (27, с. 122);

— «отталкивающий акцент на «уродливом, беспросветном» (27, с. 128);

— «не красота природы и жизни, а отвращение и ужас...» (54, с. 10).

Парадоксально, но скорее Веберну ... «не хватило» экспрессионизма (в описанном понимании), чтобы отразить всю безмерность ненависти людей к фашизму, прочувствовать и описать бескрайность человеческого страдания, запечатлеть отвратительные в своей бесчеловечной «нормальности» фигуры палачей XX в.<sup>1</sup> В австрийском экс-

прессионизме, уравновешенности, душевной и умственной ясности, строгости формы, несущей в себе (в большинстве случаев) законченное, прозрачно откristаллизовавшееся содержание: «Faßlichkeit» (постижимость) как творческое кредо;

— никогда никакой грубости, тем более нарочитой; почти всегда утонченные нюансы экспрессии (от природы таланта), однако неизменно при условии максимальной одухотворенности и духовной содержательности;

— принципиальный контакт с реальностью;

— уравновешенность эмоционального и рационального; при любой накаленности, которая необходима как один из полюсов эмоционального мира, всегда внутренняя собранность, цельность, целеустремленность;

— неприятие негативных сторон буржуазной действительности;

— самая непоколебимая вера в духовные идеалы прошлого, принципиальная опора на традицию: «Я... никогда не противопоставлял себя мастерам прошлого, а всегда только брал с них пример» (Веберн);

— никогда никакой эротики, истерии, бреда, гротеска;

— никогда никакой неврастеничности;

— обостренность чувств при строгом контроле над их выражением;

— никогда никакой уродливости, нет акцента на беспросветном;

— красота природы и жизни, никогда нет эмоций отвращения.

<sup>1</sup> Вспомним хотя бы самодовольных «положительных героев» гитлеровской пропаганды, представленных в советском фильме «Обыкновенный фашизм».

прессиионизме были прогрессивные стороны, в частности: резко выраженный акцент на непосредственно социальном значении искусства, прямое обращение к политическим проблемам времени, отражение человеческой реальности со всеми не поэтическими и ее сторонами и притом с любой степенью конкретности в их передаче (как, например, в операх Берга).

Неизменно свойственные Веберну цельность и гармоничность художественного мировоззрения, постоянная ориентация композитора исключительно на самое высокое, прекрасное исключали непосредственное отображение столь характерных для экспрессионистической эстетики страшных, низменных сторон жизни и в определенной мере ограничили широту непосредственно-социального значения его искусства (разумеется, названные качества искусства — социальность, политизация — вовсе не специфика экспрессионизма; они связываются здесь с ним только потому, что анализируется понятие экспрессионизма в отношении музыки Веберна).

Как говорил Шёнберг, искусство — это „во плъ“ тех, кто борется с судьбой. Но «борьба с судьбой» — также не веберновская тема, при всем его преклонении перед духом Бетховена.

Однако элементы экспрессионизма все же имеются у Веберна, но только они состоят в другом:

Как и у экспрессионистов, у Веберна ощущается та атмосфера неблагополучия в мире, ритм мировых социальных потрясений, которую чутко уловило прогрессивное музыкальное искусство XX века. «... Социальный сейсмограф XX века показывает неизмеримо возросшую колеблемость основы, на которой зиждется устойчивость существования» — этими словами характеризует М. С. Друскин социальную почву, питавшую «вспышки экспрессионистских тенденций» в современном искусстве (24, с. 131).

Однако в отличие от экспрессионизма центр художественного интереса у Веберна находится не в том, чтобы выразить распад цельности, хаос сталкивающихся частиц разбитого гармонического единства, а, наоборот, в суровом и стойком противостоянии разрывным центробежными силами.

Если эмоциональная ситуация экспрессионизма может быть охарактеризована моделью «обнаженные нервы», то нечто сходное есть и у Веберна — особого рода прочувствованность каждого звука, как бы его повышенная чувствительность. Но эта почти аллергическая чут-

кость любой точки музыкального целого лишена оттенка болезненности, частой у экспрессионистов, и эстетически она сродни скорее эмоциональной утонченности моцартовских лирических апподжиатур.

Книга одного из экспрессионистов, драматурга Л. Рубинера носит характерное название «Человек в центре всего» (она упомянута в работе М. С. Друскина). Человек как средоточие («центр») всех ценностей вселенной, его внутренний духовный мир как высшее из всего, что есть в мире, вытекающий отсюда акцент на гуманистическом, вместе с тем на субъективном — типичные черты экспрессионизма.

То же мы находим и у Веберна — сосредоточение художественного интереса на выражении внутреннего мира (96, с. 18—20). Отсюда же большая роль субъективного и лирического в его творческом методе и его эстетике (впрочем, как то, так и другое у Веберна достаточно уравнивается рациональным и объективным началом, особенно в ранний и поздний периоды творчества).

Наконец, если для экспрессионизма типично бесконтрольно интенсивное, как бы взрывное проявление эмоциональности, то у Веберна, которому чужда сама эта агрессивная бесконтрольность, обнаруживается в какой-то мере аналогичное явление. Сила экспрессии выражается не в неограниченности ее изъяснения, а в противоположности между величиной экспрессии и крайней ограниченностью поля ее приложения, в предельном временном сжатии и, следовательно, предельной концентрации музыкальной экспрессии. «Экспрессионизм решительно переходит к музыкальным микроформам», «к максимальной экспрессии в минимальной форме [...] Крайнее проявление этой тенденции — произведения Веберна (например, 5 пьес [...] ор. 5), сведенные едва ли не к одной звуковой формуле, как выражению „шока“, о котором даже Г. Штуккеншмидт говорит: „Словно от кошмарного видения мира, у этих музыкантов захватило дух“» (см. 33, с. 332).

Эти качества органически присущи музыке Веберна и проявляются буквально во всех его сочинениях, начиная с песен ор. 3.

Но в ранних произведениях иногда встречается и такой тип музыкальной образности, который кажется вполне совпадающим с типично экспрессионистскими нагнетаниями обостренной выразительности. Более всего это касается Шести оркестровых пьес ор. 6 (1909).

Многозначительным представляется также, что в исследованиях советских музыковедов (за исключением Ю. А. Кремлева) проступает тенденция отделить Веберна от экспрессионизма. Так, М. С. Друскин говорит об австрийском экспрессионизме в одной главе, а Веберну посвящает другую; Д. В. Житомирский в соответствующем разделе своей статьи, где речь идет о Веберне, не упоминает слова «экспрессионизм», а В. Д. Конен в специальной статье о музыкальном экспрессионизме не упоминает имени Веберна.

Помимо элементов экспрессионизма, стилю Веберна свойственно соприкосновение с некоторыми чертами неоклассицизма. Это течение, крупнейшими представителями которого по праву принято считать Хиндемита и Стравинского (среднего периода творчества), безусловно, является одним из наиболее мощных в современной музыке.

Сильнейшее влияние неоклассицизм оказал и на новенцев, в особенности на Шёнберга. Терминологически более точным было бы говорить о неоклассицизме именно в отношении школы Шёнберга<sup>1</sup>, а не о Хиндемита — Стравинском — Шостаковиче, так как последние апеллируют не столько к музыкальному классицизму в собственном смысле (то есть к венским классикам), сколько к И. С. Баху и XVII в. (а Стравинский и к еще более ранним эпохам — к Джезуальдо, Машо). Это скорее необарокко (или даже в некоторых случаях неоренессанс).

Когда Шёнберг нашел свой метод 12-тоновой композиции, он прежде всего обратился к крупным формам венско-классического типа (образцовый пример — Третий квартет).

Сходным образом и Веберн, переняв технику серии, сочинил Струнное трио, ор. 20; далее Симфонию, ор. 21, Квартет с саксофоном ор. 22, Струнный квартет, ор. 28 и другие сочинения с явной ориентацией на мышление и стиль венских классиков (в частности, на принципы классических форм).

Однако между неоклассицизмом Хиндемита — Стравинского — Шостаковича, с одной стороны, и Шёнберга — Веберна — с другой, существуют принципиальные различия. «Бахьянство» Стравинского и Шостаковича связано,

<sup>1</sup> Разумеется, не только этой школы. Неоклассицизм свойствен, например, отдельным сочинениям Прокофьева, при всей его эстетической противоположности Шёнбергу.

например, с обращением не только к формам первой половины XVIII или XVII в., но также и к конкретной интонационности далеких эпох («Симфония псалмов» Стравинского или начало фортепианного квинтета Шостаковича), что как раз не допускается (как правило) у нововенцев.

Нововенцы обычно используют только принципы мышления, типы форм, а не конкретный мелодический или аккордовый материал. Еще более принципиальны стилистические различия внутри нововенской школы, прежде всего между Шёнбергом и Веберном. Как уже говорилось, Шёнберг нашел в серии, можно сказать, функциональный заменитель тональности. Будучи фанатическим ревнителем традиционной музыки, Шёнберг стал строить те же самые классические формы, но только вместо звукоряда — аккордики — высотности классической тональной системы он применял теперь звукоряд — аккордику — высотность задаваемой им для композиции серийной последовательности. В одном отношении Веберн в точности последовал за Шёнбергом: он субъективно представлял себе дело так, как думал и учитель (а в трио, пожалуй, и осуществил эту идею; отсюда несколько «шёнбергианский» дух трио<sup>1</sup>). Но в действительности Веберн делал нечто иное. Не допуская (и еще в большей мере, чем Шёнберг) чуждого своей эпохе интонационного содержания, Веберн перенес центр художественного интереса не на классические формы, которые и в самом деле им выполнялись тщательно, артистично, а на совершенно особого рода звуковые структуры, не слышанные ранее и несущие совсем новое музыкальное содержание, новую мысль. Такой новизны содержания не было у Шёнберга. Поэтому мысль Шёнберга, при всей драгоценной музыкальности ее воплощения, ныне кажется несколько старообразной, и это прямо идет от несоответствия между услышанным новым содержанием (материалом) и неоклассической ограниченностью его выражения. Мысль же Веберна словно освобождена от стеснений старых форм, хотя большей частью и не вступает с ними в противоречие.

Сравним типичный образец нидерландской контрапунктической ткани (см. пример 47А) с полифонией позднего Веберна (47Б):

<sup>1</sup> То же можно сказать, впрочем, и о внеопусных сочинениях: «Детской пьесе» (Kinderstück, 1924), фортепианной пьесе Im Tempo eines Menuetts (1925) и пьесе для струнного трио (1925).

Жоскен. Una Musque de Buscaya

47 A

Superius

Altus

Tenor

Bassus

Веберн, квинтет оп. 28, I ч.

Sehr mäßig ( $\sigma = ca 58$ ) poco rit. tempo

Б

V. 1

V. 2

V-la

V-c.

Хотя громадная разница в гармонии проводит резкую грань между этими стилями, разделенными более чем четырьмя столетиями, аналогия в некоторых элементах мышления несомненна. Веберновская полифония идет не столько от Баха (с кем вообще веберновское имеет много общего), сколько от нидерландцев. «Известное родство» с нидерландцами у него есть (см. 15, с. 114—115) не только в общих полифонических принципах серийной техники (что он, очевидно, имеет в виду в первую очередь), но в последовательном избегании «многих, многих нот», в сквозной тематизации ткани (проведение мотивов в обращении, увеличении) и оттенке особого рода строгости техники. Но вместе с тем стиль включает элементы экспрес-

сии, завоеванные музыкой классико-романтического периода, и основан на современной системе 12 тонов в самом полном ее проявлении; в результате все заимствования, обусловленные опорой Веберна на традицию, переплавляются в новое качество, и стиль «никак не стремится назад в прошлое», что типично для к чему-то «возвращающегося» неоклассицизма.

То же самое можно было бы сказать о параллели: пуантилизм — гокет (см. 30, с. 344).

Заслуживает рассмотрения также проблема символизма в эстетике веберновского стиля. Зародившись в искусствах, связанных со словом, на рубеже XIX—XX вв., символизм проявился среди художников, стилистически соприкасающихся с Веберном, — у Георге, Рильке, Стриндберга; на их тексты написано несколько сочинений. Символизм по-своему отражает противоречия современной ему европейской культуры, в частности стремится противостоять подавлению человеческой личности и искать выхода в нравственной, духовной жизни. За предметными явлениями символизм хочет видеть изначальные идеи, развертывание которых и порождает материально-конкретные предметы (здесь очевидно воздействие платоновского мировоззрения). Созерцание этих символов приобщает человека к высшим силам, и важнейшее средство для этого — художественная деятельность, искусство. Поэтому символизм делает акцент на художественной интуиции, которая трактуется как нечто противостоящее рациональному познанию — ее «бледнейшему прообразу», «познавательный акт должен быть интуицией» (10, с. 70—71).

В художественном мировоззрении Веберна есть аналогичные мотивы: протест против опошления личности в буржуазном обществе, страстные поиски устойчивых моральных ценностей и спасения в области развития духовной жизни человека. В цветах, растениях Веберна «волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл» (15, с. 88), вложенный во все эти явления природы. В личной библиотеке композитора была книга К. Хильдебрандта о Платоне. Однако отнести Веберна к символистам все же не представляется возможным. Все моменты соприкосновения получают совершенно иную окраску, во-первых, по их месту в художественном мировоззрении они отнюдь не имеют определяющего значения, во-вторых, в зависимости от их соотношения с чисто музыкальными факторами стиля: Веберн — не поэт, а музыкант, и его система художественных образов имеет вообще иную природу, где нет места для дуализма «реальное — симво-

лическое». В своей музыкальной эстетике Веберн не был символистом в собственном, тесном смысле слова.

Определенные аналогии обнаруживает также параллель стиля Веберна с абстракционизмом. Возникновение его в живописи в начале века, примерно в эпоху формирования и веберновского стиля, было связано с отказом от изображения природы, предметов и заменой их внутренним психологическим сюжетом, настроением, выражаемым только характером линий, фигур, форм и цветом. В качестве философской подосновы указывается тот же Платон (обоснование абсолютной красоты геометрических тел в диалоге «Филеб» — см. 46, с. 82). Голландец Тео ван Дусбург в книге «Новое движение в искусстве» (1916) пишет: «Художник ищет всеобщее в частном. Найти нечто прекрасное — значит не что иное, как открыть всеобщее. И это всеобщее есть божественное. Распознать это божественное в каком-нибудь произведении искусства — значит получить эстетическую эмоцию» (см. 46, с. 96). Как и символизм (и притом в еще большей мере), абстракционизм подчеркивает значение формы как выражения духовного начала и признает его высшей ценностью. Показательно название знаменитой книги родоначальника абстракционизма В. Кандинского — «О духовном в искусстве»<sup>1</sup>. Многозначительно, что Кандинский находит в абстрактной живописи отражение мировых законов: «Абстрактная живопись оставляет «кожу» природы, но не уходит от ее законов. Позвольте мне это высокое выражение — законов космических» (см. 46, с. 105).

В художественном мировоззрении и в творчестве Веберна мы находим отчетливые аналогии к названным чертам абстракционизма. По сравнению с половодьем чувств романтиков и экспрессионистов предельный лаконизм и афористичность веберновского высказывания могут показаться некоей абстрактностью экспрессии. Веберновский лиризм также предполагает смещение центра художественного интереса с объективно-предметного (конкретно-изобразительного) слоя музыкального содержания на внеизобразительное («абстрактное» в смысле живописи или скульптуры), внутреннее. Прекрасное как всеобщее в частном, причем всеобщее как божественное, а распознавание его в произведении искусства как возникновение эстетической эмоции — едва ли не центральная эстетическая идея и Веберна (хотя и в других терминах). Веберн изу-

<sup>1</sup> То же название носило выступление Кандинского на Первом Всероссийском съезде художников в 1911 г.

чал книгу Кандинского, изданную в Мюнхене, и очень высоко ее ценил: «Книга Кандинского превосходна» (127, с. 23). Идея «закона» — одна из опор мировоззрения Веберна, причем и для него «закон» в искусстве — отражение мировых, космических законов. Параллель Веберн — Кандинский идет настолько далеко, что напрашивается аналогия между некоторыми пьесами австрийского музыканта и работами русского живописца, музыкальные формы веберновских произведений хорошо выражаются не только обычными схемами, но также и композициями картин Кандинского<sup>1</sup>.

Однако и эта аналогия с абстракционизмом также не больше, чем сравнение. И опять все дело в природе музыкальной образности. Если для живописи принципиальное свойство метода абстракционизма состоит в отказе от изобразительности в противоположность живописи как изобразительному искусству, то в музыке подобной противоположности нет. Темы и мотивы Веберна, безусловно, характеризуются своеобразием рисунка и индивидуальностью выражения, но нельзя сказать, что они «абстрактны» в противоположность темам и мотивам Брамса или Вагнера, либо кого-нибудь из современников, заведомо свободных от абстрактности. Нет, качество «абстрактности» в смысле противоположности изобразительного — неизобразительного у Брамса — Веберна — Стравинского — Хиндемита примерно одно и то же, во всяком случае, между ними нет принципиального различия в данном отношении. Но тогда отпадает и уподобление абстракционизму как художественному методу<sup>2</sup>.

«Так какой же это стиль?» С точки зрения «духовных движений» (24, с. 131) нашего столетия музыка Веберна занимает особое положение. Веберн — один из наиболее ярких представителей современного в современной музыке — соприкасается с существенными особенностями мно-

<sup>1</sup> Какую-то аналогию можно было бы косвенным образом находить в сходной судьбе абстракционизма и нововенской школы в условиях фашистской Германии. Не только музыка Веберна и Шёнберга, но и «беспредметная» живопись преследовалась как «выродившееся» искусство. Позже «принадлежность к абстракционизму была своего рода фрондой, свидетельством некой художественной независимости». Именно этим объясняется бурный взрыв абстрактного искусства в Западной Германии 1945—1948 гг. Субъективно художники ощущали в этом некую духовную атмосферу свободы (40, с. 18).

<sup>2</sup> «Если музыка А. Веберна и абстрактна», то абстрагируется она от всего того грязного и злого, что есть в жизни, «но двери ее распахнуты настежь для всего самого доброго и чистого в человеке» (21, с. 71).

гих «измов» XX в. Эти частичные совпадения или параллели не случайны: в музыке Веберна бьется мысль его эпохи со всеми ее кричащими контрастами и противоречиями, накалом борьбы человеческого и античеловеческого. Парадоксальным образом искусство Веберна стоит одновременно и в самом центре всей этой духовной атмосферы, и в то же время особняком от всяких «современных» увлечений. Стил Веберна не умещается ни в одно из современных ему направлений и течений, не может быть даже частично охвачен каким-нибудь из «измов». Рассмотрев связи Веберна с различными стилевыми направлениями, мы приходим к выводу, что он не может быть назван ни экспрессионистом, ни неоклассиком, ни символистом, ни абстракционистом<sup>1</sup>. Если непременно необходимо отнести его к какой-либо творческой группировке, то наиболее достоверно считать Веберна просто представителем нововенской школы, притом подчеркнув принципиальные различия между ним и, с другой стороны, Шёнбергом и Бергом. Грань между эпохами проходит внутри нововенской школы. Шёнберг и Берг с их «человеческим, слишком человеческим» искусством принадлежат еще романтической концепции музыки в современности, а «тихий» Веберн открывает новый мир. Веберн как-то сказал, что имена Баха и Генделя не следует произносить на одном дыхании (15, с. 28). Также не следует по инерции сливать в одно слово имена Шёнберга и Веберна.

Конкретизация стилистического своеобразия искусства Веберна осуществляется далее на уровне главных особенностей его музыкального мышления, письма, высотной системы, музыкальной формы.

## АФОРИСТИЧНОСТЬ

**О**сновополагающая характеристическая особенность стиля Веберна, индивидуально отличающая его от всех других композиторов — это афористичность выражения предельно концентрированной мысли. Первые же звуки совершенно тонального первого опуса несут неизгладимую печать веберновского — вся тема из точек. Каждый из восьми изолированно звучащих

<sup>1</sup> К такому же выводу приходит и Ю. В. Кудряшов (см. 32, с. 173).

тонов темы воспринимается как символ предельной сжатости выражения, сосредоточения ее на экспрессии одного звука. То, что в пассакалии было лишь символом, тенью, полностью раскрылось уже в ближайших сочинениях. Сочиненные всего год спустя Пять пьес ор. 5 представляют собой яркие образцы веберновской афористической манеры. «Пуантилистичность» письма и крайняя сжатость мысли сохраняются на всем протяжении его творчества.

Только один раз Шёнберг писал о стиле Веберна — и именно об этой афористичности: «Столь убедительно заступничество за эти пьесы их краткости, столь же необходимо, с другой стороны, такое заступничество за саму эту краткость...». (См. предисловие к Багателям ор. 9.)

Оба характерных признака афористической манеры — пуантилизм и крайняя краткость музыкальной формы — суть проявления в разных аспектах общего принципа стиля Веберна — необычайной концентрированности художественного мышления. Таким образом, эта манера не есть нечто искусственное (как у иных подражателей стилю Веберна), а необходимое следствие главного принципа стиля.

Веберновская афористичность имеет два источника. Первый из них связан с ситуацией времени и является частным выражением более общей закономерности мышления, касающейся многих художников XX в. Это — особого рода система образного мышления. Второй есть проявление индивидуально-характерного для Веберна способа высказывания. Сочетание того и другого и складывается в типичную веберновскую манеру письма.

«Все главное...» — сказал однажды Веберн<sup>1</sup> (127, с. 26). Это высказывание можно понять как принцип формы в большинстве сочинений композитора. Таким образом, связываются друг с другом афористичность образного мышления и вся система формообразующих средств. Процесс развития музыкального мышления как перехода от одной его формации к генетически последующей вообще может быть понят как своего рода концентрация (подобно эволюции форм как их усложнению в органическом мире). Количественный рост приводит к качественному скачку, но новое, генетически более высокое качество, вбирающее в себя предшествующее количественное развитие, тем самым как бы представляет и прежнее качество, но только в сжатом (или даже в снятом) виде. Это и есть

<sup>1</sup> В письме Г. Шерхену от 1 янв. 1938 г. — речь шла о Ричеркаре Баха и его инструментовке. Полная редакция фразы: «Все главное в этом сочинении и — в этой инструментовке».

концентрация. Так, кварта содержит в себе в снятом виде тетрахорд, а тот, в свою очередь, — первичное глиссандирование в том же диапазоне высот; 12-ступенная система содержит концентрат всех генетически предшествующих тональностей, а каждая из них, в свою очередь, — комплекс гептатонических мелодических ладов и т. д. Веберновская афористичность в данном отношении есть результат подобного развития путем исключения ставших сами собой разумеющимися генетически предшествующих стадий, с которыми традиционалист-Веберн, однако, не хочет расстаться совсем или забыть о них, упустить их из виду (в философском смысле это — «снятие»).

Таким образом, связь афористического мышления с историческими процессами эволюции высотной системы, интервалики, формы и других аспектов музыкальной композиции позволяет объяснить эти аспекты у Веберна как закономерные результаты таких общих процессов.

## Музыкальное

Освещенные выше музыкально-эстетические проблемы стиля Веберна и его музыкально-эстетические взгляды составляют сформировавшие этот стиль и включенные в него исторический контекст, культурное наследие, индивидуальную и общественную духовную атмосферу, художественные условия, ассоциативный слой содержания, общестилистические особенности и т. д. Все это, безусловно, — аспекты содержания веберновского творчества. Но главное в музыке Веберна (как и всякого другого композитора) — запечатление всего комплекса духовного содержания в конкретно-чувственном звуковом облике музыкальной образности. Полное раскрытие музыкального в музыке требует специального исследования техники композиции, с наибольшей конкретностью выражающей сам дух искусства. На уровне техники композиции раскрывается структура прекрасного на той исторически обусловленной его стадии, как она представлена в творчестве данного композитора.

В задачу этого раздела входит не анализ техники композиции, а лишь введение в мир музыки Веберна на уровне чувственно-звуковой и логико-структурной ее конкретности. Необходимо показать, в какие звуковые формы от-

ливается своеобразное содержание духовного облика художника и в какие принципы композиции оно превращается.

## Музыкальная система

**П**арадоксальным образом Веберн является одновременно и самым почвенным традиционалистом в смысле духовной преемственности от культуры «средней Европы» и самым крайним новатором, дальше всех своих современников ушедший от конкретных звуковых форм предшественников. Антиномия почтительнейшей традиционности и самого радикального новаторства пронизывает все творчество художника, коренясь в самой основе — в его музыкально-интонационной системе. Связь с непосредственно предшествующей эпохой европейской музыки состоит прежде всего в типе музыкальной системы и в направленности ее дальнейшего развития. Дух европейской культуры с ее ориентацией на внутреннее созерцание в сочетании с рациональной рассчитанностью структуры вызвал преимущественное внимание к развитию тех аспектов музыкального целого, которые наиболее полно выявляют углубление во внутренний мир — прежде всего к эволюции гармонии. И веберновская музыкальная система полностью принадлежит к этому традиционному типу (в отличие, например, от музыкальных систем Бартока, Мессиана или Стравинского). Притом развивается она в том же направлении, как бы делая несколько шагов далее. Но эти несколько шагов уводят ее настолько далеко, что почти исчерпывают возможности дальнейшего движения по тому же пути. В этом смысле музыкальная система Веберна есть завершение громадного периода истории музыки, начавшегося где-то у органума IX—X вв.<sup>1</sup> Сам же путь есть внутренний рост и дифференциация системы, питающаяся концентрацией качеств, которые накапливаются в процессе развития многоголосных форм музыки. Сущность структуры такой музыкальной системы можно определить как трансформацию аккумулярованного многоголосия. Первичное мно-

<sup>1</sup> Интересно, что следующее поколение (К. Штокхаузен) уже не пошло далее в том же направлении (характерная веха осознания этой перемены — статья Штокхаузена «От Веберна к Дебюсси»; см. 122).

гоголосие заимствует свои начальные формы из отношений, вызревающих в одноголосии (типичные для раннего многоголосия кварты и квинты — отражение кварто-квинтовых координаций ранних форм одноголосных мелодий). Но появившись и став самостоятельными, многоголосные созвучия в свою очередь влияют на отношения одноголосия, создавая ту интонационную специфику европейского ладового мышления, которая отличает ее от восточных, древнеевропейских и всех прочих музыкально-интонационных культур (в частности, с этим связано и ограничение импровизационности, устранение микроинтервалики, фундаментальный диатонизм европейской ладовости и др.). Грубо упрощенно — европейская интонационность есть фигурация аккордов. Отсюда типичная для развитых ладовых форм европейской музыки подразумеваемая многоголосная аккордовая ткань («гармонизация»). Нотная запись не может передать этого интонационного момента, так как он является ассоциативным. Специфически европейское в ладоинтонационной системе есть примысливаемая многоголосно-аккордовая ткань, даже если мелодия реально остается одноголосной. В этом же глубина гармонии европейской музыки: многоголосные созвучия реализуют согласие (*harmonía*) звуков на качественно ином, более высоком уровне, чем древнее одноголосие.

Эволюция европейской гармонии XIX—XX вв. связана с заменой консонирующих гармоний (фигурируемых в мелодии) диссонирующими. Это — закон новой музыки, и, как всякий закон, он действителен для всех композиторов эпохи 1-й половины XX в. Веберн в данном отношении просто принадлежит своей эпохе. Он отличается от других своих современников тем, что отразил общие тенденции своей эпохи наиболее последовательно, наиболее полно и с наибольшим напряжением. Если музыкальная система преодолела барьер диссонанса, то одни композиторы ограничились эпизодическим использованием нового (например, когда это диктовалось условиями сюжета в сценическом произведении или в киномузыке), другие — систематическим использованием того же самого нового, но в качестве нароста на классических тональных формах («неоклассицизм»), третьи сделали решительный шаг в слепящий блеск новой области, предполагая, что она — часть им известной (Шёнберг), Веберн же интуитивно нашел способ смотреть на пейзаж новой области новыми глазами, не слепнувшими, ибо не оглядывающимися назад.

Завоевание консонирующего трезвучия в качестве эстетически оптимального на основании природного закона воздвигло естественный предел свободному применению созвучий системы и провело границу с созвучиями, применяемыми несвободно по демаркационной линии: консонанс — диссонанс. Преодоление этого барьера сделало оптимальными, согласно тем же самым природным законам материала, все созвучия вплоть до звучания тотального аккорда из 12 различных звуков. В результате прежняя антиномия, консонанс — диссонанс, оказалась уничтоженной. За пределами возможного к свободному применению не осталось ничего: более того, закономерным продолжением той же линии стало включение в круг оптимальных звучаний и микроинтервалики, и темброво-шумового материала, и электронных звуков. В таких условиях уже не осталось места для естественности прежних категорий мышления, основанных на дуализме консонанса и диссонанса.

Веберн принадлежал к тем, кто имел мужество видеть то, что произошло. Имея в виду ушедшие в прошлое старые категории мышления, Веберн и говорил о гибели тональности. Обрекая себя на непонимание, насмешки и преследования, руководствуясь только законом, угадываемым им в отношениях нового звукового материала, Веберн бескомпромиссно обратился к возможностям новой музыкальной системы и представил ее в наиболее чистом виде, без примесей прежних элементов и функций.

В конкретно-звуковой реализации музыкальная система Веберна представляет собой интерпретацию общей системы XX в. 12-ступенность у Веберна трактуется как совокупность 12 отдельных тонов (чего нет, например, у тональных композиторов, оперирующих аккордами на каждой из ступеней хроматической гаммы). Свобода диссонирующих созвучий трактуется как опора на самые острые и, с другой стороны, наиболее специфичные для полутоновой системы 12 отдельных тонов. Отсюда типично веберновская вертикаль с полутонном. В качестве закона связи между элементами наиболее типична для Веберна «развивающая вариация», то есть варьированное повторение одного или нескольких элементов («всегда одно и то же в тысяче различных вариантов»); особенно специфичны для позднего Веберна отношения симметрии (всякого рода) в системе повторности.

Кроме того, именно Веберн, следуя самым традиционным для европейской музыки путем, но идя очень далеко, сделал принципиально новые выводы из свойств системы,

достигнувшей предельной, критической стадии своего развития. Они касаются понимания музыкального пространства; взаимодействия звука, аккорда, тембра и шума; фактуры ткани и других стилистических компонентов, уже переходящих в технику композиции. Дадим теперь краткий обзор конкретизаций музыкальной системы Веберна на различных уровнях композиционной структуры.

## Гемитоника

**12**-ступенность системы — общее свойство музыкального мышления XX в., во многом определяющее специфику выразительности музыки. Она входит даже в совершенно недвусмысленно-тональные структуры у таких диатонистов, как С. Прокофьев (в виде эмансипации любого аккорда на любой из хроматических ступеней).

В музыке 1-й половины XX в. система Веберна является самой крайней, наиболее далеко идущей в направлении автономизации звука каждой ступени. Когда ступень представлена аккордом, тем более с трезвучным основанием, в ней еще живет звучание из прежней системы. Веберн, как правило, избегает такой трактовки 12-ступенности. В ранних сочинениях она изредка еще встречается (в Песнях ор. 4, в Скрипичных пьесах ор. 7), затем, можно сказать, навсегда исчезает. Система Веберна, таким образом, — 12-ступенность как комплекс 12 самостоятельных звуков. Самостоятельность ступеней-звуков реализуется тогда, когда постоянно ощущается полутоновость в качестве основы интонации. Систему Веберна в этой трактовке мы называем поэтому гемитоникой.

По генезису гемитоника представляет собой доведенное до предела смешение ладовых звукорядов. Полиладовость — одна из наиболее типичных для современной музыки ладовых структур — переходит здесь в новое качество. Вследствие непрерывного смещения функции хроматически измененной и основной ступеней то и другое взаимно поглощают друг друга. Происходящий при этом в области интервалики синтез диатонизма и хроматизма и дает то качество абсолютного равноправия звуков как ступеней системы, которое составляет сущность гемитоники. Подчеркнем, что синтез не означает нивелировки абстрактно темперированных интервалов, то есть безразличия к их интонации. Хотя практически при-

равнивание диатонических значений к хроматическим происходит непрерывно (и даже в одновременности), хотя вследствие этого коррелятивная пара: диатоника — хроматика практически никогда не имеет возможности для проявления своей специфики, хотя правильная запись звуков становится, таким образом, невозможной (отсюда «безразличие»: диез или бемоль), все равно красота звучания интервалов и их комбинаций остается неперменным условием эстетики звуковой структуры. Парадоксальным образом представление (а у голоса и инструментов со свободным строем и конкретная реализация)  $as - h - g$ , или  $gis - h - g$ , или  $as - ces - g$  становится делом интерпретации — как во времена *musica ficta*, когда диезы и бемоли можно было не выписывать в нотах, а полагаться в верном прочтении на исполнителя.

Эстетические предпосылки приверженности Веберна гемитонике коренятся в его остром ощущении самых последних пределов, которых достигло в своем развитии современное ему музыкальное сознание. Этим же качеством отличается всегда музыкальная интонация у великих мастеров прошлого. Процессы исторического обновления интонационного строя всегда предполагают напряжение между «краями» интонационного фонда эпохи — тем, что только рождается, и тем, что вот-вот должно исчезнуть. Схватывание самого последнего из того, что уже родилось, происходит в контексте интонационного словаря эпохи и выглядит как самое смелое, новое и (если оно совершенно) самое прекрасное. Будучи зафиксированным в виде музыкального произведения, оно и навсегда остается в этом историческом контексте своей эпохи. Поэтому не увядают красоты того, что было свежим и совершенным в творениях великих мастеров. Давно перестало быть чем-то новым то, что было им в музыке, например, И. С. Баха. Но запечатленное в его сочинениях величие творческого акта — подчинения исторически обусловленного и исторически ограниченного звукового материала выражению мысли художника — продолжает оставаться поразительно чистым и свежим. Для такого результата необходимо, чтобы в свое время творческий акт подчинял себе все, чем располагает эпоха. Гемитонная интонация и была для Веберна таким материалом, где развитие музыкальной системы достигло своего исторически обусловленного последнего предела. Отсюда предельное напряжение и живая, трепещущая интонация веберновской гемитоники. Отсюда и ее историческая неповторимость.

**П**редельность» музыки Веберна проявляется не только в отношении его интерпретации 12-ступенной системы. Это обнаруживается также в трактовке диссонанса. Соотношение консонанса и диссонанса — одна из коренных эстетических проблем музыки. Едва уловимые научной формулировкой мельчайшие колебания в том, что и насколько более или менее приемлемо для слуха и при каких условиях, на уровне художественного творчества дают гигантские различия в конкретных результатах, в музыкальной стилистике.

Трактовка диссонанса у Веберна концентрирует в себе тот решительный перелом, который произошел в музыке XX в. и свойствен вообще всем современным композиторам. Но, кроме того, Веберн-композитор сделал наиболее радикальные выводы из новой ситуации диссонанса в XX в. Сочинения Веберна — музыка абсолютного диссонанса. По существу, гемитоника есть разворачивание абсолютного диссонанса по горизонтали, как полутоновая аккордика — по вертикали. Но достижение Веберном диссонантного предела в ранних сочинениях порой еще сохраняет следы старой концепции: диссонанс как средство напряжения, повышенной экспрессии, остроты в противоположность более спокойным (но тоже диссонантным, либо — в одногласии — просто гемитонным) отношениям<sup>1</sup>. В какой-то мере Веберн смыкается здесь с экспрессионистической трактовкой диссонанса (например, в «Ожидании» Шёнберга или в «Воццеке» Берга; см. также ор. 5 № 1 Веберна, т. 1—2 и 5—6). Таков следующий каданс-«вскрик»:

<sup>1</sup> Исследователь раннего творчества Э. Каркошка считает, что хроматическая интервалика (т. е. полутоны и их октавные расширения) скоро утратила свой диссонирующий характер; самое позднее этот переход от диссонанса к отношениям, чуждым дуализму консонанса и диссонанса, завершился уже в ор. 6; тем самым диссонантное напряжение этих интервалов было ликвидировано («важно знать слушателю музыки!» — подчеркивает он; см. 88, с. 34). В своем предположении Каркошка не совсем точен; экспрессивная трактовка диссонанса в какой-то мере сохраняется у Веберна и в дальнейшем (например, экспрессионистский конец ор. 10 № 2, напоминающий пьесу ор. 6 № 2; «почти консонирующее» мягкое созвучие *cis-moll — dur* в I части Симфонии ор. 21, т. 28 и его отражение в т. 41). Но в главном мысль верна: уже в ранних сочинениях Веберна экспрессивная трактовка диссонанса (как напряжения, эмоционального нажима) уступает свое место принципиально иному подходу. Он и является закономерным выводом из произошедшей абсолютизации диссонанса.

## Шесть пьес для оркестра ор. 6 № 2

tempo (♩ = ca 80)

8

48 mäßiger (♩ = ca 160)

23

Legni 24

Archi pizz.

ff

tr

P

pp

Gr. C.

T.-t.

P-lli

mäßiger tempo

mäßiger

tempo

8

tr

sff

P

ff

pp

Gr. C.

T.-t.

P-lli

Предельная ситуация выявляет один из законов, который скрыт в обычных условиях: диссонанс лишь тогда носитель гармонического напряжения, когда он противопоставит консонансу или хотя бы менее острому диссонансу (или,

по крайней мере, то или другое подразумевается, даже если не представлено реально). У Веберна практически же осталось одно только крайнее, предельное диссонантное состояние. Результат оказался неожиданным: диссонантность исчезла вовсе (если понимать ее в прежнем, экспрессивном смысле). На месте двухступенной старой градации (консонанс — диссонанс) образовалась не хиндемитовская многоступенная (в духе его Ряда 2), а градация сонансов, то есть созвучий, совершенно лишенных «кон» и «дис» в смысле эстетической их противоположности, но полностью сохранивших как свои физические качества, так и обусловленное ими индивидуальное своеобразие. Отсюда специфически веберновская трактовка звучаний, ясно проступившая уже в первом аккорде песни ор. 3 № 1 (см. пример 27А).

Таким образом, с одной стороны, диссонансы определенной структуры в рамках данной системы (у Веберна — гемитоники) становятся эстетически оптимальными, и в этом смысле они по своей эстетической функции замещают основные (консоннирующие) созвучия прежней системы; с другой — само явление диссонантности, никогда не выявляющее своего контрастного по отношению к меньшей диссонантности характера, внутренне перерождается, и прежняя его формирующая функция полностью устраняется. Получается новое качество в соотношении сонансов, что дает специфическую для Веберна сферу звучаний<sup>1</sup>.

Вторая кантата ор.31, III ч.

49 Sehr bewegt  $\text{♩} = \text{ca } 168$

Sopr. 2  
Coro Schöp - fen aus Alti Brun - nen des  
Schöp - fen  
Tr. c.s.  
V.le  
Cr.

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «Черпать из фонтанов неба воду слова».

Sopr. 1 Schöp - fen aus Brun - nen des Him - mels  
Him - mels nach Was - sern des Worts  
aus Brun - nen des Him - mels nach Was -

Fl. *f* Cl. *f*  
*f* C. *f* 2. V-ni *f* Tn. c. s. *f*  
*f* Ob. *f* Sax. *f*  
Tr. c. s. *f*

Как видно, Веберн вовсе не избегает мягких созвучий и, более того, пользуется ими постоянно. Однако никогда они не даются вне гemitонной основы. Сочетание чисто венской опоры на терции и сексты («süße» интервалы) с предельной остротой и легкостью звучания и прозрачностью конструкции — таков веберновский мир диссонанса.

## Гармония

**П**режнее понятие гармонии к музыке Веберна неприменимо несмотря на то, что в представление его о музыке старое понятие гармонии еще включается (в определенной мере). Однако это не означает устранения этой важнейшей эстетической категории. Чтобы быть музыкой, музыка, как понимал ее Веберн, ни при каких обстоятельствах не может отказаться от особого рода одухотворенности звуков, смысловой их наполненности, определенным образом слаженности. Но все это говорит о согласовании звуков друг с другом, о закономерном порядке их, что есть именно гармония звуков, пусть, может быть, и в каком-то ином смысле.

Если мы слышим такой порядок и такую слаженность в самой музыке Веберна, то вопрос сводится лишь к тому, чтобы уловить, в чем именно они заключаются, если никакие прежние реализации звуковой гар-

монии здесь больше не встречаются. Будем исходить из того, что ощущение гармонии предполагает слышание интонационного комплекса, звучание которого составляет фундамент всего вырастающего на его основе здания. Так, гармония музыки венских классиков концентрируется в звучании центрального созвучия, развертывающегося по вертикали и по горизонтали — консонирующего трезвучия. Для Веберна таковым является гemitонное 12-звучие в определенной индивидуальностистилистической трактовке.

Реализация этого интонационного комплекса выявляет индивидуально-конкретные особенности — проявления веберновской гармонии:

горизонтальное либо смешанное («диагональное») изложение комплекса;

группа звуков (а не гамма, не аккорд) как первичная форма;

деление полного комплекса (сегментация) вследствие невозможности (либо затрудненности) его охвата одним актом внимания;

большая септима (и ее производные) как основной структурный интервал системы;

комплементарность как необходимая форма становления комплекса, тенденция к определенному порядку последования звуков системы, принцип равновесия и симметрии в качестве способа связи (взамен принципа основного тона и обычным функциям лада), бескомпромиссная концентрация нового качества высотной структуры;

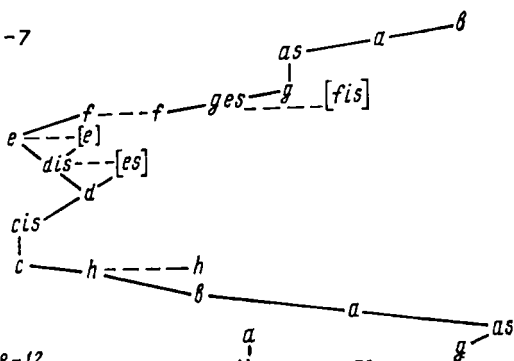
глубинная («стереофоническая») структура музыкального пространства как веберновская интерпретация центростремительных тенденций абсолютного диссонанса — полного полутонового комплекса; корреспондирование собственно гармонии с тембром.

Сжато принцип гармонии Веберна можно резюмировать: 12-звучие с глубинным измерением. Развертывание его по горизонтали, вертикали, диагонали и в глубину дает то определенное в своем качестве звучание музыки, которое ощущается как стилистически характерный, веберновский мир гармонии, столь же необычный, как необычна и вся музыка композитора.

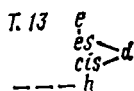
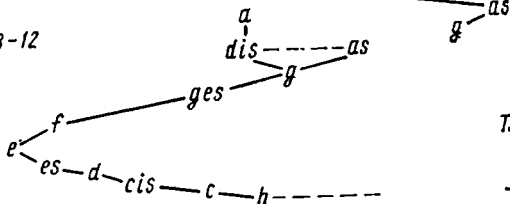
Покажем гармонию Веберна конкретно. Обратимся еще раз к примеру 32.

Обычные для Веберна полутоновые группы расположены здесь так, что они складываются в ряды полутоновых нитей: т. 1—7.

Т. 1-7



Т. 8-12



Начальные 7 тактов есть становление одного полутонового комплекса расходящимся движением голосов, начиная от группы  $c^1 - cis^1 - dis^1 - e^1$  (т. 1). Раздвижение голосов приводит к замыканию в разных октавах (по достижении  $a - as^1$  в т. 7), однако без того, чтобы повторяющиеся звуки ( $g, b^1, as^1$ ) давали бы удвоение в одновременности. Далее начинается новое построение, идущее таким же путем (раздвижение полутоновых нитей), но с большим варьированием основной гармонической идеи. Полутоновое поле на этот раз не наполняется до конца (нет звука  $b$ , который находится в конце первого построения, т. 7). Кульминационное glissando виолончели начинается с того звука, который отсутствовал в начальной группе ( $d$ ). Заключительный каданс выполнен так, что он обобщает и начальную группу (звуки  $cis - e - dis^1$ ), и кульминационный скачок  $d - cis^2$  (здесь приобретший противоположный порядок высот:  $cis - d^2$ ).

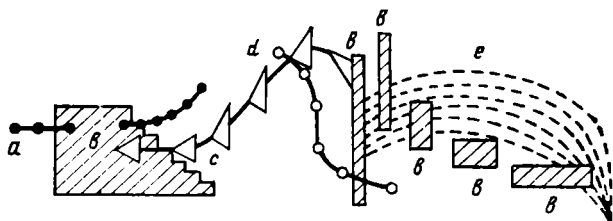
Полутоновая комплементарность дана здесь в своей простейшей форме. С этим связана структура наиболее активной группы — в различных комбинациях это двухполутоновая группа 1.1:  $cis^1 - dis^1 - d^1$  (т. 1—2),  $e^1 - f^1 - es^1$  (т. 3),  $g^1 - as^1 - fis^1$  (т. 6),  $a - b^1 - as^1$  (т. 7),  $e^1 - es^1 - f^1$  (т. 8),  $d - cis^1 - c^1$  (т. 9),  $gis - a^1 - g^1 - as^1$  (т. 11—12) и заключительное  $cis^1 - es^1 - d^2$  (т. 13).

Принципиальное значение имеет тембровая комплементарность звуковых плоскостей и отдельных

звуков. Звуки лежат в одной плоскости, когда они даны в одинаковых тембровых условиях и не имеют других рас-слаивающих факторов; и в разных плоскостях — если зву-ки даны в разных тембрах либо различны в артикуляци-онном отношении (реализация диссоциативных природ-ных свойств диссонанса).

Например, в первом мотиве пятой багатели ор. 9 одно-плоскостны звуки  $c^1 — e^1$  (у подставки), а звуки  $cis^1 — dis^1$  (у Vn. 2) лежат в другой плоскости. Тем самым скрадывается диссонантность  $c^1 — cis^1$  и  $dis^1 — e^1$  (хотя и без того здесь уже недействительны категории консонанса и диссонанса).

Традиционная нотная запись плохо выражает эту ин-дивидуально веберновскую специфику гармонии. Преоб-ладающий принцип гармонии в сочинениях Веберна вооб-ще лучше может быть изображен графически (буквы а, б, с... означают не высоту, а звуки либо группы, отличающие-ся друг от друга характером звучания, символически изоб-раженным различием в форме фигур):



Звуки и группы наплывают друг на друга, начинаясь и угасая не одновременно и находясь притом не в одной плоскости.

Изобразим слои глубинного измерения в пьесе Вебер-на условными знаками:

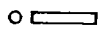
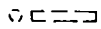
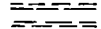
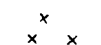

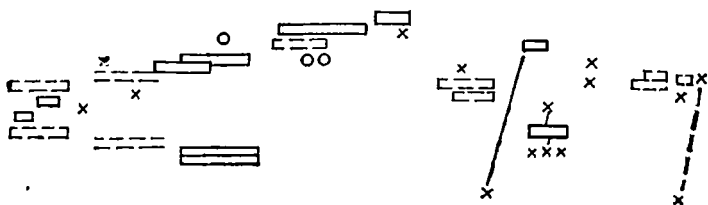
1.  *Простое arco legato*
2.  *Legato sul ponticello (=am Steg)*
3.  *Tremolo sul ponticello (=am Steg)*
4.  *Pizzicato*
5.  *Glissando*

Схема пьесы Веберна будет иметь следующий вид:



По характеру распределения красочных фигур в звуковом пространстве такую, почти живописную структуру можно сравнить с композициями В. Кандинского, например, «Синий круг» (*Cercle bleu*, 1922), или «Лента из квадратов» (*Ruban aux carrés*, 1944), или «В черном квадрате» (*Dans le carré noir*, 1923) с их точеными геометризованными формами. Выражение внутреннего мира сближает музыкально-эмоциональную бессюжетную композицию Кандинского и экспрессивное взаимодействие форм и интенсивностей у Веберна.

### **Тембровая полихромность.**

#### **Стереофоническое музыкальное пространство**

**О**сновной принцип гармонии Веберна — 12-звучность с глубинным измерением — имеет параллель и отражение в особенностях тембрового мышления, прежде всего в принципе, который можно назвать тембровой полихромностью (или тембровой гетерофонией). Под этим термином мы подразумеваем такую структуру тембровой ткани, когда каждая мелкая ее частица (фраза, мотив, часть мотива, отдельный звук) имеет свою краску звучания, отъединяющую ее от других и дающую, таким образом, новую возможность их одновременно-го созвучания — не слияния, а, наоборот, разъединения (в одновременности), приближения, удаления, взаимопроникания (но если нужно, то и слияния — действительного или условного). Красота сочетания тембров зависит не от классической уравновешенности их созвучания, образующей компактно звучащий аккорд или интервал (идея кон-

цепции консонанса, чуждой Веберну), а от того или иного взаимодействия контрастных красок — размещения их как бы в разных плоскостях, стереофонически, когда они не только не сливаются, но как бы и не соприкасаются друг с другом. (Часто встречающееся полное слияние нескольких звуков в аккорд имеет иной смысл, чем в классической ткани — не уравнившееся звучание автономных тонов-голосов, а недифференцированно-сонорное сплавление в неделимую темброкрасочную единицу; показательно отсутствие у Веберна в подобных случаях связного последования подобных единиц.) В творческом процессе рисунок ткани и тембровое его решение становятся при этом такими же объектами, как мотив, тема, характер пьесы. И сами собой отпадают тогда прежние предписания, касающиеся способов получить «хорошую» звучность оркестра или ансамбля.

Тембровая полихромность реализуется у Веберна во всех направлениях — по горизонтали, по вертикали и по «диагонали». По существу, она может считаться специфически веберновской аналогией выдвинутой Шёнбергом идее «тембровой мелодии» (*Klangfarbenmelodie*).

Горизонтальная полихромность — в примере 50:



В партии скрипки последование тембровых красок (все — *con sord.*): *flag.* — *ordin.* — *col legno (tratto)* — *pizz.* — расположено подобно высотам в додекафонной серии, не имеет ни одного повторения, возвращения назад.

Вертикальная полихромность отличается от обычной тембровой многоцветности в аккордовом сложении ткани тем, что она представляет собой как бы вертикализацию «тембровой мелодии», объединение в условно-единое многоцветное целое разнородных и плохо смешивающихся тембров («нигде не возникает смешанного звучания; каждый тембр звучит сольно, цельно», как писал однажды

сам Веберн о некоторых характерных особенностях оркестра в «Ожидании» Шёнберга). Пример вертикальной полихромности: аккорды в песне «С тобой я одна» (ор. 8 № 2, т. 14, 16):



# С тобой—я одна ор.8 №2



Духовые расположены попеременно с солирующими струнными, в составе условно-единого целого в ансамбле соседствуют друг с другом виолончель с трубой, валторна со скрипкой, альт с бас-кларнетом (т. 14). Конечно, сурдиненное звучание инструментов модифицирует тембры и создает новые условия для их объединения в аккорд, но разнородность тембров все же полностью не нивелируется и дает новое — чисто веберновское — звучание темброво-полихромной вертикали. Представлена и своя структурная идея — равномерное чередование тембров струнных и духовых по вертикали, причем ни один тембр в вертикали точно не повторяется.

Наконец, у Веберна появляется и тембровая полихромность всей композиции в целом, где многокрасочность горизонтали и вертикали сливается в общий радужный спектр стереофонического «пространства-времени». Четвертая пьеса ор. 10 — редкий по красоте образец тембровой композиции Веберна с распределенными в таинственной перспективе на различных уровнях высоты и глубины многокрасочными темброинтервальными «фигурами» — истинные «формы, парящие в воздухе» (см. пример 52).

Только одна краска повторяется — мандолина в последних двух тактах. Возвращение краски выполняет здесь роль замыкания, сравнимого с эффектом возвращения главной тональности, тоники, в тональной композиции, что поддерживается взаимодействием тембра с ритмом, также повторяющим почти точно ритм начального рисунка мандолины. Различие в степени слияния или разобщения тембров образует свою гамму красок — от сравнительно-родственных друг другу шипков мандолины и арфы (хотя они и различ-

Fließend, äußerst zart (♩ = ca 80)

52 V-la sola *pp*  
C. S. *pp*  
1. flüg. *pp*  
rit. tempo *pp* rit. tempo

Mand. *dolce* Zeit lassen Cl. *ppp* Mand. *pp*

Ar. *pp* Tr. c. s. *pp* *dolcissimo* Tr. c. s. *ppp* Cel. *ppp* *pp*

sehr gebunden Cl.

ны по окраске — звонкие у первой и мягкие, глухие у второй) до абсолютно не сливающихся друг с другом звуков малого барабана и флажолетов арфы (в т. 4).

## Пуантилизм

Дуализм веберновского стиля — самое крайнее новаторство в сочетании с принципиальной традиционностью — угадывается и в трактовке одного из наиболее характеристических приемов композитора — так называемого пуантилизма. Под этим термином принято понимать «точечное» письмо не мотивами или аккордовыми соединениями, а отрывистыми одиночными звуками (но также и спаренными, строенными, если звуки разобщены регистровыми, динамическими, тембровыми и аналогичными средствами) (см. пример 53).

Вся ткань состоит из точек (моноритмические двузвучия фортепиано подаются также как точкообразные единства). В данном случае резкие смены регистров связаны с выражением величайшей энергии, подъема, порывистости («äußerst schwungvoll»). Однако пуантилизм не связан с передачей какого-либо одного типа экспрессии. В I части Симфонии ор. 21 (т. 1—26) пуантилистическая в основе ткань придана музыке спокойного, внутренне сосредоточен-

53 185 Violino 186 187 188 189 190 191 192 Presto (♩ = ca 168)

Clar.

Sax.

Piano

*ff* *ff* *fff* *fff* *fff* *pp*

ного характера; восемь точек темы Пассакалии оп. 1 (см. пример 29) образуют в целом вполне традиционную по выразительности тему<sup>1</sup>.

Веберновский пуантилизм происходит от двух истоков. Во-первых, он представляет собой одно из крайних следствий тенденции к временному сжатию. В конечном счете функцией смысловой цельности наделяется предельно малая единица музыки — отдельный звук (у Веберна, впрочем, даже «молчащая единица» — пауза). Во-вторых, пуантилизм как разобщенность звуковых элементов есть вместе с тем и форма реализации стереофонического расслоения пространства<sup>2</sup>. Это вносит дополнительные ритмические связи, обнаруживающие особого рода зависимость между веберновским стереофоническим пространством и его концентрированным временем: благодаря стереофоническому расслоению пространства находящиеся в различных слоях глубинной перспективы звуковые элементы утрачивают свой видимый в нотах ритм и вступают в иные временные отношения на правах самостоятельных точечных

<sup>1</sup> Тип темы-pizzicato идет, конечно, от Третьей симфонии Бетховена.

<sup>2</sup> Так, в последнем примере звук  $b^3$  (т. 185) разъединен с последующими  $g^2$ ,  $gis^1$ , не «переливается» в них (как это обычно при непуантистической ткани); звуки как бы остаются каждый в своей области пространства. Звук  $b^3$  корреспондирует скорее с  $a^3$  у скрипки в т. 186 и далее с  $h^3$  (скрипка в т. 188, фортепиано в т. 189).

единиц структуры. Так, в I части Симфонии ор. 21 (см. пример 22) выписанный в нотах суммарный ритм ♩ ♩ ♩ (т. 2—10) в действительности не существует из-за стереофонически-пуантилистической разобщенности звуков-единиц. При этом если звуки *a* (у Сг. 1 и Сг. 2 в т. 1, 3) корреспондируют, оказываясь в одной темброрегистровой точке, то, например, *as* (у *Vc. pizz.* в т. 3 и у Сг. 2 в т. 4) даже на расстоянии четверти воспринимаются как лежащие в разных плоскостях, на разной глубине.

На этом примере видно, что у Веберна отдельный звук фигурирует в качестве самостоятельной, цельной единицы структуры. Нельзя не усмотреть здесь закономерного вывода из особенностей веберновской гемитоники — 12 ступеней как самостоятельных звуков-точек. Серийное письмо лишь обнажило и сконцентрировало эту особенность веберновского мышления, полностью раскрывшуюся уже в ранних сочинениях — багателях, песнях (вплоть до «пуантилизма» темы ор. 1).

Но для Веберна типично также и нечто полярно противоположное: не только предельное разобщение звуков и превращение отдельной точки в самостоятельную единицу, но также сохранение мотивной связи в группе точек. Пусть в завуалированном, подчас даже почти символическом виде, но веберновские «точки» продолжают оставаться и частями мотивов (при серийной технике — на основе принадлежности к сегменту ряда). Даже в крайних проявлениях (ор. 9 № 6) веберновский пуантилизм не абсолютен. В определенной мере он продолжает оставаться фактурным явлением по отношению к смысловым цельностям высотной структуры более высокого порядка — мотивным образованиям. В этом его связь с традиционной концепцией музыки и отличие от «настоящего» пуантилизма Штокхаузена и других авангардистов 50—60-х гг.

### Серийность. Симметрия

**В** 1924 г. Веберн перенял от Шёнберга найденный новый метод музыкальной композиции «12-ю лишь между собой соотнесенными тонами»<sup>1</sup>. И далее до самых последних своих дней композитор оставался верен ему, ни

<sup>1</sup> Часто встречающийся перевод «на основе» (12 лишь между собой соотнесенных тонов) неточен, так как в додекафонии 12 звуков — не основа, но единственный материал всей композиции.

разу не сделав никакой попытки обратиться к чему-нибудь другому. Более того. Серийно-додекафонный метод именно у Веберна (а не у Шёнберга) употребляется абсолютно последовательно, без малейших отступлений (частичная свобода допускается только в отдельных первых серийных опусах, до некоторой степени сближающихся с шёнберговской музыкой — песнях ор. 17 и 18, особенно в хорах ор. 19).

Обращение к серийно-додекафонной технике письма было, по сути, подготовлено в произведениях Веберна уже с самого раннего периода творчества. Серийная композиция имеет два основных компонента: 1) принцип непрерывного повторения одного и того же интервального комплекса (серии) и 2) систематическое заполнение 12-тоновых полей (гемитоник). Значение полутоновых полей (также в неполном их виде) как наиболее последовательной реализации 12-ступенной высотной системы уже было показано выше. Наиболее ранний случай проявления серийного принципа мы находим в еще доопусном Струнном квартете *Cis—C—E* (1905), где эти три звука составляют микросерию, довольно регулярно проводимую на больших протяжениях (хотя, помимо проведений этой серии, в ткани имеются и свободные голоса):

Квартет *Cis—C—E*

54 *Düster und schwer*

con sord. 1 2 3 4 5

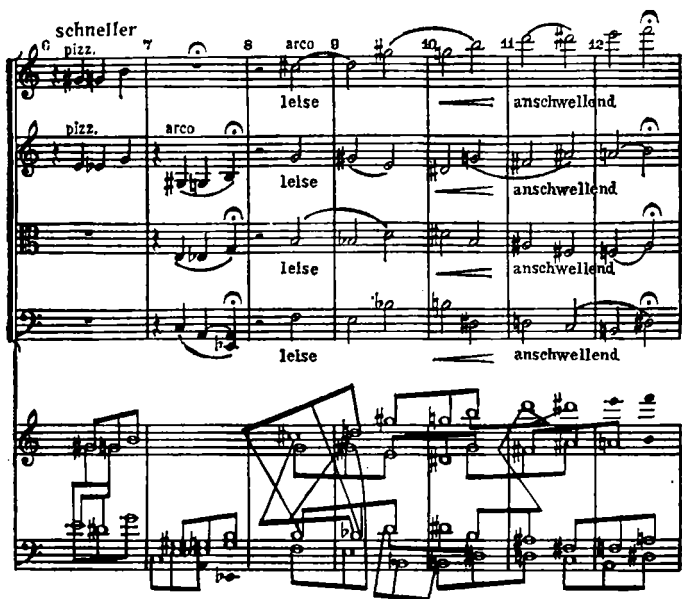
V. 1 *pp* *ppp* con sord.

V. 2 *ppp* con sord.

V. la *ppp* con sord.

V. c. *ppp* con sord.

проведения микросерии *Cis—C—E*



Время от времени подобная техника встречается и далее, большей частью в инструментальных произведениях (ор. 5, 11 и др.).

В 1913 г. Веберн сочинил (внеопусную) Оркестровую пьесу № 1 — исторически первое произведение, которое можно считать додекафонно-серийным (в веберновской оригинальной трактовке)<sup>1</sup> (см. пример 55).

Серийная техника в принципе сохраняет и закрепляет те основы музыкального мышления, которые сложились на почве гемитоники (в свободной атональности) и автономии диссонанса. Композиционная функция серийности — регуляция и упорядочение необозримого множества связей в свободной атональности, преодоление независимости ступеней<sup>2</sup>. Композиционная функция серии — централизация высотных отношений (серия — центральный элемент высотной системы в данном конкретном сочинении).

Так как серия есть интонационный «экстракт» сочинения (ее можно в этом смысле сравнить с ладовым звукорядом монодической композиции или с основной гармонико-аккордовой формулой мажорно-минорной), то структура серии

<sup>1</sup> Пример заимствован из выступления У. Маккензи на Пятом Веберновском конгрессе (см. 97, с. 191).

<sup>2</sup> Об этом, в сущности, писал Э. Штайн в первой публикации шёнберговского «метода» (121, с. 286—303).

Bewegt (♩)

Проведения серии:

интонационный контраст;  
серийного порядка нет

Форма пьесы: экспозиция - середина - реприза

такты:  $3 + 2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$  3 4

наглядно демонстрирует интонационный строй музыки Веберна, по крайней мере последнего периода его творчества. Вот некоторые из серий Веберна:

Интонационное содержание серии коренится прежде всего в ее интервалике.

Веберновская идея состоит в создании максимально плотных связей внутри серии, для чего необходимы интервальное ограничение, внутреннее интервальное повторение.

Специфику интонационности веберновских серий составляет сочетание двух типов интервалов — малой секунды и терции (большой и малой). В интонационности серий можно увидеть, как в фокусе, портрет Веберна-композитора: самое острое в сочетании с самым мягким, нежным, притом без неоклассической оглядки на прежние структурные типы. Естественно, что интонационное содержание серий обеспечивает постоянное присутствие «Веберн-группы» 3.1 (типа *d—cis—b*). См., например, ор. 18 № 2, ор. 24 (см. пример 56), также ор. 29. Таким образом, серийная техника обеспечивает Веберну максимальную стилистическую чистоту и выровненность, а также предельную насыщенность необходимой ему интонационностью — и по горизонтали, и по вертикали, и в смешанном «диагональном» измерении.

Свойственная Веберну строгость структуры достигает своего наиболее полного выявления именно в серийных композициях. Выбор и изложение серийных форм уже в первой группе серийных сочинений начинают подчиняться конструктивному принципу (впервые в ор. 18 № 2, 1925). С Симфонии ор. 21 стройность серийной структуры сочинения становится одним из главнейших эстетических его компонентов, со своей стороны принося характер закона, правильности, непреложности.

Идея веберновской серии — взаимоотражение частей сегментов (см., например, «тройки» в серии ор. 24, пример 56; «четверки» в ор. 28, «шестерки» в ор. 21, там же) — перекликается с другими аналогичными тенденциями уже в серийной структуре сочинения. Такова, например, тенденция к закреплению высот в определенных октавных регистрах, блестяще показанная в I части симфонии, где это приобретает характер воспроизведения гармонии классической сонатной формы. Аналогичные явления имеются в квартете ор. 28, в I части Трио ор. 20, т. 1—3 (см. 76, с. 61—72).

В особенности существенна для Веберна идея симметрии — наиболее последовательно выраженное стремление к максимально возможному взаимосоответствию и взаимоотражению элементов структуры. Уже структура веберновской серии позволяет представить серию в виде кристаллообразной симметричной фигуры (см. пример 56).

Создавая Концерт ор. 24, Веберн сам начертил в эскизах (см. 133) латинское изречение, читаемое одинаково во всех направлениях<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> «Сеятель Арепо держит в деле колеса». Это изречение может иметь несколько вариантов перевода. Вот некоторые из них: «Сеятель Арепо держит трудом колесо [фортуны]»; «Сеятель Арепо умирает трудом превратности [судьбы]» (перевод Р. Л. Поспеловой).



В результате применения симметрий некоторые сочинения Веберна приобретают значение абсолютного зеркала, где все во всем отражается.

Поразительная, неслыханная прежде концентрация музыкальной мысли — это тенденция Веберна — достигает в подобных сочинениях (начиная с Симфонии ор. 21) своего крайнего предела.

Особая роль принадлежит здесь веберновской трактовке серийной техники. Дело не только в том, что серийная техника позволила Веберну освободиться от всякого балласта, привносимого инерцией привычного процесса сочинения музыки, и тем самым способствовала особой кристальной чистоте стиля. В некоторых отношениях идея строжайшей серийной организации музыки вообще в наибольшей мере соответствует духу искусства именно Веберна — более, чем кого-либо другого, и больше, чем самого Шёнберга.

В произведениях Шёнберга серийность призвана в конечном итоге функционально принять на себя роль, прежде выполнявшуюся тональностью. Перейдя к серийной композиции, Шёнберг стал вновь писать крупные формы классического типа. В этом — тяжеловесный неоклассицизм Шёнберга. Веберн же, субъективно делая примерно то же самое (не только в Трио ор. 20, но и в последующих сочинениях — ор. 22, 24, 28 и других), на самом деле переносит центр художественной мысли с тематико-гармонико-драматургических аспектов на собственно серийно-структурные, что дает совершенно новое качество содержанию его музыки.

Отсюда и особенности серийной техники Веберна; крайняя строгость серийной структуры, ее временная и пространственная упорядоченность, тенденция к сериализации прочих параметров (регистров, ритма, динамики, артикуляции) и другие.

В чем заключается музыкальное веберновской серийной музыки?

Один из характерных образцов:

57 wieder ruhig



Субъективно Веберн писал здесь тихую, нежную коду финала (и вместе с тем — всего произведения в целом). Он хотел, сохранив интонационные ячейки темы (и всего цикла), длину ее (11 тактов) и основу структуры (трехчлен-

ность темы; в тактах 56—66 =  $\frac{21}{\text{P}} + \frac{22}{\text{P}} + \frac{23}{\text{P}}$  , ), сделать ко-

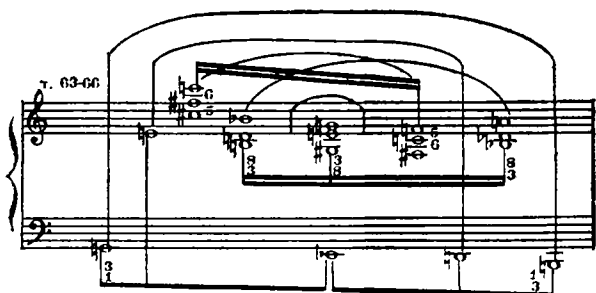
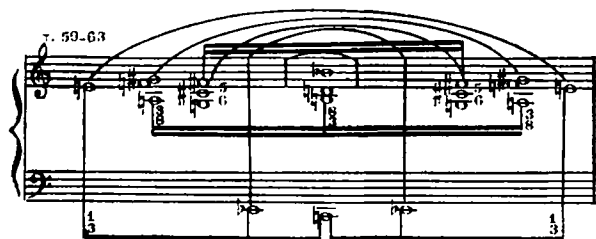
ду очередной вариацией. Композитор явно стремился «сказать совсем по-новому» то же самое, что говорилось раньше» (если припомнить его высказывание, см. с. 154). В этом — мнимый неоклассицизм Веберна. Однако в отличие от типичных неоклассицистов XX в., да и от самого Шёнберга, Веберн не пишет здесь ни классических гомофонных структур, ни традиционного контрапункта; нет даже, казалось бы, совершенно неизбежных мелодических мотивов (не говоря уже о длинных мелодиях), нет сопровождения, самих голосов и традиционной музыкальной ткани. Все это — внешнее проявление совершенно иного ощущения музыки. По своим корням музыка — типично западной концепции (сочетание глубочайшей прочувствованности каждого звука со строго рациональной организацией органически многоголосной звуковой ткани),

но только предельно далеко зашедшей в развитии своих потенций. Музыка состоит не в свободной масштабности простой в своей метрической основе песенной мелодии, а в «мелодии» наплывающих друг на друга в стереофонически расслоенном пространстве филигранно отточенных звуковых элементов — мягкого глубокого *Es* (где-то вдаль), «заслоняющего» его созвучия (переднего плана)  $h-d^1-b^1$ , ярко контрастного им в разных отношениях созвучия-тембра  $cis^2-fis^2-c^3$  и т. д. Все целое музыкальной ткани есть сложная система взаимодействия между собой этих «взвешенных», многоцветно переливающихся в стереофоническом пространстве звуковых фигур (или предметов), разных по плотности, окраске, весу, величине и т. д. Именно потому, что Веберн не связан необходимостью писать неоклассического типа мотивы, мелодии с сопровождением и т. д., а концентрирует художественный интерес на музыкальной гармонии совершенно иной природы, у него нигде здесь и не возникает обычной проблемы — примирения нужд традиционной мелодии-темы с независимо от них развертывающейся серийной структурой (Веберн достигает того же и в поздних песнях; однако с наибольшим эффектом новое содержание-ощущение музыки выражается в инструментальных сочинениях). Самое парадоксальное, однако, в том, что эстетический эффект, получающийся при такой ситуации, равнозначен эффекту классической мелодии, гармонии, синтаксической структуры. Серийная структура (см. пример 58) идеально обеспечивает связь и целостность там, где «свободная атональность» не смогла бы дать и части этой рациональной организованности.

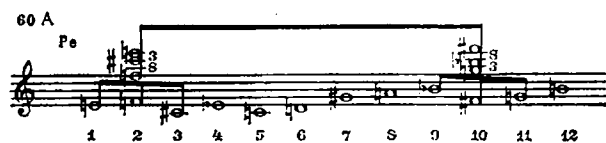
Помимо густой системы связей, серийность дает Веберну и идеально строгую отточенность интонационных элементов. В сущности, здесь только два типа вертикальных созвучий:  $3+8$  (например,  $h-d^1-b^1$ ) и  $5+6$  ( $cis^2-fis^2-c^3$ ) (см. пример 59).

По своему интонационному содержанию оба они эстетически оптимальны в стиле Веберна (интервал 11 — фундаментальный для системы, интервалы 3, 5, 6, 8 — наиболее «гармоничны» в отличие от секунд с их жесткой терпкостью и сочетания  $4+7$ , обнажающего чужеродную системе чистую квинту). Отсюда типично веберновская абсолютная стилистическая чистота. (Повторяемость серии обеспечивает непрерывное единообразие, а родство серий друг с другом — связь целого.) Вводя эстетически необходимые ему звуковые сочетания в структуру серии и сохраняя определенные методы сегментации, ком-





позитор достигает доминирования эстетически необходимых ему интонационных комплексов. Из внутренней структуры серии вытекает родство сегментов-троек 1—2—3 и 9—10—11, укладывающихся в два взаимно-инверсионных аккорда на расстоянии целого тона (см. пример 60А); поэтому инверсия серии на расстоянии малой терции вверх дает те же аккорды, но в обратном порядке (см. 60Б). Отсюда вытекает интонационный замысел серийной структуры вариации — выбор серийных форм, их взаиморасположение, выделение троек (см. пример 60В):





Формующая функция придается факторам совершенно новым, прежде всего зеркальной симметрии (ср. с примером 58) и всевозможным отражениям и повторностям на основе чисто серийной организации. Густота связей дает типично веберновскую необыкновенную плотность, концентрированность, предельную насыщенность структуры. Почти парадоксальным образом характер музыки одновременно с тем не только содержит крайнюю остроту, филигранную отточенность, но и тихую благоговейность, лирическую погруженность в себя, даже безмятежное наслаждение красотой и гармониями.

Серийный принцип у Веберна заступает место традиционных гомофонного и полифонического, вбирая наиболее существенные качества того и другого и тем самым как бы «снимая» тот и другой. Серийный принцип освобождает Веберна от балласта интонационных инертных идиом полифонии и гомофонии, оставляя максимум возможностей для выявления нового содержания (один из ярких примеров диалектики формы и содержания в процессе становления нового).

### Музыкальная форма

**К**расота художественной организации интонационного материала служит важным связующим моментом содержания и формы веберновской музыки, обрисовывающим эстетический аспект музыкальной формы. Музыкальная форма как акт эстетического переживания (выражение эстетических чувств,

наслаждение красотой композиционной структуры целого) в качестве одной из сторон музыкальной формы (другая важнейшая сторона — композиционно-техническая) есть отражаемое в художественном восприятии непосредственно-чувственное воздействие музыкального произведения, есть выразительный эффект организации его материала. В этом смысле к эстетическому аспекту музыкальной формы мы относим, например, эффект взаимосоответствия и соразмерности (то есть симметрии) мелких частей композиции — отвечающих друг другу начальных мотивов, или эффект оттягивания заключения при расширении. Таким образом, к эстетике относится все то, что составляет переживание эффекта композиционно-технической стороны музыкальной формы.

Дуализм почтительнейшей традиционности и самого радикального новаторства, пронизывающий все творчество Веберна, полностью распространяется и на его концепцию музыкальной формы. Субъективно Веберн следует путями наитрадиционнейших немецких *Kompositionslehre*, по стопам А. Б. Маркса, Лобе, Буслера. Он пишет формы: *Lied*, рондо, вариации, канон, фуга, *Adagio*, увертюра, ария<sup>1</sup> и склонен думать, что современная музыка просто пользуется композиционными типами, выработанными старыми мастерами; новое заключается только в ином выполнении тех же заданий, в том, чтобы «быть старым по-новому». И в каком-то композиторско-деловом отношении Веберн здесь совершенно прав. Коренение в глубинно-традиционных категориях европейского музыкального мышления действительно есть исходный пункт веберновского творчества. Однако выполнение старых форм новыми средствами в данном случае есть нечто большее, чем всего лишь очередная стилевая их интерпретация. Шаг в новую страну, сделанный Веберном, настолько далеко уводит от прежних способов достижения «формы как красоты», что фактически следовало бы говорить не о новом выполнении прежних композиционных форм-типов, а об обогащении их новым аспектом музыкального. Эстетический эффект взаимосоответствия и соразмерности частей целого достигается во многом иначе, чем в аналогичных формах музыки прошлого. Форма, например, песни (в позднем периоде) эстетически базируется не на простейшей периодической

<sup>1</sup> Систематика форм, которыми мыслил Веберн, по-видимому, совпадает с изложенной Шёнбергом (см. 113). Среди гомофонных форм — 4 основных типа: 1) песня, 2) вариации, 3) рондо, 4) сонатная. Малое рондо (или форма *Adagio*) — ABA; большое рондо — ABACA, ABACAB, рондо-соната — ABARAB<sub>1</sub> (ср. также: 110, с. 28—47).

симметрии фраз, предложений (1+1, 2+2, 4+4), а на изощренной системе отражений (ее можно сравнить разве что с фугой или с нидерландскими каноническими формами); где, по существу, нет второстепенных голосов и «аккомпанемент» фортепиано тематически столь же значителен, как и главный голос. В подобных случаях контуры традиционной формы есть структура второго порядка (сходно с формой, организующей вариационный цикл). Высвобождение форм из их исторического контекста позволяет Веберну избегать в любой момент того «неоклассического» балласта инерции, который всегда возможен как побочный результат не критического следования формальной схеме, возникшей и естественной в совершенно иных условиях.

Красота веберновской композиции находится в органической связи со спецификой его интонационности, характером первичных звуковых моделей и имеет один общий с ними источник — резко выраженное своеобразие стиля как выражение авторской индивидуальности. Красота определяется двумя моментами: 1) общемузыкальным законом порядка, слаженности (как и во всякой композиции) и 2) индивидуально веберновской интерпретацией общего закона — модификацией этой упорядоченности не в сторону многообразия, не ради размаха или блеска, а в целях предельной сжатости, концентрированности, лирической интроспективности, элиминации всех грузящих мотивировок и связываний, предельной прозрачности и постижимости (веберновская *Faßlichkeit!*). При всей своей кажущейся скромности веберновская композиция всегда настолько ярка и необычна, что производит впечатление идеально отшлифованного драгоценного камня или геометрически правильного кристалла. Вместе с тем крайне нежный и одухотворенный характер материала (у Веберна всегда прочувствован буквально каждый звук) придает веберновской форме поразительную легкость, почти парящую невесомость. Наконец, особого рода поэтизация структурного момента и выставление его на первый план как своего рода сердцевины прекрасного связывается со стремлением предельно обнажить самые сущностные глубины эстетического (ультрасовременная тенденция к экстраверсии самого сокровенного загадочным образом сочетается здесь с христианской кротостью и скромностью тона).

Особенную глубину и подлинность красоте веберновской формы придает то, что корни эстетического у Веберна уходят в сферу этических ценностей. Иначе это была

бы не красота, а внешняя красивость, не эстетическое, а поверхностно-эстетское, не стиль, а комплекс приемов.

Композиционно-техническая сторона музыкальной формы есть звуковая реализация формы-переживания. Конкретные ее особенности складываются под влиянием общих законов музыкальной системы, ее абсолютно полутонной структуры, природы диссонанса, веберновского уплотнения музыкального времени и т. д. Рассмотрим пути, ведущие от специфики музыкального у Веберна к свойствам музыкальной формы как звуковой конкретности.

Веберн нашел свой путь к новой форме через особый, развитый им вид письма. Сущность его и внутреннюю необходимость можно понять как использование природных свойств диссонанса — материала высотной системы.

Природные свойства консонансов (где звуки «сливаются» друг с другом), наиболее сильного из них — консонирующего аккорда, предрасполагают к использованию таких форм письма, как совместные смены аккордов во всех голосах сразу, сплочение звуков многоголосия в единое, общее звучание, равномерность чередования аккордов, несамостоятельность большинства голосов как подчиненных целостности аккорда и т. д. Столь же объективные свойства диссонанса («разногласия», «разлиния») как закономерность природы предрасполагают к взаимному отталкиванию звуков. Составные части диссонантного звучания как бы отрицают друг друга и стремятся к удалению один от другого. Если основная модель в старой полифонии — гаммообразная структура мотива — внутренне сплавляется взаимным притяжением ладово близких друг другу диатонических звуков («ладовых консонансов»), если основная модель классической гармонии — аккорд — внутренне сплавляется консонантностью его трезвучной основы, то превращение диссонанса в конструктивную основу подрывает значение того и другого как внутренние цельных единств, благодаря чему они и могли служить исходным пунктом формообразования. Мотив, базирующийся на ладовом диссонансе, перестает быть самостоятельной единицей и основой структуры; аккорд — также. Поэтому отказ от тональности, вертикальных и горизонтальных моделей мажора и минора грозит уничтожить формирующие силы музыки, если не будет найдена новая система формообразующих средств, соответствующих новой концентрации времени; средств, обходящихся без мотива и аккорда в их прежней структурной функции.

Здесь и произошел прорыв к новому виду письма. Сущность перехода заключается в обращении плоскост-

ной музыкальной формы внутрь, в глубину. Музыкальное пространство расслаивается, как бы превращается из двухмерного в трехмерное, где одни звуковые формы находятся впереди или позади других. Музыкальная мысль становится как бы объемной, стереофоничной, обретает глубинную перспективу. Общий тип письма — многоплановая, многомерная полифония, «полифония в квадрате». Средства создания этого глубинного расслоения: несовпадение в тембре, способе звукоизвлечения, динамике, в метре, ритме, регистре — во всем, что разъединяет звуки, размещая их в разных плоскостях, в условиях высокой степени разъединяющей диссонантности (консонирование, в особенности октавное, неизбежно сводит звуки в одну плоскость) и быстрого чередования звуковых форм (продолжительность также превращается в одноплановость), их неповторяемости.

В силу взаимосвязи музыкального пространства и музыкального времени при этом возникает своеобразное «поли время», несколько параллельно идущих и неравномерно меняющихся временных линий (например, в начале Концерта ор. 24). Если время венских классиков — ограниченная возможностью непосредственного восприятия человеком система чувственно переживаемых симметрий акцентированных долей, то здесь — система нерегулярно включающихся, перебивающих друг друга, вспыхивающих множественных импульсов. Это можно сравнить с бесконечным множеством голосов, где у каждого свое время и они поочередно выходят на передний план звучания.

То, что в гомофонной мысли следует одно после другого, а в полифонической располагается параллельно на разных уровнях вертикали, здесь представлено в глубинной перспективе, включающей в себя и простую «плоскостную» полифоническую ткань. Отсюда два естественных, хотя, может быть, и неожиданных результата:

1. В этой переуплотненной «стереофонической композиции» оказывается много пауз, естественно необходимых не как перерыв звучания (ведь мотивы более не продолжают друг друга в прежнем смысле), а как средство наилучшей артикуляции частей в этом «пространстве-времени». Пауза во времени превращается в своеобразный интервал перспективы. Пауза очерчивает контур звучания в качестве фона и становится тем, что можно обозначить как нулевое звучание. Крайняя степень насыщенности, концентрации приводит к тому, что напряженность обостренного внимания учитывает не только то, что звучит в данной области пространства,

но также и то, что и где не звучит — выше, ниже, «сзади», «спереди» от звука. Отсюда особого рода ощущение звучания воздушной среды, пустого пространства. Отсюда и специальный род композиционной техники: изменение плотности, интенсивности, диапазона, степени заполненности звучания, где наличие или отсутствие «нулевого звучания» по вертикали, горизонтали и в глубинном измерении планируется совершенно наравне с обычным громкостным звучанием<sup>1</sup>.

2. Бытие музыкальной мысли в глубинном измерении деформирует течение времени, так как концентрация, превращающая плоскость в перспективу, в каком-то смысле направляет временное бытие мысли — развитие — в стереофоничную одновременность. Таким путем экспозиция вбирает в себя разработку, главная тема — побочную, на пространство мотива проецируется его повторение. Музыкальная форма сжимается благодаря концентрации, время развития совмещается с временем изложения, что в свою очередь уничтожает течение времени классической формы: время этапов становления, последовательности логических переходов. В результате время-развитие уничтожается, и возникает совершенно иная структура формы. Имитация классической формы появляется уже как нечто вторичное, как свободно избираемое, а не неизбежное средство организации высококонцентрированной формы-структуры.

Покажем все это на конкретном примере:

Багатель op. 9 № 1

61 Mäßig (♩ = ca 60)

I Geige  
II Geige  
Bratsche  
Violoncell

<sup>1</sup> В данном контексте нулевое звучание в том же смысле может считаться видом звучания, в каком к числам относится «нечисло» — нуль.

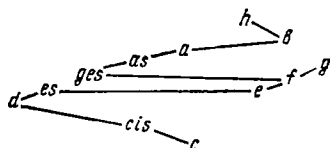
The image shows two systems of musical notation, likely for a string quartet or similar ensemble. The notation includes various dynamics (pizz., p, pp, f, ff, ppp), articulations (arco, pizz.), and tempo markings (rit., 5 tempo, accel., 7 heftig, 9 wieder mäßig, 10). The first system starts with a 3-measure rest, followed by a 5-measure section, then a 7-measure section marked 'heftig' (♩ = ca 90), and ends with a 3-measure rest. The second system starts with a 9-measure section marked 'wieder mäßig' (♩ = ca 60), followed by a 10-measure section marked '10 ♩ = ca 44'. The notation is complex, with many slurs, ties, and dynamic markings indicating a highly expressive and varied performance.

Это не гомофония. Более того, склад пьесы не имеет вообще ничего общего с гомофонным разделением на главный голос и аккомпанирующие. Скорее это полифония, хотя и не имитационная. Но многое не укладывается и в самую расширительную трактовку полифонии. Например, мотив первого такта, распределенный между тремя инструментами, может быть понят и как аккорд, арпеджированный и частично педализируемый. Но против трактовки трех звуков как мотива говорит и разобщенность звуков (три звука подобны фугато однозвучных «мотивов») и, наоборот, слияние двух из них в созвучие. Против понимания звуков как аккорда говорит отсутствие одновременного звучания их всех вместе с точки зрения количества звуков (слышно последование — 1, 2, 1). Наиболее правильно понимание этого сочетания как группы из трех звуков, располагающихся так, что из них то один, то другой выходят на передний план звучания, наплывая друг на друга, либо сменяясь. Это создает эффект пространст-

венной глубины, намеренно подчеркиваемый рядом несовпадений: тембра (три разных инструмента), звукоизвлечения (флажолет, у подставки, простой звук), ритма (неравномерные вступления длительностей в  $1$ ,  $\frac{2}{3}$  и  $\frac{3}{2}$  четверти через промежутки времени в  $1$ ,  $2$  и  $3$  трети от четверти), динамики (каждый звук со своей особой динамикой, не объединяющейся в единое целое), регистра (один звук оторван от остальных двух), метра (фактически каждый звук со своим метром, никакого объединения общим метром; динамика подчеркивает метрическую обостренность каждого звука).

В результате форма начальной группы принципиально отлична от обычного мотива и от аккорда. Группа индивидуально-характерна по своей выразительности: сложно выполненное усиление и обострение экспрессии с последующим ослаблением (на фоне которого появляется новый мотив т. 2), волнообразность фигуры подчеркнута утолщением в середине, внезапно сменяющимся одnogолосным звучанием.

Подобные же глубинно-пространственные эффекты мы находим и далее во всей пьесе. Конфигурация мотивов, аккордов и смешанных групп образует новый синтетический тип формы. Высотное развитие направляется логикой 12-тоновости — брать неиспользованные звуки, по-веберовски располагая их кругообразно. Например, в начальных трех тактах (звуки виолончели в т. 2—3 не принимаются во внимание, так как относятся к следующему построению):



Интересно, что разноплановость (или разновременность) диссонансов смягчает резкость их звучания, точнее, делает ее неопределенной. К тому же высокодиссонантное звучание не имеет контраста в виде слабодиссонансирующих и консонирующих звучаний. В результате диссонантность, не теряя остроты, утрачивает режущий, бьющий по нервам характер. (Например, звучность бартоковских диссонансов неизмеримо более назойлива.) Это свидетельствует об определенном изменении экспрессивной и формообразующей функции диссонанса у Веберна.

Условно принимая группу такта 1 за мотив, мы находим в первом построении (т. 1—3) три мотива (2-й у Vn. 2, 3-й у Vn. 1). Их сходство между собой заключается в общей трехзвуковой группе с несколько родственным ритмом:

Vc. — Va — Vn. I  
Vn. 2  
Vn. 1

*d — es — cis* (т. 1)  
*c — ges — as* (т. 2)  
*... f — g — es* (т. 2—3)

Передача этой группы от инструмента к инструменту родственна имитации (при большем временном сближении подобные повторения превращаются у Веберна в канон). Здесь проявляется типичное для веберновского письма объединение принципов полифонии и гомофонии: мотив передается из голоса в голос, как в полифонии, но его варьирование столь же сильно, как в гомофонии. Исключительно полифонический склад письма заимствует некоторые методы гомофонного развития.

Сохраняя внешнее сходство с полифонией, склад письма в действительности становится «трехмерно-полифоническим», совершенно изменяя свою природу. Точно так же лишь внешне можно охватить форму всей пьесы в целом, определив ее как трехчастную: такты 1—4, 5—7 и 8—10. Лишь только название связывает эту трехчастную форму с формой менуэта или темы рондо у классиков. Коренное изменение типа письма означает столь же коренное изменение сущности формы. По своему типу трехчастная форма первой багатели Веберна так относится к трехчастной форме темы финала бетховенской Сонаты op. 49 № 2 G-dur, как эта последняя тема — к трехчастной прелюдии Баха (например, D-dur из I тома Хорошо темперированного клавира). При всем различии формообразования у Баха и Бетховена форма последнего имеет в сравнении с веберновской еще больше различий.

Точно так же общая высотная структура пьесы, по существу, резко отличается от тональной в обычном смысле несмотря на внешнее сходство опоры *c — cis* с тоникой (см. т. 1—2, 4 в I части и 8, 9, 10 в репризе).

Вместе с тем система остаточных элементов формообразования прошлых эпох (одновысотность устоев, связи мотивов, аккордов на расстоянии, трехчастность композиции и другое) свидетельствует об органической связи веберновской формы с формой его предшественников.

Специфические эстетико-философские основы веберновской концепции формы заключаются в следующем. Сущность классической формы — бытие становящееся, сущ-

ность веберновской — бытие ставшее. Символ классического времени — процесс становления, символ веберновского — созерцание ставшего. Классическое произведение заканчивается там, где завершился процесс становления. Веберновское — там, где закончилось разворачивание внутренне predetermined структуры. Движение в классической форме — восхождение по спирали. Пребывание в веберновской форме — движение по кругу. Пафос классической формы — диалектика развития. Величие веберновской — обретенная мудрость. Символ классической формы — соната. Символ веберновской — канон как строго закономерная организация движения <sup>1</sup>:

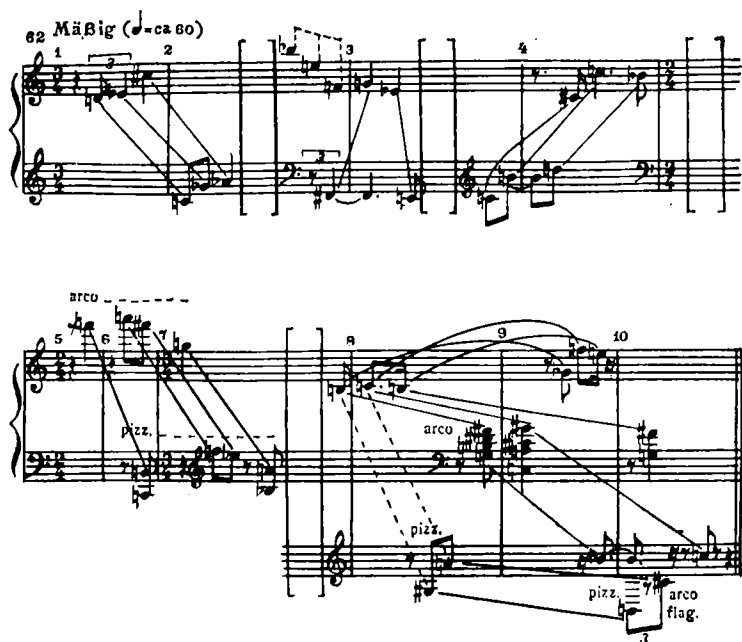
Dein Lied, sich drehend  
wie das Sternengewölbe,  
Anfang und Ende  
immerfort dasselbe.  
(Goethe)

Сквозь изысканную красоту звучаний, ткани, интонационных комплексов проглядывает симметрия музыкальной формы, то есть система соответствий между частями композиции, придающая стройность целому даже в условиях столь разнородного и разнопланового материала. Общий принцип симметрии состоит здесь в следующем. Основу формы составляет слой наиболее важных мотивов, среди которых образуется достаточно четкая зависимость типа пропоста — респоста (то есть мотив — ответ на него); прочие мотивы находятся в многообразных связях с основными, однако находятся на втором плане и служат украшению, обогащению основной конструкции. Система соответствий по общему типу идет от классической «трехчастной песни» (в распространенной сейчас у нас терминологии — здесь двухчастная репризная форма), однако осложнена непрерывной ритмической, метрической и линейной изменчивостью («развивающая вариация»).

Схема системы соответствий (мотивы первого плана) (см. пример 62).

Красота формы целого (помимо красоты самого материала) заключается в том, насколько сильным оказывается действие упорядочивающих, «гармонизирующих» сил симметрии, способных подчинить себе столь многооб-

<sup>1</sup> Перевод: Песнь твоя, вращаясь  
как звездный свод,  
Начало и конец  
всегда объединяет.  
(Гете)



разный и «стерефонически» разноплановый комплекс элементов. Здесь, как и везде, пульсирует напряжение формы, сопрягающей крайне насыщенный материал согласно методам чисто западной концепции музыки.

### Как слышать эту музыку?

— последний из вопросов музыкальной эстетики Веберна, находящийся на уровне: исполнитель — слушатель. В отличие от прочих проблем, которые также призваны улучшить слуховое восприятие музыки, здесь дело касается непосредственного интонирования самой звуковой материи. Интонирование же возможно лишь при условии правильного слышания музыки. Восприятие музыки слушателем в данном отношении есть пассивный вариант исполнения и предполагает отражающее воспроизведение того же самого процесса интонирования-слышания. Исполнительско-слушательское интонирование предполагает отчасти интуитивное, отчасти сознательное постижение все-

го того, что включает музыка Веберна — от общестилистических ее качеств и характера музыкальной образности до конкретно-звуковых связей, чистоты интонирования и т. д. Поэтому ответить на вопрос о правильном слышании — значит представить всю проблематику этого раздела (а вероятно, и еще некоторые вопросы) как живое звуковое интонирование музыки.

Покажем это на примере вокальной пьесы.

Даже у Веберна ощущается, что пение, песня есть первооснова всякой музыки. Живая интонация мотива остается дыханием музыки независимо от того, насколько далека она от безыскусного народного напева. В собственно вокальной музыке слуховое освоение музыкального целого есть к тому же еще и необходимая предпосылка к тому, чтобы произведение вообще могло быть воспроизведено исполнителем и представлено им вниманию слушателя.

Но какое эстетическое удовлетворение может дать мучительное лазанье по нагромождениям трудных интервалов! И какое образное содержание выразится посредством сплошь негативных свойств музыки: отсутствия лада («атональность»), отсутствия логики в звуковых последованиях («афункциональность»), полного безразличия звуков друг к другу («полное равноправие всех двенадцати полутонов»), полного неблагозвучия («исключение консонансов»), «разорванности художественного мышления»! Разве что — «экспрессионизм»... (Кстати, об эстетике подобных толкований новой музыки: они характеризуют, как правило, не музыку, а ее неслышание авторами высказываний. Неслышание и слышание музыки есть первый фактор, непосредственно регулирующий эстетические установки.)

Как же слышать эту музыку? <sup>1</sup>

Как я рад! op. 25 № 1

Langsam (♩ = ca 60)

Wie bin ich froh! noch einmal wird mir alles grün und leuchtet so!

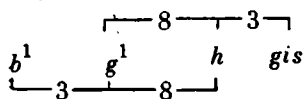
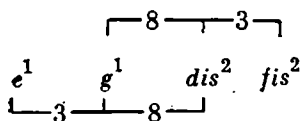
noch überblühen die Blumen mir die Welt! noch einmal

<sup>1</sup> Перевод текста в примере: «Как я рад! Еще раз мне все так зеленеет и светит! еще цветет цветами мне весь мир! еще раз мне даровано существовать на земле!»

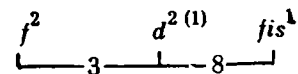
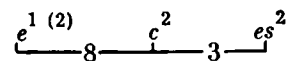
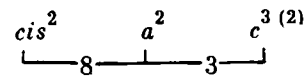
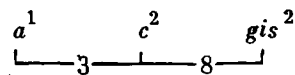
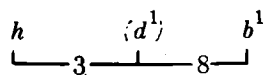
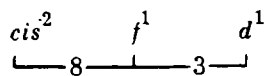


Фундамент слышания в музыке прошлого — ощущение лада и его компонентов — тонического устоя прежде всего. Песня Веберна не имеет никакого отношения к мажору и минору и лишена повторяющегося созвучия-устоя, следовательно, она «атональна». Однако в мелодии есть свои центральные элементы, которые эстетически выполняют ту же функцию, что и центральный элемент мажорно-минорной тональности — трезвучная тоника. Общая структура центра такова: 1) центральный тон мелодии — звук  $g^1$ ; 2) центральная группа —  $e^1 - g^1 - dis^2 - fis^2$  (т. 2); 3) ее модификация (инверсия с сохранением центрального тона) —  $b^1 - g^1 - h - gis$  (ср. т. 6—7). Помимо центральных звуков даны и побочные группы. Здесь они имеют характер, производный от центральных, имитируя наиболее существенное в их структуре.

Центральная группа:



Побочные группы:



# Общая схема звуковых элементов песни:



Эти элементы вместе с их модификациями и есть основа того, на что опирается слышание музыки. Нежно-хрупкие, изысканно красивые звучания, сочетающие самые мягкие интервалы (терции и сексты) с самыми острыми (большие септимы, малые ноны) реализуют веберновскую мысль. Как обычно, при образности такого типа бесконечная кротость и почти неземная безмятежность выражения нигде не впадают в какую бы то ни было размяченность. Прозрачность тонких звуковых нитей парадоксальным образом соединяется с крайним внутренним напряжением и эмоциональной собранностью: все крайне лаконично, «целый аффект в одном звуке», нигде никакого нажима (особенно выразительно в сочетании с пуантилистической тканью партии фортепиано). То же требуется от исполнительницы — одновременно и величайшее внутреннее спокойствие, и острое наслаждение звучанием веберновских групп, быстро сменяющих друг друга и требующих такой же быстрой перестройки восприятия (веберновская концентрированность в действии). Красота мелодии зависит прежде всего от интонационной точности в ис-

полнении отдельных групп (нельзя допустить «смазывающей» размягченности звучания главного компонента гемитонной системы — большой септимы).

Оставляя без рассмотрения вопрос интонационной координации вокальной партии с фортепиано, скажем еще только о строе мелодии. То, что ориентирующий ее строй фортепиано — фиксированный, равномерно-темперированный — ничего не отменяет в живом интонировании вокальных интервалов (и сквозь нивелировку фортепианного звучания наше ухо слышит реально не звучащие, но действительные для музыки отклонения от темперации). Они не могут и не должны быть темперированными — это убило бы живую интонацию. В то же время особенно в такой музыке невозможно полностью свести концы с концами (если это обнаруживается даже в чистой диатонике). Чем именно пожертвовать — вопрос открытый, допускающий разные исполнительские решения. На наш взгляд, коррекция должна выполняться с таким расчетом, чтобы основные устои оставались бы неизменными и могли служить надежными опорами для слуха. На первом месте здесь находится, конечно, центральный тон *g* (т. 2, 4, 6, 9 и 11).

Его интонационная незыблемость — первое условие чистого интонирования остальных. Далее, согласно высотной структуре песни, неизменными должны быть звуки центральной группы (в т. 2, 4—5 и 9). Это означает: что бы ни случилось по ходу мелодии, центральная группа исполняется абсолютно одинаково в интонационном отношении — как если бы она просто исполнялась повторно. Через незыблемость звука *g* определяется высота группы *b — g — h — gis*, которая далее интонационно закрепляется подобно группе *e — g — dis — fis*. Необходимая коррекция наиболее естественна в мертвых интервалах, прежде всего через цезуру, паузу. Например, в такте 3 звук *cis*<sup>2</sup> берется как целый тон от *dis*<sup>2</sup> и кварта от *fis*<sup>2</sup> (т. 2), группа *cis — f — d* исполняется, как записана (с ув. квинтой *cis*<sup>2</sup> — *f*<sup>1</sup>); а точность терции в видоизмененной (разорванной) группе *h — d — b* (т. 3) соблюдать нет необходимости, и звук *h* (хотя не из центральных, но также одна из главных опор — см. т. 3, 7, 10, 11) интонируется в зависимости от центральной группы (как часть трезвучий *e — g — h* и *h — dis — fis*, то есть в связи со звуками т. 2 и 4—5). Центральный тон и обе центральные группы ведут себя, как центры строя, обеспечивающие живую интонацию и правильное слышанье музыки в ее единственно реальной конкретно-звуковой форме.

Подобные сложнотоникальные центры, как правило, образуются и в других произведениях. Например, в песне «Солнце» ор. 14 № 1 I часть (т. 1—7) имеет центральную группу  $c^1 — es^1 — d^2 — e^2 — g^2$ , песня «Мой путь» ор. 15 № 4 —  $es^2 — c^2 — [b^1 — e^1] — cis^1 — a$ .

Таким образом, в подобной музыке нет тоники, но есть центральные тоны; нет мажорно-минорного лада, но есть индивидуализированный (серийный) лад; нет тяготений прежних ладов, но есть логика движения от одного устоя к другому; нет консонансов в чистом виде, но сколько угодно их комбинаций.

Свободногемитонная и серийная музыка Веберна есть дальнейшее развитие принципов европейского лада и содержит их в снятом виде. Слышать эти новые формы и значит слышать музыку Веберна в ее звуковой конкретности.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**И**скусство Антона Веберна принадлежит к наиболее проблемным явлениям в истории музыки XX в. Сложен и многослоен, парадоксально противоречив художественный мир композитора. Социальный контекст эпохи, Веберн-личность, новая музыка, хотя и представляют единое целое в веберновском искусстве, однако как компоненты его они отнюдь не однородны. Напротив, расхождения между ними порой доходят до полного противоречия несмотря на поразительную цельность и кристальную чистоту веберновского музыкального стиля.

Центральная тема искусства Веберна — проблема человека. Она составляет сердцевину идейной концепции, объединяя ряд других проблем (художественных, эстетических, этических, философских, социальных) — самостоятельных, но вместе с тем как бы являющихся частями, конкретизациями, проекциями этой основной.

Искусство Веберна есть одно из самых ярких выражений XX в. как новой музыкально-исторической эпохи. Любое из сочинений Веберна несет в себе предельно сильно обозначенную печать своего времени, в любом из них мы буквально по нескольким звукам улавливаем отображение духовной ситуации 1-й половины нашего столетия. В этом смысле музыка Веберна — одно из наиболее характеристических отражений действительности, воплощенных в музыкально-образном содержании современным музыкальным языком. Однако парадоксальным образом мы не найдем в музыке Веберна ни изображения событий современности (как у Прокофьева, Шёнберга, Пикассо, Хемингуэя), ни упоминания о них. Он не участвовал непосредственно в бурных процессах общественной жизни своего времени, не писал музыкальных произведе-

ний, откликаясь, подобно песенникам, ни «злобу дня». Скорее, наоборот, субъективно он стремился оградить свое искусство от внедрения в него образов современности в их непосредственной, «вещной» реальности.

Какими же путями и что именно отразило искусство Веберна из современной ему действительности? Эти пути и лежат в сфере центральной темы веберновского творчества: человек и мир со всеми прилегающими и близкими проблемами. О чем всегда говорит музыка Веберна? О душе человеческой; о духовной ситуации времени, какой она отразилась в эстетических — музыкально-эстетических — идеалах; о вопросе, существует ли еще прекрасное в окружающем Веберна ужасном мире. И душа, о которой она говорит, принадлежит человеку лишь нашей эпохи. Искусство Веберна не является «ангажированным» в прямолинейном смысле этого слова. Но оно вовлечено в высокоэтическое дело нравственной поддержки человека своего времени. Искусство Веберна не успокаивает своих слушателей пересказом приятно-знакомых слов, уже не соответствующих нынешней ситуации; но ищет и находит слова, говорящие об этом, а не об ушедшем мире (каким бы прекрасным, быть может, он ни был). Отсутствие «цитат действительности» говорит лишь о том, что она отражается не в «сыром виде», а опосредствованно, после переработки ее образов в художественном сознании творца, переплавляясь в новое музыкальное мировоззрение, музыкальные идеалы, принципы нового искусства.

Музыка Веберна как выразителя музыкальных идей эпохи отражает грандиозные потрясения всего жизненного, общественного уклада своего общества. Отсюда ошеломляющая новизна его музыки и композиционных принципов. Звуковая новизна есть объективизация и воплощение новой структуры душевного переживания. Те же самые факторы общественного развития, которые подготовили почву для общественных катаклизмов века, сыграли свою роль и в изменении способов чувствования и восприятия. Искусство скрывает, благодаря художественной переработке образов действительности, механизм воздействия социального развития на структуру души, но отсюда следует лишь невозможность прямого и непосредственного выведения второго из первого. Само же действие такого механизма и есть главнейший способ отражения действительности в непреложности и силе этого процесса.

Конкретнее, веберновская концепция музыки есть до-

кумент величайшего кризиса традиционной западной культуры в обстановке современного буржуазного общества. Музыка Веберна сама по себе объективно противостоит идеям буржуазного мира, направленным к распаду устоев человеческой личности, основ человеческого существования. Но она отражает социальный контекст кризисной эпохи. Отражение тяжелого кризиса у Веберна не в том, что разложение духовной жизни становится содержанием его музыки и проникает в его художественные установки, идеалы, а в том, что идейно-художественные установки композитора сформировались именно в этом историко-культурном контексте, они в большой мере направлены против именно этих тенденций разложения, кризиса.

Отсюда сложность, «трудность» Веберна. Н. К. Рерих однажды сказал: «Счастье в радости. Радость в красоте». Это похоже на Веберна, но только его счастье, радость и красота достигаются в тяжелой борьбе за устойчивость и самостождественность человеческой личности, в тревоге за человека, за человечество, за духовное под грохот рушащихся основ и отблеск костров из книг. Подобный контекст и придает специфическую окраску музыкальным образам Веберна, в своей глубинной внутренней подоснове поэтому изначально лишенным безмятежности, наивности, простоты.

Как ответ на острые вопросы своей эпохи сложились мировоззрение, система художественных взглядов Веберна. Центральная тема его творчества — человек в современном мире — воплощается им в музыке на основе комплекса мировоззренческих и художественных идей.

Как и для многих прогрессивных художников Запада, для Веберна характерно неприятие окружающей его буржуазной действительности, активное отрицание тенденций буржуазного общества к превращению человека в винтик общественного механизма, страстный протест против нарастающего обездуховления и девальвации культурных ценностей. На этой почве у Веберна иногда проскальзывают, пусть и в неявной форме, нотки социального протеста. Однако Веберн не нашел, да и не искал, путей к активной практической социальной деятельности. Политические взгляды Веберна имеют умеренно демократический оттенок, характеризуются наивностью, индифферентностью. Веберн колеблется между симпатиями к прогрессивным, демократическим общественным силам и откровенной аполитичностью.

Близость демократическим движениям своего времени, пожалуй, наиболее определенно проявилась в руководстве Веберном рабочими хорами, соприкосновении при этом и с демократической, социалистической проблематикой музыкальных произведений. Лишь разгул реакционных сил в Австрии привел Веберна к вынужденному прекращению этой деятельности после двенадцати лет работы.

В годы гитлеризма Веберн занял недвусмысленную антифашистскую позицию. В обстановке разгрома демократии, подавления социальных свобод, убийства прогрессивных деятелей и просто несогласных с фашистским режимом, в условиях преследования серьезного искусства, травли композиторов новой музыки, в частности и нововенской школы как представителей «культурбольшевизма» Веберн последовательно проявил духовную стойкость, честность и бескомпромиссность, ни разу и ни в чем не отступив от идеалов высокого серьезного искусства. Несмотря на разнузданную пропаганду примитивного фашистского псевдоискусства, несмотря на демагогическое противопоставление новой музыки как «дегенеративной» искусству старых классиков, он ни на йоту не поступился принципами своего художественного стиля. В контексте ситуации времени эта твердость Веберна объективно явилась моментом духовного сопротивления фашистской культурной политике.

Стиль, в котором писал Веберн, был в последние годы демонстративным вызовом фашистским культуридеологам от музыки, утверждавшим, будто трезвучие — это «германский элемент» в музыке, а атональность противна «ритму крови и души немецкого народа», будто равенство двенадцати тонов — это «музыкальный коммунизм» и «отвержение всякого фюрерства» («Führertum»), а «принцип фюрерства» связывался с героикой «арийской крови». Выступая, таким образом, против прямых установочных высказываний главарей фашистского рейха: против Гитлера, обрушивавшегося на новую музыку, к которой принадлежала в первую очередь нововенская школа, Веберн, Геббельс с его демагогическими десятью «принципами немецкой музыки» и Розенберга, выступавшего против тех, кто пытался «вырвать корни немецкой мелодики и вечно немецкого музыкального ощущения», Веберн подвергался смертельной опасности и все же упорно шел только своим путем. Он не написал ни одной ноты в угоду фашистско-пропагандистской демагогии. В обстановке реальной угрозы существованию человеческой культуры он выдвигал идею

ответственности художника перед человечеством.

Средоточие мировоззрения Веберна — идея гуманизма, отстаивание идеалов света, разума, культуры, вера в Человека как в прекрасное творение природы. Однако этическую опору своего гуманизма он видел не только в концепции свободной, интеллектуально и художественно развитой человеческой личности, не только в продолжении великих культурных традиций прошлого, но также, и притом в большой мере, в опоре на религиозно-этические ценности. Поэтому его гуманизм — во многом христианский гуманизм. Глубокая религиозность сочеталась у композитора с радикальным обновлением всего строя мышления, сознания. В результате духовный мир Веберна, структура его души так, как они реально запечатлены в строе его музыки, крайне далеки от каких бы то ни было совпадений с традиционно-религиозной настроенностью. Другой, не менее важной стороной духовного облика Веберна было его гётеанство. Он не только глубоко проникся философией природы Гёте, но усмотрел в ней важные идеи, обосновавшие его музыкальную эстетику (в особенности это касается идеи прарастения). В результате мировоззрение Веберна пронизано сложным переплетением идеалистических и материалистических методологических принципов.

Веберн-мыслитель едва ли может считаться сколько-нибудь самостоятельным теоретиком искусства. Однако его концепция музыки, трактующая ее в контексте широких философских идей, образует обширное, чуть ли не грандиозное построение, где чисто музыкальные проблемы (гармонической системы, музыкальной мысли) обосновываются опорой на действие законов природы. Трактую музыку как произведение природы из человеческих рук, Веберн вместе с тем упускает из виду социальную и исторически детерминированную специфику искусства. В этом научном просчете сказывается влияние философско-исторической идеалистической методологии.

Веберновская концепция искусства примечательна сочетанием двух требований: значительного содержания, правдивости, искренности, причем эстетическое получает оправдание лишь при условии опоры на важные этические ценности; и ясно, идеально отшлифованной, богатой художественной формы. Всегда — непереносимое требование красоты; по Веберну, музыка всегда должна быть прекрасной. Всю жизнь высшим идеалом музыки для Веберна были прежде всего сочинения величайших мастеров про-

шлого — Бетховена, И. С. Баха, Моцарта, Шуберта, Брамса, Жоскена, Палестрины. И себя он сам ощущал как принадлежащего к «среднеевропейской» музыкальной традиции, к австрийско-немецкой национальной музыкальной культуре. Несмотря на полное отсутствие фольклорной подосновы творчества, музыка Веберна не только имеет ярко выраженную национальную окраску, но более того, — это именно австрийская (а не немецкая), даже венская музыка. Его музыка тонкими нитями духовного родства связана с традициями Моцарта, Шуберта, Брамса и... И. Штрауса, при всем полном несходстве содержания творчества и музыкального языка этих композиторов. Традиция выступает здесь не как повторение формы, а как линия живой духовной преемственности (ведь повторение форм прошлого есть, в сущности, не традиция, а инертность, консерватизм; живое во времени предполагает изменчивость форм, только в этом случае оно действительно живет).

О художнике, композиторе, однако, следует судить не только по его взглядам, не только по развиваемым им традициям прошлого, но прежде всего по делам его — по его музыке, тем более что слова, субъективные взгляды в областях, далеких от основной сферы деятельности композитора, могут далеко расходиться с содержанием его музыки, с содержанием той области его деятельности, где компетентность его неизмеримо выше. Идейность, содержательность, полноценность искусства недостижимы без опоры на определенное мировоззрение, на систему определенных, высоких этических ценностей, но тем не менее музыкальные ценности относительно автономны, несводимы к внемusыкальным, сколь бы важны они ни были. И более всего это сказывается в самых «высоких», наиболее сложных и развитых формах профессионального искусства, к которым как раз и относится музыкальный мир Веберна. Если кризисность эпохи есть общее ее свойство, накладывающее свой отпечаток на всю духовную жизнь общества, на всех художников, то это не значит, что отражение действительности должно выражаться в разложении искусства, в вырождении и опошлении форм, в духовном отуплении, распаде, обращении к легкодоступной развлекательности. Пафос и величие веберновской концепции музыки как раз и состоят в решительном и бескомпромиссном противодействии тенденциям профанации искусства, в утверждении этических идеалов серьезного, высоконравственного, духовно богатого искусства. В этом — сила общественной позиции му-

зыка Веберна (не его субъективных взглядов как человека, мыслителя, а его объективно существующего теперь уже отдельно от создателя-творца искусства).

Антон Веберн — редчайший в XX в. тип композитора, который за всю свою жизнь не написал ни одной ноты плохой, слабой, банальной, упрощенной музыки, чего не избежали, либо даже не избегали, многие крупнейшие его современники, создатели значительнейших музыкальных произведений.

Если в своих взглядах Веберн отстаивает «вечно неизменный» смысл искусства и не скрывает отсутствия у себя исторического взгляда на развитие музыки, то в своих сочинениях он не только предельно восприимчив к современности и новизне, но более того, он является, можно сказать, средоточием того нового, современного, что рассредоточенно представлено в музыке массы его современников. Веберн замечателен своей музыкальностью, высочайшей требовательностью к себе, бескомпромиссностью в вопросах музыкальной красоты.

Музыкальные образы Веберна, от традиционной масштабности симфонизма Пассакалии ор. 1, трагической героики пьесы ор. 6 № 4 и концентрированного динамизма ор. 5 № 1, вплоть до звона сверкающих альпийских вершин (ор. 10 № 3), простодушия «народных текстов» (ор. 17 № 1, ор. 12 № 1), жизни большого сердца (в песнях ор. 13), до сокровенных глубин лиризма кантаты «Свет глаз», новой красоты Симфонии ор. 21 и чудесных квартетных пьес ор. 9, есть главнейшее достояние композитора, определившее прочное историческое место австрийского музыканта в ряду лучших художников нашего трудного века. Отпечаток этической чистоты духовного мира творца лежит на всех его созданиях, придавая специфическую веберновскую окраску кристальной чистоте, ясности, возвышенности, искренности, гармоничности, стилистически характерному веберновскому сочетанию крайней остроты и крайней нежности музыкальной экспрессии. Это сердечность без банальности и размагниченности, строгость и глубина чувств без признаков сентиментальности. Соприкосновение с веберновской музыкой — всегда радость очищения, возвышения души, созерцания красоты и прекрасной гармонии.

Вместе с тем художественная установка на сохранение завещанных великими музыкантами прошлого идеалов искусства как мира прекрасного в условиях кризисной эпохи привела художника к трагическому разрыву с окружающей действительностью.

В характерной для буржуазного искусства XX в. поляризации массового и элитарного Веберн с его стремлением сохранить искусство как абсолютно прекрасное неизбежно оказался на противоположном полюсе от обездуховленного омассовления искусства, низведения его до уровня приятной развлекательности и прикладного функционирования.

Отсюда односторонность искусства Веберна. Веберну не свойственны поражающие, крупномасштабные контрасты-противопоставления, чуждо изображение будничной серости жизни, тем более — ее грязных сторон (чего, например, отнюдь не избегал его друг и соратник по нововенской школе А. Берг). В этом смысле Веберну не хватает многообразия отражения жизненных явлений, у него почти отсутствуют физически потрясающие слушателя драматургические и музыкальные эффекты, у него нет непосредственно фольклорных образов и жанровых черт, нет бытовых, танцевальных жанров. Иному слушателю веберновская красота в сочетании с миниатюрностью масштабов и малочисленностью созданий покажется стерильной, абстрактной.

Конечно, нельзя и абсолютизировать Веберна. Его творчество не покрывает собой содержания творчества прочих крупнейших композиторов XX в. Сочинения Прокофьева, Шостаковича, Стравинского убедительно показывают совершенно иные пути решения проблем отражения действительности XX в. в музыке.

Музыка Веберна есть обобщенное отражение атмосферы своей эпохи — ее гигантского напряжения, сотрясающих устои мира катаклизмов, разрушения старых канонов красоты, жажды твердых ценностей, мучительных поисков жизненно необходимой людям духовной опоры в прекрасном. Историческое место Веберна освещается высокой музыкально-этической идеей, вырисовывающейся из содержания его музыки: прекрасное есть сила, поддерживающая высоту человеческого духа и укрепляющая человека в исполнении его нравственного долга.

# Приложения

## СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### На русском языке:

1. Аверинцев С. Новый завет. — В кн.: Философская энциклопедия. М., 1967, т. 4.
2. Аверинцев С. Язычество. — В кн.: Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5.
3. Аверинцев С., Левада Ю. Христианство. — В кн.: Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5.
4. Адмони В. Г. Демель. — В кн.: История немецкой литературы. М., 1968, т. 4.
5. А. К. С. Иностранная пресса об отставке Фуртвенглера. — Сов. музыка, 1935, № 1.
6. А. К. С. К истории с Гиндемитом. — Сов. музыка, 1935, № 1.
7. Аристотель. О душе. — Соч. в 4-х тт. М., 1976, т. 1.
8. Афоризмы Арнольда Шёнберга. — Музыка, 1911, № 12.
9. А. Ш. К истории с Гиндемитом. — Сов. музыка, 1935, № 1.
10. Белый А. О смысле познания. — Пг., 1922.
11. Буттинг М. История музыки; пережитая мной. — М.: Музгиз, 1959.
12. Вальтер Б. Густав Малер. Портрет. — В кн.: Малер Г. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968.
13. Вальтер Б. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления. — М.: Музыка, 1969.
14. В. Б. Библиография: Arnold Schönberg. München, 1912. — Музыка, 1912, № 103.
15. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М.: Музыка, 1975.
16. Веберн А. Музыка Шёнберга. — Музыка, 1913, № 126, 127, 129.
17. Воробьев Д. Д. Идеальная эволюция и творческий метод А. Берга (1921—1935): Кандидатская диссертация. — Л., 1980.
18. Гёте В. Лекции по первым трем главам наброска общего введения в сравнительную анатомию, исходя из остеологии; гл. 3, о законах организации вообще, поскольку мы должны иметь их перед глазами при конструкции типа. — Избр. философские произведения. М., 1964.
19. Гёте В. Пояснения к афористической статье «Природа». — Избр. философские произведения. М., 1964.
20. Глинка М. И. Литературное наследие. — Л.: Музгиз, 1953, т. 2.
21. Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна. — Collage, Palermo, 1970, № 9, dic.; Res Facta 6. Kraków, 1972.
22. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной компози-

- торской техники. — В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1969, вып. 6.
23. Друскин М. С. Ганс Эйслер и рабочее музыкальное движение в Германии. — М., 1934.
  24. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. — М.: Сов. композитор, 1973.
  25. Дютый А. Композитор должен провозглашать истину. — Сов. музыка, 1971, № 5.
  26. Зивельчинская Л. Я. Экспрессионизм. — М.; Л.: Огиз—Изогиз, 1931.
  27. Конен В. Этюд о музыкальном экспрессионизме. — В кн.: Экспрессионизм. М.: Наука, 1966.
  28. Кремлев Ю. А. Антон Веберн и образный мир его музыки. — В кн.: Вопросы теории и эстетики. Л.: Музыка, 1968, вып. 8.
  29. Кремлев Ю. А. Очерки творчества и эстетики новой венской школы. — Л.: Музыка, 1970.
  30. Кудряшов Ю. В. Гокет в музыке средних веков. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1975, вып. 3.
  31. Кудряшов Ю. В. Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна. — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. М.: Музыка, 1973, вып. 2.
  32. Кудряшов Ю. В. Художественное мировоззрение Антона Веберна: Кандидатская диссертация. — Л., 1976.
  33. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении. — В кн.: Интонация и музыкальный образ/Ред.-сост. Б. М. Ярустовский. М.: Музыка, 1965.
  34. Лосев А. Ф. История античной эстетики. — М.: Искусство, 1969, т. 5: Софисты. Сократ. Платон.
  35. М. Д. Хроника музыкальной жизни Германии. — Сов. музыка, 1935, № 12.
  36. Михайлов А. В. Антон Веберн и австрийская культура: Доклад на заседании СНО МДОЛГК им. П. И. Чайковского 22 дек. 1973 г. (стенограмма).
  37. Мотылева Г. Л. Томас Манн. — В кн.: История немецкой литературы. М.: Изд. АН СССР, 1968, т. 4.
  38. Н. М[яковский]. Нотографические заметки: А. Веберн. Op. 7. Четыре пьесы для скрипки и фортепиано. — Сов. музыка, М., 1924, IV, ноябрь.
  39. Н. М[яковский]. Нотографические заметки: А. Веберн (А. Веберн). Соч. 11. 3 маленькие пьесы [для] виолончели и фортепиано. У. Е., 1924. — Сов. музыка, М., 1924, V, ноябрь—дек.
  40. Недошивин Г. К методологии изучения современного искусства. — В кн.: Современное западное искусство. М., 1971.
  41. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма. — В кн.: Экспрессионизм. М.: Наука, 1966.
  42. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Музыка, 1965.
  43. Нестьев И. В. Ганс Эйслер. Его время, его песни. — М.: Музыка, 1981.
  44. Пейзер Г. Артисты в фашистском мундире. — Сов. музыка, 1935, № 12.
  45. Платон. Парменид. — Соч. в 3-х тт. М., 1970, т. 2.
  46. Рейнгардт Л. Абстракционизм. — В кн.: Модернизм. М.: Искусство, 1969.
  47. Рильке. Дуинские элегии. — В кн.: Р.-М. Рильке. Вorpсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971.
  48. Рославец Н. Anton Webern. Vier Stücke für Geige und Klavier

- ор. 7, Wien: U. E. [1922]. — К новым берегам, 1923, № 1.
49. Сабо Ф. Путь фашизма в немецкой музыке. — Сов. музыка, 1934, № 1.
  50. Смирнов В. Зарождение экспрессионизма в музыке. — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка. М.: Сов. композитор, 1972.
  51. Совр. запад, 1923, кн. 4.
  52. Стравинский И. Диалоги. — М.: Музыка, 1971.
  53. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1972, вып. 1.
  54. Тихомиров А. Экспрессионизм. — В кн.: Модернизм. М.: Искусство, 1969.
  55. Урбан И. Музыкальный фестиваль в Праге. — Сов. музыка, 1935, № 12.
  56. Фабрикант М. Экспрессионизм и его теоретики. — Искусство, 1925, № 2.
  57. Шнейерсон Г. О музыке живой и мертвой. — М.: Музыка, 1964.
  58. Шнейерсон Г. О письмах Шёнберга. — В кн.: Музыка и современность. М.: Музыка, 1966, вып. 4.
  59. Шнейерсон Г. Фашистские громилы в Австрии. — Сов. музыка, 1936, № 6.
  60. Эйслер Г. Письмо в Западную Германию. — В кн.: Избр. статьи музыковедов Германской Демократической Республики. М.: Музгиз, 1960.
  61. Экспрессионизм: сб. статей. — Пг.; М.: Всемирная литература, 1923.
  62. Экспрессионизм: сб. статей. — М.: Наука, 1966.
  63. Эмпедокл. — В кн.: Маковельский А. Досократики. — Казань, 1915, ч. 2.

### На иностранных языках:

64. Adorno Th. W. Drei Dirigenten. — Musikblätter des Anbruch, 1926, H. 7.
65. Adorno Th. W. [Die Rezension]. — Die Musik, 1930, Jan.
66. Anton von Webern. Perspectives. — Seattle and London: University of Washington Press, 1966.
67. Anton Webern. Weg und Gestalt / Hrsg. von W. Reich. — Zürich: Verlag der Arche, 1961.
68. Beale J. Weberns musikalischer Nachlaß. — Melos, 1964, H. 10.
69. Berg A. Briefe an seine Frau. — Wien, 1965.
70. Boulez P. Für Anton Webern. — Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen. — Wien; Zürich; London: U. E., 1955.
71. Bresgen C. Anton Webern in Mittersill. — Österreichische Musikzeitschrift, 1961, H. 5.
72. Bresgen C. Gibt es eine Webern-Nachfolge? — Beiträge [19]72/73. — Kassel; Basel; u. a.: Österreichische Gesellschaft für Musik, 1973.
73. Cappelli I. Webern rückt in die erste Reihe auf. — Melos, 1962, H. 12.
74. Craft R. Anton Webern: Biography, Booklet Accompanying the Record Album. Anton Webern: The Complete Music. Columbia Masterworks, set. NK4L—232.
75. Dallapiccola L. Begegnung mit Anton Webern. — Melos, 1965, H. 4.
76. Deppert H. Zu Weberns klanglich-harmonischen Bewußtsein. — Beiträge [19]72/73. — Kassel; u. a.: Österreichische Gesellschaft für Musik, 1973.

77. Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen. — Wien; Zürich; London: U. E., 1955.
78. Dimov B. Webern und die Tradition. — Österreichische Musikzeitschrift, 1965, H. 8.
79. Dofflein E. Schönbergs opus 16 № 3. Der Mythos der Klangfarbemelodie. — Melos, 1969, H. 5.
80. Döhl F. Die Welt der Dichtung in Weberns Musik. — Melos, 1964, H. 3.
81. Dorian (Fr. Deutsch). Webern als Lehrer. — Melos, 1960, H. 4.
82. Grube G. [Sonstige Konzerte: [...]] Schüler der Kompositionsschule Arnold Schönberg [...] — Musikalisches Wochenblatt. — Neue Zeitschrift für Musik, 1907, 21 Nov., № 47.
83. Eimert H. Die notwendige Korrektur. — In: Die Reihe 2: Anton Webern Dokumente... Analysen. — Wien; Zürich; London: U. E., 1955.
84. Hijman J. Nieuwe Oostenrijkse Muziek (Schönberg, Berg, Webern). — Amsterdam, [1938].
85. Introductory Interview with Igor Stravinsky. — Anton Webern. Perspectives. — Seattle and London: University of Washington Press, 1966.
86. Isaac Heinrich. Choralis Constantinus: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XVI. J. — Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a cappella) / Bearb. von Anton Webern. — Wien, 1909, 2. T.
87. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. — München, 1912; то же на русском яз.: Кандинский В. О духовном в искусстве. Берн, 1967.
88. Karkoschka E. Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns: Inaug. Dissertation. — Tübingen, 1959.
89. Kolneder W. Anton Webern. Tauger Musikverlag, 1961.
90. Kolneder W. Klangtechnik und Motivbildung bei Webern. — Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultät. 1960, vol. IX, Fasc. 1.
91. Křenek E. Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein geworden. — Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen. — Wien; Zürich; London: U. E., 1955.
92. Křenek E. Freiheit und Verantwortung. — In: Anton Webern Weg und Gestalt / Hrsg. von W. Reich. — Zürich: Verlag der Arche, 1961.
93. Leibowitz R. The tragic art of Anton Webern. — Cit.: Moldenhauer H. The Death of Anton Webern. A drama in documents. — New York: [Philosophical Library], 1961.
94. Lettres of Webern and Schoenberg to Roberto Gerhard. — The Score a music magazine, 1958, Nov.
95. Ligeti G. Die Komposition mit Reihen und Konsequenzen bei Anton Webern. — Österreichische Musikzeitschrift, 1961, H. 6—7.
96. McKenzie W. The music of Anton Webern: Phil. Dissertation. — Denton (Texas), 1960.
97. McKenzie W. Webern's posthumous music. — Beiträge [19]72/73. — Kassel; Basel; u. a.: Österreichische Gesellschaft für Musik, 1973.
98. Metzger H.-K. Webern und Schönberg. — In: Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen — Wien; Zürich; London: U. E., 1955.
99. Moldenhauer H. The Death of Anton Webern. A drama in documents. — New York, 1961.
100. Moldenhauer H. and Moldenhauer R. Anton von Webern.

- A chronicle of his life and work. — New York, 1979.
101. Pisk P. A. Webern's early orchestral works. — In: Anton von Webern. Perspectives. — Seattle and London, 1966.
  102. Pult and Taktstock, 1926, H. 7—8.
  103. Redlich H. F. Alban Berg. — Wien; Zürich; London: U. E., 1957.
  104. Reich W. Anton Webern. — Grosse Österreicher. — Wien, s/a, Bd XV.
  105. Reich W. Berg und Webern schreiben an Hermann Scherchen. — Melos, 1966, H. 7—8.
  106. Reich W. Briefe aus Weberns letzten Jahren. — Österreichische Musikzeitschrift, 1965, H. 8.
  107. Riemann H. Geschichte der Musiktheorie... — Leipzig, 1898.
  108. Ringger R. U. Reihenelemente in Anton Weberns Klavierliedern. — Schweizerische Musikzeitung, 1967, H. 3.
  109. Rognoni L. Espressionismo e dodecafonia. — Turin, 1954.
  110. Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. — Kassel; Basel; u. a., 1966.
  111. Schering A. Einführung in die Kunst der Gegenwart. — Leipzig, 1919.
  112. Schoenberg A. Briefe / Ausg. u. hrsg. von E. Stein. — Mainz, 1958.
  113. Schönberg A. Fundamentals of musical composition. — New York, 1967.
  114. Schönberg A. Harmonielehre. — Wien: U. E., 1966.
  115. Searle H. Introduction. — In: Wildgans F. Anton Webern. — London, 1966.
  116. Seldmayr H. Verlust der Mitte. — Salzburg, 1957.
  117. Spinner L. A. Webern. Kantata № 2, op. 31. — Schweizerische Musikzeitung, 1961, H. 5.
  118. Stadlen P. Das pointillistische Missverständnis. — Österreichische Musikzeitschrift, 1972, H. 3.
  119. Stadlen P. Serialism Reconsidered. — The Score a Music Magazine, 1958, Febr.
  120. Stephan R. Weberns Werke auf deutschen Tonkünstlerfesten. — Österreichische Musikzeitschrift, 1972, H. 3.
  121. Stein E. Neue Formprinzipien. — Musikblätter des Anbruch, 1924, H. 6, Aug.—Sept. Sonderheft «Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag».
  122. Stockhausen K. Von Webern zu Debussy. Texte [...] — Köln, 1963, Bd 1.
  123. Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. — Köln, 1963, Bd 1.
  124. Stuckenschmidt H. Schöpfer der neuen Musik. Portraits und Studien. — Frankfurt am Main, 1958.
  125. Szmoljan W. Webern in Mödling und Maria Enzersdorf. — Beiträge [19]72/73. — Kassel; Basel; u. a.: Österreichische Gesellschaft für Musik, 1973.
  126. The Score 24. 1958, Nov.
  127. Webern A. Aus dem Briefwechsel. — Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen. — Wien; Zürich; London: U. E., 1955.
  128. Webern Anton. Briefe an H. Jone und J. Humplik / Hrsg. von J. Polnauer. — Wien: U. E., 1959.
  129. Webern A. Der Weg zur neuen Musik / Hrsg. von W. Reich. — Wien: U. E., 1960.
  130. Webern A. Einleitung. — In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich / Hrsg. G. Adler. XVI. J. — Wien, 1909, 2. Tl.
  131. Webern A. Schönbergs Musik. — In: Arnold Schönberg. — Mün-

- chen, 1912. Русский перевод см.: Музыка, 1913, № 126, 127, 129.
132. Webern A. Sechs Orchesterstücke [op. 6]. — Zeitschrift für Musik, 1933, № 6.
133. Webern A. Sketches (1926—1945). — New York, 1968.
134. Wellesz E. Begegnungen in Wien. — Melos, 1966, 71. 1.
135. Wiedman R. Expressionism in Music: Dissertation. — New York University, 1955 (unpubl.).
136. Wildgans F. Anton Webern / Intr. and Notes by H. Searle. — London, 1966.
137. Zillig W. Variationen über neue Musik. — München, 1959.

## СОЧИНЕНИЯ ВЕБЕРНА<sup>1</sup>

### А. Помеченные опусом

- Ор. 1 — Пассакалия для оркестра (1908). — 47, 51, 62, 63, 69, 70, 113, 121, 210, 224, 266, 299
- Ор. 2 — Ускользя на легких челнах (Entflieht auf leichten Kähnen) для смешанного хора а cappella на сл. Ст. Георге (1908). — 21, 47, 50, 62, 107, 122, 169, 210, 218, 228, 230
- Ор. 3 — Пять песен для голоса и фортепиано на сл. Ст. Георге из Седьмого кольца (1908—1909): 1) «Это — песня только для тебя» («Dies ist ein Lied für dich allein»); 2) «В дуновении ветра» («Im Windesweben»); 3) «На берегу ручья» («Am Bachesranft»); 4) «По утренней росе» («Im Morgentaun»); 5) «Нарое дерево» («Kahl reckt der Baum»). — 41, 42, 45, 47, 51, 62, 94, 173, 204, 210, 215, 226, 227, 229, 230, 236, 240, 257
- Ор. 4 — Пять песен для голоса и фортепиано на сл. Ст. Георге (1908—1909, окончательная редакция 1920): 1) Вход (Eingang); 2) «Еще заставляет меня верность» («Noch zwingt mich Treue»); 3) «Хвала и благодарность тебе» («Ja Heil und Dank dir»); 4) «Я так печален» («So ich traurig bin»); 5) «Вы подошли к очагу» («Ihr tratet zu dem Herde»). — 42, 45, 47, 51, 94, 113, 121, 173, 210, 211, 227, 230, 236, 253
- Ор. 5 — Пять пьес для струнного квартета (1909). — 21, 45, 46, 51, 76, 94, 121, 173, 218, 236, 240, 248, 255, 269, 299
- Ор. 6 — Шесть пьес для большого оркестра (1909, 2-я ред. 1928. — 8, 41, 51, 52, 62, 70, 76, 80, 113, 116, 121, 169, 210, 211, 212, 232, 240, 255, 256, 299
- Ор. 7 — Четыре пьесы для скрипки и фортепиано (1910, окончат. ред. 1914). — 51, 83, 94, 95, 116, 121, 173, 195—200, 201, 253, 264
- Ор. 8 — Две песни для голоса и ансамбля (кларнет, бас-кларнет, валторна, труба, челеста, арфа, скрипка, альт, виолончель) на сл. Р. М. Рильке (1910, 2-я ред. не датир., 3-я ред. с новой инструментовкой 1921, ред. для печати 1925): 1) «Ты, от которой всегда я таю» («Du, der ichs nicht sage»); 2) «С тобой — я одна» («Du machst mich allein»). — 51, 211, 230, 264
- Ор. 9 — Шесть багательей для струнного квартета (№ 1, 6—1913, № 2, 3, 4, 5 — 1911). — 7, 43, 48, 51, 58, 59, 82, 121, 152, 210, 213—215, 236, 248, 259—262, 264, 267, 282—286, 299
- Ор. 10 — Пять пьес для оркестра (№ 1, 4—1911, № 2, 3, 5—1913). —

<sup>1</sup> В списке сочинений А. Веберна в кавычки заключены первые слова произведений. Указатель составила Л. Попова.

7, 41, 44, 46 51, 59, 63, 69, 76, 121, 204, 211, 212, 215, 218, 255, 264—265, 299

- Ор. 11 — Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано (1914).— 38, 59, 83, 94, 95, 121, 218, 236, 269
- Ор. 12 — Четыре песни для голоса и фортепиано: 1) День прошел (*Der Tag ist vergangen*) на слова П. Розеггера (1915); 2) Таинственная флейта (*Die geheimnisvolle Flöte*) на сл. Ли Тай-бо из Китайской флейты Х. Бетге (1917); 3) Казалось мне, когда я видел солнце (*Schien mir's, als ich sah die Sonne*) на сл. А. Стриндберга из Сонаты призраков (1915); 4) Друг для друга (*Gleich und Gleich*) на сл. И. В. Гёте.— 54, 55, 61, 94, 121, 127, 169, 210, 215, 216, 218, 219, 228, 230, 236, 299
- Ор. 13 — Четыре песни для голоса и оркестра: 1) Лужайка в парке (*Wiese im Park*) на сл. К. Крауса (1917); 2) Одинокая (*Die Einsame*) на сл. Ван Сен-ю из Китайской флейты Х. Бетге (1914); 3) На чужбине (*In der Fremde*) на сл. Ли Тай-бо из Китайской флейты Х. Бетге (1917); 4) Зимний вечер (*Ein Winterabend*) на сл. Г. Тракля (1918, ред. 1922).— 61, 76, 79, 121, 168, 186, 215, 216, 217, 219, 226, 227, 228, 230, 299
- Ор. 14 — Шесть песен для голоса, кларнета, бас-кларнета, скрипки и виолончели на сл. Г. Тракля: 1) Солнце (*Die Sonne*—1921); 2) Вечерний пейзаж I (*Abendland I*—1919); 3) Вечерний пейзаж II (*Abendland II*—1919); 4) Вечерний пейзаж III (*Abendland III*—1917); 5) Ночью (*Nachts*—1919); 6) Пение пойманного дрозда (*Gesang einer gefangenen Amsel*—1919). 61, 62, 79, 82, 94, 121, 125, 205, 215, 216, 217, 219, 225, 226, 227, 230, 236, 292
- Ор. 15 — Пять духовных песен для голоса, флейты, кларнета (также бас-кларнета), трубы, арфы и скрипки (также альты): 1) «Крест» (*«Das Kreuz»*—1921); 2) Утренняя песня (*Morgenlied*) из Волшебного рога мальчика (1922); 3) «С божьим именем вставать» (*«In Gottes Namen aufstehn»*—1921); 4) «Мой путь» (*«Mein Weg»*—1922); 5) «Иди, о душа» (*«Fahr hin, o Seel»*) на сл. П. Розеггера (1917).— 21, 79, 82, 186, 189, 190, 191, 192, 215, 216, 217, 218, 219, 224—225, 230, 292
- Ор. 16 — Пять канонов для высокого сопрано, кларнета и бас-кларнета на латинские тексты: 1) «*Christus factus*» (1924); 2) «*Dormi Jesu*» на сл. из Волшебного рога мальчика (1923); 3) «*Cruix fidelis*» (1923); 4) «*Asperges me*» (1923); 5) «*Crucem tuam*» (1924).— 21, 62, 79, 121, 156, 215, 218, 219, 229, 230, 236
- Ор. 17 — Три народных текста для голоса, скрипки (также альты), кларнета и бас-кларнета: 1) «Бедный грешник» (*«Armer Sünder»*) на сл. П. Розеггера (1924); 2) «Святая дева» (*«Liebste Jungfrau»*—1925); 3) «Спаситель» (*«Heiland, unsre Missetaten»*—1925).— 44, 79, 80, 117, 186, 215, 218—219, 220, 268, 299
- Ор. 18 — Три песни для голоса, кларнета и гитары (1925): 1) «Золотко» (*«Schatzerl Klein»*) на сл. П. Розеггера; 2) Спасение (*Erlösung*) на сл. из Волшебного рога мальчика; 3) «*Ave, Regina coelorum*» на сл. марианского антифона.— 44, 79, 80, 186, 215, 218—219, 220, 230, 268, 270, 271
- Ор. 19 — Две песни для смешанного хора с инструментальным сопровождением (скрипка, кларнет, бас-кларнет, гитара, челеста) на сл. И. В. Гёте из Китайско-немецких времен дня и года: 1) «Лилии свечей белеют» (*«Weiß wie Lilien, reine Kerzen»*—1925—1926); 2) «На лугу пасется стадо» (*«Ziehn die Schafe*

- von der Wiese» — 1926). — 44, 67, 79, 215, 219, 225, 230, 268
- Ор. 20 — Струнное трио (1926—1927). — 44, 79, 80, 81, 82, 94, 98, 210, 215, 219, 220, 236, 241, 242, 271, 272
- Ор. 21 — Симфония для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы, 1-х и 2-х скрипок, альтов и виолончелей (1927—1928). — 7, 9, 21, 44, 75, 79, 80, 81, 82, 93, 94, 98, 113, 114, 119, 120, 121, 122, 169—174, 215, 219, 220, 231, 232, 236, 241, 255, 265, 267, 271, 272, 299
- Ор. 22 — Квартет для скрипки, кларнета, тенора-саксофона и фортепиано (1928—1930). — 21, 79, 81, 82, 93, 98, 121, 219, 241, 266, 272
- Ор. 23 — Три песни для голоса и фортепиано на сл. Х. Йоне из *Viae inviae* (Непроходимые пути): 1) «Темное сердце» («Das dunkle Herz» — 1934); 2) «Устремляется с высот» («Es stürzt aus Höhen» — 1933); 3) «Господь Иисус мой» («Herr Jesus mein» — 1933). — 90, 91, 95, 98, 116, 226, 229, 230
- Ор. 24 — Концерт для 9 инструментов — флейты, гобоя, кларнета, валторны, трубы, тромбона, скрипки, альты и фортепиано (1931—1934). — 81, 98, 99, 121, 122, 222, 232, 236, 270, 271, 272, 281
- Ор. 25 — Три песни для голоса и фортепиано на сл. Х. Йоне (1934): 1) «Как я рад» («Wie bin ich froh!»); 2) «Пурпурная птица сердца» («Des Herzens Purpurvogel»); 3) «Звезды» («Sterne»). — 95, 97, 98, 116, 121, 207—209, 224, 225, 236, 288—291
- Ор. 26 — Свет глаз (*Das Augenlicht*) для смешанного хора и оркестра на сл. Х. Йоне (1935). — 93, 94, 98, 99, 100, 113, 181, 221, 224, 225, 226
- Ор. 27 — Вариации для фортепиано (1935—1936). — 93, 95, 96, 100, 101, 102, 103, 113, 117, 120, 124, 205, 223, 236, 273
- Ор. 28 — Струнный квартет (1936—1938).
- Ор. 29 — Первая кантата для сопрано соло, смешанного хора и оркестра на сл. Х. Йоне: I. «Зажигающая молния жизни» («Zündender Lichtblitz des Lebens» — 1939); II. «Маленькое крылышко» («Kleiner Flügel» — 1938); III. «Звучат блаженные струны Аполлона» («Tönen die seligen Seiten Apolls» — 1939). — 21, 67, 88, 90, 91, 92, 98, 103, 104, 113, 116, 120, 122, 156, 205, 228, 229, 230, 231, 271
- Ор. 30 — Вариации для оркестра (1940). — 88, 98, 104, 113, 116, 120, 121, 131
- Ор. 31 — Вторая кантата для сопрано соло, баса соло, смешанного хора и оркестра на сл. Х. Йоне: I. «Мир молчит» («Schweigt auch die Welt» — 1943); II. «Глубоко скрытая внутренняя жизнь» («Sehr tief verhalten innerst Leben» — 1943); III. «Черпать из фонтанов неба» («Schöpfen aus Brunnen des Himmels» — 1943); IV. «Легчайшие ноши деревьев» («Leichteste Bürden der Bäume» — 1941); V. «Приветливо слово» («Freundselig ist das Wort» — 1942); «Освобожденный из лона» («Gelockert aus dem Schoße» — 1942). — 21, 88, 98, 104, 105, 106, 109, 113, 120, 122, 223, 230, 231, 233, 236, 257, 270

## Б. Без опуса (опубликованные)<sup>1</sup>

\* Две пьесы для виолончели и фортепиано (1899): 1) *Langsam G-dur*; 2) *Langsam F-dur*. — 13, 25

<sup>1</sup> Названия, помеченные звездочкой, даны не Веберном.

- Три стихотворения для голоса и фортепиано: 1) Предвесеннее (Vorfrühling) на сл. Ф. Авенариуса (1899); 2) Ночная молитва невесты (Nachtgebet der Braut) на сл. Р. Демеля (1903); 3) Благочестиво (Fromm) на сл. Г. Фальке (1902). — 13, 24—25, 26, 27
- \* Восемь ранних песен для голоса и фортепиано: 1) Глубоко издали (Tief von fern) на сл. Р. Демеля (1901); 2) Взгляд вверх (Aufblick) на сл. Р. Демеля (1903); 3) Привет цветов (Blumengruss) на сл. И. Гёте (1903); 4) Образ любви (Bild der Liebe) на сл. М. Грайфа (1904); 5) Летний вечер (Sommerabend) на сл. В. Вайганда (1903); 6) Весело (Heiter) на сл. Ф. Ницше (1904); 7) Смерть (Der Tod) на сл. М. Клаудиуса (1903); 8) Возвращение поутру (Heimgang in der Frühe) на сл. Д. Лилиенкрона (1903). — 25, 27, 28, 29, 30, 31
- \* Три песни для голоса и фортепиано на сл. Ф. Авенариуса: 1) Обретенное (Gefunden — 1904); 2) Молитва (Gebet — 1903); 3) Друзья (Freunde — 1904). — 25, 27
- В летнем ветре (Im Sommerwind). Идиллия для большого оркестра по поэме — Б. Вилле (1904). — 25, 27, 31—33, 234—235
- Медленная часть (Langsamer Satz) для струнного квартета (1905). — 38, 46
- Струнный квартет (1905). — 31, 45, 47, 235, 268
- \* Часть (Satz) для фортепиано (1906). — 38, 39
- Сонатная часть (рондо) (Sonatensatz — Rondo) для фортепиано (1906). — 47
- Рондо для струнного квартета (1906).
- \* Пять песен для голоса и фортепиано на сл. Р. Демеля: 1) Идеальный ландшафт (Ideale Landschaft — 1906); 2) На берегу (Am Ufer — 1908); 3) Вознесение (Himmelfahrt — 1908); 4) Ночная робость (Nächtliche Scheu — 1907); 5) Светлая ночь (Helle Nacht — 1908). — 45, 47
- Квинтет для фортепиано и струнного квартета (1907). — 47, 48, 113
- \* Четыре песни для голоса и фортепиано на сл. Ст. Георге (1908—1909): 1) Пробуждение из глубочайшего лона сна (Erwachen aus dem tiefsten Traumesschoße); 2) Грядущий день I (Kunfttag I) (обе первоначально планировались для ор. 3); 3) Печаль I (Trauer I); 4) Разрыхленное поле (Das lockere Saatgefilde) (обе первоначально планировались для ор. 4).
- \* Пьесы для оркестра (1913): 1) Bewegt; 2) Langsam (Sostenuto), 3) Sehr bewegte Viertel; 4) Langsame Viertel; 5) (Alla breve). — 44, 269, 270
- Три песни для голоса с оркестром (1913—1914): 1) «Тихи ароматы, цветение так нежно» («Leise Düfte, Blüten so zart») на сл. А. Веберна; 2) Грядущий день III (Kunfttag III) на сл. Ст. Георге; 3) «О нежное пламенение гор» («O sanftes Glühn der Berge») на сл. А. Веберна.
- Соната для виолончели и фортепиано (1914). — 37, 38, 233
- Детская пьеса (Kinderstück) для фортепиано (1924). — 44, 79, 242
- \* Пьеса для фортепиано (Klavierstück — 1925). — 44, 79, 215, 232, 242
- \* Часть (Satz) для струнного трио (1925). — 44, 79, 242

## В. Переложения (опубликованные).

### Переложения своих сочинений

Четыре песни ор. 13 — для голоса и фортепиано (1924).

Две песни ор. 19 — для смешанного хора и фортепиано (1928).

- Пять пьес ор. 5 — для струнного оркестра (1-я ред. 1928, 2-я ред., окончательная, 1929). — 80, 81, 120
- Первая кантата ор. 29 — для сопрано соло, смешанного хора и фортепиано (1944).
- Вторая кантата ор. 31 — для сопрано и баса соло, смешанного хора и фортепиано (1944).

### Переложения сочинений других композиторов

- Шёнберг. Шесть песен для голоса с оркестром ор. 8 — для голоса и фортепиано (1910).
- Шёнберг. Пять пьес для оркестра ор. 16 — для 2-х фортепиано в 4 руки (1912).
- Шёнберг. Камерная симфония ор. 9 — для флейты (или 2-й скрипки), кларнета (или альты), скрипки, виолончели, фортепиано (1922—1923).
- Шуберт. Немецкие танцы — для оркестра (1931). — 69, 70, 72.
- И. С. Бах. Фуга (ричерката) для 6 голосов (N 2 из Музыкального дара) — для оркестра (1934—1935). — 20, 41, 94, 113, 121
- Вагнер-Регенй. Иоганна Балк (опера) — клавираусцуг (1939).
- О. Шёк. Замок Дюранд (Das Schloß Dürande), опера — клавираусцуг (1941—1942).

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ И МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ ТРУДЫ ВЕБЕРНА

- Пять стихотворений (1902): 1) Лесная дорога (Waldweg), 2) Восход солнца (Sonnenaufgang), 3) Под Прегльхофом (An den Preglhof), 4) Женская красота (Frauen—Schönheit), 5) Сон (Traum).
- Введение: Вступительная статья к кн.: Isaac Heinrich. Choralis Constantinus. 2. Tl. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a cappella)/bearb. von Anton von Webern (1905—1906). — In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich/Hrsg. G. Adler, XVI/1 Jg. Wien, 1909, Bd. 32, S. VII—XII.
- Музыка Шёнберга (Schönbergs Musik—1911). — В кн.: Arnold Schönberg. München, 1912, S. 22—48; также под названием «Über Arnold Schönberg» с дополнительным текстом в кн.: Rheinische Musik- und Theaterzeitung [Köln] 13, Febr. 1912. На русском яз.: Музыка, 1913, № 126, 127, 129.
- Учитель (Der Lehrer—1911). — In: Arnold Schönberg. München, 1912, S. 85—87.
- Три стихотворения (1913): 1) Боль, всегда смотри вверх (Schmerz, immer blick' nach oben), 2) О нежное пламенение гор (O sanftes Glühn der Berge), 3) Тихи ароматы, цветение так нежно (Leise Düfte, Blüten so zart).
- Пьеса: Мертвый. Шесть картин для сцены (Tod, Sechs Bilder für die Bühne—1913). Рукопись.
- Об Арнольде Шёнберге как дирижере (Über Arnold Schönberg als Dirigent—1914). В ст.: Stephan R. Ein unbekannter

- Aufsatz Weberns über Schönberg. — Österreichische Musikzeitschrift 27, 1972, H. 3 (März), S. 127—130.
- Пасскалия для большого оркестра (Passacaglia für großes Orchester — 1922). Allgemeine Musikzeitung 49, 1922; перепечатано: Stephan R. Weberns Werke auf deutschen Tonkünstlerfesten. — Österreichische Musikzeitschrift 27, 1972, H. 3 (März), S. 123—124.
- [К 50-летию] ([Zum 50. Geburtstag]). — Musikblätter des Anbruch 6, Aug. — Sept. 1924: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag, 13. Sept. 1924, S. 272.
- [Посвящение] (1930) — In: Adolf Loos zum 60. Geburtstag am 10. Dez. 1930. Wien, 1930, S. 67.
- Путь к новой музыке (1932—1933). — Der Weg zur neuen Musik. — Wien, 1960. Под другим названием в кн.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 11—83.
- Шесть оркестровых пьес [op. 6] (Sechs Orchesterstücke [op. 6] — 1933). — Zeitschrift für Musik 100, 1933, H. 6 (Juni), S. 566—567.
- Из работ Шёнберга. [Собр. отрывков из работ Шёнберга с предисловием Веберна] (Aus Schönbergs Schriften — 1934). — Musikblätter des Anbruch 16, 1934, Sept.: Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. Sept. 1934, S. 11—14.
- Анализ [собственного] струнного квартета op. 28: из утерянного письма к Э. Штайну (май 1939). — Österreichische Musikzeitschrift 27, 1972, H. 3 (März), S. 132—137.

**ПРОГРАММЫ  
ТРЕХ РАБОЧИХ СИМФОНИЧЕСКИХ КОНЦЕРТОВ  
ПОД УПРАВЛЕНИЕМ ВЕБЕРНА**

16 марта 1930 г.

Х. Тиссен. Вступление к революционной драме  
Песни Ф. Шуберта и Г. Вольфа  
М. Рeger. Реквием для баритона -  
Л. Бетховен. Третья симфония

14 декабря 1930 г.

Г. Эйслер. Смешанные хоры a capella:  
а) Песня побежденных,  
б) Созерцание природы,  
в) Улица, пой!  
Г. Малер. Шестая симфония

21 июня 1932 г.

А. Шёнберг:  
а) Мир на земле,  
б) Музыка к киносцене ор. 34 (первое исполнение в Вене)  
А. Берг. «Вино», концертная ария с оркестром (первое исполнение в Вене)  
Г. Малер. Вторая симфония

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН<sup>1</sup>

- А. К. С. 301**  
**А. Ш. 301**  
 Августин 193  
 Авенариус Ф. 13, 24, 25, 27, 50, 309  
 Аверинцев С. С. 301  
 Адлер (Adler) Г. 17, 18, 19, 35, 36, 306  
 Адмони В. Г. 301  
 Адорно (Adorno) Т. 71, 303  
 Аймерт (Eimert) Х. 34, 113, 115, 304  
 Алкей 114  
 Альтенберг П. 33  
 Амар Л. 82  
 Апостель Х. Э. 71  
 Аристотель 301  
 Асафьев Б. В. 204  
 Бар Г. 34  
 Барток Б. 11, 63, 179, 180, 250  
 Бах Д. И. 64, 67, 88  
 Бах И. С. 4, 8, 20, 24, 37, 38, 41, 69, 74, 85, 94, 100, 104, 105, 113, 119, 121, 132, 139, 143, 149, 176, 181, 183, 185, 187, 189, 204, 241, 243, 247, 248, 254, 285, 298, 310  
 Бахрах Э. 63  
 Бебель А. 64  
 Белый А. 301  
 Беляев В. М. 56  
 Бёме Я. 31, 235  
 Берг (Berg) А. 4, 5, 12, 14, 16, 37, 39, 41, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 66, 70, 71, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 124, 151, 154, 157, 175, 177, 179, 183, 186, 232, 233, 234, 237, 239, 247, 255, 300, 303, 312  
 Берко Л. 114  
 Бетге Х. 54, 61, 66, 230, 307  
 Бетховен Л. ван 4, 11, 17, 22, 24, 37, 55, 61, 64, 66, 70, 71, 72, 74, 93, 100, 104, 122, 130, 132, 139, 149, 176, 185, 186, 204, 235, 239, 266, 285, 298, 312  
 Бехер И. 85  
 Бил (Beale) Д. 29, 303  
 Бисмарк О. Э. 64  
 Битнер Ю. 63  
 Брамс И. 4, 5, 24, 37, 66, 69, 74, 100, 149, 150, 166, 204, 246, 298  
 Брассар И. 18  
 Бресген (Bresgen) Ц. 108, 109, 303  
 Брехт Б. 85  
 Бриттен Б. 201  
 Брукнер А. 4, 66, 68, 165, 187  
 Булез (Boulez) П. 40, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 159, 166, 222, 303  
 Буслер Л. 278  
 Буттинг М. 39, 48, 59, 301  
 В. Б. 301  
 Вагнер Р. 5, 8, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 31, 32, 37, 55, 71, 132, 149, 187, 232, 246, 310  
 Вагнер-Регени Р. 310  
 Вайганд В. 27, 309

<sup>1</sup> Составил А. К. Модин.

Валлашек Р. 18  
 Вальтер Б. 22, 23, 55, 85, 301  
 Ван-Гог В. 5  
 Ван-Сен-ю 307  
 Веберн А. 53, 62, 81, 107, 110, 111  
 Веберн (р. Гер) А. 12.  
 Веберн (р. Мёртль) В. 50, 53, 77, 81, 110, 111, 112  
 Веберн Карл фон 12, 15, 16, 21, 37  
 Веберн Кристина 62, 89, 107, 110  
 Веберн Мали *см.* Веберн А.  
 Веберн Мария 62, 81, 107  
 Веберн Минна *см.* Веберн В.  
 Веберн Мицци *см.* Веберн Мария  
 Веберн П. 62, 81, 107  
 Веллес Э. 56, 69 306  
 Вилле Б. 31, 33, 309  
 Вильдбергер Ж. 113  
 Вильдганс (Wildgans) Ф. 36, 37, 49, 65, 117, 156, 305, 306  
 Вольф Г. 29, 30, 66, 204, 312  
 Воробьев Д. Д. 301

Гайди И. 24, 38, 64, 70, 93, 176  
 Галимир Ф. 88  
 Ганслик Э. 4, 23  
 Гауптман Г. 85  
 Гаша И. 21  
 Гёльдерлин Ф. 33, 177  
 Гендель Г. Ф. 64, 65, 85, 93, 247  
 Георге С. 33, 34, 40, 41, 45, 47, 51, 211, 228, 230, 244, 306, 309  
 Герхард Р. 87, 88  
 Герцка Э. 60, 62, 79, 80, 82, 234  
 Гёте (Goethe) И. В. 27, 34, 55, 76, 77, 90, 92, 100, 104, 125, 126, 127, 135, 163, 194, 230, 286, 297, 301, 307, 309

Глинка М. И. 133, 301  
 Глюк К. В. 4, 22  
 Гомер 188  
 Гофмансталь Г. фон 33  
 Грайф М. 309  
 Греденер Г. 18  
 Григ Э. 28, 29, 30  
 Гропиус В. 85  
 Гулд Г. 120  
 Гутман Н. Г. 121

Давыдова Л. А. 121  
 Даллапиккола (Dallapiccola) Л.

77, 87, 98, 99, 114, 303  
 Дебюсси К. 63, 115, 149, 176, 180, 182  
 Дёль (Döhl) Ф. 186, 304  
 Демель Р. 13, 25, 27, 29, 34, 45, 46, 309  
 Денисов Э. В. 119, 121, 122, 223, 301, 302  
 Джезуальдо К. 8, 241  
 Диц М. 18  
 Диц Э. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 50, 232  
 Дойч-Дорнан (Deutsch-Dorian) Ф. 71, 72, 77, 136, 179, 304  
 Дольфус Э. 85  
 Друскин М. С. 237, 239, 240, 241, 302  
 Дусбург Т. ван 245  
 Дютйе А. 185, 302

Есипова А. Н. 21

Житомирский Д. В. 241  
 Жоскен Дебре 4, 8, 38, 104, 298

Зельдмайр (Seldmayr) X. 178, 305  
 Зивельчинская Л. Я. 302

Изаак (Isaac) X. 4, 19, 20, 73, 115, 304

Ионе X. 16, 67, 69, 78, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 131, 141, 156, 208, 221, 222, 223, 224, 230, 231, 308

Каган О. М. 121  
 Казелла А. 63  
 Кандинский (Kandinsky) В. 35, 48, 56, 163, 245, 246, 262, 304  
 Кант И. 55, 177, 178  
 Каппелли (Cappelli) И. 114, 303  
 Каретников Н. Н. 121, 122  
 Каркошка (Karkoschka) Э. 42, 210, 255, 304  
 Квазимодо С. 114  
 Кзап Г. 68  
 Клабунд (наст. Хеншке А.) 66  
 Клаудиус М. 28, 66, 309

Клее П. 35, 85  
Кодай З. 69  
Кожин В. В. 121  
Кокошка О. 85  
Колиш Р. 70, 82  
Кольнедер (Kolneder) В. 44, 235, 304  
Комауэр Э. 13, 53  
Конен В. Д. 241, 302  
Краус К. 33, 61, 89, 139, 168, 216, 230, 307  
Крафт (Crafft) Р. 10, 113, 303  
Кремлев Ю. А. 203, 241, 302  
Крженек (Křenek) Э. 76, 81, 84, 86, 113, 117, 186, 304  
Ксенакис Я. 114  
Кудряшов Ю. В. 186, 247, 302  
Курцман Р. 73, 126

Лассаль Ф. 64  
Левада Ю. А. 301  
Легар Ф. 57, 60  
Леденев Р. С. 121  
Лейбовиц (Leibowitz) Р. 112, 113, 234, 304  
Лекюрель Ж. де 146  
Ленин В. И. 64  
Лешетицкий Т. (Ф.) 21  
Лигети (Ligeti) Г. 115 116, 118, 159, 304  
Лилиенкрон Д. 30, 309  
Лисса З. 165, 302  
Лист . 8, 66, 155, 187  
Ли-Тай-бо, 54, 307  
Лобе И. К. 278  
Лоос А. 16, 81, 89  
Лорцинг А. 22, 52, 56, 72  
Лосев А. Ф. 192, 302  
Любимов А. Б. 121  
Лютославский В. 166

М. Д. 302  
Маккензи (McKenzie) У. 269, 304  
Малер Г. 4, 17, 22, 23, 24, 53, 54, 55, 56, 57, 66 67, 69, 70, 71, 72, 74, 89, 149, 157, 165, 176, 204, 220, 301, 312  
Манн Г. 85  
Манн Т. 34, 85  
Марк Ф. 48  
Маркс А. Б. 278  
Мартынов В. И. 121  
Маттель Б. 110, 111  
Машо Г. де 241  
Маяковский В. 7  
Мекк Н. Ф. фон 90  
Мендельсон Ф. 65, 93

Мёртль В. см. Веберн В.  
Мессиян О. 116, 185, 187, 250  
Метерлинк М. 16, 45, 47, 232  
Мийо Д. 69, 201  
Михайлов А. В. 34, 302  
Мольденхауэр (Moldenhauer) Х. 37, 59, 110, 114, 304, 305  
Момберт А. 47  
Мотль Ф. 22  
Мотылева Т. Л. 302  
Моцарт В. А. 4, 18, 22, 24, 37, 65, 71, 72, 74, 96, 108, 114, 185, 298  
Мюллер 18  
Мюллер В. 73  
Мясковский Н. Я. 83, 302

Навратил К. 18  
Недошивин Г. А. 302  
Нейгауз Г. Г. 161, 302  
Нестьев И. В. 302  
Никиш А. 22  
Николаевский Ю. И. 121  
Ницше Ф. 28, 309  
Ноно Л. 114, 115, 116, 117, 159, 166

Обрехт Я. 20  
Окегем И. де 20  
Осецкий К. 85  
Ошеров С. А. 127

Палестрина Дж. 183, 189, 298  
Пейзер Г. 302  
Петрасси Г. 114  
Пикассо П. 293  
Писк П. 33, 63, 69  
Платон 244, 245, 302  
Плодерер Р. 74, 84  
Польнауэр И. 49, 89  
Поспелова Р. Л. 271  
Прокофьев С. С. 7, 8, 9, 11, 176, 179, 183, 241, 253, 293, 300  
Пуссер А. 113, 114, 115, 118, 159  
Пфицнер Г. 23, 35, 60, 63

Равель М. 63  
Райнхарт В. 92  
Райх (Reich) В. 71, 74, 84, 88, 91, 94, 95, 104, 117, 143, 175, 305  
Рамо Ж. Ф. 24, 163  
Ранкль К. 70, 71  
Ратц Э. 71

Рахманинов С. В. 187  
 Регер М. 60, 63, 66, 187, 312  
 Редлих 76  
 Рейнгадт Л. 302  
 Рейнхарт В. 14  
 Рерих Н. К. 295  
 Рильке Р.-М. 51, 177, 211, 230,  
 244, 302, 306, 307  
 Риман (Riemann) X. 18, 163, 305  
 Рингер (Ringger) P. У. 116, 305  
 Рихтер X. 22  
 Рождественский Г. Н. 121  
 Розе А. 56  
 Розеггер П. 230, 307  
 Розенберг 296  
 Роре де К. 8  
 Рославец Н. А. 83, 303  
 Рубинер Л. 240  
 Руфер (Rufer) И. 46, 74, 305  
 Рюккерт Ф. 24

Флолов Ф. фон 57  
 Франк Л. 85, 187  
 Фуртвенглер В. 156

Хальбих Ф. 107  
 Хауэр И. М. 43, 63, 78  
 Хемингуэй Э. 293  
 Хенце X. В. 114  
 Хийман (Hijman) Ю. 93, 304  
 Хильдебрандт К. 244  
 Хиндемит П. 11, 82, 85, 108, 156,  
 180, 241, 246  
 Хлебников В. 122  
 Хойзер Р. 71  
 Хумплик И. 67, 69, 78, 84, 86, 88,  
 89, 91, 96, 97, 100, 103, 106,  
 108, 114, 131, 156  
 Хух Р. 85

Цвейг С. 85  
 Целлер К. 57  
 Цемлинский А. 23, 39, 53  
 Ценк Л. 71, 84, 92

Чайковский П. И. 22, 90, 122,  
 187

Шекспир У. 76  
 Шёк О. 310  
 Шёнберг (Schoenberg) А. 4, 5,  
 11, 12, 16, 19, 23, 24, 34, 35—  
 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57,  
 58, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67,  
 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 78,  
 79, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89,  
 93, 99, 113, 128, 129, 130, 132,  
 133, 134, 137, 139, 140, 142,  
 143, 148, 149, 151, 153, 154, 156,  
 157, 158, 159, 163, 164, 176,  
 179, 183, 200, 210, 219, 220,  
 232, 235, 236, 237, 239, 241,  
 242, 246, 247, 248, 251, 255,  
 263, 264, 267, 268, 272, 273,  
 278, 293, 305, 310, 312

Шерхен Г. 85, 87, 94, 248

Шлее А. 21  
 Шнабель А. 85  
 Шнейерсон Г. М. 303  
 Шнитке А. Г. 120  
 Шопенгауэр А. 55  
 Шостакович Д. Д. 4, 98, 183,  
 241, 242, 300  
 Шпиннер (Spinner) Л. 71, 305

Сабо Ф. 303  
 Светланов Е. Ф. 121  
 Сегантини 235  
 Серов Э. А. 119, 121  
 Сильвестров В. В. 121, 122  
 Сирл (Searle) X. 16, 19, 71, 77,  
 114, 154, 305  
 Слонимский С. М. 119, 121, 122  
 Смирнов В. В. 303  
 Спрэйг Кулидж Э. 93  
 Стравинский И. Ф. 4, 6, 7, 11,  
 58, 61, 62, 63, 113, 114, 115,  
 156, 158, 176, 179, 182, 187,  
 189, 241, 242, 246, 250, 300,  
 303  
 Стриндберг Ю. А. 55, 61, 230,  
 244, 307

Тайль Ф. 157  
 Танеев С. И. 9  
 Тараканов М. Е. 303  
 Тиссен X. 72, 79, 312  
 Тихомиров А. 301  
 Тищенко Б. И. 121  
 Тракл Г. 61, 62, 82, 89, 94, 186,  
 230, 307

Урбан И. 99, 303

Фабрикант М. И. 303  
 Фаль Л. 52  
 Фальке Г. 13, 27, 309  
 Фейхтвангер Л. 85

- Шрекер Ф. 63, 85  
 Штадлен (Stadlen) П. 93, 100, 102, 103, 113, 305  
 Штайн (Stein) Э. 56, 67, 92, 269, 305, 311  
 Штайнбауэр О. 70  
 Штидри Ф. 85  
 Штойерман Э. 63, 70, 82  
 Штокхаузен (Stockhausen) К. 112, 113, 114, 115, 117, 118, 159, 166, 250, 267, 305  
 Штраус И., отец 4  
 Штраус И., сын 4, 57, 70, 72, 77, 155, 298  
 Штраус О. 57  
 Штраус Р. 23, 32, 33, 68, 72, 104  
 Штуккеншмидт (Stuckenschmidt) Г. 180, 240, 305  
 Шуберт Ф. 4, 24, 34, 37, 64, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 165, 176, 185, 298, 310, 312  
 Шуман Р. 15  
 Эбнер Ф. 89  
 Эйслер Г. 37, 60, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 85, 155, 303, 312  
 Эккерман И. П. 100  
 Эмпедокл 303  
 Яловец Х. 35, 50, 52, 56, 99  
 Янченко О. Г. 121  
 Deppert H. 304  
 Dimov B. 304  
 Doflein E. 304  
 Grube G. 304  
 Metzger H. 304  
 Redlich H. F. 305  
 Rognoni L. 305  
 Schering A. 305  
 Stephan R. 305, 310, 311  
 Szmolyan W. 305  
 Wiedman R. 306  
 Zillig W. 306

## СОДЕРЖАНИЕ

Р. Щедрин. Новое измерение музыкального времени и пространства . . . . .	3
<b>Жизнь. Личность</b> . . . . .	11
Семья. Юность . . . . .	12
Вена. Университет . . . . .	17
Веберн и Шёнберг . . . . .	35
Скитания . . . . .	50
Дирижер рабочих концертов . . . . .	63
Изоляция . . . . .	84
Смерть . . . . .	107
Открытие Веберна . . . . .	112
<b>Музыкально-эстетические взгляды Веберна</b>	
Гармония мира . . . . .	123
Искусство . . . . .	128
Музыка и природа. Освоение звукового пространства	134
Музыкальное мышление . . . . .	139
Путь к новой музыке . . . . .	144
I. Эпоха церковных ладов . . . . .	146
II. Эпоха мажорно-минорной тональности . . . . .	147
III. Эпоха 12 звуков («новая музыка» XX в.)	151
Художник и общество . . . . .	154
«Знал ли сам Веберн, кто такой Веберн?» . . . . .	158
<b>Некоторые общеэстетические проблемы стиля Веберна</b>	
Новая музыка и законы природы . . . . .	161
Музыкальное время . . . . .	165
Этические ценности . . . . .	174
Эстетический принцип . . . . .	192
<b>Музыка Веберна</b>	
Образный мир . . . . .	203
Музыка и текст . . . . .	224
Изображение пространства, дали . . . . .	224
Образы движения . . . . .	226
Характеры и состояния . . . . .	227
Красочные эффекты . . . . .	228
Передача звуков внешнего мира . . . . .	228
Другие виды звукописи . . . . .	229
Жанры . . . . .	231
Лиризм . . . . .	234
Экспрессионизм? Неоклассицизм? Символизм? Абстракционизм? . . . . .	237
Афористичность . . . . .	247
Музыкальное . . . . .	249

Музыкальная система . . . . .	250
Гемитоника . . . . .	253
В мире диссонанса . . . . .	255
Гармония . . . . .	258
Тембровая полихромность. Стерефоническое музыкальное пространство . . . . .	262
Пуантилизм . . . . .	265
Серийность. Симметрия . . . . .	267
Музыкальная форма . . . . .	277
Как слышать эту музыку? . . . . .	287
<b>Заключение . . . . .</b>	<b>293</b>
<b>П р и л о ж е н и я</b>	
<i>Список цитированной литературы . . . . .</i>	<i>301</i>
<i>Сочинения Веберна . . . . .</i>	<i>306</i>
<i>Литературные и музыковедческие труды Веберна . . . . .</i>	<i>310</i>
<i>Программы трех Рабочих симфонических концертов под управлением Веберна . . . . .</i>	<i>312</i>
<i>Указатель имен . . . . .</i>	<i>313</i>

*Валентина Николаевна Холопова*  
*Юрий Николаевич Холопов*  
АНТОН ВЕБЕРН.

Жизнь и творчество.

Редактор И. Прудникова.  
Художник Л. Саксонов.  
Худож. редактор Л. Рабенау.  
Техн. редактор Р. Орлова.  
Корректор Е. Васильева.

ИБ № 2032

Сдано в набор 26.07.83. Подп. к печ. 11.07.84.  
А 09747. Форм. бум. 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типогр.  
№ 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать  
высокая. Печ. л. 10,31. Усл. печ. л. 17,32.  
Усл. кр.-отг. 17,57. Уч.-изд. л. 19,05 (с вкл.).  
Тираж 10 000 экз. Изд. № 6702. Зак. 608.  
Цена 1 р. 80 к.

Всесоюзное издательство «Советский  
композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-  
Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам  
издательств, полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.