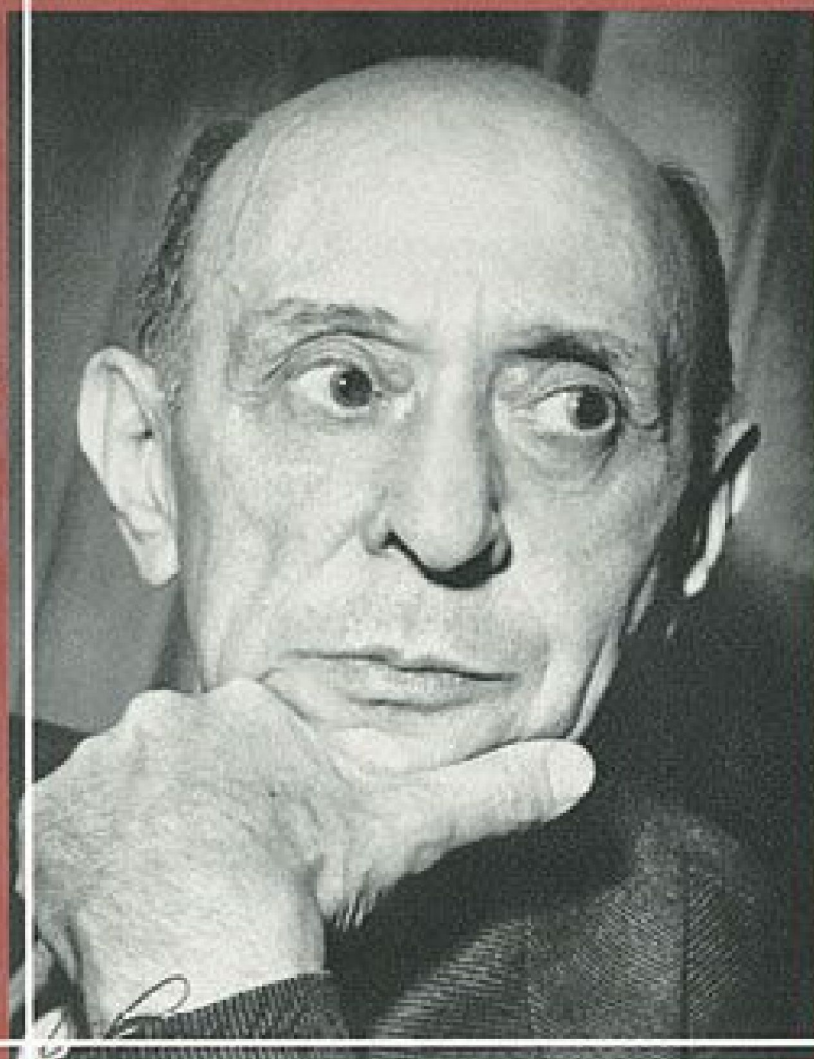


Н. О. Власова

ТВОРЧЕСТВО

Арнольда

Шёнберга



**Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Российской Федерации**

Государственный институт искусствознания

Власова Наталья Олеговна

Творчество Арнольда Шёнберга

Издательство «ЛКИ»
Москва 2007

Настоящая монография посвящена творческой деятельности австрийского композитора, мыслителя и педагога, главы новой венской школы Арнольда Шенберга (1874 – 1951). В первой части работы рассматриваются общие вопросы художественной генеалогии и эстетики Шенберга, формирование и эволюция его композиционного метода во взаимосвязи с постоянной духовной работой по осмыслению и обоснованию собственного творчества. Во второй части дается последовательный хронологический обзор отдельных сочинений композитора, раскрывающий интенсивную эволюцию его стиля. Книга включает хронограф, который содержит необходимую информацию о творческом и жизненном пути Шенберга, а также подробный список его произведений. Книга адресована музыкантам-профессионалам и всем тем, кто интересуется музыкальным искусством XX век.

Власова Наталья Олеговна
Творчество Арнольда Шёнберга
Рецензент: Л.О. Акопян, О. В. Лосева.

М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 422стр.
ISBN 978-5-382-00367-2

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	5
Часть I. Стиль. Мысль. Учение	13
Глава 1. Аспекты музыкальной эстетики и поэтики	13
Глава 2. Педагог и теоретик	35
Педагог	35
Теоретик	42
Теоретическое наследие	43
Музыкальная мысль	46
Сверхидея: взаимосвязь	48
Музыкальная форма как система повторов. Развивающая вариация	53
Теоретическое осмысление новейшей музыкальной практики	56
Некоторые новые понятия	61
Часть II. Музыкальные сочинения	67
Глава 3. Тональный период (1890-е годы – 1906)	67
Песни ор. 1, 2, 3, 6	69
«Просветленная ночь» ор. 4	73
«Пеллеас и Мелизанда» ор. 5	79
«Песни Гурре»	85
Первый струнный квартет ор. 7	92
Шесть песен для голоса с оркестром ор. 8	96
Камерная симфония ор. 9	99
Глава 4. Атональный период (1907 – конец 1910-х годов)	104
Второй струнный квартет ор. 10	105
«Мир на земле» ор. 13	110
Две баллады ор. 12	112
Две песни ор. 14	113
Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге ор. 15	113

Три пьесы для фортепиано ор. 11	117
Пять пьес для оркестра ор. 16	125
Монодрама «Ожидание» ор. 17	131
Драма с музыкой «Счастливая рука» ор. 18	138
Шесть маленьких пьес для фортепиано ор. 19	144
«Побеги сердца» ор. 20	147
«Лунный Пьеро» ор. 21	148
Четыре песни для голоса с оркестром ор. 22	159
Оратория «Лестница Иакова»	162
Глава 5. Додекафонный период (1920 – начало 1930-х годов)	169
Пять пьес для фортепиано ор. 23	172
Сюита для фортепиано ор. 25	176
Серенада ор. 24	178
Квинтет для духовых ор. 26	181
Третий струнный квартет ор. 30	183
Четыре пьесы для смешанного хора ор. 27, Три сатиры ор. 28	186
Сюита для камерного ансамбля ор. 29	191
Вариации для оркестра ор. 31	195
Опера «От сегодня до завтра» ор. 32	199
Пьесы для фортепиано ор. 33А и 33В	204
«Музыкальное сопровождение к киносцене» ор. 34	206
Шесть пьес для мужского хора ор. 35	208
Три народные песни для хора a cappella ор. 49 и другие обработки народных песен	211
Три песни для голоса и фортепиано ор. 48	213
Глава 6. Постдодекафонный период: позднее творчество (начало 1930-х годов – 1951)	214
Четвертый струнный квартет ор. 37	216
Концерт для скрипки с оркестром ор. 36, Концерт для фортепиано с оркестром ор. 42	218
Вторая камерная симфония ор. 38	223
«Kol nidre» ор. 39	225
Вариации на речитатив для органа ор. 40	229
Тема и вариации для духового оркестра ор. 43А	232
«Прелюдия» ор. 44	234
«Ода Наполеону Бонапарту» ор. 41	236
«Уцелевший из Варшавы» ор. 46	240
Струнное трио ор. 45	243

**Фантазия для скрипки с фортепианным
сопровождением ор. 47**
Три хора ор. 50
Опера «Моисей и Аарон»

Заключение

Библиография

Приложение I: Хронограф

Приложение II: Список сочинений

Приложение III: Серии Шёнберга

Нотные примеры

Введение

Трудно найти другого композитора XX века, творчество которого являлось бы предметом столь пристального внимания исследователей, как творчество Арнольда Шёнберга. Его наследие активно изучается как в немецкоязычных странах – Германии, Австрии, Швейцарии, – так и в США, где композитор провел последние восемнадцать лет своей жизни. Ежегодно выходят одна-две книги, посвященные тем или иным аспектам его художественной деятельности. В феврале 1977 года в Лос-Анджелесе, где композитор жил и преподавал в годы американской эмиграции, открылся Институт Арнольда Шёнберга – учреждение, целью которого было изучение и распространение творческого наследия композитора. В середине 1990-х годов архив композитора был перемещен из Лос-Анджелеса в его родной город Вену, где открылся Центр Арнольда Шёнберга, проводящий обширную исследовательскую работу. С 1966 года начало выходить Полное собрание сочинений мастера (его окончание запланировано на 2010 год) – первое издание такого рода на Западе, посвященное творчеству композитора XX века. Этот труд, над которым работали десятки первоклассных специалистов, может служить образцом академического нотного издания. Помимо выверенных нотных текстов сочинений (включая те, которые не получили номера опуса), здесь опубликованы все сохранившиеся в архиве наброски и эскизы к ним, все неоконченные работы и фрагменты, а в сопроводительных томах с текстологическим комментарием помещены также исчерпывающие документальные сведения, касающиеся обстоятельств создания, исполнения, публикации и последующих редакций соответствующего произведения. Все это создает превосходную основу для дальнейшего детального изучения разносторонней деятельности Шёнберга – композитора, мыслителя, теоретика, педагога.

Настоящая работа посвящена композиторской, музыкально-теоретической и педагогической деятельности Шёнберга. Мы не касаемся здесь проблем творчества Шёнберга-живописца, предоставляя судить об этом специалистам в области изобразительного искусства¹.

Диссертация состоит из двух частей. В первой части «Стиль. Мысль. Учение» рассматриваются общие вопросы художественной генеалогии и эстетики композитора, формирование и эволюция его стиля во взаимосвязи с не прекращавшейся на протяжении всей жизни напряженной духовной работой по осмыслению и обоснованию собственного творчества, его обширная и разносторонняя музыкально-теоретическая деятельность и ее проекция вовне – сфера практической педагогики.

Вторая часть работы «Музыкальные сочинения» посвящена обзору отдельных произведений – от Двух песен для голоса и фортепиано op. 1 до хоров op. 50 и неоконченной оперы «Моисей и Аарон», включая наиболее значительные оригинальные произведения без опуса (в том числе «Песни Гурре» и ораторию «Лестница Иакова»). Творчество Шёнберга, как правило, рассматривается хронологически, что позволяет показать интенсивную эволюцию стиля композитора. Несколько исключений из этого правила вызваны желанием объединить жанрово или стилистически родственные произведения; опера «Моисей и Аарон» помещена в самый конец как наиболее значительный замысел в позднем творчестве композитора, которому присущи итоговые черты. Хотя ракурс рассмотрения и алгоритм изложения в отдельных очерках меняются в зависимости материала, автор неизменно считал своей задачей дать читателю наиболее важные сведения о каждом из произведений, многие из которых все еще остаются малоизвестными отечественным музыкантам, снабдить «ключом» к пониманию музыки композитора во всем многообразии ее конкретных проявлений.

¹ Интересующихся этой стороной его деятельности мы отсылаем к недавно вышедшему каталогу его живописных работ: A. Schönberg. Catalogue raisonné / Hrsg. von Ch. Meyer, T. Muxeneder. Wien, 2005, – а также к изданию: Арнольд Шёнберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки: Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 2001.

В Приложениях к диссертации помещен Хронограф, откуда можно почерпнуть необходимую информацию о творческом и жизненном пути Шёнберга, подробный список его произведений, включающий все работы без опуса и большинство неоконченных работ, впервые опубликованных в Полном собрании сочинений, а также таблица серий, использованных композитором в сочинениях, начиная с ор. 23.

В работе широко используются немецко- и англоязычные источники, в большинстве своем малознакомые российским читателям по причине отсутствия в общедоступных библиотеках. Одной из задач автора было дать представление о современном уровне изучения творчества Шёнберга на Западе, актуальной проблематике и основополагающих тенденциях в этой области.

*

В нижеследующем обзоре литературы наша цель – представить общую картину развития исследовательской мысли, связанной с творчеством Шёнберга. Конкретные документы и музыковедческие работы будут широко привлекаться нами непосредственно в тексте монографии, при освещении эстетики, стиля и теоретических взглядов композитора, в ходе анализа его отдельных произведений.

Поистине необъятную литературу, посвященную жизни и творчеству Шёнберга, можно в самом общем плане разделить на публикации документов (мы имеем в виду авторские тексты различной степени законченности, написанные на разные темы и по разным поводам) и исследовательские работы.

Ценность текстов Шёнберга и разнообразных материалов из его архива для изучения его творчества невозможно переоценить. При всей спонтанности творческого процесса Шёнберг был композитором, стремившимся а posteriori рационально познать и осмыслить созданное, постичь внутренние причины именно такой эволюции собственного стиля, глубинные основания для интуитивного принятия именно таких конкретных композиционных решений. Поэтому в его музыкально-теоретических и, шире, литературных работах исследователь встречается с первыми «аутентичными» попытками интерпретации своего творчества, которые, разумеется, требуют самого пристального внимания. По существу, о чем бы, о ком бы ни писал Шёнберг – он всегда касается волнующих его самого проблем, он всегда в той или иной степени пишет о себе. Кроме того, для многих сочинений Шёнберга очень важен биографический контекст их создания. Все это делает документальные публикации важнейшим источником для исследователя.

Литературное наследие Шёнберга очень многообразно по жанрам и формам. Его составляют музыкально-теоретические работы, многочисленные статьи и доклады (в том числе радиодоклады), авторские анализы, интервью, дневники, отдельные (как правило, датированные), заметки для себя по самому широкому кругу тем, а также собственно литературные сочинения (по большей части тексты к его вокально-симфоническим опусам, которые композитор рассматривал как самоценные художественные произведения и публиковал отдельно²). До настоящего времени продолжают публиковаться все новые и новые материалы из огромного архива Шёнберга, насчитывающего около шести тысяч страниц.

После вышедшего при жизни автора сборника его статей «Стиль и мысль»³, в середине 1970-х годов в Германии и США были изданы два важных собрания его текстов⁴, снабженных минимальными комментариями (в общей сложности в них было опубликовано 135 работ композитора). Работа по комментированию шёнберговских

² См., в частности: *Schönberg A. Texte*. Wien, 1926 (репринт: Wien; New York, 2001).

³ *Schoenberg A. Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

⁴ *Schoenberg A. Style and Idea* / Ed. by L. Stein. London: Faber&Faber, 1975; *Schönberg A. Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* / Hrsg. von I. Vojtech. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1976.

материалов, затрагивающая не только биографический контекст их появления, но и мировоззренческую, эстетическую, музыкально-теоретическую и композиционно-техническую проблематику, была продолжена в немецком переиздании книги «Стиль и мысль»⁵, а также в первом русском издании его статей⁶.

На протяжении 1950–1960-х годов и в середине 1990-х были опубликованы главные теоретические труды и учебные пособия Шёнберга, частью вполне законченные, частью сохранившиеся в его архиве в виде материалов⁷. Появились издания эпистолярного наследия композитора – сборники его писем к разным адресатам⁸ и переписка с отдельными корреспондентами⁹ (в настоящее время осуществляется многотомное издание всей переписки нововенской школы¹⁰). Множество ценных текстов из архива композитора было опубликовано в журнале, который с 1977 по 1994 год издавался Институтом Арнольда Шёнберга, располагавшимся в Лос-Анджелесе¹¹. Уникальный документальный материал собран в каталоге выставки, организованной в Вене к столетнему юбилею Шёнберга¹², а также в объемистой, богато иллюстрированной книге, подготовленной на основе материалов из архива композитора его дочерью Н. Шёнберг-Ноно¹³. Время от времени в разных изданиях печатались отдельные ранее не известные тексты Шёнберга¹⁴. Упомянем, наконец, многочисленные цитаты из его заметок, публиковавшиеся исследователями творчества композитора, которые имели возможность работать с его архивом¹⁵. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что основная часть обширного литературного наследия Шёнберга – если и не по количеству, то, во всяком случае, по содержанию – в той или иной форме уже обнародована. В настоящее время венский Центр Арнольда Шёнберга приступил к работе по подготовке полного

⁵ *Schönberg A. Stil und Gedanke* / Hrsg. von F. Schneider. Leipzig, 1981.

⁶ *Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы* / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.

⁷ *Schoenberg A. Structural Functions of Harmony* / Ed. by H. Searl. London, 1954 (2-е, пересмотренное, издание было подготовлено Л. Стайном и вышло в свет в Нью-Йорке в 1969 году); *Schoenberg A. Preliminary Exercises in Counterpoint* / Ed. by L. Stein. London, 1963; *Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition* / Ed. by G. Strang and L. Stein. London, 1967; *Schoenberg A. Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* / Ed. by S. Neff. University of Nebraska Press, 1994; *Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation* / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. Columbia University Press, 1995.

⁸ *Schönberg A. Briefe* / Hrsg. von E. Stein. Mainz, 1958 (расширенное английское издание вышло в Лондоне в 1964 году).

⁹ Из наиболее интересных назовем переписку с Ф. Шреккером (*Arnold Schönberg — Franz Schreker. Briefwechsel* / Hrsg. von F. C. Heller. Tutzing, 1974), с Ф. Бузони (*Der Briefwechsel zwischen A. Schönberg und F. Busoni* / Hrsg. von J. Theurich. Berlin, 1979), В. Кандинским (*Arnold Schönberg — Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung* / Hrsg. von J. Hahl-Koch. München, 1983), с А. Бергом (*The Berg — Schoenberg Correspondence: Selected Letters* / Ed. by J. Brand, Ch. Hailey and D. Harris. New York, 1987), Т. Манном (*Arnold Schoenberg – Thomas Mann: A Propos du Docteur Faustus. Lettres 1930–1951*. Lausanne, 2002).

¹⁰ Уже издан первый том: *Zemlinsky A. Briefwechsel mit A. Schönberg, A. Webern, A. Berg und F. Schreker* [=Briefwechsel der Wiener Schule. Bd. I] / Hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995.

¹¹ *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*.

¹² *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974: Katalog* / Red. E. Hilmar. Wien, 1974.

¹³ *Arnold Schönberg: 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen* / Hrsg. von N. Schönberg-Nono. Klagenfurt, 1992.

¹⁴ См., в частности: *Stephan R. Schönbergs Entwurf über «Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen»* // *Archiv für Musikwissenschaft* 29 (1972). H. 4. S. 239–256; *Schönberg A. Neue Musik — Meine Musik* // *Musik-Konzepte Sonderband* / Hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München, Dezember 1980; *Auner J. H. A Schoenberg Reader. Documents of a Life*. Yale University Press, 2003. Новые материалы, касающиеся отдельных сочинений, систематически публикуются в текстологических комментариях к томам Полного собрания сочинений Шёнберга (Reihe B, раздел «Dokumentation»).

¹⁵ Новыми документальными материалами в особенности изобилуют монографии Х. Х. Штуккеншмидта и М. Ханзена: *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. Zürich, 1974; *Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*. Kassel, 1993.

академического издания литературных работ композитора, которое будет включать в общей сложности тридцать томов.

Исследовательские работы, в центре которых находится фигура Шёнберга, посвящены самым разным аспектам деятельности композитора: от детального анализа нотных текстов до общих проблем мировоззрения и самосознания, от его живописного наследия до роли нумерологии в его творчестве. Трудно представить себе тему, связанную с творчеством и личностью Шёнберга, которая не была бы так или иначе освещена.

Количество монографий, написанных о Шёнберге, исчисляется десятками. Среди них особое место занимают работы, принадлежащие ученикам композитора либо людям, близко его знавшим. Первой монографией о Шёнберге стала работа его ученика, впоследствии крупного музыковеда-византиниста Эгона Веллеса, вышедшая в 1921 году¹⁶. Эта небольшая книга не утратила своего значения до сих пор, поскольку содержит уникальные, полученные «из первых рук» биографические сведения и данные, касающиеся истории создания отдельных сочинений. В этой работе предпринята одна из первых попыток оценить творчество Шёнберга в контексте современной музыкальной культуры, его роль и значение в процессе формирования новых тенденций в композиции. Другая важная монографическая работа, уже ставшая классикой шёнберговедения, – неоднократно переиздававшийся труд другого ученика композитора, видного музыковеда и музыкального критика Ханса Хайнца Штуккеншмидта¹⁷. Это работа прежде всего биографическая, обобщающая огромный материал, касающийся окружения Шёнберга, его контактов с самыми разными людьми. Имея доступ к архиву композитора, автор использовал в своем изложении многие ранее не известные тексты Шёнберга (некоторые из них были впервые опубликованы в приложении к работе). Несмотря на некоторые неточности и отсутствие справочного аппарата, монография Штуккеншмидта остается ценным источником для изучения жизненного и творческого пути ее героя. К такого рода монографическим работам, происходящим из кругов, близких новой венской школе, и обладающим по этой причине известной «аутентичностью», принадлежит и книга о Шёнберге музыковеда и музыкального писателя, ученика Берга и Веберна Вилли Райха¹⁸.

Вообще, ученики Шёнберга и музыканты из его ближнего окружения (в первую очередь, это ученики его учеников) сыграли важнейшую роль в изучении, интерпретации и распространении его творческого наследия. Помимо трех названных авторов, следует упомянуть и Эрвина Штайна, автора первой статьи, в которой были изложены основы двенадцатитонового метода и проанализированы с этой точки зрения ранние серийные сочинения Шёнберга¹⁹, составителя первого собрания писем композитора²⁰; и Йозефа Руфера, автора первого каталога сочинений Шёнберга (включая наиболее значительные из неоконченных), поместившего в этом издании редкие документы, касающиеся отдельных композиций²¹; и американских учеников – Леонарда Стайна, основателя и руководителя Института Арнольда Шёнберга (его периодическим изданием стал упоминавшийся «Журнал Института Арнольда Шёнберга», где было опубликовано множество различных материалов, посвященных композитору), составителя первого после прижизненного издания «Стиля и мысли» расширенного сборника его работ, и Дику (Дайку) Ньюлин, автора монографии, посвященной трем крупнейшим австрийским композиторами конца XIX – начала XX века²², и интересных дневников, в которых подробно воссоздано ее

¹⁶ Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921 (репринт: Wilhelmshaven, 1985).

¹⁷ Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. Zürich, 1974; München, 1989 (стереотипное изд.).

¹⁸ Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Wien; Frankfurt; Zürich, 1968.

¹⁹ Stein E. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. August–September 1924.

²⁰ Schönberg A. Briefe / Hrsg. von E. Stein. Mainz, 1958.

²¹ Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel, 1959.

²² Newlin D. Bruckner. Mahler. Schoenberg. London, 1979.

многолетнее общение с Шёнбергом²³. В России таким проводником творчества и учения Шёнберга стал Ф. Гершкович²⁴.

Эта традиция служения делу Учителя была заложена еще Бергом и Веберном, каждый из которых внес свою лепту в теоретическое осмысление его наследия. Берг был автором очень подробных и содержательных путеводителей по ряду сочинений Шёнберга²⁵ и важной статьи «Почему музыку Шёнберга так трудно понимать?», в которой обобщил черты стиля мастера как продолжателя лучших традиций австро-немецкой музыкальной культуры²⁶. Веберну принадлежит обширная статья о творчестве Шёнберга в самом первом из посвященных ему сборников²⁷ и ряд других выступлений, касающихся этой темы (прежде всего – венские лекции 1932 и 1933 годов²⁸).

Крупнейшим и влиятельнейшим интерпретатором музыки нововенцев и, в частности, Шёнберга был ученик Берга Теодор Адорно, который в «Философии новой музыки» и ряде статей с позиций гегелевской философии попытался определить историческое место и значение творчества Шёнберга с точки зрения эволюции «состояния материала». Наиболее «верным», адекватным отражением современной «тенденции материала» исследователь считал атональную музыку Шёнберга, додекафонные и тем более поздние тональные сочинения он воспринимал как «регресс». Несмотря на тенденциозность позиции Адорно, его тексты изобилуют глубокими, тонкими наблюдениями. Выводы Адорно во многом определили отношение к Шёнбергу на Западе в середине XX века.

Среди исследователей Шёнберга, не связанных с ним узами ученичества и занимающих по отношению к нему более объективную, дистанцированную позицию, в последней трети XX столетия выделяются Карл Дальхауз и Рудольф Штефан. И тот, и другой посвятили творчеству Шёнберга ряд статей, мимо которых сегодня не может пройти ни один исследователь творчества главы новой венской школы. Работы Дальхауза – неизменно демонстрирующие широкий кругозор, умение увидеть проблему «с высоты птичьего полета», обнаружить неожиданные, глубокие связи с другими областями музыкальной и, шире, духовной культуры и оттого в высшей степени плодотворные, пробуждающие мысль и воображение – посвящены отдельным важным аспектам творчества Шёнберга²⁹: понятиям «музыкальная проза», «развивающая вариация», проблеме эмансипации диссонанса, принципиальным вопросам шёнберговской эстетики. Р. Штефан внес значительный вклад в изучение наследия Шёнберга и как публикатор (именно он впервые издал рукопись композитора «Сочинение на основе самостоятельных голосов»³⁰), и как исследователь, раскрывающий важные черты творческого метода Шёнберга, историческое содержание и значение «эмансипации диссонанса», высший, метафизический смысл шёнберговской атональности.

Начиная с 1960-х годов прошлого столетия и по сей день исследование творчества Шёнберга в Германии и Австрии в значительной мере вращается вокруг издания Полного собрания его сочинений. Работа над отдельными томами стимулирует детальное изучение отдельных произведений с использованием современного филологического аппарата и

²³ *Newlin D. Diaries and Recollections 1938–1976.* New York, 1980.

²⁴ См.: Филип Гершкович о музыке. М., 1991; *Гершкович Ф. О музыке.* Книга II. М., 1993.

²⁵ *Berg A. Arnold Schönberg: Gurrelieder.* Wien, 1913; *Berg A. Arnold Schönberg: Kammer-symphonie op. 9. Thematische Analyse.* Wien; Leipzig, o. J. [1918]; *Berg A. Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck): Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op. 5: Kurze thematische Analyse.* Wien; Leipzig, o. J. [1920].

²⁶ *Berg A. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch.* August–September 1924.

²⁷ *Webern A. von Schönbergs Musik // Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a.* München, 1912.

²⁸ В рус. изд. см.: *Веберн А. Лекции о музыке. Письма.* М., 1975.

²⁹ Отдельные статьи разных лет были собраны в издании: *Dahlhaus C. Schönberg und andere.* Mainz, 1978.

³⁰ *Stephan R. Schönbergs Entwurf über «Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen» // Archiv für Musikwissenschaft 29 (1972). H. 4.*

привлечением всего имеющегося корпуса источников. Редакторы отдельных томов, как правило, впоследствии выступают с самостоятельными исследовательскими работами. Среди современных шёнберговедов, профессиональное формирование которых было связано с кропотливым трудом над этим изданием, необходимо отметить Кристиана Мартина Шмидта и Райнхольда Бринкмана. Шмидт, подготовивший к публикации девятнадцать томов Полного собрания сочинений Шёнберга, является автором монографии, посвященной детальному звуковысотному анализу оперы «Моисей и Аарон»³¹, а также ряда содержательных статей, в которых сочинения Шёнберга нередко получают неожиданную трактовку, основывающуюся на новых архивных изысканиях (в частности, Шмидт впервые опубликовал программу Первого струнного квартета). Исследователь развивает идею о подспудном биографическом подтексте некоторых композиционно-технических решений Шёнберга, о том, что скрытой темой его сочинений нередко становится собственное творчество (Шмидт назвал это «музыкой о музыке»). Главные достижения Бринкмана связаны с исследованием фортепианной музыки Шёнберга (он автор монографии о Трех пьесах для фортепиано op. 11³²), а также вокального цикла «Лунный Пьеро», которому посвящен ряд статей ученого. В них он впервые раскрывает богатые интертекстуальные связи шёнберговского шедевра.

В отечественной музыкальной культуре судьба наследия Шёнберга складывалась очень непросто. После первого знакомства с творчеством композитора в дореволюционные годы, вызвавшего большой интерес в музыкальных кругах (весна 1911 года – исполнение Прокофьевым двух фортепианных пьес из op. 11 на «Вечерах современной музыки» в Петербурге, декабрь 1912-го – Шёнберг дирижирует там же «Пеллеасом и Мелизандой», 1911–1914 – публикации статей о Шёнберге и его собственных текстов в музыкальной периодике³³), после продолжившегося в 1920-е – начале 1930-х годов слухового освоения и осмысления его музыки (1927 год – исполнение в Ленинграде «Песен Гурре»; весьма содержательные и информативные статьи о Шёнберге Б. Асафьева, Н. Рославца, изданная в 1934 брошюра И. Соллертинского, в которой автор оценивает австрийского мастера как «одного из ведущих композиторов Запада, величайшего, гениального новатора в музыке»³⁴) процесс естественного и своевременного восприятия его творчества был насильственно прерван на несколько десятилетий. Музыка Шёнберга оказалась под идеологическим запретом: сам он характеризовался не иначе как «ликвидатор музыки» и «один из столпов формалистического направления», его композиционный метод называли «темной пучиной додекафонного психоза».

Лишь начиная с середины 1960-х годов творчество Шёнберга начинает медленно возвращаться в музыкальную жизнь страны: издаются отдельные произведения, устраиваются исполнения (поначалу, как правило, полуофициальные), появляется ряд серьезных статей, посвященных профессиональному исследованию отдельных аспектов деятельности композитора. Назовем среди них прежде всего работы Ю. Холопова, Э. Денисова, Р. Лаула, С. Павлишин, М. Элик, а также главу из исследования по музыкальной эстетике Н. Шахназаровой³⁵. Тогда же появляется первое монографическое

³¹ Schmidt Ch. M. Schönbergs Oper «Moses und Aron»: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition. Mainz, 1988.

³² Brinkmann R. Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11. Wiesbaden, 1969 (2-е изд.: Stuttgart, 2000).

³³ Одним из самых проницательных интерпретаторов Шёнберга в дореволюционной России был В. Каратыгин.

³⁴ Соллертинский И. Арнольд Шёнберг. Л., 1934. С. 49.

³⁵ Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966; Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969; Лаул Р. О творческом методе Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л., 1969; Павлишин С. Творчество А. Шёнберга 1899 – 1908 гг. // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969; Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971;

диссертационное исследование Р. Лаула «Стиль и композиционная техника А. Шёнберга» (1972), в котором впервые в отечественном музыкознании творчество главы новой венской школы основательно анализируется в теоретическом плане. Автор приходит к важным выводам о стиле Шёнберга, отмечая в нем «неведомую доселе уплотненность музыкального времени», а также «сведение к минимуму любых константных элементов во всех планах развивающейся ткани»³⁶. Додекафонный метод сочинения справедливо рассматривается в работе «как необходимый и естественный итог длительной эволюции стиля Шёнберга»³⁷.

Тем не менее, из трех главных представителей новой венской школы ее глава оказался в СССР в самом невыгодном положении. В то время как Антон Веберн и Альбан Берг уже были представлены в советской и российской музыкальной науке капитальными работами В. и Ю. Холоповых³⁸ и М. Тараканова³⁹ (мы называем лишь самые значительные труды), изучение творчества Шёнберга сильно запаздывало. Появлявшиеся время от времени содержательные статьи⁴⁰ не могли исправить это положение. Подготовленная С. Павлишин в конце 1970-х годов монография – единственная опубликованная крупная работа о композиторе на русском языке⁴¹ – увидела свет лишь в 2001 году, когда возможности для изучения творчества композитора, а также сам уровень и проблематика таких исследований были уже совсем иными. Не менее трудная судьба ждала и русское издание писем композитора: это эпистолярное собрание было переведено В. Шнитке в 1971 году, а издано тридцать лет спустя⁴².

Только в последнее время ситуация с освоением творческого наследия Шёнберга начала заметно меняться к лучшему. В русском переводе вышли две педагогические работы композитора – «Основы музыкальной композиции» и «Модели для начинающих сочинять» (в русском издании – «Упражнения по композиции для начинающих»)⁴³, было подготовлено первое на русском языке собрание его статей, снабженное необходимыми для отечественного читателя комментариями⁴⁴. По материалам конференции, проведенной в Московской консерватории к 125-летию юбилею композитора, был выпущен сборник статей, посвященный его творчеству⁴⁵. Вышла книга, в которой подробно рассматриваются каноны композитора⁴⁶. Появилось несколько диссертационных исследований, посвященных отдельным произведениям Шёнберга⁴⁷ или определенному периоду его деятельности⁴⁸. Все это стало частным выражением растущего интереса к

Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975.

³⁶ Лаул Р. Стиль и композиционная техника А. Шёнберга. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971. С. 5, 13.

³⁷ Там же. С. 12.

³⁸ Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984; Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна. М., 1999.

³⁹ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

⁴⁰ См.: Друскин М. Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973; Кон Ю. Шёнберг // Музыка XX века: Очерки. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984.

⁴¹ Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М., 2001.

⁴² Шёнберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисл. Л. Ковнацкой. СПб., 2001.

⁴³ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции / Пер., коммент., вступит. статья Е. Доленко. М., 2000; Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих / Пер. Е. Доленко. М., 2004.

⁴⁴ Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.

⁴⁵ Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002.

⁴⁶ Иванова Е. Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Воронеж, 2005.

⁴⁷ Суханова Е. «Моисей и Аарон» Арнольда Шёнберга: Слово. Музыка. Контекст: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004; Кристалюк О. Художественная функция культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.

⁴⁸ Доленко Е. Молодой Шёнберг: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.

творчеству и личности мастера. На волне этого интереса возникло и настоящее исследование.

*

Автор считает приятным долгом выразить глубокую благодарность первым читателям настоящей работы – коллегам из Государственного института искусствознания, на разных этапах принимавшим участие в ее обсуждении: докторам искусствоведения Л. О. Акопяну, М. Г. Арановскому, Е. Д. Кривицкой, С. И. Савенко, Н. Г. Шахназаровой, кандидату искусствоведения О. В. Лосевой. Высказанные в ходе этих подробных и заинтересованных обсуждений рекомендации самым положительным образом повлияли на окончательный облик исследования.

Особую признательность автор выражает Немецкой службе академических обменов (Deutscher Akademischer Austauschdienst) за предоставленную возможность работать над диссертацией в Германии. Значение двух длительных научных командировок в Берлин для выполнения настоящего исследования невозможно переоценить. Еще одним важным фактором, оказавшим воздействие на концептуальную сторону монографии, стало содержательное и продуктивное общение с одним из крупнейших специалистов по творчеству Шёнберга профессором Кристианом Мартином Шмидтом (Технический университет, Берлин), которому автор искренне благодарен за бескорыстную помощь и поддержку.

ЧАСТЬ I. СТИЛЬ. МЫСЛЬ. УЧЕНИЕ

Глава 1.

Аспекты музыкальной эстетики и поэтики

Парадоксальность – вот первое определение, которое приходит в голову в связи с творчеством Арнольда Шёнберга. Удивительные прозрения в будущее – и глубокая, почвенная связь с музыкальной культурой прошлого, эстетический, ценностный консерватизм; радикальное обновление сферы музыкальной выразительности и языка – и пожизненная непоколебимая приверженность нормам классико-романтического искусства; декларируемый интуитивизм творчества – и создание сугубо рациональной в своей основе двенадцатитоновой техники композиции; решительное упразднение тональности – и мышление в тональных категориях; отказ от мотивно-тематической работы в атональных сочинениях конца 1900-х годов – и тенденция к тотальной тематизации всей музыкальной ткани, достигающая кульминации с приходом к двенадцатитоновой технике, но дающая о себе знать уже в первых опусах композитора; смелые вторжения в сферу классических жанров и форм (вплоть до полного отказа от традиционных принципов построения) – и демонстративное возвращение к ним; грандиозные замыслы, предназначенные для колоссальных исполнительских составов, – и миниатюры размером в несколько тактов. Характерное для искусства рубежа XIX – XX веков (*fin de siècle*) тяготение к крайностям, к пределам возможного, стремление пройти до конца проложенные предшественниками пути (названное Р. Тарускиным «максимализмом»¹) роднит Шёнберга с рядом его современников – Малером и Р. Штраусом, Скрябиным и Айвзом. Однако, пожалуй, ни у кого из них желание «дойти до самой сути» не было таким целеустремленным, бескомпромиссным и долговременным. В том, что касалось главного дела его жизни – творчества, Шёнберг до конца дней оставался типичным художником *fin de siècle*, пронеся через целых полстолетия «максимализаторский» пафос искусства начала века. Самые масштабные замыслы, заключающие в себе философские, метафизические послания, замыслы, в которых он, как кажется, посягнул на невозможное («мировоззренческая музыка», *Weltanschauungsmusik*, согласно определению, предложенному крупным исследователем нововенской школы Р. Штефаном²) – оратория «Лестница Иакова» и опера «Моисей и Аарон», – сопровождали его до самых последних лет и так и остались неоконченными. Еще один парадокс: Шёнберг – композитор, не завершивший самых главных своих произведений, но именно благодаря им обретший подлинное величие.

Музыкальная эстетика и поэтика Шёнберга представляет собой сложный комплекс воззрений и практических композиционных методов, эволюционировавших на протяжении всей его жизни, связанных (зачастую отнюдь не прямолинейно) как между собой, так и с целым спектром художественных и, шире, духовных явлений, в контексте которых они существовали. Как и у любого художника, это две взаимообусловленные стороны творческой деятельности, две стороны одной медали. Особенность Шёнберга состоит в том, что его творчество всегда существовало в плотной атмосфере мысли, слова, теоретической интерпретации. Вся его деятельность проникнута рефлексией, постоянными размышлениями о том, что, как и почему он делает. И хотя он всегда подчеркивал, что его теоретические представления – это всегда осмысление творчески уже свершившегося, причем свершившегося интуитивно, бессознательно, все же, по-видимому, процессы созидания и осознания протекали у него зачастую параллельно, в тесном переплетении и взаимовлиянии. А опыт формирования двенадцатитоновой техники позволяет утверждать, что в данном случае рефлексия имела приоритетное

¹ *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. S. 5–6.*

² *Stephan R. Außermusikalischer Inhalt – Musikalischer Gehalt. S. 316.*

значение. Для композитора Шёнберга максима Декарта «*cogito, ergo sum*» всегда имела характер императива.

В основе всей деятельности Шёнберга лежит убеждение в высочайшем предназначении искусства и художника как его жреца. Быть художником означало для него не только ни с чем не сравнимый дар, но и серьезные моральные обязательства. «[...] Искусство происходит не от “могу”, а от “должен”»³ – вот та максима, которой он всегда руководствовался, вот абсолютная константа всего его художественного мировоззрения. Художник послан в мир с «пророческим посланием, приоткрывающим высшую форму жизни, по направлению к которой развивается человечество»⁴. То, что делает художник, сродни Божественному творению. «Творец провидит то, что до этого времени не существовало. Творец в силах воплотить это видение в жизнь, осуществить его. В действительности представление о творце и творении следует формировать в соответствии с Божественным примером», – этими словами начал Шёнберг один из своих важнейших докладов⁵. Выше поставить художника уже невозможно. Эстетика становится «эстетической теологией»⁶.

Такое представление об искусстве и художнике-Богочеловеке очевидным образом наследует романтической эстетике, с ее «религией искусства», с ее культом «абсолютной музыки», возвышающейся над единичным и конкретным, говорящей звуками о самом высоком и важном, передающей метафизический смысл всего сущего⁷. «Музыка раскрывает человеку незнакомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним воспринимаемым миром, который его окружает и где он оставляет все *определенные* чувства, чтобы предаться невыразимому томлению. Любой страсти [...] музыка придает романтическое пурпурное сияние, и даже воспринятое в жизни увлекает нас от жизни прочь в царство бесконечного», – писал в своей статье «Инструментальная музыка Бетховена», ставшей одним из программных документов романтизма, Э. Т. А. Гофман⁸. Л. Тик называл музыку (*Tonkunst*) «последним таинством веры, мистикой, полностью открывшейся религией»⁹. Вытекающее из таких представлений уподобление художника Творцу также восходит к романтической литературе – например, у Г. Гейне: «Поэт, этот творец в малом, подобен Господу Богу и в том, что своих героев он творит по образу и подобию своему»¹⁰. «Каналом», через который Шёнберг воспринял этот комплекс романтических воззрений, послужили прежде всего тексты Шопенгауэра (и Вагнера). Труды немецкого философа были хорошо известны в Вене начала XX века. «Чтение Шопенгауэра или хотя бы наличие его книг в доме стало для венского бюргерства [...] чем-то само собой разумеющимся», – пишет исследователь венского модерна М. Чаки¹¹. Шёнберг хорошо знал философию Шопенгауэра и не раз цитировал его сочинения.

По своему содержанию произведение искусства для Шёнберга – это подлинный романтический «*opus metaphysicum*»: «[...] Есть только одно содержание, которое хотя и выразить великие: тоска человеческого существа по его будущему образу, по бессмертной душе, по растворению в мировом целом, тоска этой души по ее божеству. [...] И это

³ Шёнберг А. Проблемы преподавания искусства. С. 257.

⁴ Шёнберг А. Критерии оценки музыки. С. 205.

⁵ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 125.

⁶ Ср.: *Dahlhaus C. Schönbergs ästhetische Theologie.*

⁷ Ср. у Шопенгауэра: музыка «выражает не ту или иную отдельную и определенную радость, ту или иную печаль, или боль, или ужас, или ликование, или веселье, или безмятежность, но радость, печаль, боль, ужас, ликование, веселье, безмятежность вообще, в известной мере *in abstracto*, самое существо их, без второстепенного, а значит, и без поводов для них. Тем не менее, мы полностью понимаем их в виде такой отвлеченной *квинтэссенции*» (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 1. Добавление к 3-му изданию [1859]; цит. по: Dahlhaus C. 19. Jahrhundert II. S. 96.*)

⁸ *Hoffmann E. T. A. Beethovens Instrumentalmusik. S. 41–42.*

⁹ Цит. по: *Dahlhaus C. 19. Jahrhundert II. S. 101.*

¹⁰ История эстетики. Т. 3. С. 402.

¹¹ Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. С. 48.

страстное томление со всей его истовостью переходит от предшественника к преемнику»¹². Путь к воплощению этого содержания лежит через психологию художника – его инстинкт, его «волю к выражению». «Религия искусства» превращается в «религию гения».

Истинный художник для Шёнберга – это гений, который резко противопоставляется простому таланту, «ремесленнику от искусства»: «Гений – наше будущее. Такими мы когда-нибудь станем, если победим себя. Гений светит впереди, и мы стараемся идти вслед»¹³. В понимании композитора гений является в искусстве мерой всех вещей. Именно гений «должен», и «он никак не влияет на то, что должен, от его воли и желания сие не зависит»¹⁴. Снова и снова Шёнберг возвращается к мысли, что творчество инстинктивно, бессознательно, что художник пишет, словно повинувшись велению высшей силы, которая властно «диктует» ему. Поэтому главное для гения – вслушиваться в себя, повиноваться своему творческому инстинкту, в котором и проявляет себя эта высшая воля, и, кроме того, иметь мужество говорить именно так, как подсказывает внутреннее чувство. Вот как начинается Шёнберг свою статью о Листе (1911): «Значение Листа состоит в том, в чем только и может состоять значение великих людей: в вере. В фанатичной вере, резко отличающей того, кто ею движим, от обычного человека. Этот *имеет* убеждение, тот *одержим* верой. [...] Но произведение, совершенное произведение великого художника, прежде всего порождено инстинктами. И чем напряженнее он в них вслушивается, чем непосредственнее их выражает, тем выше, значительней его произведение. [...] Эта вера, эта фанатичная вера характерна для Листа так же, как для всякого великого человека. У него был контакт с инстинктивной жизнью, была связь с первоистокom личности и потому он обладал способностью верить»¹⁵. Сугубо религиозная категория – «вера» (да еще «фанатичная вера») – применяется Шёнбергом по отношению к сфере бессознательных импульсов: гений верит в непогрешимость своих инстинктов и творит, ведомый ими. Отсюда убеждение в том, что для подлинного творца овладение техникой, «ремеслом» (то есть стандартными ситуациями) – дело сугубо второстепенное: «Гений по сути учится лишь у самого себя»¹⁶.

¹² Шёнберг А. Малер. С. 46.

¹³ Там же. С. 52. Отметим разительное сходство этого постулата Шёнберга с идеей «движущегося треугольника», высказанного в работе «О духовном в искусстве» В. Кандинского (1911): «Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. [...] Кажется иногда, что путь навеки засыпан и его больше не найти. В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила “видеть”. И видя, он показывает. Иногда он бы и отказался от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано. Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою воз человечества все вперед, все кверху» (Кандинский В. О духовном в искусстве. С. 11). Это сходство является частным выражением глубокого родства художественного мировоззрения двух мастеров, обусловленного не в последнюю очередь общими романтическими первоисточками.

¹⁴ Шёнберг А. Афористическое // Советская музыка. 1989. № 1. С. 105.

¹⁵ Шёнберг А. Творчество и сущность Франца Листа. С. 262. О гении в близком Шёнбергу духе высказывался и сам Лист: «Нам случилось как-то сказать: “Гений так же обязывает, как и знатность”. Сейчас мы сказали бы: “Гений обязывает больше, чем знатность”, так как знатность, как и все человеческое, по природе не включает совершенства, а гений нисходит свыше и, как все божественное, был бы по природе совершенным, если бы не *извращался* человеком. [...] У гения своя миссия; одно уже имя его, общее с небесными существами, *вестниками* благого провидения, об этом свидетельствует». Но дальше, в трактовке миссии гения, Лист существенно расходится с Шёнбергом, отводя гению лишь сравнительно скромную роль «союзника откровения и философии», не претендующего на то, чтобы «поучать истине» или «наставлять в добре»: «Миссия поэтического и художественного гения в том, чтобы окружить истину сиянием красоты, пленить и увлечь ввысь воображение, красотой побудить к добру тронутое сердце, поднять его на те высоты нравственной жизни, где жертвенность превращается в наслаждение, геройство становится потребностью [...]» (Лист Ф. Шопен. С. 231–232). Гений же Шёнберга является «рупором скрытого автора». Он придает материальную, чувственно воспринимаемую форму посланию этого «автора» и становится, по сути, наместником Бога на земле.

¹⁶ Шёнберг А. Афористическое // Советская музыка. 1989. № 1. С. 105.

Техника – не более чем грамматика языка, которую надо знать, чтобы научиться видеть проблемы, но пути их решения все равно придется искать всякий раз заново.

В творениях гения заявляет о себе новый человек, человек будущего. В утопическом восторге Шёнберг страстно приветствует эту новизну, задающую направление дальнейшего движения и приоткрывающую грядущую «более высокую действительность», которую гений уже постиг. Его слова из «Учения о гармонии» звучат как гимн новизне: «И все же я верю в *новое*, верю, что оно и есть то *благое и прекрасное*, к чему мы всем своим существом стремимся столь же произвольно и неудержимо, как и к *будущему*. [...] Грядущее несет нам новое, и, быть может, именно поэтому мы столь часто и столь оправданно отождествляем новое с прекрасным, добрым»¹⁷.

Представление о творце как Мессии, открывающем высокие истины, станет определяющим для художественного самосознания Шёнберга. В 1910-е годы оно найдет воплощение в целом ряде произведений, начиная со Второго квартета с его финалом, уводящим в другое духовное измерение и тем самым «освещающим будущее» как в метафизическом, так и в музыкально-языковом смысле (как известно, здесь Шёнберг впервые с полной определенностью вышел за пределы тональности), и кончая грандиозной богоискательской концепцией «Лестницы Иакова». Впоследствии, лишенное мистической подоплеки, это представление приобретет вполне реалистическую, практическую форму «руководства к действию» в «методе композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом», который – ни много, ни мало – должен был «обеспечить превосходство немецкой музыки на сто лет вперед»¹⁸, равно как в нескольких назидательных опусах – Трех сатирах ор. 28 (разоблачающих неоклассицизм), опере «От сегодня до завтра» (демонстрирующей, какой должна быть «современная опера»), Сюите для струнного оркестра в старинном стиле (образчике нового тонального письма, исключая неоклассицистские коннотации). Несколько утрируя, можно сказать: творец-Мессия со временем становится ментором, который сочиняет не просто так, но непременно наставляя на путь истинный (подчеркнем, что это никоим образом не умаляет художественных достоинств названных сочинений, но лишь свидетельствует о специфической интенции автора при их создании).

В понимании Шёнберга высший закон для творца – самовыражение. Выражая себя, художник тем самым выполняет свое предназначение как проводник конечных смыслов. «[...] Для художника существует лишь одно самое великое стремление: *выражать себя*. Удастся это – значит удалось самое великое, что может удалться художнику», – так говорил Шёнберг в докладе о Малере (1912). В своем первом письме В. Кандинскому он развивает эту мысль: «Искусство принадлежит *бессознательному!* Надо выражать себя, выражать себя непосредственно! Не свой вкус или свое воспитание или свой ум, свое знание, свое умение. Не все эти *не врожденные* свойства. Но *врожденные, инстинктивные*»¹⁹. «Это экспрессионистская версия старой романтической загадки “абсолютной музыки” – музыки, описывающей неопишное и выражающей невыразимое, – которая перенесена в век психоанализа», – комментирует последнюю цитату Р. Тарускин²⁰. Важно подчеркнуть, что несмотря на всю кажущуюся субъективность, приватность, «самовыражение» художника в понимании Шёнберга приобретает гораздо более широкий, общечеловеческий смысл, поскольку именно художнику дарована возможность говорить о том, что касается всех: «Музыка [...] есть форма выражения, в которой сочиняющий субъект выходит за пределы самого себя и достигает области, которая надындивидуальна»²¹.

¹⁷ Там же. С. 104.

¹⁸ Цит. по: *Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs. S. 26.*

¹⁹ Письмо от 24 января 1911 года, см.: *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel. S. 18.*

²⁰ *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 307.*

²¹ *Dahlhaus C. Das Verhältnis zum Text. Zur Entstehung Arnold Schönbergs musikalischer Poetik. S. 744.*

Творчество становится результатом непреодолимой внутренней потребности к самовыражению (*Ausdrucksbedürfnis*): «При сочинении я решаю посредством чувства, чувства формы. Оно говорит мне, что я должен написать, все остальное исключено. Каждый аккорд, который я фиксирую, возник под давлением – давлением моей потребности к самовыражению»²². Главным событием творческого процесса становится «Einfall» – озарение, наитие, неожиданное откровение, пришедшее из сферы бессознательного.

Понятия истины, красоты приобретают в таких условиях относительный смысл: истину художник способен выразить настолько, насколько ему удалось познать себя; красота, если и возникает, то как «побочный продукт» его деятельности. «Красота существует лишь с того момента, когда ее начинает недоставать нетворческим людям. До тех пор ее нет, потому что художнику она не нужна. Художнику довольно правдивости. Ему достаточно выразить себя. Сказать то, чего нельзя было не сказать согласно законам его природы», – писал композитор в «Учении о гармонии»²³.

Творчество Шёнберга рубежа 1900–1910-х годов – вероятно, самое законченное и исчерпывающее воплощение художественной идеологии экспрессионизма, которая в приведенных выше высказываниях зафиксирована в вербальной форме. Передача крайних эмоциональных состояний, чрезвычайная, неслыханная интенсивность выражения стали возможны только благодаря обретению новых средств в области музыкального языка: отказу от тональности, традиционных способов тематической организации и, главное, – *эмансипации диссонанса*, явившейся первопричиной всего остального. Диссонанс превратился в автономное, самостоятельное созвучие, не связанное более с обязательным разрешением в консонанс. «Эмансипация диссонанса» означает, что утеряно генеральное направление движения, так сказать, ориентация в музыкальном пространстве. «Эмансипированный диссонанс [...] есть событие без последствий, изолированное созвучие», – писал К. Дальхауз²⁴. Различия между аккордами отныне носят не качественный, а исключительно количественный характер. Тончайшие градации абсолютно новых, никак не регламентированных созвучий, нюансы в составе и взаимном расположении их элементов способны передать такую эмоциональную палитру, о которой ранее нельзя было и подумать. Тональные аккорды в таком контексте избегаются, как «слишком холодные, слишком сухие, слишком невыразительные»²⁵. Переосмысливается и музыкальная форма, которая определяется в первую очередь психологическим содержанием: «Музыкальная пьеса не создает свою внешнюю форму из логики *собственного* материала, но, ведомая ощущением внутренних и внешних процессов, *выражая* их, опирается на их логику, строится на ней»²⁶.

Прорыв в новое музыкальное измерение, сопровождавшийся эмансипацией диссонанса и выходом за пределы тональности, ставит перед исследователем проблему исторической необходимости и внутренней обусловленности такого радикального шага. По этому поводу высказываются самые разные соображения. Так, Р. Тарускин видит конечную подоплеку эмансипации диссонанса в мистических настроениях композитора 1910-х годов. В то время Шёнберг был поглощен богоискательскими переживаниями и размышлениями, отразившимися в ряде неоконченных проектов, среди которых следует назвать прежде всего «Лестницу Иакова». «Мы должны осознать, что нас окружают загадки, – писал он Кандинскому. – И должны иметь мужество взглянуть этим загадкам в глаза, вместо того чтобы трусливо спрашивать о “решении”. Важно, что наша творческая сила воссоздает те загадки, которыми мы окружены. Чтобы наша душа сделала попытку –

²² Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 502.

²³ Цит. по: Шёнберг А. Афористическое // Советская музыка. 1988. № 12. С. 112.

²⁴ Dahlhaus C. Emanzipation der Dissonanz. S. 148.

²⁵ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 505.

²⁶ Шёнберг А. Анализ четырех [Оркестровых] песен op. 22. С. 355–356.

нет, не решить, но расшифровать их. [...] Загадки есть отражение непостижимого. Несовершенное, то есть человеческое, отражение. Но если мы через них научимся считать непостижимое возможным, то приблизимся к Богу, потому что тогда уже не будем претендовать на то, чтобы понять его»²⁷. Сильнейшее впечатление на композитора произвел прочитанный им тогда мистический роман О. де Бальзака «Серафита»²⁸ (1835), в котором повествуется о существе-андрогине, возносящемся в конце на небо, чтобы стать ангелом (сразу по прочтении романа, в 1912 году, Шёнберг планировал написать по нему оперную трилогию²⁹). На концепцию Бальзака решающее влияние оказало учение шведского теософа, основоположника церкви «нового Иерусалима» Эмануэля Сведенборга (1688–1772), которое излагается в одной из глав. Для творчества Шёнберга самые серьезные последствия имело выраженное в романе представление об удивительном небесном мире, открывшемся героям: «Свет порождал мелодию, мелодия – свет, краски были светом и мелодией, движение – Числом, наделенным даром Слова; наконец, все здесь было одновременно звучным, просвечивающим, подвижным; поэтому пространство, в котором все взаимопроникало, не имело препятствий, и Ангелы могли добраться до глубин бесконечности»³⁰. Несколько десятилетий спустя Шёнберг вспомнит о «небесах Сведенборга» в связи с выдвигаемым им принципом «единого музыкального пространства», где «нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад» и которое по этой причине «требует абсолютного и целостного восприятия»³¹. По мнению Р. Тарускина, эмансипация диссонанса, устранившая заданность, однонаправленность движения, преследовала целью именно воссоздание такого пространства: «Самым важным (или, по крайней мере, самым фундаментальным), что дала эмансипация диссонанса, было не выражение катастрофических эмоций – хотя это и стало эффектным побочным явлением, – а достижение полностью интегрированного музыкального пространства, в котором “вертикальное” и “горизонтальное” измерения, наконец, стали равнозначными и (если вспомнить Бальзака) все музыкальное могло существовать во всем остальном»³².

Концепция весьма смелая и небеспочвенная, однако, на наш взгляд, излишне тенденциозная и в своей категоричности недостаточно учитывающая, а то и просто искажающая исторические факты. Обосновывая свое мнение, Тарускин ссылается на процитированное выше высказывание Шёнберга о «едином музыкальном пространстве», требующем «абсолютного и целостного восприятия»³³. Однако это программное высказывание содержится не в письме Кандинскому от 19 августа 1912 года, как указывает Тарускин, а в докладе «Композиция на основе двенадцати тонов», с которым композитор впервые выступил в 1934 году, уже после окончательного формирования двенадцатитонового метода композиции. Эта неточность в данном случае имеет принципиальное значение. Идея «пространства Сведенборга» нашла абсолютно полное и законченное выражение именно в двенадцатитоновой композиции, где равнозначность четырех форм ряда, а также само его всеприсутствие служат совершенной материализацией слияния разных пространственных измерений, когда все направления тождественны и в каждом отдельном элементе заключено целое. Не случайно сам Шёнберг вспоминает о «Серафите» Бальзака именно в этом контексте. Мистические

²⁷ Письмо от 19 августа 1912 года, см.: Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel. S. 55.

²⁸ Роман Бальзака, приоткрывающий совершенно новые стороны личности и творчества писателя, лишь недавно был впервые переведен на русский язык: *Бальзак О. де Серафита* / Пер. Л. Гуревича. М.: Энигма, 1996.

²⁹ Этот роман вдохновил также Р. Леонкавалло, написавшего симфоническую поэму «Серафита» (1894). Одноименное стихотворение английского поэта Э. Даусона в 1913 году послужило Шёнбергу поэтической первоосновой для первой из Четырех оркестровых песен ор. 22.

³⁰ *Бальзак О. де Серафита*. С. 273.

³¹ *Шёнберг А.* Композиция на основе двенадцати тонов. С. 132.

³² *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 340.

³³ *Ibid.* S. 338.

поиски Шёнберга воплотились во вполне позитивистском композиционном методе и, как можно предположить, послужили одной из духовных предпосылок для его формирования – ведь первые определенные шаги к нему были сделаны в оратории «Лестница Иакова», в которой отразился целый спектр мистических и теософских представлений композитора. Скорее всего, вступление к оратории, где впервые осуществлено слияние вертикального и горизонтального измерений на основе двенадцатитонового комплекса, можно считать одним из доказательств этой взаимной обусловленности духовной и композиционно-технической составляющих *уже в процессе формирования* двенадцатитонового метода. Однако сделать такой вывод без всяких оговорок мешает то обстоятельство, что Шёнберг впоследствии неоднократно обращался к своему сочинению и, не исключено, вносил коррективы во вступление уже с учетом последующего опыта серийной композиции³⁴. Окончательно все точки над «и» поможет расставить том Полного собрания сочинений композитора с текстологическим комментарием к оратории (Reihe B, Bd. 17), дающим детальную картину истории создания сочинения, – том, который пока еще не издан.

В немецком музыковедении в настоящее время господствует мнение, согласно которому осуществленная Шёнбергом эмансипация диссонанса была не естественным следствием исторического развития, а сознательным решением. Едва ли не первым в таком духе высказался К. Дальхауз: «[...] эмансипация диссонанса [...] была не столько с необходимостью вытекающим из предыстории качественным скачком, сколько насильственным поступком [...]. Чрезвычайное положение, которое Шёнберг ввел атональностью, и новое правовое положение, которое он надеялся создать при помощи додекафонии, аналогичны по своей природе оттого, что их суть состояла в акте решения, а не в систематической аргументационной или исторически обоснованной взаимосвязи»³⁵. Того же мнения придерживается и Р. Штефан³⁶. Наконец, этот взгляд в качестве константы современной интерпретации творчества композитора нашел выражение в статье «Шёнберг», написанной другим крупным исследователем творчества композитора, К. М. Шмидтом, для нового издания энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart».

Такое суждение – которое, скорее всего, удивит отечественного читателя – можно понять только в контексте немецкой философии музыки XX века, а именно той ее части, которая касается интерпретации Новой музыки. Определяющая роль здесь принадлежит Т. Адорно, «негативная диалектика» которого в середине столетия в Центральной Европе стала доминирующей для осознания и оценки современного музыкального творчества. Основополагающей категорией у Адорно является категория «музыкального материала», которому философ приписывает функцию гегелевского «объективного духа». Материал, который обнаруживает собственную «тенденцию» развития и даже в состоянии оказывать «давление» на композитора, по словам К. Дальхауза, «предстает действующим, движущим принципом истории»³⁷. Исходя из категории материала, Адорно объявляет тональность противоречащей современному этапу музыкального развития. По этой причине в «Философии новой музыки» он резко отрицательно отзывался о «реставративном», не соответствующем «состоянию материала» творчестве Стравинского, противопоставляя ему атональную музыку Шёнберга, которую считает единственно адекватным воплощением композиторской свободы и исторически закономерным этапом, с необходимостью наступающим после

³⁴ Впрочем, в заметке из архива «Композиция на основе двенадцати тонов» композитор писал, что, вернувшись к «Лестнице Иакова» уже в 1944 году, он «к своей величайшей радости обнаружил, что начало было настоящей двенадцатитоновой композицией». «Тогда [время сочинения оратории – 1917 год] я был еще далек от методичного использования ряда. Тем не менее, думаю, что и это озарение (Einfall) до известной степени предвещало единство», – продолжает Шёнберг (*Schönberg A. Komposition mit zwölf Tönen. S. 382*).

³⁵ *Dahlhaus C. Schönbergs ästhetische Theologie. S. 17, 19.*

³⁶ *Stephan R. Arnold Schönbergs Versuch, die Krise der Tonkunst zu überwinden. S. 211–215.*

³⁷ *Dahlhaus C. Adornos Begriff des musikalischen Materials. S. 337.*

отмирания тональности³⁸. С критикой концепции Адорно, которая в своем ригоризме полностью игнорирует творчество многих крупнейших композиторов XX столетия и тем самым вступает в противоречие с реальным ходом истории, одним из первых выступил К. Дальхауз в цитированной статье «Понятие музыкального материала у Адорно» (1974). Именно в контексте такой критики, развенчивающей тезис Адорно о «тенденции материала» от тональности к атональности, и следует понимать слова о «насилии», совершенном Шёнбергом. Главная цель этого утверждения – подчеркнуть, что тональность никуда не исчезла и что атональность образца нововенской школы была вовсе не исторической необходимостью, а личным делом каждого из ее представителей. Другая мишень критики – широко распространенное представление о неумолимой линейной последовательности развития шёнберговского творчества от тональности через расширенную тональность к атональности и затем к двенадцатитоновой технике, что, по мнению К. М. Шмидта, является «исторической схемой (Konstrukt)», с помощью которой этому развитию «навязывается историческая видимость прогресса в понимании XIX века, а отнюдь не исходящим из реальности определением»³⁹.

Последний тезис, отражающий современное понимание творчества Шёнберга во всей его сложности и неоднозначности, представляется абсолютно обоснованным и убедительным. Что же касается понимания эмансипации диссонанса как «насильственного акта», то, на наш взгляд, полемисты впадают здесь в другую крайность. Главный аргумент против такой трактовки состоит в том, что аналогичные процессы происходили в начале XX века в творчестве целого ряда никак не связанных между собой композиторов, принадлежащих к разным национальным школам, – Скрябина (гармония которого во многих аспектах близка шёнберговской⁴⁰), Бартока⁴¹, Стравинского, Дебюсси

³⁸ Отправной точкой для рассуждений Адорно, очевидно, послужили высказывания Шёнберга относительно «естественности» распада тональности и неизбежности эмансипации диссонанса, которые содержатся в целом ряде его выступлений. Так, в докладе «Композиция на основе двенадцати тонов» композитор говорил: «Метод сочинения на основе двенадцати тонов возник по необходимости». Однако, как это часто бывает, Адорно, выстраивая свою концепцию, оказался «святейшим Папой Римского». Шёнберг, будучи прежде всего большим музыкантом, проявил себя в творчестве как гибкий и сложный художник, не уместившийся в прокрустово ложе «негативной диалектики». Как известно, Адорно не только не принимал поздние тональные сочинения Шёнберга, которые считал регрессом, но и считал весьма проблематичными его двенадцатитоновые композиции.

³⁹ Schmidt Ch. M. Schönberg. Статья для MGG. Рукопись.

⁴⁰ На данное обстоятельство еще в 1912 году, сразу после гастролей Шёнберга в Санкт-Петербурге с «Пеллеасом и Мелизандой» ор. 5, обратил внимание один из самых проникательных критиков своего времени В. Каратыгин. В рецензии на это выступление (Речь. 1912. № 339) он отметил общность двух композиторов «на чисто гармонической почве»: широкое использование обоими квартовых аккордов и различных модификаций нонаккордов (см.: Каратыгин В. О Шёнберге. С. 145). Позже, в 1935 году, Зофья Лисса писала о чертах общности гармонической системы Скрябина и двенадцатитоновой техники Шёнберга в противоположность классико-романтической тональности: «У обеих систем [...] есть общая особенность: наличие определенного центра, воздействующего на весь звуковой материал и обладающего собственной специфической структурой. Хотя этот центр у Шёнберга и Скрябина различен по своему генезису, форме и составным элементам, он ведет к одним и тем же методам музыкального построения. Этот метод можно назвать синтетическим, централизующим, в противовес аналитическому [методу] тональной гармонии, обособляющему отдельные тональные звуковые комплексы как замкнутые целостности и противопоставляющему их. Поэтому звуковой центр в гармонии Скрябина и основная конфигурация в двенадцатитоновой технике, взятые как целое, приобретают доминирующее значение – в противоположность тональной гармонии, в которой звукоярд как совокупность не имел никакого значения. Наиболее общее и принципиальное различие обеих этих систем и тональной гармонии можно свести к двум пунктам. а) Тональная гармония опирается на тонику – центр всех взаимосвязей, структура которого (терцовое строение) оставалась одинаковой во всех тональных сочинениях, а для его формирования требовалась лишь часть звукового материала; техника звукового центра и двенадцатитоновая техника в качестве центра взаимосвязей подразумевают определенную вертикальную или горизонтальную форму всего звукового материала, которая зависит только от композитора и может быть различной для каждого сочинения. б) Второе принципиальное различие касается метода обращения с основным материалом. В тональной гармонии выделяются определенные комплексы звуковых элементов, которые сопоставляются друг с другом как носители различных функций; следовательно, это в известном смысле аналитический

и других. «Между классической тональностью времен Бетховена – Моцарта и “новой тональностью” и “атональностью” XX века лежит путь непрерывной и абсолютно постепенной эволюции», – писал крупнейший отечественный исследователь эволюции гармонии в XIX–XX веках Ю. Холопов⁴², в концепции которого «атональная» гармония нововенской школы совершенно естественно встраивается в контекст общеевропейского развития тональной системы на поздней его стадии⁴³.

Кроме того, эмансипация диссонанса и атональность, которые в цитированном выше высказывании К. Дальхауза трактуются как синонимы, – явления хотя и взаимосвязанные, но далеко не во всем совпадающие. Эмансипация диссонанса – понятие более широкое, чем атональность; легко представить себе «освобожденные» от разрешения диссонансы при сохранении значения тоники или, по крайней мере, центрального, «осевого» тона. Например, об автономизации диссонирующих созвучий можно говорить в отношении фортепианной прелюдии Дебюсси «Что знает западный ветер» – которая, кстати, и заканчивается диссонансом – однако не вызывает сомнений, что гармоническая система сочинения строится вокруг центра *fis*; то же самое относится и к 2-й сцене III действия оперы «Возвек» Берга, где все развитие осуществляется на гармонической педали *h*, приобретающей таким образом функцию главного звука (гармонически «центрированы» и другие сцены этой оперы). На принципиальном различии «эмансипации диссонанса» и «атональности» основано понятие «новой тональности», развитое М. Таракановым и Ю. Холоповым⁴⁴. Частным случаем такой тональности является наделение особого аккорда (эмансипированного диссонанса) функцией центра гармонической системы.

Но и собственно «атональность» нововенской школы в контексте гармонии конца XIX – начала XX века представляется явлением отнюдь не случайным. Классическая мажоро-минорная система расшатывалась со всех сторон – и с помощью функциональной инверсии, когда центр тяжести переносился на диссонирующее созвучие, которое тем самым приобретало в той или иной мере самостоятельность, и посредством модальной гармонии, и путем замены центрального элемента системы – трезвучия – аккордами иной структуры (самый яркий пример тому – Скрябин). Феномены «снятой» и «парящей» тональности – этих прямых предшественников атональности, о которых Шёнберг писал в «Учении о гармонии», – можно наблюдать отнюдь не только в его собственном творчестве⁴⁵. Другое дело, что Шёнберг, как и во всем остальном, довел обнаружившуюся тенденцию до самого конца, до логического предела – отказа от центра тяготения и от

метод. А обе системы, основывающиеся на звуковом центре как ядре построения, связывают все фрагменты музыкальной конструкции с центром, являющимся ее праформой. Части звукового центра не соотносятся с существующим чисто теоретически целым как различные, обособленные фрагменты, но в соединении друг с другом воссоздают полную звуковую форму этого центра» (*Lissa S. Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik*. S. 20. Цит. по: *Гойови Д.* Новая советская музыка 20-х годов. С. 62).

⁴¹ Кстати, сам Барток был убежден в исторической неизбежности осуществившегося перехода. В 1920 году он писал: «Музыка наших дней решительно стремится к атональному. Тем не менее, неверно рассматривать тональный принцип как абсолютную противоположность атональному. Последний является скорее следствием мало-помалу возникшего из тонального [принципа] развития, которое осуществляется абсолютно постепенно и не обнаруживает никаких пробелов или резких скачков» (*Bartók B. Das Problem der neuen Musik*. S. 23).

⁴² *Холопов Ю.* Гармония: Теоретический курс. С. 383.

⁴³ В книге «Очерки современной гармонии» приводится выстроенный по хронологии перечень сочинений, которые «можно считать как бы вехами на путях прорастания нового качества тональной системы» – от Бетховена и Шумана до Дебюсси, Равеля, Малера, Р. Штрауса, Мясковского, Прокофьева, Стравинского, заканчивая тремя представителями нововенской школы (*Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. С. 21–23).

⁴⁴ См., в частности: *Тараканов М.* Новая тональность в музыке XX века; *Холопов Ю.* Тональность. Ст. 569–570.

⁴⁵ Ю. Холопов приводит целый ряд примеров «парящей» и «снятой» тональности из сочинений Листа, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова (*Холопов Ю.* Гармония: Теоретический курс. С. 390, 395–396).

терцового принципа построения аккордов. Именно в этой «максимализации» *реально существующей тенденции* – а не в волюнтаристском «введении» атональности – проявились его личные качества как музыканта и человека.

А вот следующий шаг – упорядочивание децентрализованной гармонической системы на основе додекафонии, – бесспорно, был абсолютно осозанным и рациональным. Как известно, метод, предложенный Шёнбергом, стал лишь одним из вариантов решения «атональной проблемы» (и более того, сам шёнберговский метод допускает различные варианты применения, что доказывает творчество А. Веберна с одной стороны и А. Берга с другой). И снова: то, что целый ряд композиторов – среди них Й. М. Хауэр, Ф. Х. Кляйн, Е. Гольшнев, Н. Рославец, Н. Обухов – в одно и то же время искали пути к *системе* двенадцатитоновой гармонии, означало, что «бессистемные» атональные тенденции были свершившимся фактом композиторской практики того времени.

Разумеется, «максимализация» Шёнбергом характерных для своего времени деструктивных тенденций в гармонии не означает, что с тех пор тональность перестала существовать. Отнюдь нет. Однако – и это принципиально важно – отныне она стала при сочинении музыки *одной из возможностей* звуковысотной организации *наряду с другими*, число которых со временем все умножается. Это подтвердил своим творчеством уже сам Шёнберг. Со стабилизацией двенадцатитонового метода тональность не утратила для него свое значение, что доказывают тональные сочинения американского периода (Сюита для струнного оркестра в старинном стиле, Вторая камерная симфония ор. 38, «Kol nidre» ор. 39, Вариации на речитатив для органа ор. 40, Тема и вариации для духового оркестра ор. 43А). Он продолжал работать параллельно в обеих гармонических системах. Более того, он не терял из виду тональность даже в тот период, когда, казалось, был всецело поглощен разработкой возможностей двенадцатитонового метода. Об этом свидетельствуют наброски тональных фортепианных пьес, фортепианного концерта, пьесы для скрипки и фортепиано, сделанные во второй половине 1920-х – начале 1930-х годов, а также тональный хор ор. 35 № 6 «Связанность», написанный в 1929 году (уже не говоря о канонах и целом ряде свободных переложений и оркестровых обработок сочинений мастеров прошлого, которые Шёнберг сделал в тот же период). По справедливому замечанию Р. Штефана, «развитие Шёнберга с начала 20-х годов протекало как бы на двух уровнях: атональном и тональном»⁴⁶.

Как известно, принцип множественности композиционных систем лежит в основе музыкального творчества XX века. Свободный выбор среди имеющихся языков или создание собственной, индивидуальной системы организации (даже для каждого отдельно взятого сочинения) стали характерной чертой искусства минувшего столетия, радикально отличающей его от всей предшествовавшей композиционной практики, когда единый, общепринятый музыкальный язык бытовал и эволюционировал «естественно», подобно природным явлениям. Уже тот факт, что Шёнберг одним из первых предложил и узаконил своим творчеством *принцип свободного выбора языка*, делает его одним из идейных столпов музыки XX века.

Это обстоятельство парадоксальным образом сближает Шёнберга со Стравинским, который примерно в то же время (1920-е годы) своим путем пришел к аналогичному принципу. И хотя последний обращался к стилистическому арсеналу прошедших исторических эпох – то есть использовал *уже имеющийся* комплекс языковых идиом, – а Шёнберг придумал *совершенно новый* способ звуковысотной организации, в ретроспективе музыкальной истории XX века они уже не воспринимаются как абсолютные антиподы и, более того, обнаруживают неожиданную общность. Как пророчески писал Шёнберг в «Учении о гармонии», «удаление от предмета рассмотрения в большой мере выравнивает всё постольку, поскольку сглаживает различия

⁴⁶ Stephan R. Einleitung: Die Wiener Schule. S. 14.

индивидуальностей», в результате чего начинает восприниматься «только общее, из которого абстрагируется то, что свойственно искусству»; по прошествии же достаточного времени «ощущается только дух столетия»⁴⁷.

В течение непродолжительного атонального «Sturm und Drang» (1907–1909) Шёнберг создал ряд произведений высочайшего – и даже, по распространенному мнению, непревзойденного в его творчестве – художественного уровня. Однако по существу этот в высшей степени плодотворный период был периодом сугубо *экспериментальным*. Долго он продолжаться не мог. Симптомы глубокого кризиса очень скоро дали знать о себе в невозможности сохранить крупную инструментальную форму, эту основу основ исповедуемой Шёнбергом «абсолютной музыки»: все сочинения атонального периода – либо инструментальные миниатюры, либо вокальные опусы, в которых основную организующую функцию выполняет текст. Г. Эйслер справедливо назвал атональный опыт Шёнберга «великим тупиком»⁴⁸. Композитор сочиняет все медленнее, все труднее, а во второй половине 1910-х годов замолкает совсем. «Внутреннее, как должен был узнать Шёнберг, невозможно было представить непосредственно, без его преобразования во внешнее, “сущность” нельзя было обнаружить в чистом виде»⁴⁹.

Тогда, параллельно с постепенной кристаллизацией «метода композиции на основе двенадцати тонов, соотносенных только друг с другом» (Шёнберг всегда предпочитал говорить о «методе», а не о «системе»), в его музыкально-эстетических воззрениях *Ausdrucksbedürfnis* в качестве основополагающей *композиционной* категории постепенно вытесняется понятием «музыкальная мысль». В разные периоды (а понятие это впервые встречается – хотя и оставаясь пока на периферии размышлений композитора – уже в «Учении о гармонии»⁵⁰) Шёнберг трактовал музыкальную мысль по-разному⁵¹. К концу жизни это понятие приобретает для него всеобъемлющее значение, выступая в качестве парадигмы внутренней организации произведения: «Сам я рассматриваю пьесу в ее целостности (*die Totalität eines Stückes*) как *мысль*: мысль, которую хотел изложить ее создатель»⁵². Под «мыслью» в широком смысле слова подразумевается определенный алгоритм развития, способ раскрытия заключенного в материале потенциала, выстраивания целой системы взаимосвязей, которая отвечает начальному тематическому ядру (хотя Шёнберг и не склонен эту обусловленность абсолютизировать: «я не верю, [...] что мотив в качестве зародыша целого допускает одну-единственную форму своего воплощения. Иначе невозможно было бы писать две или несколько различных фуг на одну и ту же тему, как не раз бывало у Баха и других»⁵³). Мысль в узком смысле означает определенное сочетание высот и длительностей. «Важно не качество звучания, [...] а то, что *написано*: (геометрическое, математическое или архитектурное) соотношение между высотами и временными длительностями, – писал он в 1929 году. – Когда композитор думает о качестве звучания, динамике и темпе, он уже является интерпретатором своих мыслей. То есть он использует средства преподнесения, чтобы сделать свои мысли общедоступными. Исполнители, таким образом, становятся в известной степени интерпретаторами интерпретации. Но мысль есть законченный продукт безо всякой интерпретации, как только она записана»⁵⁴.

⁴⁷ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 494.

⁴⁸ Eisler H. Arnold Schönberg. S. 324.

⁴⁹ Stephan R. Arnold Schönberg – Ausdruck und Gedanke. S. 10.

⁵⁰ Об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что это понятие не было внесено в составленный Бергом тематический указатель в конце книги.

⁵¹ Основные стадии этой эволюции прослеживаются в соответствующем разделе главы «Педагог и теоретик».

⁵² Шёнберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль. С. 67.

⁵³ Шёнберг А. Афористическое // Советская музыка. 1988. № 12. С. 113.

⁵⁴ Запись из архива от 4 декабря 1929 года, цит. по: Stein L. Schoenberg: Five Statements. P. 172–173.

Музыкальная мысль требует определенной последовательности, логики представления, посредством чего она и материализуется во всей своей целостности, системности: «При создании произведения искусства ничто не должно мешать настоящей мысли. Произведение искусства должно основательно изложить свою мысль и следовать условиям, которые эта мысль ставит»⁵⁵. Таким образом, через категории музыкальной мысли и имманентной ей логики становления музыка вновь находит обоснование и опору в самой себе. Если в музыке «нет формы без логики и нет логики без единства»⁵⁶, то через категорию музыкальной мысли она обретает сразу и логику, и единство, и форму.

К. Дальхауз в этой связи обращает внимание на аналитические находки Шёнберга в Камерной симфонии ор. 9, сделанные много лет спустя: композитор обнаружил родство обеих тем главной партии, которое не осознавал в процессе сочинения (совпадение опорных звуков двух тем, трактованных им как основной вид и обращение). «Чудесный вклад подсознания» так поразил Шёнберга, что он остановился на этом случае в двух своих выступлениях – докладе «Композиция на основе двенадцати тонов» и статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция». «Сколь сомнительным может показаться тематическое соответствие, которое Шёнберг обнаружил спустя десятилетия, столь необычен и характерен тот факт, что вдохновение, которое, как он думал, посетило его, состояло не в теме, а во взаимной связи между темами, – пишет Дальхауз. – [...] Идея, воплотившаяся в таком сочинении как Камерная симфония, реализовалась не столько в звуковых структурах, [...] сколько в сети, тайно соединяющей мысли друг с другом»⁵⁷.

Внутренняя целостность музыкальной композиции для Шёнберга приобретает значение высшей эстетической ценности: единство (=тотальная внутренняя взаимосвязь вследствие раскрытия единой музыкальной мысли) обеспечивает постижимость произведения (постижимость, *Faßlichkeit*, – одно из ключевых понятий шёнберговской эстетики), которая, в свою очередь, является условием красоты. «Форма в искусстве, и особенно в музыке, направлена прежде всего на постижимость, – пишет композитор. – Спад напряжения, который переживает удовлетворенный слушатель, когда он может следить за мыслью, ее развитием и причинами такого развития, с точки зрения психологии очень близок восприятию прекрасного»⁵⁸. Таким образом, в цепочке единство→постижимость→красота происходит «модуляция» из сферы композиционно-технической в сферу эстетическую (трактуемую в данном случае с точки зрения психологии восприятия).

Как ранее композитор вслушивался в свои инстинкты, повиновался «воле к выражению», так теперь он верит дарованной ему от природы и отточенной на изучении творений мастеров «логике музыкального мышления»: «Нельзя забывать, что [...] единственный критерий для композитора – его чувство соразмерности и несокрушимая вера в непогрешимость логики своего музыкального мышления»⁵⁹. Воплощение «мысли» становится конечным оправданием для существования музыкального произведения и искусства вообще: «Мыслят только ради своих мыслей. И поэтому искусство может твориться только ради самого себя. Возникает мысль; ее надо оформить, сформулировать, развить, разработать, завершить и додумать до самого конца. Ибо есть только “l’art pour l’art”, искусство исключительно ради искусства»⁶⁰.

Использованные Шёнбергом понятия музыкальной мысли и музыкальной логики имели к тому времени определенную историю. Впервые к ним прибегнул И. Н. Форкель в «Общей истории музыки» (1788), разъясняя параллелизм музыки и речи; «логикой музыки» он назвал гармонию. Эти понятия не исчезали из употребления и в дальнейшем

⁵⁵ Schönberg A. Zum Rundgespräch in San Francisco über moderne Kunst. S. 394.

⁵⁶ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 152.

⁵⁷ Dahlhaus C. Schönbergs ästhetische Theologie. S. 12.

⁵⁸ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 125.

⁵⁹ Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция. С. 434.

⁶⁰ Шёнберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль. С. 69.

(в частности, понятие «мысль» встречается в критических статьях Р. Шумана, Ф. Бузони). Особый вклад в их содержательное наполнение внес Э. Ганслик, в своем труде «О музыкально-прекрасном» писавший о «мышлении звуками»: «Музыка – игра, но не забава. Мысли и чувства бегут словно кровь по жилам звукового тела, во всем прекрасного; мысли и чувства – не само тело, и они невидимы, но они придают жизнь телу. Композитор поэтически творит, и он мыслит»⁶¹. В трактовке Шёнберга, которая преломляет идеи, восходящие к различным источникам, «музыкальная логика» и «музыкальная мысль» постепенно приобретают значение центральных композиционных и эстетических понятий. Им он планировал посвятить главный теоретический труд своей жизни – «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления», над которым работал в 1920–1930-е годы, параллельно с разработкой двенадцатитонового метода (этот труд остался в набросках).

Очевидно, что формирование новой техники и обоснование всеобъемлющего значения «музыкальной мысли» были тесно взаимосвязаны. Именно двенадцатитоновая техника явилась для Шёнберга оптимальным инструментом для практической реализации своего представления о музыкальной мысли. «Мыслью» (в узком смысле слова) двенадцатитоновой композиции является «основная конфигурация» (Grundgestalt) – конкретная интервально-интонационная форма ряда. В принципе в серийном сочинении нет ничего, что не было бы основной мыслью. Она заполняет собой все музыкальное пространство во всех направлениях. Произведение возникает благодаря бесконечному умножению звуковысотных «клеток», содержащихся в Grundgestalt. Композитор здесь является уже не просто проводником метафизических энергий, каким он был, «выражая себя». Он творит целый музыкальный мир по созданным им же самим законам. Характерно, что с процитированных выше слов о композиторе-Творце, действующем в соответствии с «Божественным примером», Шёнберг начинает свой доклад о двенадцатитоновой композиции. Понятие «мысль» становится центральным в концепции оперы «Моисей и Аарон», открывающей и заполняющей собой весь поздний период творчества композитора. Многие говорят в пользу того, что «божественную мысль», которую не в силах выразить Моисей, и мысль музыкальную, воплощенную в основном ряду оперы, Шёнберг трактует как аналогичные понятия, носителей одного и того же смысла и одних и тех же функций в разных измерениях сочинения. Означает ли крушение всех попыток Моисея разочарование Шёнберга в возможностях адекватного предподнесения музыкальной мысли, так же, как ранее – в стихийной созидательной силе «Ausdrucksbedürfnis»? Или, быть может, катастрофа в конце II акта отражает лишь один из этапов пройденного композитором пути? Незавершенность оперы оставляет эти вопросы открытыми.

С приходом к двенадцатитоновому методу на новом уровне возрождается тенденция к особой тематической концентрации, которая была свойственна музыке Шёнберга с самого начала, но отошла в тень в атональных сочинениях, когда неповторимость материала была возведена в принцип. Теперь эта тенденция получает новый смысл и новое обоснование: с системным отказом от тональности, который знаменовала собой двенадцатитоновая композиция, именно мотивно-тематическое развитие на основе ряда, выстраивание системы соответствий и взаимосвязей принимает на себя всю ответственность за существование произведения как автономного целого.

Наличие ряда в качестве предкомпозиционного звуковысотного инварианта облегчает и направляет процесс сочинения, однако, как ранее тональность в тональной музыке, он служит лишь предпосылкой, лишь первоосновой для создания осмысленного целого на основе *мотивно-тематических* взаимосвязей. Показательно, что в «едином музыкальном пространстве», которое постулировал Шёнберг, приоритетным для него все

⁶¹ Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2. С. 320–321.

же остается горизонтальное – то есть мотивно-тематическое – измерение: последовательность звуков ряда сохраняется именно в горизонтальных соотношениях, но не по вертикали, где изначально допускаются любые конфигурации его элементов. Более того, в поздних додекафонных сочинениях Шёнберга ряд как определенная *последовательность* тонов и интервалов отчасти утрачивает свое значение: поскольку звуки серии свободно распределяются между горизонтально и вертикально, возникающие «на поверхности» мотивные структуры не всегда будут с необходимостью воспроизводить заложенные в ней интервальные соотношения. Складывается впечатление, что порой исходный ряд необходим Шёнбергу как удобное средство упорядочить, «гомогенизировать» атональную гармонию, гарантирующее от появления ненужных тональных ассоциаций. А главное содержание процесса композиции составляет прежде всего последовательная мотивно-тематическая разработка. Так происходит, например, в Струнном трио ор. 45, где ряд с самого начала распределен между разными партиями так, что из него выделяется мотив малой секунды, определяющий собой интонационный облик сочинения (при этом в самом основном ряду между соседними тонами такой интервал вообще не образуется). Однако, повторим, подобное свободное отношение к серии характерно для позднего творчества Шёнберга; в 1920–1930-е годы понятия «основная конфигурация» и «мотивно-тематическая конфигурация» остаются для него скорее синонимическими.

Еще в 1912 году, анализируя Первый струнный квартет Шёнберга ор. 7, Веберн писал: «Чудесно, как Шёнберг из одной частицы мотива строит движущуюся фигуру, как он вводит темы, как создает связи отдельных разделов. И все тематично! В этом сочинении нет, можно сказать, ни одной нетематической ноты. Это беспримерный факт»⁶². По причине высокой концентрации музыкальных событий уже в последней из

Оркестровых пьес ор. 16 Шёнберг впервые ввел обозначения H (Hauptstimme – главный

голос) и N (Nebenstimme – побочный голос), дабы отделить главное от второстепенного, что не всегда возможно сделать по партитуре, не имея авторских указаний. В двенадцатитоновой композиции тяготение к тематизации абсолютизируется. В тенденции все звуковысотные структуры имеют общий первоисточник, сводятся к «общему знаменателю», что, по мнению Шёнберга, должно способствовать лучшей «постижимости» таких сочинений: «У композиции на основе двенадцати тонов нет никакой иной цели, кроме постижимости»⁶³.

Тесно связан с вышеназванным другой фундаментальный для Шёнберга принцип композиции, – принцип, который определился в его творчестве весьма рано и со временем только оттачивался и получил теоретическое обоснование, – это стремление выразить свою мысль как можно более компактно и сжато. Здесь уместно вспомнить характеристику, данную А. Михайловым К. Краусу и его единомышленникам (к которым, безусловно, относился и Шёнберг): они «словно одержимы задачей достичь максимально густого, концентрированно-сбранного выражения; отсюда не просторный, вольный афоризм, к которому тяготел Ницше, а сухо-наэлектризованный, обнажающий каркас логики, сталкивающий стороны противоречий, почти лишенный плоти [...]»⁶⁴. Для композиционной практики это означает: отсутствие любого механического, инерционного движения, избегание любых точных повторений материала (в частности, секвенций, остинато), а также квадратности построения, возникающей благодаря метрической экстраполяции, «несимметричное и свободное построение тем» (которое Берг на примере Первого струнного квартета отмечает как одну из отличительных черт творчества своего

⁶² Webern A. von Schönbergs Musik. S. 31.

⁶³ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 126.

⁶⁴ Шёнберг А. Афористическое // Советская музыка. 1988. № 12. С. 108.

учителя⁶⁵). «Совершенная периодичность (симметрия и тому подобное) музыке не свойственна, – писал позже Шёнберг. – Здесь единство возникает только из противоречия (антифония, противосложение, ответ, побочная тема, доминанта и т. д.) По крайней мере, с ним связаны все высокие формы»⁶⁶.

Такой взыскательный способ композиции Шёнберг назовет «музыкальная проза». Наиболее развернутое истолкование он получит в докладе о Брамсе (1933): «Великое искусство должно двигаться вперед к точности и краткости. Оно предполагает живой ум образованного слушателя, который в одном-единственном мыслительном акте схватывает все ассоциации любого понятия, входящие в данный комплекс. Это дает музыканту возможность сочинять для духовной элиты и при этом не только выполнять грамматические и идиоматические требования, но еще и наделять каждую фразу всем богатством значений максимы, поговорки, афоризма. Вот чем должна быть музыкальная проза – прямым и честным изложением мыслей без какой-либо “лоскутности”, без простого украшательства и пустых повторений»⁶⁷. Строгое соответствие использованного пространства представленной на нем музыкальной мысли, краткость и сжатость преподнесения всех деталей Шёнберг укажет в числе первых критериев оценки музыкального произведения⁶⁸. «Растраченное широтой изложения теряется вдвойне (в квадрате или даже в кубе), потому что оно при этом теряет также в глубине», – писал он⁶⁹.

Само понятие «музыкальная проза», как и «музыкальная мысль», не ново. В смысле, близком Шёнбергу, им пользовались Шуман, восхваляя «свободную речь» и освобождение от «закона тяжелой доли» в «Фантастической симфонии» Берлиоза; Вагнер в «Опере и драме», говоря о «риторическом акценте растворившегося в прозе стиха» при «правдивой передаче естественной выразительности речи»⁷⁰. В разных значениях это словосочетание использовалось и современниками Шёнберга. Так, в кругу М. Регера «музыкальная проза» служила синонимом мелодического речитатива; биограф М. Регера М. Хеэман неодобрительно называл современность «веком музыкальной прозы», под которой понимал увлечение выразительными деталями, идущее в ущерб «величию созерцания»⁷¹. Неожиданную близость шёнберговская трактовка этого понятия обнаруживает с эстетикой раннего романтизма – с той высокой оценкой, которую давали литературной прозе как художественному средству Ф. Шлегель и Жан Поль, что шло вразрез с распространенным тогда мнением о приоритете поэзии в иерархии искусств и бытующим противопоставлением: поэтическое(=органическое) – прозаическое(=механическое). В «Приготовительной школе эстетики» Жан Поль подчеркивает более тонкую и разнообразную организацию прозаического ритма в сравнении с поэтическим: «Проза ничего не повторяет, стихотворение повторяет так много»⁷². А афоризм Ф. Шлегеля: «В настоящей прозе все слова должны быть подчеркнутыми»⁷³ – вполне мог бы принадлежать Шёнбергу.

Воспользовавшись уже существующим понятием, Шёнберг по-своему интерпретировал его смысл, возвысил до основополагающего композиционного принципа – собственного и своей школы – и, более того, до эстетической максимы, которой должно

⁶⁵ Berg A. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? S. 207. P. Лаул совершенно справедливо подчеркивает эту особенность стиля Шёнберга уже на примере его ранних тональных произведений: «Влияние структурной инерции полностью преодолено – вся ткань непрерывно находится в движении, в становлении, никакие ее участки не возникают автоматически как следствие действующего в данный момент принципа фактурного изложения» (Лаул P. О творческом методе Шёнберга. С. 46). В дальнейшем эта тенденция только усиливается.

⁶⁶ Запись из архива от 1 июня 1923 года, цит. по: Stein L. Schoenberg: Five Statements. P. 164.

⁶⁷ Шёнберг А. Брамс прогрессивный. С. 91.

⁶⁸ См.: Шёнберг А. Критерии оценки музыки. С. 201.

⁶⁹ Запись из архива от 1 июня 1923 года, цит. по: Stein L. Schoenberg: Five Statements. P. 164.

⁷⁰ Цит. по: Dahlhaus C. Musikalische Prosa. S. 138, 142.

⁷¹ Hehemann M. Max Reger. S. 10. Цит. по: Danuser H. Musikalische Prosa. S. 120.

⁷² Цит. по: Danuser H. Musikalische Prosa. S. 27.

⁷³ Цит. по: История эстетики. Т. 3. С. 254.

удовлетворять искусство, достойное так называться. Как и в случае с музыкальной мыслью, музыкальная проза в понимании Шёнберга в конечном счете перерастает границы технического понятия и приобретает значение «категорического императива» в кантовском смысле.

Средством избежать буквальных повторений и вместе с тем обеспечить необходимое тематическое единство (поскольку «понятность в музыке, по-видимому, невозможна без повторения»⁷⁴) становится для Шёнберга «развивающая вариация»⁷⁵. Варьирование композитор понимает очень широко, и в том числе – как способ получения нового материала при сохранении тесной связи с исходным. По существу, трактовка Шёнбергом этого понятия – обратная сторона представления о всеприсутствии музыкальной мысли: если музыкальное сочинение – не что иное, как представление лежащей в его основе музыкальной мысли, то все происходящее в нем – не что иное, как вариации («развивающие вариации») этой мысли, имеющие целью наиболее полное ее раскрытие. Варьирование как способ обеспечения взаимосвязи является основополагающей характеристикой метода композиции Шёнберга. О своей композиционной технике он говорил: «[...] я непрерывно варьирую, почти не повторяю без изменений, стремительно перехожу к достаточно отдаленным стадиям развития и предполагаю, что образованный слушатель в состоянии сам отыскать промежуточные переходы. Я знаю, что тем самым лишь обрекаю себя на разочарования, но задача, которая на меня возложена, кажется, не допускает никакой иной манеры изложения»⁷⁶. С приходом к двенадцатитоновой композиции значение понятия «вариация» для Шёнберга неизмеримо возрастает, поскольку оно наиболее точно отражает содержание новой техники: бесконечное воспроизведение в новых сочетаниях, то есть бесконечное варьирование, заданных интервальных соотношений «основной конфигурации».

Особенностью «развивающей вариации» Шёнберга – метода, окончательно оформившегося и осознанного именно в связи с двенадцатитоновой техникой, – является *полная независимость друг от друга ритма и звуковысотности* – двух параметров, взаимосвязь которых служила предпосылкой традиционной мотивно-тематической работы. Одна и та же «основная конфигурация» служит источником разнообразнейших тем и структур, по видимости не имеющих между собой ничего общего – ничего, кроме заложенных в их основание интервальных сочетаний основного ряда. Ярким примером независимого существования этих параметров может послужить трио Менуэта из Серенады ор. 24 – сочинения, где двенадцатитоновая техника еще находится в стадии формирования: тема и ее аккомпанемент в какой-то момент обмениваются звуковысотами, сохраняя при этом свой ритм. Подчеркивая первичность для Шёнберга методов мотивно-тематической работы, зафиксированных в понятии «развивающая вариация», К. Дальхауз писал: «[...] Додекафония оставалась [...] в позднем творчестве Шёнберга одной из возможностей, наряду с другими, общим – и объединяющим – принципом которых являлась развивающая вариация»⁷⁷.

С точки зрения того, что сам Шёнберг понимал под «развивающей вариацией», очень показательны его музыкальные анализы, в которых он исследует звуковысотные взаимосвязи на «молекулярном» уровне. В докладе об Оркестровых песнях ор. 22

⁷⁴ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 41.

⁷⁵ Согласно мнению некоторых исследователей, понятие «развивающая вариация» получило распространение в результате перевода поздних английских текстов Шёнберга на немецкий язык (*developing variation – entwickelnde Variation*), сам же Шёнберг вплоть до 1940-х годов пользовался выражением «развитие путем вариации» (*Entwicklung durch Variation*) (см. об этом, в частности: *Schmidt Ch. M. Wiener Schule und Klassizismus. S. 363*). Однако в рукописи теоретической работы «Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме» (1917) он говорит именно о «развивающей вариации» (*entwickelnde Variation*, см.: *Schoenberg A. Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre. S. 38*). Подробнее об этом теоретическом понятии см. в главе «Педагог и теоретик».

⁷⁶ Шёнберг А. Доклад об ор. 31. С. 338.

⁷⁷ *Dahlhaus C. Schönbergs ästhetische Theologie. S. 18.*

композитор подробнейшим образом показывает, как он использует интервалы малой секунды и малой терции, как из них возникают большая секунда и большая терция, как этими интервалами пронизана буквально вся музыкальная ткань сочинения. Стоит отметить, что, возвратившись в 1932 году к атональному опусу, относящемуся к 1913–1916 годам, композитор фактически анализирует его в категориях двенадцатитонового метода – как вечный круговорот одних и тех же *интервальных соотношений*, не имеющих определенной ритмической оболочки (еще один пример независимости звуковысотного и ритмического параметров). Абсолютно так же композитор комментирует свои двенадцатитоновые сочинения: I часть Третьего квартета, где речь идет почти исключительно о модификациях мотива сопровождения, и финал Четвертого квартета, где весь анализ исчерпывается показом вариантов основных тем. По существу, тот же аналитический метод Шёнберг применяет и к музыке Брамса, «дистиллируя» мельчайшие интервальные ячейки и весьма хитроумно доказывая на этом основании глубокое структурное единство музыкальной ткани. Надо ли говорить, что такой анализ прежде всего раскрывает особенности композиционной техники самого Шёнберга (недаром его доклад носит название «Брамс прогрессивный»⁷⁸).

Высокая содержательная и, в частности, тематическая концентрация, максимальное «уплотнение» текста всегда рассматривалось самим Шёнбергом и его учениками как большое достоинство, как признак искусства «высшей пробы». В теории так оно и есть. Однако на практике – и в первую очередь в творчестве классиков, которое для композиторов нововенской школы всегда служило эталоном, – дело обстоит несколько иначе.

Для характеристики процессов, направляющих развитие классической композиции, прибегнем к понятиям «парадигматика» и «синтагматика», использованным Л. Акоюном для анализа глубинной структуры музыкального текста. Согласно его теории, развертывание каждого конкретного текста направляется совокупностью парадигматических и синтагматических отношений, где «синтагматически сильной» считается такая позиция элемента, когда его смысл определяется главным образом инерцией развертывания текста, высокой мерой его связности – понимаемой в данном случае скорее формально-механистически» (самые очевидные примеры – секвенции, разного рода остинато, гаммообразное движение), а «парадигматически сильная позиция определяется мерой “узнаваемости” элемента, его ассоциативным потенциалом, позволяющим распознать в нем некое начало, объединяющее его с другими элементами» (мотив, тема)⁷⁹. Нормативное соотношение, лежащее в основе классической формы, «своего рода закон музыкального формообразования» состоит в динамическом равновесии (говоря упрощенно – чередовании) сильных и слабых позиций текста: «Наиболее сильная синтагматика достигается в условиях движения по инерции, неизбежно приводящего к падению парадигматического показателя; с другой стороны, чрезмерное разнообразие парадигматики отражается на мере связности текста, делая его клочковатым, синтагматически неупорядоченным»⁸⁰.

Если рассмотреть под таким углом музыку Шёнберга, то очевидно, что в его музыкальных текстах наблюдается резкий перевес парадигматически сильных позиций над синтагматически сильными (таковых практически нет). Представление ассоциативно богатых элементов абсолютно превалирует и не находит сколько-нибудь существенного противовеса. Иными словами, возведение «музыкальной прозы» в композиционный принцип привело к фактическому упразднению противопоставления тематических «сгущений» и «разряжений», пульсирующих в классической форме. Между тем этот

⁷⁸ Все упоминавшиеся музыкальные анализы Шёнберга на русском языке опубликованы в сборнике: Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы.

⁷⁹ Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. С. 8–9.

⁸⁰ Там же. С. 26.

принцип прослеживается не только у венских классиков (он лежит в основе сонатной и других, менее сложных, форм, основанных на дихотомии: тема – ход), но и в полифонических композициях Баха, которого Шёнберг называл первым из самых учителей. Даже в фуге – казалось бы, примере предельного тематического сгущения – проведения темы перемежаются интермедиями (где на первый план выходят синтагматические связи), а среди этих проведений существует своя иерархия: заключительная стретта, безусловно, служит примером парадигматически сверхсильной позиции. В форме более высокого порядка – полифоническом цикле – тематически упорядоченной, парадигматически сильной фуге обычно предшествует максимально свободная, основанная на общих формах движения – то есть парадигматически слабая – прелюдия. Тот же принцип лежит и в основе номерной оперы: чередование речитативов и арий (ансамблей) есть по сути не что иное как материализация все того же пульса парадигматически сильных и слабых позиций. Не вдаваясь здесь в психологию восприятия, отметим лишь, что, по-видимому, такое динамическое равновесие сильных и слабых позиций – причем сразу на нескольких уровнях музыкальной композиции – является обязательным условием ее, говоря словами Шёнберга, «постижимости».

Анализируя музыку классиков, Шёнберг придумал собственный термин для характеристики разделов, суть которых состоит «в постепенном устранении характерных особенностей вплоть до того, что остаются одни только нехарактерные, которые больше не требуют продолжения», где «остаются одни “плевелы”, имеющие мало общего с основным мотивом»⁸¹ или, как мы бы сказали, – для характеристики «парадигматически слабых» разделов. Это термин «ликвидация» (Liquidation, в русском издании собрания писем Шёнберга В. Шнитке переводит это понятие как «свертывание»); в качестве синонима композитор использовал также понятие «растворение» (Auflösung). При этом к его собственной музыке эти термины едва ли применимы: она очищена автором от «плевел» (как симптоматична в устах композитора такая оценочная характеристика!).

В своей статье «Почему музыку Шёнберга так трудно понимать?» Берг очень проникательно замечает: «В музыке Шёнберга следует констатировать *объединение, одновременное присутствие* всех тех качеств, которые обычно считаются достоинствами хорошей музыки, но чаще всего представлены *по отдельности*, в разное время. [...] *Трудность понимания* [...] *состоит не столько в атональности, сколько в других особенностях строения музыки Шёнберга, в полноте использованных как в этом гармоническом стиле, так и повсюду художественных средств, в привлечении всех композиционных возможностей, предоставленных музыкой столетий, одним словом – в ее неизмеримом богатстве*»⁸². Вся проблема заключается в оценке названных качеств. Не нарушает ли это действительно неизмеримое богатство фундаментальные принципы музыкального формообразования? Не уподобляется ли такая музыка речи, состоящей из одних существительных? Не оборачивается ли в конечном итоге тотальная тематизация упрощением и обеднением многоуровневой диалектической системы внутренних соотношений классической формы, в которых ставка делается на одну составляющую, а другая – как «малоценная» – по возможности устраняется? И не становится ли в результате «неизмеримое богатство», которое констатирует Берг, потенциальным недостатком? Опыт столетнего бытования музыки Шёнберга показывает, что ответы на все поставленные вопросы будут скорее положительными. «Когда буквально *всё* тематично, то не тематично *ничто*», – словно отвечая на восторженное восклицание Веберна, писал другой ученик Шёнберга, испанский композитор Р. Герхард⁸³.

Помимо динамического равновесия сильных и слабых элементов, другим условием существования целостной музыкальной формы, характерной для классической музыки, Л. Акопян называет наличие «сверхпарадигмы» – «сильного унифицирующего начала [...],

⁸¹ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 74.

⁸² Berg A. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? S. 216, 218.

⁸³ Gerhard R. Developments in twelve-tone technique (1956). P. 135.

к которому возводится все многообразие парадигматических элементов произведения, каким бы пестрым ни казалось оно поверхностному взгляду»⁸⁴. В этом плане идея двенадцатитоновой композиции является воплощением классического принципа целостности *par excellence*: основная конфигурация служит зримым, материальным воплощением такой сверхпарадигмы, и ее действие можно проследить в сочинении во всех деталях.

Из всего сказанного можно сделать следующий вывод. В основе метода композиции Шёнберга лежит классическая модель формообразования. Широкое использование им утвердившихся музыкальных форм является следствием данного обстоятельства. Однако эта порождающая модель подвергается у него существенным видоизменениям, нарушающим ее внутреннее равновесие и, в конечном итоге, ее устойчивое функционирование. Отсюда возникает то несоответствие материала (точнее – принципов преподнесения материала) и формы, о котором всегда говорится в связи с двенадцатитоновой музыкой Шёнберга. Несоответствие возникает не только из-за отсутствия тонально-гармонических средств выполнения композиции, но и вследствие чрезмерной тематической концентрации по горизонтали и вертикали. Потенциально эта проблема дает о себе знать еще в тональных произведениях композитора – в «Просветленной ночи», «Пеллеасе и Мелизанде», Первом струнном квартете. Последующая бескомпромиссная эволюция Шёнберга, приведшая к созданию двенадцатитонного метода и тем самым к разрыву с Текстом европейской музыкальной культуры XVIII–XIX веков, только усугубила ситуацию: «постижимость» его музыки страдает как от нарушения принципа динамического равновесия формы, так и от индивидуализации предкомпозиционной структуры (основная конфигурация), создаваемой для каждого сочинения в отдельности. Отважимся предположить, что его сочинения всегда будут казаться одновременно традиционными и архисложными. Стремясь к идеалу «музыкальной прозы», Шёнберг еще раз проявил себя как максималист и утопист, стремящийся к невозможному. Подобно тому гению, о котором он говорил в своем докладе о Малере, он попытался осветить будущее – и не его вина, что показанная им «грядущая действительность» никогда не настанет.

В плане своей ценностной ориентации «революционер» и максималист Шёнберг был охранителем-консерватором. Произведения мастеров прошлого всегда служили для него непревзойденными образцами, на которых он учился сам и учил тех, кто приходил к нему постигать композиторское мастерство. Все, что он сделал в музыке, он воспринимал как продолжение и развитие классического искусства – не его «стиля», но заключенной в нем «мысли», то есть содержательного и композиционно-технического потенциала, как он его понимал. «Редко кто отдает себе отчет в том, – писал Шёнберг на склоне лет, – что между техникой предшественников и техникой новатора существует связь и что в искусствах не существует новой техники, которая не коренилась бы в прошлом»⁸⁵. По меткому замечанию Эйслера, относящемуся ко времени создания двенадцатитонного метода (1924), Шёнберг – «настоящий консерватор; он даже совершил революцию, чтобы получить возможность быть реакционером»⁸⁶.

Действительно, изобретение нового метода композиции означало для Шёнберга стабилизацию творчества. На двенадцатитоновом материале он возрождает классические формы (сонату, рондо, сложную трехчастную, вариации) и жанры. Если в начале своего творчества композитор нередко вторгался в жанровую сферу (и тоже путем «интенсификации»: секстет «Просветленная ночь», Первый струнный квартет и Камерная симфония ор. 9 – перенесение в сферу камерной музыки жанра одночастной симфонической поэмы, причем в последнем случае без какого-либо программного

⁸⁴ Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. С. 31.

⁸⁵ Schönberg A. Selbstanalyse (Reife). S. 386.

⁸⁶ Eisler H. Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär. S. 15.

содержания; одной из новаций Второго квартета стало участие голоса – возможно, не без влияния малеровского симфонизма; цикл «Лунный Пьеро» представляет новый жанр, возникший на пересечении камерной вокальной и камерной инструментальной музыки), то начиная с 1920-х годов он предпочитает устоявшиеся жанры в традиционной трактовке – квартет, квинтет, серенада, сюита, концерт, опера, симфонические вариации, фортепианные пьесы (последний жанр проходит через все его творчество и служит излюбленным полем для разнообразных экспериментов и новаций). В его музыке в 1920 – начале 1930-х годов особенно широко представлены жанровые типы движения – и прежде всего танцевальные формулы (менуэт, жига, гавот, вальс, лендлер, фокстрот, марш), – контрапунктические формы и техники письма (фуга, канон в самых изощренных видах).

Творчество Шёнберга 1920-х годов объективно соприкасается с неоклассическими тенденциями времени – хотя он сам всегда резко негативно отзывался о неоклассицизме образца Стравинского и Хиндемита, считая недопустимым возвращение к стилям прошлого. И все же их объединяет стремление опереться – пусть и по-разному – на незыблемое наследие классического искусства, найти в нем спасение от разрушительной безграничной свободы. При этом никакое стилистическое «назад» для Шёнберга было немыслимо. Развивая на *новом* материале, соответствующем новым историческим условиям, классические принципы, он чувствовал себя единственным законным продолжателем классических традиций. По выражению К. М. Шмидта, он исповедовал «внутренний» классицизм: «Он не полагался более на собственную композиторскую интуицию, но стремился развивать, контролировать и совершенствовать ее во взаимодействии с подтвержденными традицией формами; это означает, что свое и особенное было соотносено с историческим и всеобщим»⁸⁷. Если в 1910-е годы Шёнберг стремился перешагнуть пределы искусства, то в 1920-е он сосредоточивается на имманентно-музыкальном содержании, на логике развертывания «музыкальной мысли».

В творчестве Шёнберга примерно одинаково представлены вокальные и инструментальные жанры. В обеих этих сферах Шёнберг работал на протяжении всей жизни, хотя в определенные периоды явно отдавал предпочтение одной из них (так, период свободной атональности, как уже говорилось, был отмечен созданием преимущественно вокальных сочинений; обретя же новый «закон» в виде двенадцатитонового метода, Шёнберг на протяжении почти десяти лет – 1920-е годы – писал только инструментальные опусы). Но высшую ступень в *эстетической иерархии* Шёнберг отводил инструментальной музыке.

В этом отношении программное значение имеет статья, написанная композитором в 1912 году для альманаха «Синий всадник». В ней он, вслед за Вагнером и Шопенгауэром, отстаивает точку зрения, что музыку следует понимать «чисто музыкально», не принимая во внимание никакие «внешние» факторы вроде текста или сюжета, что смысл ее – в ней самой, что она живет по собственным законам и критерии других искусств (даже тех, с которыми музыка соединяется – например, поэзии) к ней неприменимы. В такой позиции ярко проявляется художественное мировоззрение экспрессионизма, с его предельной эмоциональной утонченностью, жадной *непосредственного* воздействия и глубоким недоверием к вербальному языку, – экспрессионизма как исторически поздней стадии романтизма, сформировавшего культ инструментальной «абсолютной» музыки. Особенно интересен следующий часто цитируемый фрагмент, имеющий непосредственное отношение к процессу создания вокальной музыки: «[...] Многие из своих песен я, захваченный звучанием их начальных слов, дописывал до конца, ни в коей мере не заботясь о том, как развиваются поэтические события в дальнейшем, и, упоенный процессом сочинения, даже не постигал всего этого, – лишь спустя сколько-то дней я заглядывал в текст, чтобы узнать, каково же буквальное

⁸⁷ Schmidt Ch. M. Wiener Schule und Klassizismus. S. 361.

поэтическое содержание моих песен. И тут, к своему величайшему изумлению, устанавливал, что никогда не удовлетворял требований поэта лучше, чем тогда, когда под впечатлением самого первого непосредственного соприкосновения с первоначальным звучанием текста угадывал все, что с необходимостью должно было наступить. Благодаря этому мне стало ясно, что художественное произведение подобно совершенному организму. Оно столь гомогенно по составу, что в любой мелочи, детали открывается его подлинная, сокровенная сущность»⁸⁸.

Позже, в предисловии к собранию своих текстов (1926), Шёнберг интерпретирует эту свою точку зрения в позитивистском ключе. Если не знать, в какой мере композитор дистанцировался от модных течений 1920-х годов, можно было бы подумать, что он приверженец «новой вещественности»: «Музыкант в состоянии смотреть на свои тексты без особого волнения. Ведь главным образом они нужны ему для того, чтобы организовать гласные и согласные в соответствии с принципами, какими он руководствуется и во всем остальном. Быстрее и медленнее, выше и ниже, громче и тише – все это было бы в музыке и без текста, и лучше всего, если вокалисты будут произносить текст столь же благозвучно, как хорошо понятое “до-ре-ми”»⁸⁹. Еще позже, в дискуссии на Берлинском радио (1931), композитор отозвался о словесном тексте лишь как удобном средстве членения формы⁹⁰.

Всё это отнюдь не означает, что в процессе сочинения слово игнорировалось⁹¹. Напротив, вокальная музыка Шёнберга свидетельствует о внимательном, чутком отношении композитора к тексту, начиная от его синтаксической структуры (озвучивая поэтические тексты, Шёнберг фактически трактует их как прозу, исходя из грамматико-синтаксических единиц, а не поэтических строк и рифм) и расстановки ударений и заканчивая отдельными неброскими, но достаточно очевидными звукоизобразительными деталями (случай убедиться в этом нам не раз представится при разговоре об отдельных вокальных опусах).

Приведенные высказывания Шёнберга следует понимать как эстетическое кредо, наследующее позиции Шопенгауэра, согласно которой именно музыка приоткрывает внутреннюю сущность мира, текст же, в противоположность традиционному представлению, «не лежит в основе музыки, а в некотором роде иллюстрирует и комментирует ее»⁹². Приверженность идее «абсолютной музыки» недвусмысленно проявляется у Шёнберга в том, как он выстраивает свои вокальные композиции на основе последовательного мотивно-тематического развития. С самого начала, с первых опусов, они вполне отвечают требованиям, предъявляемым в этом плане к инструментальной музыке, и по тематической «плотности» значительно превосходят другие сравнимые образцы (прежде всего песни Брамса). Даже в атональный период, когда, по словам самого композитора, он строил протяженные формы, опираясь на текст, эта опора отнюдь не сигнализировала о каких-либо изменениях в системе ценностей. Да, текст служил удобным средством членения формы – так же, как ранее той же цели служила тональность. Но музыка продолжала оставаться сутью композиции, главным проводником *Ausdrucksbedürfnis*. Не случайно единственное сочинение Шёнберга, казалось бы, сочиненное прямо «по тексту», – монодрама «Ожидание» – как раз и имеет главным своим содержанием выражение стихийных эмоций, палитра которых неизмеримо шире и тонченнее, чем та, которую подразумевает текст. Это как раз тот случай, когда текст одновременно служит удобным средством структурирования целого – и при этом, совсем в духе Шопенгауэра, «иллюстрирует» музыку.

⁸⁸ Шёнберг А. Отношение к тексту. С. 26.

⁸⁹ Шёнберг А. Афористическое // Советская музыка. 1989. № 1. С. 111.

⁹⁰ Diskussion im Berliner Rundfunk. S. 276.

⁹¹ Против такого понимания своих высказываний Шёнберг решительно протестует в статье «Это моя вина» из сборника «Стиль и мысль».

⁹² Dahlhaus C. Das Verhältnis zum Text. Zur Entstehung Arnold Schönbergs musikalischer Poetik. S. 742.

Парадоксально, но Шёнберг больше следует содержанию литературного текста в своих ранних программных *инструментальных* сочинениях – в секстете «Просветленная ночь», где отчетливо прослеживается композиция и отдельные содержательные подробности стихотворения Демеля (правда, форма этого стихотворения, которой следует секстет, сама по себе вполне музыкальна); в «Пеллеасе и Мелизанде», где, по собственному признанию, он «старался отразить каждую деталь» драмы Метерлинка⁹³. Поскольку текст служит здесь лишь предкомпозиционным фактором и реально в сочинении не представлен, Шёнберг может позволить себе писать сюжетно-детализированно и вместе с тем не изменить основополагающей идее самостоятельной инструментальной формы. Однако вскоре текст в качестве объявленной программы был потеснен и в сфере программной музыки: симфоническая поэма по Метерлинку ор. 5 стала последним у Шёнберга образцом этого жанра. Далее текст продолжает существовать в целом ряде его инструментальных сочинений тайно, «за кадром» – в качестве необъявленной программы самого общего плана, носящей, как правило, личный характер.

Все вышесказанное – попытка лишь в основных чертах обрисовать изменявшееся и неизменное в художественном мире Шёнберга. Эстетика и поэтика композитора в их становлении и эволюции обретут плоть и кровь при более подробном разговоре о его творчестве во второй части настоящей работы.

⁹³ Шёнберг А. Анализ «Пеллеаса и Мелизанды». С. 484.

Глава 2. Педагог и теоретик

Картина творчества Шёнберга была бы неполной без рассмотрения его музыкально-теоретического наследия и педагогической деятельности. Тесную взаимосвязь творчества, занятий музыкальной теорией и педагогики у мастеров нововенской школы подчеркивал Ф. Гершкович: «Если теоретические мысли композиторов Шёнберга и Веберна получили свою (устную, и только частично печатную) формулировку, это лишь благодаря тому, что им пришлось зарабатывать свой хлеб уроками композиции. Преподавательская деятельность была, однако, не обузой для их творчества, а неперемennым его условием. “Техническая революция” музыкальных средств нашего века поразила необычайной новизной вызванных ею явлений даже и тех, которые осуществляли ее в своих произведениях. Для них появилась крайняя необходимость распознать отношения Нового, ими создаваемого, со Старым, а потому и необходимость углубленного исследования самого Старого. Вот ситуация, в которой Шёнберг и Веберн преподавали. Уча других, они учились; учаь, они создали *настоящую теорию музыки...*»¹ В этих словах – ключ к разгадке феномена Шёнберга-педагога и Шёнберга-теоретика. Его интуитивные открытия, «озарения» в сфере композиции требовали всестороннего осмысления, а преподавание служило оптимальной формой проверки «на прочность» теоретических выводов и дополнительным стимулом для продолжения размышлений, которые, в свою очередь, опосредованно влияли на творческий процесс. Сущность Шёнберга – композитора, теоретика, педагога – триедина. Его композиторское дарование могло в такой степени раскрыться и развиваться во многом благодаря неустанной работе мысли, непрекращающимся поискам ответа на вопрос: «куда я иду?» И в меньшей степени – благодаря тому кругу духовно близких людей, которые с энтузиазмом и восторгом встречали его музыку и его идеи, для которых он неизменно стоял на недостижимой высоте: благодаря его ученикам – соратникам и единомышленникам.

ПЕДАГОГ

Я учитель из страсти...

Шёнберг

Шёнберг был выдающимся педагогом, педагогом по призванию. «Педагогика, вероятно, единственная моя страсть, с которой я безуспешно пытался бороться [...], – писал он. – Я учитель из страсти; даже если я тысячу раз скажу себе: “Ну, я преподаю уже сорок лет...” и ко мне придет новый ученик – то я сразу же позабуду все свои добрые намерения и с головой уйду в новое дело...»² Преподавание отнимало у Шёнберга много сил и времени. В архиве композитора сохранился листок с его расписанием на неделю (предположительно датируемый 1919 годом): шесть дней, кроме воскресенья, с 8 часов утра и до 6 вечера он давал уроки и занимался делами «Общества закрытых исполнений музыки». По свидетельству Х. Х. Штуккеншмидта, для сочинения оставались только летние месяцы. Тем не менее, Шёнберг преподавал до последних лет жизни. И дело здесь не только в материальной заинтересованности (Шёнберг не брал денег с тех, кто был не в состоянии платить, но кому, по его мнению, следовало учиться) – слишком велика была потребность поделиться с учениками своими мыслями, своим опытом, убедить их, увлечь.

Педагогическая деятельность Шёнберга охватывает более полувека. Он начал преподавать в 1898 году в Вене. Можно говорить о нескольких поколениях его студентов: первые венские ученики (с 1898) – среди них Антон Веберн и Альбан Берг (с 1904), композиторы и дирижеры Карл Горвиц, Генрих Яловец, разносторонний музыкальный

¹ Гершкович Ф. Формальные и гармонические инверсии в финале 3. симфонии Бетховена [...]. С. 158.

² Из наброска речи для выступления в Нью-Йорке (октябрь 1933); цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 301.

деятель Эрвин Штайн, музыковед, крупный специалист по византийской музыке Эгон Веллес; берлинские ученики (1911–1915) – среди них пианист Эдуард Штойерман, композитор и дирижер Макс Дойч; послевоенные ученики, занимавшиеся у Шёнберга в Вене и Мёдлинге под Веной (с 1918), – среди них композиторы Ганс Эйслер, Виктор Ульман, скрипач Рудольф Колиш, теоретик и музыкальный критик Йозеф Руфер, композитор и дирижер Карл Ранкль, музыковед Эрвин Ратц, пианист Рудольф Серкин, испанский композитор Роберто Герхард (последний продолжил учиться у Шёнберга в Берлине); студенты шёнберговского мастер-класса по композиции в Прусской академии искусств (вновь Берлин, с 1926) – среди них греческий композитор Никос Скалкоттас, композитор и дирижер Винфрид Циллиг, музыковед и критик Ханс Хайнц Штуккеншмидт, американский композитор и фаяотист Адольф Вайс; наконец (начиная со времени эмиграции в 1933), многочисленные американские студенты, в том числе композиторы Джон Кейдж, Лу Харрисон, музыковеды Дика Ньюлин, Леонард Стайн. Тех, с кем Шёнберг по разным причинам не мог заниматься сам, он передавал бывшим ученикам (таким образом, например, попал к Бергу Теодор Адорно). Учиться у Берга или Веберна практически означало то же самое, что учиться у Шёнберга. «Со своими собственными учениками Берг и Веберн много говорили о своем учителе. Любой музыкальный вопрос, затронутый во время уроков, рассматривался ими, как правило, в свете какого-нибудь высказывания Шёнберга. По существу, говоря так часто о нем, они говорили о самих себе. Берг и Веберн, создания Шёнберга, чувствовали себя тождественными ему», – так вспоминал о годах учения в Вене Гершкович. Он добавляет, что не может точно сказать, какие из излагаемых им теоретических постулатов принадлежат Веберну, а какие – Шёнбергу, поскольку «идеи обоих мастеров срослись, создав единое целое»³.

Школа Шёнберга объединила многих талантливых музыкантов – его прямых учеников и людей, принадлежавших к его кругу общения (такowymi были, например, Г. Шерхен и Т. Адорно), – исповедовавших его идеалы и приложивших немало сил для распространения музыки, теоретических взглядов и педагогических принципов своего учителя. Сила и роль школы Шёнберга раскрылись не сразу. Долгое время это было весьма узкое, закрытое для посторонних содружество «посвященных», распавшееся и рассеявшееся в начале 30-х, с приходом к власти в Германии национал-социалистов. Кто-то был вынужден эмигрировать, оставшиеся на родине оказались в изоляции, некоторые погибли. Творчество Шёнберга и музыкантов его круга и в 30-е, и в 40-е годы продолжало оставаться сравнительно малоизвестным и не оказывало сколько-нибудь значительного влияния на умы. Ситуация начала меняться лишь в конце 40-х – начале 50-х годов, с выходом «Философии новой музыки» Т. Адорно – этой Библии немецкого и не только немецкого авангарда – и увлечением творчеством Веберна. Ныне все три главных представителя нововенской школы признаны классиками музыки XX века; их значение и влияние на весь ход ее развития трудно переоценить. Воздействие идей Шёнберга, его представлений о музыке, педагогических принципов, воспринятых и передаваемых его учениками и теперь, спустя более полувека после его кончины, гораздо шире, чем можно себе представить. Шёнберг-педагог и музыкальный мыслитель продолжает жить в деятельности своей разветвившейся школы – учеников (некоторые из них продолжают работать до сих пор) и учеников учеников.

Шёнберг воспитывал приходивших к нему молодых людей в духе служения искусству. Незадолго до смерти в связи с приглашением участвовать в деятельности только что созданной Израильской академии музыки он писал, что всегда стремился привить ученикам «понимание того, что искусство имеет свою мораль и почему необходимо всегда неукоснительно ее соблюдать и самым решительным образом бороться

³ Гершкович Ф. Веберн и его учение. С. 60, 63.

с теми, кто ее нарушает». Из Академии, продолжает композитор, «должны выходить истинные жрецы искусства, которые так же священнодействовали бы в искусстве, как жрец перед Божьим алтарем»⁴. Самый страшный грех для художника – изменить себе, свернув с предначертанного ему пути, поддаться соблазну легкого успеха. Делать в искусстве самое большее, на что только способен, предъявлять к себе высочайшие требования, никогда не идти на компромисс, никогда не останавливаться на достигнутом – вот главное, чему учил Шёнберг. «Он *формирует* ученика в глубочайшем значении этого слова [...]. И если мы называем себя “учениками Шёнберга”, то совсем в другом смысле, чем те, кто неразрывно связывает со своим учителем лишь всеспасительную аппликатуру или новую генерал-басовую цифровку. Мы знаем, что все, кто так себя называет, затронуты в самых основах своего мышления и находятся в определенном духовном контакте. Его имя для всякого, кто был его учеником, больше, чем просто воспоминание о времени учения, оно для него – художественная совесть», – так писал о своем 38-летнем учителе Генрих Яловец, один из первых его студентов⁵. То, что Шёнберг оказывал глубокое воздействие на личность ученика в целом, отмечали все, кто с ним общался.

Молодые музыканты, собравшиеся вокруг Шёнберга, видели свое предназначение в том, чтобы прокладывать путь новому искусству; враждебное отношение, с которым они нередко сталкивались в музыкальных кругах, заставляло их еще теснее сплотиться вокруг учителя. Австрийский композитор Фридрих Церха, занимавшийся у одного из самых преданных шёнберговских учеников «первого призыва» Йозефа Польнауэра, проникательно описывает самосознание нововенцев и царившие в их среде настроения: «В угрожающем духовном климате заканчивающегося XIX и начинающегося XX века Шёнберг, подобно Д’Аннунцио и Георге, был одним из тех умов – абсолютных авторитетов в своей области, живых примеров ответственности в образе действий, – которым в своем кругу довелось быть “пророками”, почти “святыми”, под эгидой которых – будучи одновременно плененными и защищенными – можно было подняться до уровня посвященных. [...] Познание достижений мастера и преклонение перед ними, предчувствие [...] невозможности общения познавшего с толпой и переживание пренебрежения со стороны общества, превращавшее их избранность в обособленность, – все это объясняет то “тайное союзничество”, сектантство, ту боязнь предстать перед посторонними, что так часто ставилась в вину шёнберговскому окружению»⁶.

Среди учеников Шёнберга особое место принадлежит Бергу и Веберну, которые составляют ядро его школы, – не только потому, что до конца своих дней они остались верны идеалам своего учителя и были бесконечно преданы ему лично, но и потому, что стали музыкантами не меньшего, чем он, масштаба и могли вести с ним диалог на равных. И тем не менее, оба всегда чувствовали себя учениками и благоговели перед ним, а он, со своей стороны, ревниво следил за тем, чтобы в этом плане ничего не менялось. В 1924 году в альбоме, который ученики подготовили к 50-летию Шёнберга и где каждый из них должен был высказаться о своем общении с мастером, Берг сделал следующую запись: «Осень 1904 года – начало занятий, с тех пор до моей женитьбы в мае 1911 года и далее – до конца жизни ученик Арнольда Шёнберга»⁷. Двумя годами позже, в поздравлении к 52-летию своего учителя Берг писал, что вообще-то равнодушен к дням рождения, исключая день появления на свет Шёнберга, «без рождения которого не было бы на свете и меня – по крайней мере, того, что есть во мне ценного»⁸. В буквальном смысле слова боготворил Шёнберга и Веберн, который однажды сравнил отношение учеников к Шёнбергу с

⁴ Письмо Ф. Пеллегу и Э. Партошу от 26 апреля 1951 года; см.: *Шёнберг А.* Письма. С. 396.

⁵ Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. S. 83.

⁶ *Cerha F.* Die Wiener Schule und die Gegenwart. S. 305.

⁷ Цит. по: *Stephan R.* Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. S. 22.

⁸ Цит. по: *Stuckenschmidt H. H.* Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 286.

отношением апостолов к Христу⁹. Биографы Веберна пишут о том, что Шёнберг стал для него «идолом»: «Насколько он старался угодить, настолько же страшился возразить этому человеку, которого он любил и боялся. Его личная зависимость со временем усиливалась и порой принимала почти патологические формы»¹⁰.

Творчество Шёнберга неизменно находилось в центре внимания Берга и Веберна. Ему посвящен целый ряд их аналитических статей и докладов (назовем здесь, в частности, статью Веберна «Музыка Шёнберга» в посвященном учителю сборнике 1912 года; тематические анализы «Песен Гурре», «Пеллеаса и Мелизанды», Камерной симфонии, выполненные Бергом; его же статью в юбилейном номере журнала «Anbruch» к 50-летию мастера «Почему музыку Шёнберга так трудно понимать?», в которой он называет творчество Шёнберга вершиной всего предшествовавшего развития музыки). Они не раз делали переложения сочинений своего учителя (в частности, Берг подготовил клавираусцуг «Песен Гурре», Веберн – Оркестровых песен ор. 8). Веберн и Берг были в числе наиболее деятельных участников организованного Шёнбергом «Общества закрытых исполнений музыки». Бергу принадлежала инициатива подготовки первого сборника, который «с величайшим почитанием» ученики Шёнберга посвятили своему учителю. В 1911–1912 годах Берг и Веберн организовали сбор пожертвований в поддержку Шёнберга, остро нуждавшегося в средствах.

Надо отдать должное Шёнбергу: со своей стороны он старался сделать для своих учеников, что было в его силах. Он всячески рекомендовал их музыку своим издателям (прежде всего «Universal Edition»), устраивал исполнения, пытался организовать приглашение Веберна в Америку, посвятил ему свой Скрипичный концерт (на его клавире в 1937 году появилась надпись – первоначальный вариант посвящения: «Моему дорогому другу Антону фон Веберну с сердечнейшей благодарностью за его неподражаемую верность»). Однако нельзя обойти вниманием и другие факты. В своих теоретических работах, выступлениях и статьях он почти никогда не упоминает их музыку (исключение составляет лишь «Учение о гармонии»). После смерти Берга Шёнберг сразу же предложил его вдове оркестровать третий акт «Лулу»; однако, получив все материалы, отказался, мотивировав это тем, что работа оказалась гораздо более сложной и объемистой, чем он предполагал (на самом деле, как явствует из его переписки, Шёнберга, очень чувствительного к любым проявлениям антисемитизма, оскорбили некоторые выражения либретто, истолкованные им в таком духе). Хелена Берг увидела в его отказе перст судьбы и до самой смерти противилась реконструкции третьего действия оперы. Но несмотря на случившиеся размолвки и недоразумения, несмотря даже на некоторую ревность, с которой Шёнберг порой реагировал на творчество своих учеников, между ними всегда существовала близость особого рода, основанная на взаимопонимании сподвижников и единомышленников-творцов. Переживший обоих своих главных учеников, Шёнберг в 1947 году сделал следующую пророческую запись: «Нас – Берга, Веберна, Шёнберга – будут называть вместе, как единство, потому что мы страстно, с готовой к жертвам преданностью верили в однажды воспринятые идеалы и никогда не отступились бы от них, даже если бы удалось ввести нас в заблуждение»¹¹.

Однако школа Шёнберга включала в себя не только Веберна и Берга, и отношения внутри нее не стоит идеализировать. Шёнберг требовал от учеников безграничной преданности, не терпел никаких проявлений инакомыслия и порой вел себя деспотично¹².

⁹ 11 августа 1911 года Веберн писал своему учителю: «Думаю, что апостолы Христа не питали более сильных чувств к своему Господу, чем мы к Вам» (цит. по: *Scharenberg S. Überwinden der Prinzipien. S. 76*).

¹⁰ *Moldenhauer H. und R. Anton Webern. S. 90*.

¹¹ Цит. по: *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 304*.

¹² Характерная деталь: в Уставе «Общества закрытых исполнений музыки» было записано, что цель Общества – «дать возможность Арнольду Шёнбергу лично осуществить его намерение: сообщить художникам и любителям искусства подлинное и точное знание современной музыки» (цит. по: *Szmolyan W.*

Не все готовы были с этим смириться. Так на несколько лет прервались отношения Шёнберга с Гансом Эйслером, которого Александр Цемлинский считал «единственным самостоятельно мыслящим человеком»¹³ среди шёнберговских учеников. Эйслер имел смелость в приватном разговоре с Цемлинским сказать, что не понимает двенадцатитоновую технику и разочарован во всех этих «современных штучках». Узнав об этом, Шёнберг направил ему гневное письмо, в котором объявил Эйслера «оставшимся на другом берегу»¹⁴. Между тем, он считал Эйслера, наряду с Бергом и Веберном, одним из самых талантливых своих учеников. Даже Веберн и Берг, которые вели себя по отношению к учителю образцово, не избежали упреков и подозрений (Веберн – в том, что он выдает идеи Шёнберга за свои, оба – в антисемитских и национал-социалистических настроениях)¹⁵.

Из школы Шёнберга вышли не только композиторы, дирижеры, но и прекрасные исполнители, среди них выдающийся пианист Эдуард Штойерман и знаменитый скрипач Рудольф Колиш. О Венском струнном квартете, основанном Колишем летом 1924 года и просуществовавшем два года, Шёнберг с гордостью говорил: «моя школа». Композитор принимал самое деятельное участие в работе квартета, регулярно присутствовал на репетициях и концертах, оказывал влияние на репертуарную политику, по сути выполняя функции негласного «художественного руководителя» квартета – притом весьма авторитарного (что привело в итоге к конфликту). Высшей ценностью для Шёнберга в интерпретации была ясность и точность передачи авторского замысла, хода музыкального развития. Эти представления он внушал музыкантам. С одобрением говорил он о решимости «венцев» не совершать ошибку тех исполнителей, которые «ставили свой личный пафос выше пафоса произведения». «Их намерение, – подчеркивал он, – служить произведению, и все [их] искусство, вся изысканность исполнения должны иметь конечной целью передать мысль автора»¹⁶. В своей статье «Шёнберг как воссоздающий художник» Колиш описывал шёнберговскую манеру изложения как «совершенно объективную»: «Произведение искусства предстает сообразно своей структуре, исходя из взгляда на целое раскрываются связи частей. Должно быть выражено не настроение, а музыкальная мысль». «Одно техническое указание Шёнберга часто больше говорит о существе исполнения, чем тома по эстетике», – заключает Колиш¹⁷. Шёнберг добился успеха и в этой области: Венский струнный квартет в Австрии и за ее пределами снискал себе репутацию одного из лучших камерных ансамблей; в рецензиях на его концерты неизменно отмечался необычайно высокий уровень интерпретации.

Шёнберг преподавал все музыкальные предметы, начиная от инструментовки и кончая композицией¹⁸. Большое значение он придавал полифонии – как правило, занятия начинались именно с упражнений в контрапункте. Так, Берг проходил у него контрапункт в течение трех лет, завершив курс сочинением двойной фуги для струнного квинтета с *basso continuo* (Шёнберг впоследствии подчеркивал, что проработал с Бергом контрапункт, как ни с кем другим). Только тогда начались занятия композицией – и это при том, что Шёнберг имел возможность познакомиться с музыкой Берга и оценить его дарование. Контрапункту Шёнберг отдавал предпочтение перед всеми остальными

Neues über den Schönberg-Verein. S. 243). По словам Х. Х. Штуккеншмидта, Шёнберг руководил Обществом «как диктатор» (*Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 232*).

¹³ Шёнберг А. Письма. С. 174.

¹⁴ Там же. С. 178.

¹⁵ Перипетиям взаимоотношений Шёнберга и Берга посвящена статья: *Векслер Ю.* Берг и Шёнберг: драма художнической дружбы. С. 186–195.

¹⁶ Цит. по: *Ringer A.* Arnold Schönberg und das Wiener Streichquartett. S. 190.

¹⁷ *Kolisch R.* Schönberg als nachschaffender Künstler. S. 306.

¹⁸ Вот перечень курсов, заявленных им в 1935 году в Университете Южной Калифорнии: «Искусство контрапунктической композиции», «Тематическая структура», «Элементы музыкальной формы (на материале анализа)», «Оценка музыкальных произведений».

«ремесленными» дисциплинами. По свидетельству А. Веприка, посетившего Шёнберга в Берлине в 1927 году, тот считал, что при условии серьезной работы ученик может овладеть гармонией за полгода, тогда как на контрапункт отводил полтора¹⁹.

Большое внимание на уроках уделялось анализу классики – главным образом, сочинениям Бетховена, Брамса, Мендельсона. Шёнберг почти никогда не говорил на уроках о собственной музыке; из современных ему композиторов он охотно привлекал в качестве материала для изучения лишь музыку Макса Регера, которого высоко ценил. Эгон Веллес вспоминал, что Шёнберг обладал даром раскрывать перед учеником конструктивные первоосновы, «логику» музыки: «Анализируя классические произведения, он обнаруживал в самых потаенных уголках органические взаимосвязи, которые составляли тайну воздействия того или иного места»²⁰.

На своих занятиях Шёнберг не следовал какому-либо заранее определенному плану, сообразуясь с потребностями и уровнем подготовленности ученика. В связи с заявленным им семинаром по композиции (осень 1917, Вена) он писал, что в идеале представляет себе «продолжительное непринужденное общение» с учениками, в ходе которого они будут обсуждать возникшие вопросы, «музицировать, анализировать, дискутировать, искать и находить»²¹. В воспоминаниях его учеников нередко приходится читать, что занятия не были систематическими в том плане, как это принято в музыкальных учебных заведениях. Шёнберг свободно говорил на разные музыкальные темы, в присущей ему неподражаемой манере емко, точно и образно излагал свои мысли, заражая ученика своим энтузиазмом, увлекая оригинальностью и новизной взглядов. В 1912 году, мотивируя свой отказ преподавать в венской Академии музыки и изобразительного искусства, Шёнберг писал ее президенту: «Я должен был бы всю жизнь, до шестидесяти четырех лет, бубнить гармонию и контрапункт. А это не по мне. Поскольку я не могу, не краснея, заставить себя в чем-то повториться, а при многолетнем преподавании этих дисциплин невозможно каждый год находить нечто совершенно новое, мне вряд ли удалось бы уберечься от неизбежной в таком случае рутины»²². Шёнберг никогда не прибегал к запретам типа: «этого делать нельзя» или «это не разрешается», но всегда стремился дать обоснование, исходя из сути вещей²³, побуждал ученика к собственным размышлениям, поискам и самостоятельным открытиям. «Шёнберг учит мыслить, – писал Эрвин Штайн. – Он заставляет ученика смотреть [на все] открытыми глазами, как если бы он был первым, кто это видит [...]. Вопрос заключается не в абсолютной истине, а в поисках истины»²⁴.

Шёнберг был строгим и взыскательным педагогом. Он много задавал, требовал тщательной, вдумчивой проработки мельчайших деталей, внутренней оправданности каждого шага в гармонии, каждого поворота в развитии. Даже в самых простых и непритязательных пьесах необходимо было передать определенный характер (отсюда – непременно обозначения темпа), сделать как можно плотнее тематические связи – ничего лишнего и ничего случайного. «Одна нота – тон, две ноты – взаимосвязь, три ноты – закон», – так выразил свое творческое кредо, сформировавшееся в результате многолетнего соприкосновения с музыкальной идеологией нововенской школы, ученик Шёнберга и Берга, австрийский композитор Ханс Эрих Апостель²⁵.

¹⁹ Веприк А. Встречи с Хиндемитом, Шёнбергом и Равелем. С. 117.

²⁰ Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. S. 81.

²¹ Цит. по: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 272.

²² Шёнберг А. Письма. С. 60–61.

²³ Следуя этой установке, Шёнберг в «Учении о гармонии» не просто приводит те или иные правила, но каждый раз вдается в объяснения того, почему это правило возникло: почему используется именно четырехголосный склад, почему следует избегать двух скачков баса в одном направлении, откуда возник запрет на параллельные квинты и октавы (кстати, Шёнберг не считал его непреложным) и т. д.

²⁴ Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. S. 82.

²⁵ Цит. по: Gruber G. W. «Eine Note – ein Ton, zwei Noten – eine Beziehung, drei Noten – ein Gesetz». S. 177.

Вынужденный заниматься в США с недостаточно хорошо подготовленными студентами и в менее благоприятных условиях, чем в Европе, Шёнберг и в такой ситуации сумел многое сделать. В архиве композитора сохранилась следующая запись (1936): «Несмотря на непродолжительное обучение [...], мне удалось добиться, чтобы каждый сочинил рондо. Мои требования существенно усложнили это задание. Я настаивал, чтобы они ввели в сочинение шесть или семь тем, отличающихся друг от друга по характеру, выразительности, строению, гармонии, по длине и развитию. [...] Двое-трое самых способных написали вполне хорошую прикладную музыку»²⁶.

Шёнберг всегда предостерегал от того, чтобы ученики подражали ему: «Вы не должны писать так, потому что так пишу я. Дайте Вашей индивидуальности высказать то, к чему Вас влечет со всей силой. Каждый развивается по-своему и своим путем достигает цели»²⁷. Задачей Шёнберга было помочь раскрыться творческой личности студента и выработать соответствующую индивидуальным задачам технику. Индивидуальность он ставил превыше всего, считая, что там, где есть индивидуальность, сами собой появятся и выразительность, и техника.

Для своих учеников Шёнберг оставался непререкаемым авторитетом. Многие из них поддерживали с ним тесные контакты и после окончания обучения, некоторые даже переезжали вслед за Шёнбергом из города в город. Он всегда был окружен учениками разных поколений. Сила и обаяние его личности производили неизгладимое впечатление на всякого, кто с ним общался. Один из его учеников, дирижер Г. Сваровский, вспоминал: «[...] В нем было что-то от пророка; когда он говорил, невозможно было не увлечься»²⁸. Для учеников Шёнберга не было вопроса, кто является первым среди троих – Шёнберг, Веберн или Берг. Так, в 1954 году Эдуард Штойерман писал своему ученику и другу Теодору Адорно в связи с приглашением выступить на Кранихштайнских (Дармштадтских) курсах новой музыки с докладом: «При подходящем случае я хотел бы донести свое убеждение, что Берга и Веберна значительно переоценивают в ущерб Шёнбергу, что, по моему мнению, не может быть и речи о *трех* [курсив наш. – Н.В.] великих современных композиторах»²⁹. Ученик Берга и Веберна Филип Гершкович также считал творчество Веберна «заливом шёнбергова моря»³⁰.

Шёнберг не раз выступал с инициативами в области музыкального образования и просвещения. В январе 1911 года он предложил «Universal Edition» проект музыкальной газеты, в которой планировал регулярно выступать сам, в том числе по серьезным теоретическим вопросам (были запланированы, в частности, публикации по инструментовке, учению о современной композиции, форме); эта газета должна была стать «художественной совестью нашего времени»³¹. На рубеже 1900–1910-х годов он разработал и послал мэру Вены план музыкального учебного заведения нового образца. Его студентам должна была предоставляться возможность проводить занятия с учащимися двумя-тремя годами моложе. По мнению Шёнберга, это был бы для них бесценный опыт. Другое нововведение заключалось в том, что состав классов по композиции мог быть подвижным: студенты, которые развивались быстрее, без промедления попадали бы в следующие классы. Эта схема имела двойное преимущество: одни учащиеся могли беспрепятственно продвигаться вперед, другие не были бы обескуражены быстрым прогрессом некоторых из своих одноклассников – ведь интенсивность развития сама по себе не может служить мериллом таланта (в связи с этим

²⁶ Цит. по: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 338.

²⁷ Цит. по: Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. S. 84.

²⁸ Swarowsky H. Schönberg als Lehrer. S. 240.

²⁹ Цит. по: Rülke V. Eduard Steuermann. S. 113.

³⁰ Гершкович Ф. <Заметки, воспоминания, письма>. С. 331.

³¹ Цит. по: Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. S. 137.

Шёнберг вспоминал, что Веберн двигался вперед очень медленно)³². По приезде в США в 1933 году Шёнберг вновь выступил с планом – на этот раз большого международного музыкального института, в деятельности которого использовалось бы лучшее, что только было создано в области музыки, и где студенты работали бы на будущее музыкального искусства³³. В середине 20-х годов Шёнберг, придававший большое значение точности употребления музыкальных терминов, предложил Т. Адорно взять на себя работу по составлению музыкального словаря. Среди возможных авторов он называл Г. Мерсмана, Й. М. Хауэра, Г. Шенкера, Э. Штайна и других. Ни один из этих планов не был осуществлен.

В США, где Шёнбергу приходилось решать в процессе обучения гораздо более скромные, чем прежде, задачи, его педагогический талант проявился в неменьшей степени, чем в лучшие для него годы преподавания в Вене и Берлине. Деятельный и активный по натуре, Шёнберг не переставал размышлять над тем, как можно наилучшим образом организовать педагогический процесс. В американский период он работал над рядом учебников, предназначенных в первую очередь для его американских студентов, – «Модели для начинающих сочинять», «Основы музыкальной композиции», «Подготовительные упражнения в контрапункте». В конце жизни Шёнберг с полным правом мог сказать: «Как педагог, я никогда не учил просто тому, что знал сам, но скорее тому, в чем нуждался ученик»³⁴.

ТЕОРЕТИК

Я все-таки больше композитор, чем теоретик.

Шёнберг

Хотя Шёнберг не раз говорил, что музыка рождается из бессознательного и что при сочинении композитор повинуетя только чувству, вместе с тем он считал необходимым «осознавать законы и правила, которые определяют возникшие в воображении формы». И какой бы ни была сила воображения, «уверенность в том, [...] что порядок, логика, постижимость и форма невозможны без подчинения этим законам, толкает композитора на путь исследования»³⁵. Таким образом, одной из побудительных причин для занятий Шёнберга музыкальной теорией стала потребность в осознанном контроле композитора над новыми средствами и формами, найденными по большей части инстинктивно.

Исследователями творчества Шёнберга было замечено, что пики его активности в теоретической сфере совпадают с основными вехами его композиторской эволюции. Так, «Учение о гармонии» (1911) появилось в период постепенного отхода от тональных средств гармонической организации, на пути к созданию нового музыкального языка. Весной 1917 года, параллельно с работой над «Лестницей Иакова» – сочинением, которое композитор рассматривал как одно из важнейших для себя на пути становления двенадцатитоновой техники, – он пишет 75-страничный план книги «Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме». «Теоретический» итог 1923 года, когда у Шёнберга уже в основном сформировалось представление о додекафонном методе композиции, – около двадцати набросков, в которых Шёнберг формулирует принципиально важное для его теории понятие «музыкальная мысль». Это понятие получило дальнейшее развитие в целом ряде заметок, сделанных им на протяжении 20-х и начала 30-х годов, чтобы, наконец, стать главной темой книги «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления», над конспектом которой композитор работал в 1934–1936 годах. Напомним, что именно в это время Шёнберг вступает в

³² Данные приводятся на основании воспоминаний Д. Ньюлин: *Newlin D. Notes for a Schoenberg Biography*. P. 134–135.

³³ См.: *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*. S. 331.

³⁴ *Шёнберг А.* Да здравствует соул! С. 236.

³⁵ *Шёнберг А.* Композиция на основе двенадцати тонов. С 128.

позднюю фазу творчества, когда в его музыке начинают свободно сосуществовать различные композиционные техники – серийная и тональная.

Теоретическое наследие

Важнейшее место в теоретическом наследии Шёнберга принадлежит «Учению о гармонии» (1911). Во-первых, это одна из очень немногих работ композитора, полностью законченных и опубликованных при его жизни. Во-вторых, в ней выражены принципиально важные для Шёнберга мысли и представления, касающиеся тональной гармонии, которых он придерживался во всех своих последующих работах. В этом плане «Учение о гармонии» имеет для Шёнберга фундаментальное значение; впоследствии он постоянно ссылаясь на эту книгу. Несмотря на традиционное название, «*Harmonielehre*» Шёнберга нельзя рассматривать только как учебник или как строго научное теоретическое исследование. В меньшей (если не в большей) степени это полемический памфлет, эссе по эстетике и этике художественного творчества, страстная речь в защиту нового искусства. В том, что книга Шёнберга малоприспособлена в качестве учебного пособия для овладения «ремеслом», сходились все ее рецензенты – как настроенные критически, так и сочувствующие³⁶. Сам Шёнберг также весьма скоро это понял. Недаром по его инициативе Э. Штайн в 1923 году издает «Практическое руководство по “Учению о гармонии” Шёнберга» (!). В предисловии к этой работе автор комментируемого труда признается, что «*Harmonielehre*» слишком длинно и что его следовало бы на три четверти сократить. Однако трудно переоценить значение шёнберговского «Учения» как интереснейшего документа времени, как важной вехи в процессе самоосознания новой музыки, наконец, как «творческого свидетельства кризиса, под знаком которого тогда, между началом века и Первой мировой войной, находилось все новое искусство» (Х. Х. Штуккеншмидт)³⁷.

Судьба последующих теоретических трудов и планов Шёнберга весьма сложна и запутанна. Сразу же после публикации «*Harmonielehre*» Шёнберг сообщает в письме директору «Universal Edition» Эмилю Герцке о своих дальнейших намерениях: в ближайшее время, помимо уже начатой работы по контрапункту³⁸, он собирается приняться за учебник инструментовки, потом – за несколько книг по форме. Все эти тексты задуманы им как составные части «обобщающего труда», который в этом письме Шёнберга фигурирует под названием «Эстетика музыки». Названы даже сроки: Шёнберг берет на себя написать все перечисленные работы за пять лет.

Однако прошло шесть лет, прежде чем в 1917 году Шёнберг одновременно принялся сразу за несколько теоретических книг. Его сохранившиеся записи в 1994 году были изданы в США под названием «Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме»³⁹. Четыре раздела, из которых – согласно названию – состоит эта рукопись, впоследствии легли в основу отдельных работ: «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления», «Подготовительные упражнения в контрапункте», «Теория оркестровки» и «Основы музыкальной композиции» соответственно. Ни одна из этих работ не была полностью завершена. «Подготовительные упражнения в контрапункте» и «Основы музыкальной композиции» были изданы учениками Шёнберга уже после его

³⁶ Приведем язвительный отзыв опытного педагога-практика Я. Витола: «Книга Шёнберга подобна кокосовому ореху: ядро окружено толстой несъедобной оболочкой, и сам орех, несмотря на сладкий вкус, содержит в себе массу воды» (*Витол Я.* Учение о гармонии («*Harmonielehre*») Арнольда Шёнберга. С. 113).

³⁷ Цит. по: *Rexroth D.* Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik. Bonn, 1971. S. 434–435.

³⁸ Речь идет о незавершенном тексте «Композиция на основе самостоятельных голосов». Подробнее об этом см.: *Stephan R.* Schönbergs Entwurf über «Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen». S. 239–256.

³⁹ *Schoenberg A.* Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre / Ed. by S. Neff. University of Nebraska Press, 1994 (далее – ZKIF).

смерти⁴⁰. Рукопись книги о музыкальной мысли, состоящая из отдельных более или менее законченных фрагментов и тезисов, увидела свет лишь в середине 90-х⁴¹.

В качестве своей сверхзадачи на протяжении всей жизни Шёнберг рассматривал создание *целостной теории композиции*, объединявшей преподаваемые порознь отдельные дисциплины. «Учение о гармонии, контрапункт и учение о форме строятся сегодня в соответствии с педагогическими целями, – писал он. – [...] Три различные дисциплины, которые вместе должны были бы образовать учение о композиции, в действительности распадаются, поскольку отсутствует единая точка зрения [...]. Не хватает [...] целостного, исходящего из существа дела рассмотрения». Своей целью Шёнберг считает «создание целостного учения и возвышение его [...] до такого положения, когда возможно станет охватить всю сферу [композиции]»⁴². Эта идея преследовала Шёнберга на протяжении нескольких десятилетий. Замысел и название планируемого капитального труда со временем менялись. Так, в 1922 году в письме В. Кандинскому Шёнберг упоминает об «Учении о музыкальной взаимосвязи», которым занимается «уже несколько лет»⁴³. В 1923 году он вновь говорит об этой книге в письме Й. М. Хауэру. Речь здесь, по-видимому, идет о том самом «обобщающем труде», о котором Шёнберг писал Герцке сразу по окончании «Учения о гармонии». В 1932-м возникает новый вариант заглавия – «Учение о музыкальной логике». Наконец, летом 1934 года появляется последний по времени вариант – «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления». Книгу под таким названием Шёнберг в июне 1934 года предлагает главе нью-йоркского издательства «G. Schirmer» Карлу Энгелю. В своем письме он называет эту работу «ключевой» и выражает готовность закончить ее к октябрю. Однако Энгель отвечает уклончиво и ничего не обещает. В итоге этот труд так и остался в набросках.

Шёнберг страдал от невозможности по тем или иным причинам осуществить свои замыслы. На склоне дней он писал: «Я чувствую: дело моей жизни будет исполнено лишь частично, если мне не удастся завершить два моих наиболее крупных музыкальных и два или, может быть, три теоретических сочинения»⁴⁴. Эти слова говорят о том, какое значение придавал Шёнберг последним.

Планам композитора так и не суждено было сбыться, целостное учение о композиции осталось ненаписанным. Вероятно, определенную роль здесь сыграла вынужденная эмиграция в США, где перед композитором встали совсем другие педагогические задачи. Дополнительным препятствием стало и то, что Шёнберг должен был писать на английском языке, прибегая к помощи своих американских учеников. В одном из писем Веберну Шёнберг жаловался, что не может изъясняться по-английски так же точно, как на родном языке. «Если бы я смог издать книгу на немецком, то я бы скорее заново ее написал, чем переводил», – писал он, имея в виду «Основы музыкальной композиции»⁴⁵. В теоретических трудах, над которыми Шёнберг работал в США, гораздо более отчетливо видна их практическая, методическая направленность. Так, чисто педагогическим целям (развитию чувства формы, осознанию логики музыкального формообразования) служат «Модели для начинающих сочинять» (1942), где композитор

⁴⁰ Schoenberg A. Preliminary Exercises in Counterpoint / Ed. by L. Stein. London: Faber&Faber, 1963; Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition / Ed. by G. Strang and L. Stein. London: Faber&Faber, 1967.

⁴¹ Schoenberg A. The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York: Columbia University Press, 1995 (далее – MI).

⁴² Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung. Недатированная рукопись. Цит. по: MI. P. 425.

⁴³ Письмо от 20 июля 1922 года // Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung. S. 89.

⁴⁴ Письмо Г. А. Моу от 22 января 1945 года // Шёнберг А. Письма. С. 319.

⁴⁵ Письмо от 8 июля 1939 года; цит. по: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 65.

приводит образцы основных типов письма и указывает на особенности их композиционно-технического исполнения. Это вторая и последняя теоретическая книга Шёнберга, опубликованная при его жизни⁴⁶.

Непосредственным поводом для написания книги «Формообразующие функции гармонии» стала неудовлетворенность Шёнберга подготовкой его студентов по композиции в Калифорнийском университете. Чтобы поправить дело, он в конце 30-х годов начал вести курс с таким названием. Позже ученик и ассистент Шёнберга Л. Стайн помог ему оформить лекции в книгу, которая, однако, увидела свет лишь спустя три года после смерти автора⁴⁷. «Формообразующие функции гармонии» (в немецком переводе «Формообразующие тенденции гармонии») – это сжатое, предназначенное исключительно для учебных целей изложение «Учения о гармонии», дополненное некоторыми новыми положениями.

Другая книга – уже упоминавшиеся «Основы музыкальной композиции» – также «выросла» из курсов анализа и композиции в Университете Южной Калифорнии и Калифорнийском университете Лос-Анджелеса. Если «Модели для начинающих сочинять» были адресованы «средним» американским студентам, то этот труд предназначался для более продвинутых, имеющих способности к композиции. Работа над учебником продолжалась с перерывами с 1937 до 1948 года. Текст многократно перерабатывался; Шёнберг подобрал сотни музыкальных примеров из классики, некоторые сочинил сам. В итоге книга была почти подготовлена автором к публикации. В уже цитировавшемся письме А. Веберну от 8 июля 1939 года Шёнберг подробно рассказывает о своей работе: «Я думаю, это будет нечто весьма стоящее – в эстетическом, теоретическом, духовном и (думаю, этим мне не надо хвастаться) моральном [отношении]. Но главное – в педагогическом. Есть примеры, которые я подготовил сам, и анализы шедевров, от которых, как я ожидаю, ученик получит наибольшую пользу. В этих последних я в нескольких словах могу показать очень поучительные вещи. Мои собственные примеры – в некотором роде почти композиции (насколько это возможно без тематической оригинальности) – имеют целью показать, как много решений, соответствующих продолжений может быть в каждом конкретном случае. Так, через всю книгу проходит мотив, образованный из разложенного аккорда. Из этого мотива сочинены сотни фраз, разделов [периода], периодов и предложений различного характера, с различным фортепианным изложением. Потом на нем строятся трехчастные песни, менуэты, темы скерцо, а также тема для вариаций. Затем к одному из таких периодов пишется целый ряд средних разделов [...]. В скерцо [...] прибавляется около двадцати совершенно различных середин. В рондо я показываю восемь разных переходов к теме. [...] Наряду с этими примерами, весьма ценны также указания по конструктивному использованию гармонии с многочисленными примерами»⁴⁸. «Основы музыкальной композиции» – это настоящий практический учебник сочинения, в котором обобщен весь богатейший педагогический опыт Шёнберга. Несмотря на то, что книга предназначена для решения сугубо практических, «ремесленных» задач, она представляет интерес и в чисто теоретическом плане: из нее можно немало почерпнуть для понимания эволюции шёнберговских эстетических и музыкально-теоретических воззрений.

К теоретическому наследию Шёнберга следует также отнести его статьи, посвященные формообразующим функциям тональной гармонии, – «Тональность и членение [формы]» (1925), «Убеждение или познание?» (1925), «Проблемы гармонии» (1927) и некоторые другие, а также его анализы собственных и чужих произведений в радиодокладах и приложениях к звукозаписям, по которым очень четко видны его

⁴⁶ Schoenberg A. Models for Beginners in Composition. New York, 1943.

⁴⁷ Schoenberg A. Structural Functions of Harmony / Ed. by H. Searle. London, 1954 (2-е, пересмотренное, изд.: ed. by L. Stein. New York, 1969).

⁴⁸ Письмо от 8 июля 1939 года; цит. по: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 65.

собственные композиционные приоритеты, а одновременно и то, на что он прежде всего обращал внимание при анализе музыки других авторов. Хронологически первой теоретической работой Шёнберга можно считать его анализ своего Первого струнного квартета op. 7 (1906–1907). Некоторые теоретические вопросы (в частности, связанные с двенадцатитоновой техникой) затрагиваются также в книге «Стиль и мысль» (издана в 1950).

Музыкальная мысль

Как уже говорилось, одной из ключевых категорий в шёнберговских теоретических размышлениях является понятие «музыкальная мысль» (*musikalischer Gedanke*, в англоязычных текстах – *musical idea*). По словам одного из самых близких его учеников Й. Руфера, музыкальная мысль для Шёнберга была «архимедовой точкой опоры для его представления о музыке в целом»⁴⁹. Хотя само понятие «мысль» по отношению к музыке можно нередко встретить в текстах как до Шёнберга, так и после него, у австрийского композитора оно приобретает особое значение и особый смысл и потому требует специального рассмотрения. Сразу уточним: речь здесь может идти о комплексе воззрений, а не о сколько-нибудь законченной системе. Из текстов Шёнберга – статей, выступлений, заметок для себя, написанных в разное время и по разным случаям, – лишь с немалым трудом удастся восстановить по возможности полную картину того, что же он в действительности понимал под «музыкальной мыслью».

К представлению о музыкальной мысли как высшей мере всех вещей в композиции Шёнберг шел постепенно⁵⁰. Однако уже в «Учении о гармонии» – книге дерзновенной, полной удивительных прозрений в будущее – он высказывает убеждение, что музыкальная мысль не сводима лишь к своей материальной субстанции, к видимому и слышимому и что нотная запись столь же приблизительно передает истинное ее содержание, как формы нашего тела – расположение внутренних органов⁵¹. В докладе о Малере (1912) обе части его Восьмой симфонии Шёнберг назвал не чем иным, «как одной-единственной неслыханно длинной и обширной мыслью, одной-единственной мыслью, разом воспринятой, объята и покоренной»⁵². Уже здесь впервые музыкальная мысль трактуется как художественное целое в его совокупности, как идеальный субстрат произведения искусства. Таким образом, представление Шёнберга о музыкальной мысли с самого начала отмечено метафизичностью. В отличие от своих предшественников (например, А. Шайбе, И. Кванца, А. Рейхи), отождествлявших ее с мелодией, темой, Шёнберг сразу дает понять: для него это нечто большее. Однако «музыкальная мысль» в названных текстах еще не приобретает значение самостоятельного понятия (как уже говорилось, оно отсутствует в предметном указателе «Учения о гармонии»). К разработке этой темы Шёнберг вернется в ряде своих программных выступлений 30–40-х годов.

В следующей большой работе – «Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме» – в центре внимания Шёнберга находится проблема взаимосвязи. Понятие «музыкальная мысль» здесь хотя и встречается, однако в сугубо традиционном значении – как синоним структурных единиц музыкальной ткани. Положение меняется в 20-е годы, когда в размышлениях композитора это понятие постепенно выходит на передний план. Не вызывает сомнений, что разработка Шёнбергом представления о музыкальной мысли тесно связана с процессом создания двенадцатитонového метода: она служила тем «общим знаменателем», который объединял новую, додекафонную,

⁴⁹ *Rufer J.* Das Werk Arnold Schönbergs. S. 125.

⁵⁰ Эволюции представления Шёнберга о музыкальной мысли специально посвящена статья: *Jacob A.* Die Entwicklung des Konzepts des musikalischen Gedankens 1925–1934. См. также: *Власова Н.* О понятии «музыкальная мысль» у Арнольда Шёнберга.

⁵¹ *Schönberg A.* Harmonielehre. 3. Auflage. S. 347.

⁵² *Шёнберг А.* Малер. С. 52.

композицию с традиционной, тональной. Поскольку Шёнберга вообще очень беспокоил вопрос преемственности, исторической оправданности сформулированного им метода, понятие «музыкальная мысль» начиная именно с этого времени становится для него приоритетным, о чем свидетельствует, в частности, неоконченный теоретический труд, который планировалось целиком посвятить рассмотрению этой категории, – «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления» (по всей вероятности, это была одна из тех двух-трех книг, завершение которых композитор считал «задачей своей жизни»).

Шёнберговское представление о музыкальной мысли уточняется и разрабатывается в целом ряде записей, сделанных им на протяжении 20-х и начала 30-х годов, которые можно считать предварительными набросками задуманной книги. Среди них особенно выделяется одна: «Сочинение *есть мышление в звуках и ритмах*. Каждая музыкальная пьеса *есть представление музыкальной мысли*. Музыкальное мышление подчиняется *законам и условиям нашего мышления в целом* и при этом должно еще учитывать условия, предопределенные материалом. Все мышление состоит в значительной степени в том, чтобы *связывать друг с другом вещи* (понятия и т. д.). Мысль *есть создание взаимосвязи между вещами*, где эта взаимосвязь без того [сама по себе] не существует. Следовательно, мышление ищет связь между вещами. Значит, каждая мысль основывается на взаимосвязях [...]»⁵³. Понятие «музыкальная мысль» объединяется здесь с другим ключевым понятием шёнберговской теории – взаимосвязью. Последняя понимается в качестве функции музыкальной мысли, способа ее материального существования.

Сама музыкальная мысль трактуется Шёнбергом в это время амбивалентно – и как художественная субстанция музыкального произведения, и как совокупность *определенных музыкальных характеристик*. В 1923 году, разграничивая понятия «мысль» и «мотив», композитор писал: «Мысль – это целое, а мотив – не один из ее элементов, а элемент материала преподнесения. Членение в смысле учения о форме представляет собой отнюдь не членение мысли, но самое большее – параллельное явление»⁵⁴. Здесь Шёнберг еще раз подтверждает представление о музыкальной мысли, высказанное в докладе о Малере и «Учении о гармонии». Мысль и мотив в его интерпретации относятся к разным уровням существования музыкального сочинения: уровню идеальному и уровню композиционно-техническому, служащему звуковой реализации «мира идей» произведения. Вместе с тем, примерно в тот же период понятие «музыкальная мысль» применяется Шёнбергом и в узком смысле, в качестве чисто композиционной категории: «Музыкальная мысль [...] отмечена рядом особенностей в соотношениях звуковысот друг с другом и с основополагающей временной единицей [...]». С точки зрения вполне осязаемых, конкретных музыкальных свойств Шёнберг проводит различие между более простыми и более сложными ее формами: «В общем можно сказать, что мысль тем примитивнее, чем *меньше* число составляющих ее *характерных особенностей* и чем они *гомогеннее*, и напротив: сложнее та, что обнаруживает их *больше*, и они, как правило, *гетерогеннее – нуждаются в разъяснении!*»⁵⁵ Наконец, в статье «Проблемы гармонии» Шёнберг высказывается вполне определенно: «Мысль в музыке заключается главным образом в соотношении звуков»⁵⁶. В такой трактовке «музыкальная мысль» сближается с понятиями «мотив», «тема».

На протяжении 30–40-х годов представление Шёнберга о сущности музыкальной мысли расширяется и усложняется. Да, музыкальная мысль может материализоваться только в сугубо музыкальных взаимосвязях. Но подобно тому, как мысль вообще

⁵³ Darstellung des musikalischen Gedankens. Рукопись, 16 августа 1931 года. Цит. по: МІ. S. 421–422.

⁵⁴ Цит. по: Jacob A. Die Entwicklung des Konzepts des musikalischen Gedankens 1925–1934. S. 183.

⁵⁵ Schönberg A. Der musikalische Gedanke, seine Darstellung und Durchführung. Рукопись, 6 июля 1925 года. Цит. по: МІ. S. 414.

⁵⁶ Шёнберг А. Проблемы гармонии. С. 293.

рождается не всегда в словесной форме, музыкальная мысль может возникнуть в каком угодно виде и не обязательно в сфере звучащего – из «ощущения музыкального пространства, формы, звуковых, ритмических или динамических контрастов либо же других исполненных символической силы внутренних или внешних стимулов»⁵⁷.

Наиболее полное выражение эта трактовка найдет в статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (1945) – одной из основополагающих музыкально-эстетических работ композитора, давшей название его книге. «В самом широком значении мысль используется как синоним понятий “тема”, “мелодия”, “фраза” или “мотив”, – пишет Шёнберг. – Сам я рассматриваю пьесу в ее целостности как *мысль*: мысль, которую хотел изложить ее создатель. Но из-за отсутствия лучших понятий я вынужден дать такое определение мысли: Каждый звук, присоединяемый к начальному, ставит его значение под вопрос. Если, к примеру, *g* следует после *c*, слух не может быть уверен, какая здесь тональность – *C-dur* или *G-dur*, или даже *F-dur* или *e-moll* [...]. Так возникает состояние непокоя, неуравновешенности, которое растет на протяжении почти всей пьесы и дополнительно усиливается сходными функциями ритма. Метод, посредством которого восстанавливается равновесие, видится мне собственно *мыслью* сочинения»⁵⁸. Стиль преходящ, мысль вечна – таков пафос шёнберговской статьи. В таком понимании музыкальная мысль здесь отрывается от своей брэнной звуковой оболочки и поднимается в чистый мир идей, в сферу деятельности человеческого духа вообще.

Многозначность, характерная для одной из центральных для Шёнберга категорий, в высшей степени свойственна его размышлениям о музыке в целом. Некоторая незавершенность, открытость, отсутствие точек над «и» – отличительная черта почти всех его текстов. Одна из причин заключается в том, что Шёнберг неизменно исходит из художественной конкретики, из множественности явлений художественной реальности, к созданию которой он непосредственным образом был причастен. Он до конца остается убежденным противником любых теоретических абстракций, имеющих дело с «идеальным случаем». Ничто не могло заставить его исказить или обойти в угоду теории «неудобные» факты. Его путь – только от частного к общему. Теория в искусстве, по мнению Шёнберга, не должна ничего предписывать, она может быть лишь описательной (что не мешало ему, как будет показано в дальнейшем, делать прогнозы относительно будущего развития музыки). Помимо того, многозначность, как в случае «музыкальной мысли», отражает сложную природу самого явления. Мысль как тематическое «зерно» композиции, с одной стороны, и как процесс реализации заключенного в нем потенциала и конечная кристаллизация в форме произведения – с другой, диалектически взаимосвязаны как категории части и целого. Сам Шёнберг понимал эту связь таким образом: «В музыкальном сочинении не происходит ничего, что не исходило бы из темы, не вытекало бы из нее и не сводилось бы к ней, более того, – ничего, что не было бы темой [...]»⁵⁹. Музыкальная мысль как целое, как организация произведения – следующая важнейшая ось теоретических рассуждений Шёнберга.

Сверхидея: взаимосвязь

Итак, абсолютно непреложным, важнейшим условием существования любого музыкального произведения является для Шёнберга его внутреннее *единство, взаимосвязь* всех образующих его элементов и процессов, благодаря которым и выявляется лежащая в основе сочинения мысль. «Взаимосвязь есть то, что объединяет отдельные явления в форму», – пишет композитор⁶⁰. Он фиксирует для себя различные виды взаимосвязи – от имманентно-музыкальных (сходство звуковых последовательностей, ритма, гармонии,

⁵⁷ Недатированная рукопись. Цит. по: МІ. S. 426.

⁵⁸ Шёнберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль. С. 67–68.

⁵⁹ МІ. P. 354.

⁶⁰ ZKIF. P. 8.

структуры и т. д.) до эмоционально-психологических (близость настроения, характера); словесный текст у Шёнберга также фигурирует в качестве одного из факторов взаимосвязи⁶¹. Даже такое сильное средство обновления, как контраст, в понимании Шёнберга непременно обусловлен и подготовлен предшествующим развитием: «Контраст представляет собой разновидность вариации: в искусстве есть только взаимосвязанный контраст»⁶².

Мысль о единстве музыкального произведения Шёнберг сформулировал достаточно рано. Уже в «Учении о гармонии» появляется тезис: «Целое как единство»⁶³. В своей статье «Отношение к тексту» (1912) он сравнивает художественное произведение с «совершенным организмом», где даже отдельная деталь передает сущность целого. В дальнейшем представление о единстве оставалось предметом постоянных размышлений композитора, которые в итоге привели его к идее *монотональности* при рассмотрении гармонических процессов в форме и к убеждению, что в произведении может быть *только один мотив*, – при анализе тематического развития.

Принцип монотональности Шёнберг окончательно формулирует в «Формообразующих функциях гармонии» в связи с предложенным им понятием «регионы тональности». Это понятие он вводит для того, чтобы избежать неверного употребления термина «модуляция» всякий раз при появлении альтерированных ступеней. По Шёнбергу, о модуляции можно говорить лишь тогда, когда тональность оставляется на продолжительное время; кроме того, новая тональность должна быть с определенностью выражена не только гармоническими, но и *тематическими* средствами. Но и в этом случае она подчиняется главной, выполняя функцию антитезы, «гармонического противовеса» (Ю. Холопов), который необходим, чтобы с еще большим блеском утвердить господство главной тоники. «Понятие регионов – логическое следствие принципа *монотональности*, – поясняет Шёнберг. – В соответствии с этим принципом, любое отклонение от тоники рассматривается как происходящее внутри тональности, основанное на простом или косвенном, близком или далеком родстве. Другими словами, в произведении есть *только одна* тональность, а любой раздел, который раньше рассматривался как новая тональность, есть лишь регион, лишь гармонический контраст внутри тональности»⁶⁴. Регионы Шёнберг определяет как «части тональности, представленные в качестве самостоятельных тональностей»⁶⁵. Шёнберг выстраивает собственную систему тонального родства и предлагает систему обозначений, в которой четко выражен принцип подчинения единой тонике: первый знак выражает связь с основной, второй – отношение к региону первого знака. При этом в мажоре господство основной тональности выражено более определенно: шёнберговская таблица включает 33 тональности (от Fes-dur до Gis-dur), находящихся в родстве различной близости с мажорной тоникой. В миноре господство главной тоники выражено не так явно, и число напрямую связанных с ней регионов тональности меньше – на схеме их 15⁶⁶.

⁶¹ Ibid. P. 62.

⁶² MI. P. 364.

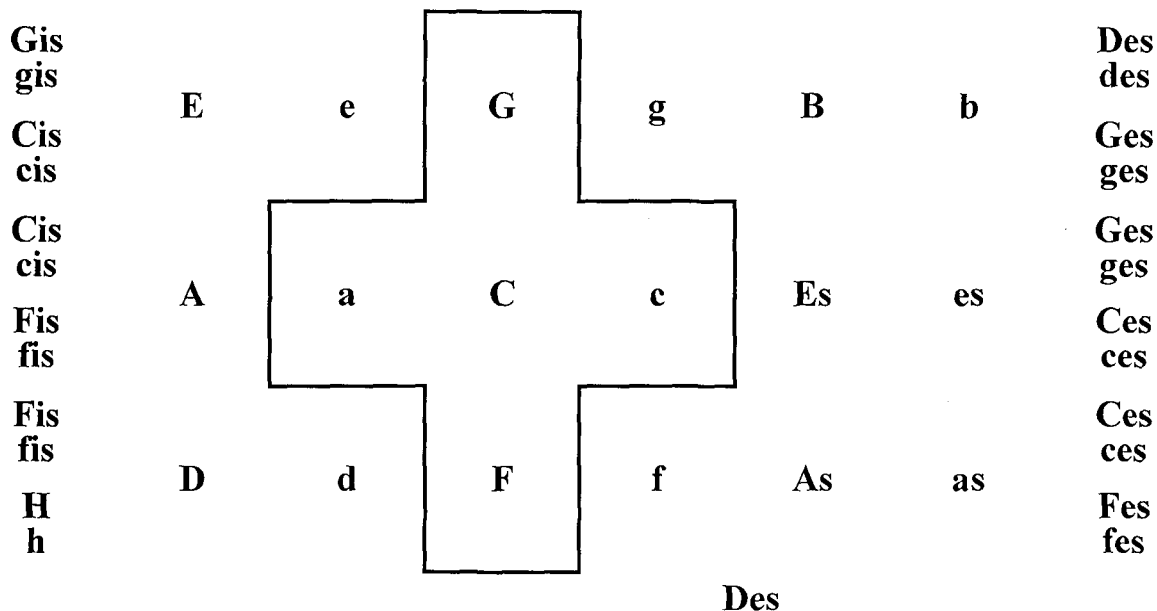
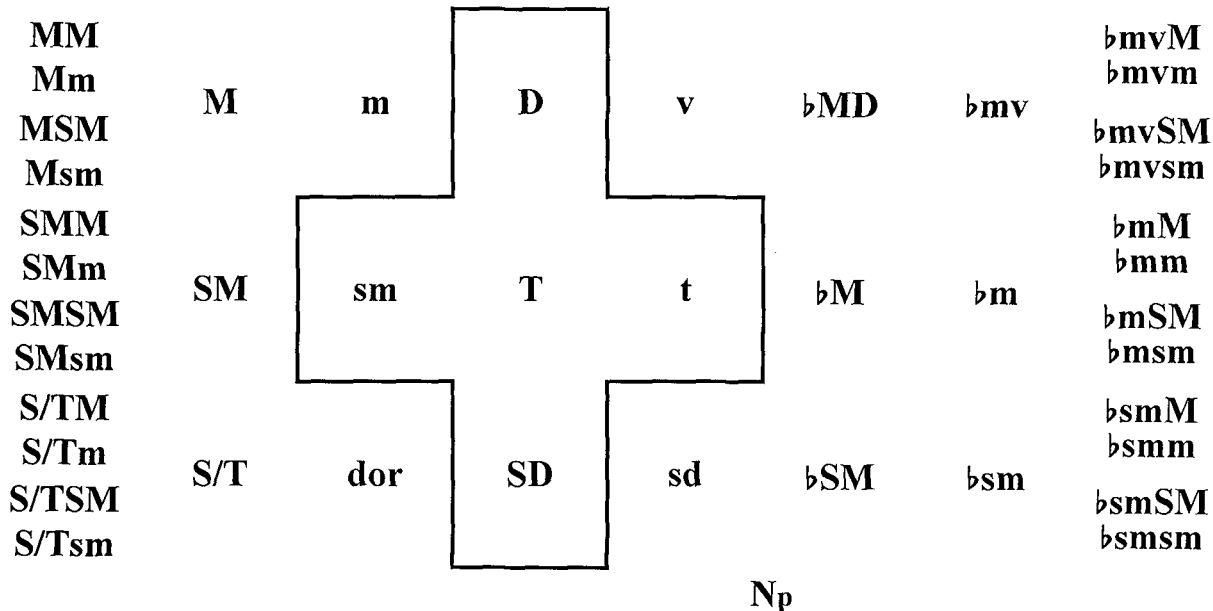
⁶³ Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1911. S. 252 (Harmonielehre. 3. Auflage. S. 280).

⁶⁴ Schönberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. S. 19.

⁶⁵ Ibid.

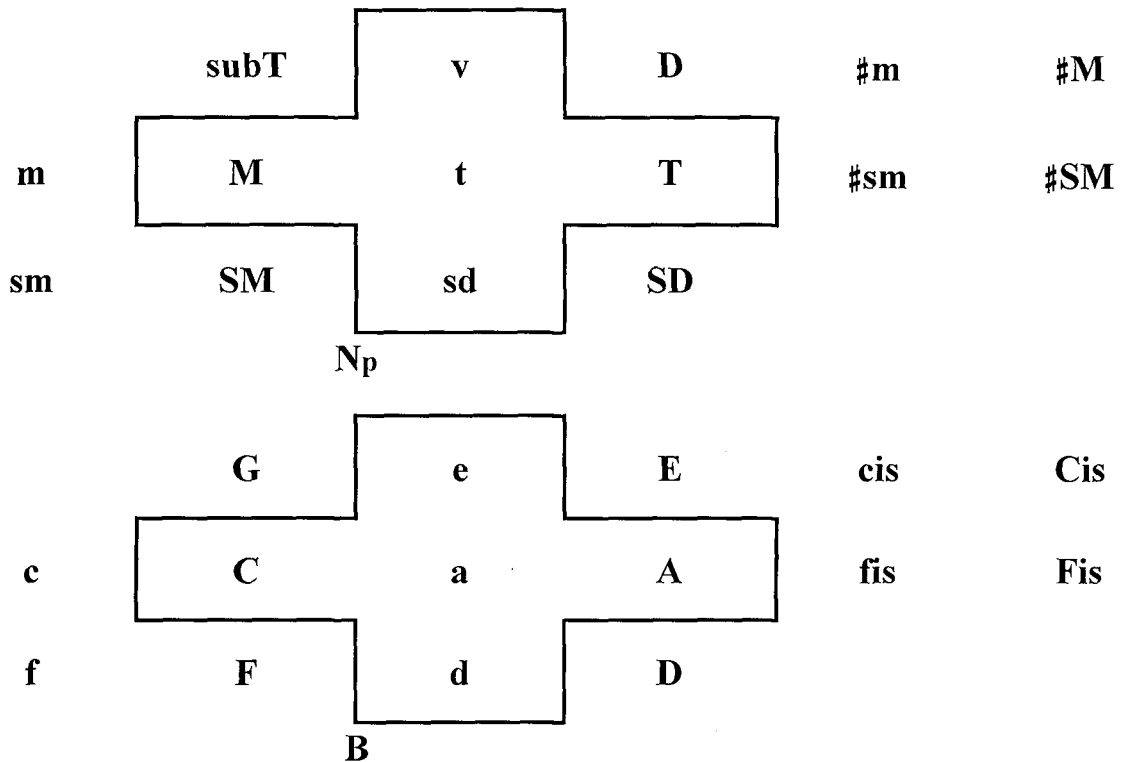
⁶⁶ В классификации тонального родства, предложенной Шёнбергом, пять степеней: 1. прямое и близкое родство: по отношению к C-dur – G, e, F, a; 2. не прямое, но близкое: а) через общую доминанту – c, f, g, E, A; б) через пропорциональную транспозицию – Es, As; 3. не прямое: es, as, Fes, fes, Gis, gis; 4. не прямое и отдаленное: B, b, Des, D, d; 5. отдаленное: все остальные тональности. В миноре родственными для a-moll будут являться: 1. C, e, d, A; 2. E, F; 3. c, f, D; 4. fis, Fis, cis, Cis, G, g, B; 5. все прочие тональности (см.: Schönberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. S. 67–73). Отличительные черты шёнберговской классификации: признание близкого родства *одноименных* тональностей, а также *энгармонических* тональностей (например, казалось бы, предельно далекие от C-dur Gis-dur и gis-moll, Fes-dur и fes-moll оказываются в третьей степени родства, поскольку энгармонически равны более близким As-dur и as-moll, E-dur и e-moll), *иерархический* принцип тональных соотношений (учитывается не только родство с главной

М А Ж О Р



тоникуй, но и с предыдущим регионом), важная роль в систематике квинтового шага (так у Шёнберга появляются понятия «супертоника», означающее, что основной тон этого региона расположен на расстоянии двух квинт вверх от тоники, и «субтоникуа» – основной тон этого региона расположен на расстоянии двух квинт вниз от тоники). В своей классификации Шёнберг опирается на «практику композиторов тонального периода, включая большую часть XIX века» (Ibid. S. 67). Бросается в глаза, что тональности, отстоящие от тоники на большую секунду, по Шёнбергу, попадают в четвертую группу родства и, например, d-moll, имеющий пять-шесть общих звуков с C-dur, оказывается от него дальше, чем, скажем, Gis-dur или Fes-dur. Основание для этого таково: в композиторской практике названного периода секундовые – равно как и тритоновые – соотношения тональностей рассматриваются как весьма отдаленные (Ibid. S. 71).

М И Н О Р



T – тоника
 D – доминанта
 SD – субдоминанта
 t – минорная тоника
 sd – минорная субдоминанта
 v – минорная пятая ступень
 sm – минорная субмедианта
 m – минорная медианта
 SM – мажорная субмедианта
 M – мажорная медианта

Np – неаполитанский [лад]
 dor – дорийский [лад]
 S/T – супертоника
 subT – субтоника
 ♭M – бемольная мажорная медианта
 ♭SM – бемольная мажорная субмедианта
 ♭MD – доминанта бемольной маж. медианты
 ♭m – бемольная минорная медианта
 ♭sm – бемольная минорная субмедианта
 ♭mv – пятая ступень бемольной мин. медианты

Таким образом, Шёнберг воспринимает тональность как многоуровневую систему. Удаленные от основного звукоряда альтерированные гармонии связываются с побочными тониками, которые, в свою очередь, подчиняются основной тонике.

Развивая свою идею монотональности, Шёнберг, как и в ряде других случаев, опирается на функциональную теорию Г. Римана. Шёнберг и Рима́н единодушны в том, что все гармонические процессы, происходящие в произведении, в том числе даже уводящие весьма далеко от основной тональности, в конечном счете – пусть опосредованно – связаны с ней, подчинены ее «силе притяжения», одним словом – имеют *центростремительный* характер. «Модуляция должна осуществляться вокруг основной тональности и приводить к ней обратно», – писал Рима́н⁶⁷. Следует отметить, что это широко распространенное сегодня представление далеко не всегда было столь очевидным. В немецкой теории до Римана признаком модуляции вообще считалось появление «чуждой» прежней тональности гармонии (Э. Рихтер). В других случаях модуляцией считался «переход в другую тональность» (С. Зехтер, А. Брукнер); при этом вопрос о соотношении новой тональности с первоначальной не ставился и, соответственно, речь об их трактовке как «главной» и «побочной» не шла. Противоположную – притом крайнюю – точку

⁶⁷ Riemanns Musiklexikon. S. 341. Цит. по: *Rexroth D.* Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik. S. 253.

зрения представляет Г. Мерсман, который считает, что в произведении вообще нельзя говорить о модуляциях в смысле тональных смен, но только об «эволюциях», о «росте» из одной плоскости в другую, законом которого является непереносное возвращение к исходному⁶⁸. В отличие от Римана, Шёнберг не сводит все многообразие гармонических явлений к трем функциям; по его мнению, это ничего не дает и ничему не учит, а делается лишь в интересах самой системы. Шёнберговская классификация объективно отражает усложнившуюся структуру тональности, в которую может быть включено любое созвучие.

Представление о сводимости всего тематического развития в произведении к одному-единственному мотиву формировалось у Шёнберга постепенно. Еще в своей статье «Проблемы гармонии» (1927) он пишет о «мотивах» как постоянно разрабатываемом в сочинении материале. Идея «мономотивности» (по аналогии с монотональностью) была сформулирована им в конце 30-х годов: «[Прежде] я говорил о “новых мотивах”, тогда как теперь я убежден в наличии только одного-единственного мотива»⁶⁹.

Понятию мотива – этой «наибольшей общей мере всех музыкальных явлений»⁷⁰ – Шёнберг уделяет в своих теоретических трудах весьма значительное внимание. Он понимает мотив весьма широко. Характеристиками мотива являются, в первую очередь, звуковысотный профиль (интервальный состав), ритм, гармония, метр, динамика, но также могут быть и менее определенные свойства, как то: выразительность, характер, настроение, окраска звучания, тип движения и т. п. – постольку, поскольку они не выражены в первой группе признаков⁷¹. Мотивом может быть даже один-единственный звук, если он использован так, что служит импульсом к развитию (в качестве примера Шёнберг приводит квартет ор. 59 № 1 Бетховена)⁷². При этом он выступает против распространенного мнения, что мотив, в качестве «ядра» формы, непосредственно с ней связан. Напротив, один и тот же мотив может служить основой разных форм, весь вопрос заключается в том, каким образом и в какой мере используются его возможности к развитию. Свой тезис Шёнберг доказывает на практике в «Основах музыкальной композиции», где, как уже говорилось, сочиняет на основе одного мотива разные формы.

Шёнберг выстраивает следующую иерархию тематических структур: мотив → основная конфигурация (Grundgestalt), или фраза (как правило, 2–3 такта), представляющая собой *устойчивое соединение* одного мотива (или нескольких мотивов) и его варьированного повторения, → тема (объединение нескольких более или менее варьированных проведений Grundgestalt)⁷³. При этом Grundgestalt (с ее повторением) образует первое, главное, предложение периода (Vordersatz); тема же представляет собой полный период, в котором второе, ответное, предложение (Nachsatz) основано на последующих видоизменениях «основной конфигурации». Важно подчеркнуть, что мотивное развитие, по Шёнбергу, *начинается уже внутри темы*. Что же касается формы ее изложения, то Шёнберг отдает предпочтение так называемому «большому предложению» (Satz, со структурой 2+2+1+1+2) перед периодом повторного строения,

⁶⁸ Mersmann H. Angewandte Musikästhetik. S. 178. Цит. по: Rexroth D. Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik. S. 254.

⁶⁹ Цит. по: Simms B. New Documents in the Schoenberg/Schenker Polemic. P. 122 (см. также: МІ. P. 385).

⁷⁰ МІ. P. 148.

⁷¹ Ibid. P. 170.

⁷² Таким образом мотив трактуется в рукописи «Музыкальная мысль». На основании записей, сделанных Й. Руфером во время занятий у Шёнберга, можно сделать вывод, что ранее тот придерживался более традиционных представлений о мотиве и считал таковым «как минимум один интервал и один ритм» (цит. по: МІ. P. 356).

⁷³ Данная схема приводится на основании записей Й. Руфера 1919 года. См.: Rufes J. Begriff und Funktion der Grundgestalt bei Schönberg. S. 173–174. Если принять во внимание свидетельство Руфера, то получается, что понятие Grundgestalt, которое обычно связывают с двенадцатитоновым рядом, Шёнберг начал использовать еще до создания двенадцатитонного метода в отношении структурных единиц тональной музыки.

поскольку в Satz поступательная разработка мотива начинается сразу же после его экспозиции, в то время как второе предложение периода более или менее точно повторяет начало первого.

Мотив – это то, что побуждает к движению, он «уже находится под влиянием действующей силы, получил от нее импульс и в состоянии дать ему развитие»⁷⁴. Шёнберг сравнивает мотив с шаром, находящимся на наклонной плоскости, в тот момент, когда он еще остается на месте, но в следующий миг неизбежно покатится вниз. Таким образом, мотив содержит элемент нестабильности, «неспокойствия» (Unruhe), заключает в себе, по выражению Шёнберга, определенную «проблему», которая провоцирует все последующее развитие. Музыкальное произведение с этой точки зрения можно рассматривать как процесс постепенного восстановления равновесия, нарушенного в самом начале. «Проблема» определяет судьбу мотива (или Grundgestalt) в произведении: то, «как будет меняться основная конфигурация под воздействием борющихся в ней сил, [...] каким образом в ней восстановится равновесие – это и есть разработка мысли, это и есть ее изложение»⁷⁵.

Такой взгляд на первопричину музыкального движения Шёнберг выразил уже в «Учении о гармонии» и в дальнейшем многократно к нему возвращался. «В любом самом маленьком гармоническом построении заключена проблема: отклонение и вновь возвращение к основному тону, – писал он. – Если бы основной тон был один и ему ничто бы не противоречило, тогда тональность была бы выражена хоть и примитивно, но вполне недвусмысленно. Чем чаще и чем более сильными средствами создается противоречие, тем сильнее должны быть и средства, восстанавливающие тональность»⁷⁶. В том же смысле Шёнберг высказывается и в «Основах музыкальной композиции»: форма представляет собой решение проблемы, заключенной в мотиве и сформулированной в теме, – и объясняет, исходя из способа трактовки проблемы, различия между темой и мелодией⁷⁷. Заключительную каденцию Шёнберг рассматривает с этой точки зрения как «восстановление состояния покоя»: тоника утвердилась окончательно, ей ничто больше не противоречит.

Важнейшей характеристикой мотива Шёнберг называет его *повторяемость* (и при этом *узнаваемость*, несмотря на постоянные видоизменения). Однократно появляющийся тематический элемент не может считаться мотивом, что вытекает из шёнберговского учения о взаимосвязи.

Музыкальная форма как система повторов.

Развивающая вариация

Здесь мы подходим к одному из принципиально важных общих положений теории Шёнберга: если условием существования музыкального произведения является взаимосвязь, то условием взаимосвязи является повторение, которое есть «формирующий принцип взаимосвязи»⁷⁸. Принцип повторяемости Шёнберг напрямую связывает с возможностью восприятия музыкального произведения: «Повторение – одно из средств [...] содействовать постижимости представляемой мысли»⁷⁹, «понятность в музыке, по-видимому, невозможна без повторения»⁸⁰. Понимание

⁷⁴ ZKIF. S. 26.

⁷⁵ MI. P. 226.

⁷⁶ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 159–160. Ср. с мнением Ф. Гершковича об основном содержании классической музыкальной формы: «Потеря гегемонии и возвращение ее себе тоникой – единственное событие, составляющее ткань музыкальной формы [...]» (Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговской додекафонии. С. 20).

⁷⁷ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 111.

⁷⁸ ZKIF. S. 36.

⁷⁹ MI. P. 298.

⁸⁰ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 41.

произведения основывается на запоминании, на способности сохранить в памяти те или иные музыкальные структуры и проследить судьбу «персонажей» музыкального развития, узнавая их во всех обличьях, при всех их появлениях. Из «законов постижимости» Шёнберг на первое место ставит следующий: «То, что сказано лишь единожды, не может восприниматься как [нечто] важное»⁸¹.

Как композитор может, используя принцип повтора, избежать монотонности и добиться необходимого разнообразия? В «Основах музыкальной композиции» Шёнберг говорит о трех принципиально возможных формах повторения музыкальной мысли: точном, модифицированном и «развивающем». К **точным** относятся буквальное повторение на первоначальной или иной высоте, в обращении, ракоходе, в увеличении или уменьшении. Их объединяет то, что они сохраняют все характеристики мотива и все соотношения между его звуками. Такие повторения Шёнберг считает наиболее примитивными. Особенно широкое распространение они нашли в «популярной» музыке, которая стремится к тому, чтобы не утомлять слушателя. От неумеренного секвенцирования как «удобного средства заполнять место»⁸² Шёнберг предостерегал учеников еще в «Учении о гармонии». Свое отношение к секвенциям он не изменил и впоследствии (так, предубеждение Шёнберга в отношении русской музыки основывалось, в частности, на том, что русские композиторы – Чайковский, Римский-Корсаков, – по его мнению, злоупотребляют секвенциями⁸³).

Модифицированными Шёнберг называет повторения, в которых изменяются лишь второстепенные признаки мотива – например, при появлении новых гармоний слегка варьируется интервалика; ритм при этом, как правило, сохраняется.

Высшей формой в иерархии разных видов повторности, оселком для проверки мастерства композитора являются, по Шёнбергу, **развивающие** повторения, или вариации, которые обеспечивают разнообразие и позволяют создать новый материал (точнее было бы сказать – материал, производящий впечатление нового). В самом общем плане композитор касается и того, как эти варианты следует располагать в форме. По ходу развития путем все новых и новых последовательных модификаций мотив может весьма далеко отклониться от первоначальной формы, поэтому удаление от основного мотива должно быть постепенным: «сопоставление отдаленно связанных элементов» может легко «превратиться в бессмыслицу, особенно если объединяющие звенья пропущены [...] связь мотивных групп должна быть подчеркнута»⁸⁴.

«Развивающая вариация», как известно, – одно из важнейших теоретических понятий Шёнберга. Впервые оно появляется у него в рукописи «Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме», и опять-таки в связи с типами варьирования мотива. «Развивающей вариацией» Шёнберг называет высшую форму его видоизменения, целью которого является «порождение новых [музыкальных] мыслей»⁸⁵. Создание и разработка Шёнбергом нового понятия имели непосредственное отношение к осмыслению им собственного творчества: развивающую вариацию он считал одной из основных характеристик своей музыки.

В своих теоретических работах Шёнберг неоднократно возвращался к «развивающей вариации», трактуя ее как в предельно расширительном, так и в узко-техническом ключе. В ряде случаев он называет развивающую вариацию «принципом гомофонно-гармонической музыки»⁸⁶ вообще (противопоставляя его полифоническому «развертыванию») и определяет симфонический метод как «созидание посредством

⁸¹ МI. S. 132.

⁸² Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 338.

⁸³ См.: Шёнберг А. Критерии оценки музыки. С. 200.

⁸⁴ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 41.

⁸⁵ ZKIF. S. 38.

⁸⁶ МI. P. 136.

развивающей вариации»⁸⁷. Что же касается композиционно-технической трактовки, то шёнберговская развивающая вариация оказывается весьма близкой традиционным методам мотивно-тематической работы, хотя (как указывают К. Дальхауз⁸⁸, К. М. Шмидт⁸⁹) между ними и нельзя ставить знак равенства⁹⁰. Метод развивающей вариации у Шёнберга, по существу, аналогичен постепенному прорастанию тематического «зерна», последовательному, целенаправленному усложнению взаимосвязей, что отнюдь не всегда соответствует живой композиторской практике XVIII–XIX веков. Не говоря о том, что процесс развития не во всех случаях идет «от простого к сложному», а более далекие варианты не обязательно появляются позже более родственных, иногда и сам замысел формы основывается на постепенном сближении поначалу вполне независимых тем (как, например, в I части квартета op. 33 № 1 Гайдна), что трудно увязать с принципом развивающей вариации⁹¹. Развивающую вариацию правильнее всего будет понимать как частный случай – притом исторически весьма поздний – мотивно-тематической работы. Шёнберговская концепция тематического «роста» могла возникнуть только на том этапе музыкально-исторической эволюции, когда объединительная сила гармонии ослабела, и главную организующую роль в построении музыкальных форм стали играть линейные процессы, изошренное тематическое развитие. Ясно, что когда последнее постепенно приняло на себя функции, выполнявшиеся ранее преимущественно гармонией, то требования, предъявляемые к нему в плане последовательности и целенаправленности процесса тематического становления, неизмеримо возросли: оно превратилось в «единственное оставшееся средство достижения связности»⁹².

Это положение вещей осознавалось Шёнбергом в полной мере. В своих теоретических работах он высказывает весьма тенденциозную мысль о том, что тематическое единство в произведении важнее гармонического. В статье «Проблемы гармонии» Шёнберг пишет: «Я почти готов поверить, что от логики и единства можно было бы отказаться скорее в гармонии, чем в тематической, мотивной субстанции, в том, что касается [музыкальной] мысли. [...] Трудно представить себе осмысленное музыкальное сочинение без того, чтобы таковым было мотивное и тематическое изложение его мыслей. Напротив, сочинение, в котором гармония не образует единства, но процесс развития мысли логичен в мотивном и тематическом отношении, должно все же до определенной степени производить впечатление осмысленного»⁹³. И далее, в свойственной ему образной манере, Шёнберг сравнивает «плохую» гармонию с плохой орфографией при письме, которая тем не менее не затемняет смысл сообщения.

Трудно представить, что эти слова принадлежат человеку, который всю жизнь не уставал подчеркивать конструктивную силу гармонии. Несколькими годами позже, в 1936-м, Шёнберг назовет ее «каркасом», «строительным планом» любого музыкального построения: «Все, что происходит в произведении в отношении мотивного развития, вариации, разработки, тематической работы осуществляется не только при участии и под воздействием гармонии, но как раз вследствие ее функции»⁹⁴. Однако противоречие здесь

⁸⁷ Шёнберг А. Доклад об op. 31. С. 350.

⁸⁸ Dahlhaus C. Was heißt «entwickelnde Variation»? S. 280–284.

⁸⁹ Шмидт К. М. От будущего к прошлому. С. 196–201.

⁹⁰ В музыковедении предпринимались весьма тенденциозные попытки экстраполировать метод развивающей вариации назад, на музыку XIX века – в частности, И. Брамса, ближайшего предшественника Шёнберга в том, что касается мотивно-тематической работы. Такой подход нашел отражение в исследовании У. Фриша «Брамс и принцип развивающей вариации» (*Frisch W. Brahms and the Principle of Developing Variation*).

⁹¹ Это отмечал и сам Шёнберг, называя побочную партию сонаты или симфонии «in medias res» ([проникновением] в середину вещей), то есть «предвосхищением того, что будет объяснено впоследствии» (М. Р. 264).

⁹² Шмидт К. М. От будущего к прошлому. С. 201.

⁹³ Шёнберг А. Проблемы гармонии. С. 303.

⁹⁴ М. Р. 308.

лишь кажущееся. Последнее утверждение Шёнберга относится к эпохе расцвета гармонической тональности; тезис же о превалировании тематической логики над гармонической соответствует поздней стадии ее развития и отвечает ходу эволюции творчества самого Шёнберга в 1900–1920-е годы. Его путь от свободной атональности к додекафонии определялся последовательным усилением горизонтальных, мотивных связей, которое достигло кульминации в идее двенадцатитоновой «основной конфигурации». Шёнберг высказывался на эту тему вполне определенно: «Первое представление о ряде всегда возникает в тематической форме»⁹⁵. Даже сам принцип двенадцатитоновости оказывается второстепенным по сравнению со значением, которое придается тотальной тематической взаимосвязи: тематическая производность должна присутствовать всегда, а двенадцатитоновость – это лишь оптимальная форма ее реализации, наилучший способ «выровнять поверхность» (С. Губайдулина). «Величайший шаг – не к двенадцати тонам, а к созданию бесконечного множества средств: сотворению из одной основной конфигурации тем и всего прочего материала», – писал Шёнберг в неопубликованной заметке под названием «Приоритет» (1932)⁹⁶. Зрелая композиционная техника Шёнберга в принципе основывается на мотивно-тематической разработке, что дает право Д. Рексроту утверждать: «Шёнберг [...] всегда сочинял не при помощи двенадцати тонов, соединенных только друг с другом, но всегда при помощи соотнесенных мотивов и тем, или же, в общем плане, – “уже созданных звуковых структур как конечных элементов формы”»⁹⁷. Таким образом, шёнберговское провокационное высказывание следует понимать в связи с проблематикой собственного творчества и близких к нему явлений в музыке начала XX века. Этим же, в конечном счете, объясняется и его апология целостности и взаимосвязи: в условиях распада тональной системы вопрос об обеспечении единства произведения выдвинулся на передний план. Именно воссоздание этого ускользающего единства, которое в тональной музыке создавалось уже на уровне самой гармонической системы, а в «атональной» требовало специальных усилий, и было конечной целью шёнберговской додекафонии.

Теоретическое осмысление новейшей музыкальной практики

Теорию Шёнберга вообще нельзя рассматривать как стремящееся к научной беспристрастности и внутренней непротиворечивости учение. Он всегда оставался в первую очередь композитором, причем на протяжении всей жизни ему пришлось бороться за признание, доказывать свою правоту, отбиваться от нападков с разных сторон. Помимо того, как уже говорилось, для Шёнберга было очень важно осмыслить и обосновать для себя то, что он делает инстинктивно, доказать себе, что его творчество «подчиняется логике вещей, объективности, пусть и глубоко скрытой»⁹⁸. Уже на склоне лет, в докладе «Как становятся одинокими» (1937), оглядываясь на пройденный путь, Шёнберг особо подчеркивает, что в «Учении о гармонии» он «смог показать, что современная гармония не придумана безответственным глупцом, но является очень логичным развитием гармонии и техники мастеров»⁹⁹. Симптоматично, что по прошествии четверти века роль и значение его книги видятся ему именно такими. По всей видимости, на самом деле Шёнберг был не так безоговорочно убежден в своей правоте, как можно заключить по проповедническому, даже пророческому тону некоторых его выступлений. (В пользу этого предположения говорит и то, что он не считал свой двенадцатитоновый метод единственно возможным путем решения возникших композиционных проблем, но лишь

⁹⁵ Цит. по: *Stephan R. Über Schönbergs Arbeitsweise*. S. 121.

⁹⁶ Цит. по: *Beiche M. Grundgestalt*. S. 8.

⁹⁷ *Rexroth D. Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik*. S. 428.

⁹⁸ *Adorno Th. Arnold Schönberg 1874–1951*. S. 154.

⁹⁹ *Шёнберг А. Как становятся одинокими*. С. 410.

одним из возможных¹⁰⁰.) Поэтому вопрос осознания=оправдания оставался для него актуальным на протяжении всей жизни.

Пожалуй, ни в одном другом теоретическом труде не проявились с такой силой полемический пыл и ангажированность Шёнберга в вопросах искусства, как в «Учении о гармонии», создававшемся в эпоху «Sturm und Drang» Новой музыки. Беспрецедентна в этом плане его трактовка понятий консонанса и диссонанса. Различие между ними понимается не как фундаментальное, качественное, а как исторически-изменчивое, количественное. Шёнберг называет диссонансы «более далекими консонансами»¹⁰¹ (имея в виду их положение в обертоновом ряду), позже говорит об их «уравнивании в правах с консонантными звучаниями»¹⁰². Эта трактовка нашла выражение в понятии «эмансипация диссонанса», возникновение которого принято связывать с именем Шёнберга¹⁰³.

При объяснении «эмансипации диссонанса» Шёнберг вновь прибегает к своему излюбленному понятию «постижимость». «Что отличает диссонансы от консонансов, так это не большая или меньшая степень красоты, а большая или меньшая степень *постижимости*», – писал он¹⁰⁴. Различную «степень постижимости» Шёнберг объясняет исходя из положения того или иного интервала в обертоновом ряду: диссонансы появляются в нем позже, поэтому слух не так хорошо освоился с ними, как с ближайшими к основному тону консонансами. Однако в музыке конца XIX – начала XX века происходит завоевание все более далеких обертонов, благодаря чему диссонансы перестают восприниматься как «сложные» созвучия, требующие скорейшего разрешения, и происходит их эмансипация¹⁰⁵.

Опираясь при рассмотрении диссонанса на обертоновый ряд, Шёнберг следует традиции, начиная с Рамо. Предположение, что разница между консонансом и диссонансом «количественного рода» (*gradueller Natur*), также высказывалось и ранее. А вот утверждение о *равноправии* консонанса и диссонанса не только совершенно ново, но и вступает в противоречие с музыкальной теорией XIX века, для которой противопоставление консонанса и диссонанса было непреложным. По мнению Шёнберга, «они точно так же не являются противоположностями, как два и десять, и выражение “консонанс” и “диссонанс”, означающее противоположность, неверно». Все зависит лишь от «возрастающих способностей анализирующего уха»¹⁰⁶. По существу, здесь отрицается зависимость диссонанса от консонанса, заданность движения от диссонанса к консонансу, от напряжения к разрешению. Между тем, отношение напряжения-разрешения составляло основу основ tonальной гармонии, указывая на центр системы. Поистине революционная трактовка Шёнбергом диссонанса напрямую связана с его собственной композиторской практикой. В контексте его творчества 1900–1910-х годов идея эмансипации диссонанса выглядит как попытка теоретического и музыкально-исторического обоснования свершившегося распада tonальной системы.

¹⁰⁰ В архиве композитора сохранилась недатированная запись на эту тему. См.: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 298–299.

¹⁰¹ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 19.

¹⁰² Schönberg A. Gesinnung oder Erkenntnis? S. 211.

¹⁰³ Сам композитор был уверен в том, что выражение «эмансипация диссонанса» принадлежит ему (см. его письмо Р. Лейбовицу от 15 марта 1948 года // Шёнберг А. Письма. С. 348). И хотя, как установил Д. Рексрот, об «эмансипации диссонанса» в связи с современным полифоническим письмом ранее говорил Рудольф Луи (Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart. S. 201), данное обстоятельство ничуть не ущемляет «авторские права» Шёнберга, поскольку широкое распространение это понятие получило в том смысле, который впервые в него вложил глава нововенской школы.

¹⁰⁴ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 127.

¹⁰⁵ Сходным образом, однако не с точки зрения эволюции восприятия, а как «переход к ближайшему вверх числу» трактует ход музыкальной истории Ю. Холопов (см.: Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления).

¹⁰⁶ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 18.

Яростная полемика Шёнберга против определения «неаккордовые звуки» (по-немецки «*harmoniefremde Töne*» – буквально «чуждые гармонии звуки») также может быть понята, только если представлять себе ее скрытую подоплеку. Стороннему наблюдателю, не знакомому с ситуацией, рассуждения Шёнберга на эту тему покажутся бессодержательными, а его пыл вызовет недоумение. Именно так отреагировал на раздел о неаккордовых звуках в своей обстоятельной рецензии на «Учение о гармонии» Я. Витол, который расценил эту главу как «самую поверхностную во всей книге», а полемику Шёнберга назвал «сражением с ветряными мельницами»: «На протяжении десяти страниц Шёнберг не устает доказывать, что внегармонических звуков не существует, а в конце десятой страницы он замечает, что в вопросе об этих звуках дело идет лишь о неточности выражения»¹⁰⁷. Между тем, глава о неаккордовых звуках – если рассматривать ее в связи с актуальными тенденциями в гармонии – является в книге Шёнберга одной из самых важных.

Шёнберг начинает с того, что обрушивается на само название: «Чуждых гармонии звуков нет, поскольку гармония – это созвучие»¹⁰⁸. Недостаток и непоследовательность гармонических теорий он видит в том, что в качестве аккордов рассматриваются лишь трезвучия и их надстраиваемые по терциям «расширения». В трактовке созвучий с участием неаккордовых звуков как «случайных» Шёнберг усматривает не объективную обусловленность, а лишь узость «системы» («чуждых гармонии звуков нет, есть лишь чуждые гармонической системе»¹⁰⁹), и высказывает убеждение, что диссонансы суть «зафиксированные случайности», возникшие из голосоведения, из украшений¹¹⁰. Так, например, септима поначалу использовалась как проходящий или вспомогательный звук, а потом перешла в ранг аккордового.

Особое внимание Шёнберга к проблеме неаккордовых звуков вызвано тем, что они рассматриваются им как важнейший инструмент *расширения аккордики*, расширения представлений о том, «что дозволено» в гармонии. При непосредственном участии неаккордовых звуков происходит ее обновление, освоение все новых и новых созвучий, а в конечном счете – и «эмансипация диссонанса» (по справедливому замечанию К. Дальхауза, название «неаккордовые звуки» становится у Шёнберга «псевдонимом эмансипированного диссонанса»¹¹¹). «Украшения [в данном контексте Шёнберг использует слово «украшения» как синоним неаккордовых звуков] – это только предварительная стадия для последующего свободного использования, – пишет композитор. – Связанность есть лишь первое средство, свобода – конечная цель. [...] Мы, возможно, и не подозреваем, что украшения [...] подготавливают будущий облик музыкального искусства»¹¹².

Однако, защищая права неаккордовых звуков, Шёнберг заходит слишком далеко. Отстаивая их самостоятельность, он допускает, что *каждое* созвучие, возникшее с участием неаккордовых звуков, имеет «скрытый» основной тон (подобно тому, как скрытым основным тоном уменьшенного септаккорда является доминанта). Подобное предположение противоречит смыслу и практике использования неаккордовых звуков, предназначение которых – варьировать и обогащать звучание функционально

¹⁰⁷ Витол Я. Учение о гармонии («*Harmonielehre*») Арнольда Шёнберга. С. 111.

¹⁰⁸ Schönberg A. *Harmonielehre*. 3. Auflage. S. 384.

¹⁰⁹ Ibid. S. 389.

¹¹⁰ В том, что путь образования новых аккордов – это отнюдь не последовательное надстраивание терций, мнение Шёнберга совпадает со взглядами ряда современных ему теоретиков (в частности, Г. Римана, Э. Курта). Так, Курт писал, что «вся аккордика вплоть до трезвучия и за пределами трезвучия возникла из поступательного закрепления “случайных” или же чисто полифонических образований, следовательно – из постепенного процесса суммирования» (Kurth E. *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*. S. 29. Цит. по: Rexroth D. *Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik*. S. 338).

¹¹¹ Dahlhaus C. *Schönberg und Schenker*. S. 157.

¹¹² Schönberg A. *Harmonielehre*. 3. Auflage. S. 387.

самостоятельных гармоний путем «обыгрывания» аккордовых звуков, к которым неаккордовые так или иначе прилегают.

Как предвосхищение додекафонии воспринимаются слова Шёнберга о «хроматической тональности»¹¹³, которая возникает в результате обогащения мажора и минора и приходит им на смену. Уже в первом издании «Учения о гармонии» Шёнберг высказывает мысль о движении к двенадцатитоновой системе как естественном процессе: «[...] замещение мажора и минора хроматической гаммой – это наверняка шаг в том же направлении, что и замещение семи церковных ладов всего лишь двумя гаммами, мажором и минором»¹¹⁴. В третьем издании (1922) он добавляет новый раздел «Хроматическая гамма как основа тональности», где предлагает рассматривать гармонические процессы на основе не семи, а двенадцати тонов хроматической гаммы, и утверждает, что в таком случае материалом всех звуковысотных структур будет «ряд из двенадцати тонов»¹¹⁵. К хроматической гамме он обращается и при объяснении связей сложных многозвучных аккордов, формулируя важный принцип соединения гармоний в посттональной музыке: «Во втором аккорде появляются звуки, отсутствующие в первом, на полтона выше или ниже. Но при этом в голосах редко возникают секундовые ходы»¹¹⁶. Здесь речь идет о комплементарном принципе соотношения гармоний, который прямо ведет к двенадцатитоновой музыке.

К хроматической гамме Шёнберг возвращается впоследствии в своей статье «Проблемы гармонии». Здесь он настаивает на том, что она столь же «естественна» и «предопределена природой», как мажор и минор. Возвращаясь к своей идее освоения все более далеких обертонов, Шёнберг обосновывает хроматическую гамму, исходя из обертонового ряда (вплоть до 13-го обертона от основных тонов *C*, *F* и *G*). При этом он полностью игнорирует имеющие место несовпадения натуральных интервалов с темперированными¹¹⁷.

Объяснения Шёнберга по поводу эволюции к «хроматической тональности», как и в ряде других случаев (особенно когда дело касается теории новой музыки), не лишены наивности и основаны на чистой эмпирике. Он пишет, что хроматическая гамма основывается на «более простом и единообразном» принципе построения, чем мажор или минор. «Возможно, музыкантов влечет сюда неосознанное стремление к простоте», – добавляет он¹¹⁸. Однако именно непростая и неединообразная структура мажора и минора

¹¹³ Ibid. S. 464.

¹¹⁴ Ibid. S. 299.

¹¹⁵ Ibid. S. 464.

¹¹⁶ Ibid. S. 504.

¹¹⁷ В своих рассуждениях о постепенном продвижении вверх по обертоновому ряду Шёнберг вообще старается обходить естественно возникающий вопрос: а не приведет ли такое движение в конце концов к упразднению темперированной системы? В «Учении о гармонии» Шёнберг подходит к проблеме диалектически: он говорит о преходящем характере любой гармонической системы и называет темперированный строй «заключенным на неопределенный срок перемирием» (*Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 23*). Однако он предпочитает не углубляться в эту тему, замечая лишь, что попытки сочинять с использованием микрохроматики остаются неудовлетворительными, поскольку нет достаточного числа инструментов, способных такую музыку сыграть. Позже, уже после создания додекафонии, он стал решительно настаивать на необходимости темперации, о чем писал, в частности, органисту и теоретику Й. Яссеру: «Я всегда требовал *темперированную* интонацию. [...] Быть музыкальным – значит иметь слух в духе музыки, а не природы. Музыкальное ухо должно ассимилировать темперированную шкалу» (письмо от 10 июня 1934 года цит. по: *Yasser J. A letter from Arnold Schoenberg. P. 55*). Предубеждение Шёнберга по отношению к микрохроматике отразилось и в его заметках на полях книги Ф. Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства». Подробнее об этом см.: *Верхозина-Стрекаловская Х. Диалоги в постромантическую эпоху. Бузони – Шёнберг – Пфицнер. С. 175–183*.

¹¹⁸ *Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 299*. В «Проблемах гармонии» Шёнберг приводит совсем обескураживающий в своей простоте аргумент в пользу хроматической системы: «[...] Если это доказательство покажется неубедительным [имеется в виду обоснование исходя из обертонового ряда], обязательно найдется другое – потому как твердо установлено, что соединять двенадцать тонов друг с

обеспечила тональной музыке столь блестящую историю. В хроматической гамме из-за одинакового интервального шага упраздняется такая фундаментальная категория мажорно-минорного лада, как тяготение. Все звуки равноправны, на главенство может претендовать с равным правом каждый, а значит – никакой. С точки зрения тональной музыки, в категориях которой мыслил Шёнберг, хроматическая гамма полностью нивелирует тонкие различия в связях между звуками, на которых основана вся тональная система¹¹⁹.

И тем не менее, Шёнберг находит возможным говорить о «хроматической тональности». Понимание им тональности вообще неоднозначно. С одной стороны, он трактует тональность как вполне определенную «привязанность» всех гармонических процессов к основному тону. В статье «Убеждение или познание?» (1925) читаем: «Функция тональности осуществляется, когда возникают только такие явления, которые могут быть непосредственно связаны с основным тоном, и направлены они так, что эта их связь чувственно воспринимается»¹²⁰. Угроза тональности возникает, когда гармония, пусть в принципе объяснимая в данном ладу, перестает указывать на центр системы. С другой стороны, в третьем издании «Учения о гармонии», полемизируя по поводу распространившегося определения «атональность» (к которому он всегда относился резко отрицательно и предлагал заменить понятием «пантональность»), Шёнберг фактически называет тональностью *любую* взаимосвязь между звуками и созвучиями: «Музыкальное сочинение всегда будет тональным по крайней мере постольку, поскольку должна наличествовать связь между звуками, посредством которой звуки [...] образуют последовательность, воспринимаемую как таковую»¹²¹. В уже многократно цитировавшейся статье «Проблемы гармонии» Шёнберг, вновь возвращаясь к своей идее развития слуха, высказывает предположение, что считающееся сегодня «нетональным», возможно, вскоре станет восприниматься как тональное. Различие между «тональным» и «нетональным» он видит, соответственно, в «подчеркивании» и «неподчеркивании» тональности¹²². При такой расширительной трактовке к тональности можно отнести едва ли не все новые явления в гармонии, в том числе и додекафонию. Тональность (в узком смысле) становится у Шёнберга «частным случаем» тональности, понимаемой широко, «как у Эйнштейна – евклидово пространство»¹²³.

Шёнберговская трактовка тональности отражает тот факт, что к началу XX века тональность перестала существовать как целостное, замкнутое в себе явление, управляемое известными заранее закономерностями; она расслаивается на множество «частных случаев». Ее структура становится индивидуальной, каждый раз «сочиняется» заново. Решение вопроса, считать ли такую гармонию «атональной» или же «новотональной», зависит от того, что понимать под тональностью и, по-видимому, выходит за рамки анализа чисто гармонических процессов, требуя вовлечения в орбиту рассмотрения других факторов музыкальной организации (и в первую очередь – формообразования, тематического развития). И тогда додекафония шёнберговского образца окажется не дальше от тональности, чем гармоническая система позднего Скрябина, и недвусмысленно обнаружит свои «тональные истоки».

другом можно, а причиной тут может быть только наличие взаимных связей двенадцати тонов» (Шёнберг А. Проблемы гармонии. С. 307). Теоретик здесь окончательно отступает перед композитором.

¹¹⁹ Ср. с «законом развития звуковых систем» Ф. Гершковича: «Развитие, этапами которого являются звуковые системы, характеризуется тем, что в каждой из них как раз достижение более высокого уровня органичности своей структуры представляет собой одновременно и большую простоту по отношению к предыдущей системе» (Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговской додекафонии. С. 17).

¹²⁰ Schönberg A. *Gesinnung oder Erkenntnis?* S. 212.

¹²¹ Schönberg A. *Harmonielehre*. 3. Auflage. S. 488.

¹²² Шёнберг А. Проблемы гармонии. С. 307.

¹²³ Adorno Th. *Kriterien der neuen Musik*. S. 331.

Некоторые новые понятия

Обращает на себя внимание сдержанность и осторожность Шёнберга в том, что касается новейшей музыкальной практики. «У нас еще нет дистанции по отношению к событиям сегодняшнего дня, чтобы мы уже могли узнать их законы», – объясняет он¹²⁴. Здесь в Шёнберге композитор окончательно берет верх над систематизатором-теоретиком: он апеллирует к фантазии, к чувству формы, наконец, к творческому «озарению» (Einfall). Особенно выразительна в этом плане фраза, которой Шёнберг завершает раздел о «тембровых мелодиях» (Klangfarbenmelodien), – последняя фраза его «Учения о гармонии»: «Кто отважится здесь требовать теории!» В связи с истолкованием новых сложных созвучий он пишет, что «твердо уверен» в их художественной оправданности и для убедительности добавляет, что «другие также в это верят»¹²⁵. Шёнберг не пытается как-либо классифицировать массу новых аккордов, которые благодаря «эмансипации диссонанса» получили равные права со «старыми». Более того, он в принципе отрицает для себя такую возможность: «Число диссонансов так велико, что сложно было бы систематизировать и удержать в памяти даже связь простых со всеми консонансами и друг с другом»¹²⁶. По мнению Шёнберга, возможно лишь фиксировать структуру новых созвучий, наподобие того, как это делалось в цифровках генерал-баса. Такой метод более уместен, чем «притягивание» их к тем или иным тональным функциям или ступеням. В этой связи Шёнберг справедливо отмечает, что «мы входим в новую эпоху полифонического стиля и, как и в более ранние эпохи, созвучия станут результатом голосоведения: оправдание единственно через мелодическое!»¹²⁷ Последнее утверждение, пронизательно характеризующее одну из основных тенденций музыки XX века, появляется лишь в третьем издании «Учения о гармонии» (1922), и его следует рассматривать в непосредственной связи со становлением двенадцатитонового метода.

Теоретические тексты Шёнберга (в первую очередь «Harmonielehre») вообще изобилуют отдельными ценнейшими наблюдениями и идеями, относящимися к Новой музыке. Однако напрасно было бы искать в них строгие теоретические обоснования. Понятия, вводимые Шёнбергом и получившие благодаря своей яркости и меткости широкую известность, – это скорее не научные термины, а метафоры. К таковым относятся, например, «бродячие аккорды», «парящая» и «снятая» тональность, «тембровая мелодия». Многие из этих понятий дали толчок дальнейшим разработкам, предвосхитили важные явления позднейшей музыкальной практики. Так, идея «парящей» и «снятой» тональности послужила основой для теории «состояний тональности» (число состояний при этом увеличилось до десяти; каждое из них характеризуется на основании комплекса определенных критериев со знаком «плюс» или «минус» – тональных индексов)¹²⁸. «Тембровая мелодия» и высказанная Шёнбергом мысль о звуковысотности как *области тембра*, по существу, являются предвидением сонорики в ее различных вариантах (вплоть до «спектральной музыки», в которой идея звука-тембра становится стержнем композиторской техники).

«Бродячие аккорды» (vagierende Akkorde) – это, пожалуй, наиболее широко развитое Шёнбергом понятие из всех вышеперечисленных. Их описание впервые дается в

¹²⁴ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 85.

¹²⁵ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 504.

¹²⁶ Шёнберг А. Проблемы гармонии. С. 305. Попытку систематизировать аккордику самого Шёнберга (до создания им додекафонии), исходя из структуры используемых им созвучий, предпринял датский музыковед Я. Мэгор в работе: *Maegaard J. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg.*

¹²⁷ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 466.

¹²⁸ Идея состояний тональности начала разрабатываться Т. Мдивани в диссертации «Проблемы позднеромантической гармонии в творчестве австро-немецких композиторов конца XIX – начала XX века (А. Брукнер, Х. Вольф, Г. Малер, М. Рeger)» (Минск, 1983). В наиболее полном и законченном виде теория состояний тональности сформулирована Ю. Холоповым (см.: *Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс.* С. 383–399).

«Учении о гармонии». На примере одного уменьшенного септаккорда (который Шёнберг истолковывает в 44-х значениях) и увеличенного трезвучия композитор показывает, что они «не принадлежат безраздельно ни одной тональности, но, не меняя своего вида, [...] могут принадлежать многим, почти всем тональностям»¹²⁹. Оба эти аккорда объединяет отсутствие чистой квинты и симметричное строение, что и обуславливает вышеназванную особенность. Позже Шёнберг станет относить к «бродячим аккордам» также малый септаккорд с уменьшенной квинтой и дважды увеличенные квинтсекст- и терцквартаккорды (совпадающие по звучанию с доминантсептаккордом), а также созвучия, получающиеся путем прибавления к увеличенному трезвучию большой и малой ноты. Он отмечает, что в принципе «бродячими» можно назвать почти все аккорды, однако «собственно бродячие» отличаются от прочих тем, что являются таковыми «уже по своей природе»: «Их внутреннее строение делает уже с самого начала ясным, что они иные [, чем все остальные]»¹³⁰. Шёнберг предостерегает ученика от неумеренного использования уменьшенного септаккорда, с помощью которого легко сразу попасть в любую тональность, тогда как в модуляции «важна не цель, а путь». Неоправданное применение такого универсального средства, по мнению Шёнберга, «совершенно нехудожественно»¹³¹.

У С. Зехтера и Р. Луи аккорды, допускающие различные толкования, назывались «энгармоническими». При этом ключевое значение для внезапного появления новой, как правило, далекой тональности имел процесс энгармонического переосмысления составляющих эти аккорды тонов, а значит – их тональных функций и тяготений. У Шёнберга проблема энгармонизма сводится только к несовершенству принятой нотации: записывать «бродячие аккорды» можно как угодно, лишь бы было удобно. Шёнберг исходит из свойства *отдельных, автономных созвучий* благодаря своей особой структуре быть «поливалентными». Их тональные функции имеют при этом скорее второстепенное значение, на первый план выступает их индивидуальная специфика. В «Формообразующих функциях гармонии» Шёнберг характеризует последовательности «бродячих аккордов» как «блуждающую гармонию» (*wandernde Harmonie*), которая оказывается особенно уместной в так называемых «свободных формах» – интродукциях, прелюдиях, фантазиях, речитативах, рапсодиях и т. п.¹³² Появление таких понятий, как «бродячие аккорды» и «блуждающая гармония», фактически означает невозможность однозначно определить их функции и очень симптоматично для композиторской практики начала XX века, в связи с которой они и вводятся. У Шёнберга они становятся собирательным наименованием для всех труднообъяснимых с позиций функциональной теории аккордовых соединений.

Понятие «бродячие аккорды» было впоследствии подхвачено Г. Эрпфом, который в своей работе «Исследования по гармонической и звуковой технике новой музыки» подчеркивает в них момент многозначности и особое интервальное строение¹³³. Разработку и конкретизацию шёнберговского термина продолжает также Г. Аймерт, при рассмотрении «бродячих аккордов» проводящий различие между их «тональной» и «системной» неустойчивостью¹³⁴.

Пара других введенных Шёнбергом понятий – «твердо» (*fest*) и «рыхло» (*locker*) – относится к основным типам музыкального изложения вообще. Впервые они встречаются

¹²⁹ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 238.

¹³⁰ Ibid. S. 238–239.

¹³¹ Ibid. S. 290. Шёнберг сравнивает уменьшенный септаккорд с «универсальным лекарством из домашней аптечки, например, аспирином – средством от всех зол» (Ibid. S. 239. Не менее выразительно называл этот аккорд в своих лекциях по гармонии и А. Брукнер: «музыкальный восточный экспресс».)

¹³² Schönberg A. Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. S. 161–162.

¹³³ Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik.

¹³⁴ Eimert H. Atonale Musiklehre.

в рукописи его книги «Музыкальная мысль» и позже поясняются в «Основах музыкальной композиции». Насколько можно заключить из текстов Шёнберга, понятия «твердо» и «рыхло» связаны у него прежде всего с областью *тематизма* и формообразования. Вопрос о гармоническом выполнении соответствующих разделов им почти не затрагивается. «Главное должно быть оформлено твердо, – пишет Шёнберг, – [пребывать] скорее в спокойствии, чем в движении, содержать меньше отступлений и ясно характеризовать их как таковые; в первую очередь – очевидным образом повторять основную конфигурацию, дабы путем частых [ее] показов облегчить запоминание; в общем плане – четко отграничено, начинается не как угодно, не как и когда угодно заканчивается; главные мысли показываются хотя и лаконично, но тем не менее *достаточно полно и подробно*, четко акцентированы и артикулированы»¹³⁵. Шёнберг говорит о «концентрической тенденции» построенных «твердо» разделов, имея в виду, что все события группируются в них вокруг единого центра (тематического и гармонического)¹³⁶. Однако, как и в большинстве других случаев, трактовка композитором понятия «твердо» не лишена неясностей и противоречий. Если в только что приведенной цитате он, казалось бы, однозначно связывает «твердый» тип изложения с главной темой, то в другом месте той же рукописи ставит такую связь под сомнение: «Хотелось бы считать, что “твердое построение” соответствует главной или главным мыслям. Но в действительности довольно часто встречаются относительно свободно построенные главные мысли и относительно твердо построенные вспомогательные [...]»¹³⁷. Очевидно, полной ясности в том, как же следует определять понятие «твердо», у Шёнберга не было, хотя, если судить по отведенному ему в рукописи «Музыкальной мысли» месту, композитор считал это понятие (вместе с его коррелятом) весьма важным для уяснения сущности формообразования. В итоге записи по поводу «fest» так и остались архивными материалами. В «Основах музыкальной композиции», где Шёнберг достаточно подробно останавливается на понятии «locker», «fest» упоминается лишь мимоходом, в качестве противопоставления первому.

К понятию «рыхло» Шёнберг также подходит прежде всего с точки зрения мотивно-тематического развития. Важнейшим свойством «рыхлого» изложения он считает меньшую степень связности тематического материала либо же чисто внешний характер этой взаимосвязи: «“Рыхлая структура”: непосредственное и немедленное повторение построений, сопоставление контрастных построений, часто с наложением; временное возвращение прежних черт в пределах построения или отсутствие возвращения»¹³⁸.

Шёнберговская дихотомия твердо–рыхлого обнаруживает определенное сходство с теорией типов изложения в учебнике «Музыкальная форма» И. Способина. Экспозиционному типу у Способина (устойчивость в сочетании с подвижностью, наличие темы, относительно крупных, сплоченных структур) будет соответствовать «fest», срединному типу (неустойчивость, текучесть, дробность, повторения мелких построений) – «locker». При этом понятия, предложенные Шёнбергом, хотя и не разработаны до уровня теории, оказываются в чем-то более гибкими, поскольку не увязывают тот или иной тип изложения с определенным разделом формы. Способинскому заключительному типу изложения у Шёнберга могло бы соответствовать понятие «ликвидация» (liquidation), под которой понимается растворение и постепенная нейтрализация всего тематически-характерного, «особенного» (для этих целей хорошо служат гаммообразные или основанные на разложенных аккордах пассажи)¹³⁹. Однако Шёнберг не рассматривает такой тип изложения только как признак завершения формы или ее раздела; он считает ликвидацию

¹³⁵ МI. S. 132.

¹³⁶ Ibid. S. 176.

¹³⁷ Ibid. S. 276.

¹³⁸ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 202.

¹³⁹ МI. S. 252, 258.

необходимой скорее для того, чтобы оттенить вступление нового тематического «персонажа» (таким образом, с точки зрения формы «ликвидация» будет осуществляться в различных переходах).

Одним из самых убежденных и последовательных приверженцев шёнберговской идеи твердо–рыхлого был Ф. Гершкович, который считал «осознание того, что структура произведения не есть и не должна (не может) быть однородной» главным теоретическим достижением нововенской школы¹⁴⁰. По его мнению, «соотношение “твёрдо”–“рыхло” определяет собой все произведение». Гершкович опирался на эти две категории, выполняя свои виртуозные музыкальные анализы, и даже считал уместным использовать их по отношению к баховским фугам.

*

В своих теоретических работах Шёнберг обращается почти исключительно к проблемам тональной гармонии. Он не только не оставил серьёзного исследования по двенадцатитоновой технике, но и вообще очень мало высказывался по ее поводу, предоставляя писать об этом своим ученикам – Э. Штайну, Р. Лейбовицу, Й. Руферу. Его единственным публичным выступлением на данную тему осталась вошедшая в сборник «Стиль и мысль» статья «Композиция на основе двенадцати тонов», выросшая из доклада, с которым Шёнберг несколько раз выступал в различных американских университетах. Сам композитор объяснял этот парадокс следующим образом: «О “композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом” я ничего не опубликовал и не хочу этого делать, пока не закончу свой главный теоретический труд – “Учение о музыкальной логике”. Я думаю, что это композиционное искусство можно с толком использовать только в том случае, если оно опирается на знание музыкальной логики и ее завоеваний. По этой же причине я преподаю ученикам не “двенадцатитоновую композицию”, а “композицию”, но в смысле музыкальной логики»¹⁴¹. Из этого высказывания становится ясно, что понятие «музыкальная логика» Шёнберг выводит из традиционных принципов письма и распространяет ее законы также и на новую технику сочинения.

Стремясь обосновать свой метод исторически, композитор трактует совершенно новый музыкальный материал в категориях тональной гармонии. Складывается впечатление, что чем дальше Шёнберг-музыкант удаляется от устойчивого и понятного мира тональной гармонии, тем строже Шёнберг-аналитик стремится увязать свои открытия с принципами традиционного письма. В своих текстах о двенадцатитоновой композиции он прямо-таки одержим идеей истолковать додекафонный метод в категориях тональной гармонии и представить его как полноценную замену последней. Главными преимуществами двенадцатитонового метода он называет «объединяющее воздействие»¹⁴², а также «восстановление в новых условиях основных структурных функций гармонии (отграничение, разделение – и взаимосвязь, соединение), а также регулирование появления диссонансов»¹⁴³. Вводя понятие «основной ряд» (Grundreihe), он наделяет его *тематическим* значением («Основной ряд функционирует наподобие мотива»¹⁴⁴), уподобляет транспозиции ряда модуляциям («сочинение обычно начинается с самого основного ряда, в то время как зеркальные формы и другие производные, вроде одиннадцати транспозиций всех четырех основных форм, вводятся позже; особенно хорошо для построения побочных тематических мыслей подходят транспозиции –

¹⁴⁰ Гершкович Ф. Формальные и гармонические инверсии в 3. симфонии Бетховена [...]. С. 158–159.

¹⁴¹ Письмо от 17 апреля 1932 года; цит. по: *Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs. S. 129.*

¹⁴² Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 151.

¹⁴³ *Schönberg A. Komposition mit zwölf Tönen. S. 381.*

¹⁴⁴ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 129.

подобно модуляциям в прежних стилях»¹⁴⁵), постоянно применяет по отношению к ряду понятия *Vordersatz* и *Nachsatz*, связанные исключительно с тональным формообразованием, и даже сравнивает его воздействие с лейтмотивной техникой Вагнера. Наконец, устойчивую структуру ряда и, как следствие, появление тех или иных звуков в устойчивых сочетаниях-«связках» с соседними по серии Шёнберг находит очень схожим с постоянной структурой основных тональных аккордов. Таким образом, предлагая свою теорию двенадцатитонового метода, Шёнберг мыслит сугубо тональными категориями. Парадоксально, что при этом он считал чрезвычайно важным «избежать сходства с тональностью».

Развитие музыки Шёнберг понимает как плавную эволюцию без качественных скачков, как процесс постепенного обогащения и расширения выразительных средств, основанный на движении вверх по обертоновому ряду. Новые явления в гармонии он истолковывает *по аналогии* с принципами тональной системы: хроматическая гамма как основа гармонической системы – по аналогии с семиступенным звукорядом, квартовое строение аккордов – по аналогии с терцовым и т. д. То же самое относится и к его пониманию додекафонии. Шёнберг в принципе убежден, что «законы старой гармонии есть также и законы новой»¹⁴⁶.

Теоретические размышления Шёнберга в самом общем плане направлены на поиски «музыкальной логики», основанной на законах человеческого мышления (к которым он постоянно апеллирует) и присутствующей в *любой* музыке, независимо от стилистических и жанровых различий. В проекте предисловия к книге «Музыкальная мысль» он пишет: «Здесь впервые предпринимается попытка выделить музыкальную логику из реалий музыкальной техники изложения мыслей»¹⁴⁷. Понятие «музыкальная логика» при этом неразрывно связано для Шёнберга с тональной техникой композиции, развитие которой осуществлялось параллельно со становлением абсолютной музыки и возвышением ее до ранга «звучащего дискурса». Говоря о преходящем значении *любой* – в том числе и тональной – звуковысотной системы, Шёнберг вместе с тем *настаивает на сохранении наиболее общих тональных формообразующих функций*: связующей, объединяющей и разъединяющей, разграничивающей, – осуществление которых он считает неперемным условием «постижимости» произведения. С одной стороны, Шёнберг решительно отвергает представление о том, что тональность – «вечный естественный закон» музыки. С другой – он воспринимает тональность как высшую ступень всей предшествовавшей музыкальной эволюции (так, церковные лады он рассматривает как подготовку тональности, своего рода «недотоность»; о музыке неевропейских народов высказывается с оттенком пренебрежения). Логике Шёнберга можно было бы выразить при помощи парадокса: тональность – но без тональности.

Сегодня, по прошествии почти века «без тональности», стало очевидным то, что невозможно было уловить очевидцу и непосредственному участнику тех событий: принципы тонального формообразования нельзя абстрагировать от тонального языка; с упадком последнего они неизбежно должны если не отмереть, то по крайней мере кардинально преобразиться. Именно это и произошло в действительности. К таким явлениям музыки XX века, как минимализм, сонорика, момент-форма, шёнберговские максимы музыкального формообразования никак не применимы (уже не говоря о великом множестве экспериментальных композиций и акций, поставивших под вопрос само традиционное понятие «музыка»). Даже сериализм – казалось бы, прямое следствие додекафонии Шёнберга – развивался, все больше и больше отдаляясь от риторики тональных музыкальных форм и от идеалов своего предтечи. Показательно, что современный теоретик сериализма называет уже совсем иные, чем Шёнберг, наиболее

¹⁴⁵ Там же. С. 136.

¹⁴⁶ *Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 398.*

¹⁴⁷ *MI. S. 90.*

общие принципы формообразования: «Вся хорошая музыка удовлетворяет трем фундаментальным требованиям: возбудить интерес, поддерживать его и по мере того, как музыка пройдет свой путь, оставить впечатление целостности и полноты»¹⁴⁸.

Додекафония Шёнберга имела последствия, о которых он не мог предполагать. Более того, эти последствия таковы, что их вообще вряд ли возможно увязать с его именем. В завершение разговора о музыкальном мыслителе Шёнберге обратимся еще раз к его собственным словам – ведь в некоторых случаях он был лучшим комментатором самого себя: «Я последний из современных композиторов, занимавшийся тональной гармонией в духе старых мастеров»¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Smith Brindle R. Serial Composition. P. 102. Цит. по: Курбатская С. Серийная музыка. Вопросы истории, теории, эстетики. С. 255.*

¹⁴⁹ *Schönberg A. Tonalität und Gliederung. S. 207.*

ЧАСТЬ II. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Глава 3.

Тональный период (1890-е годы – 1906)

Хронологически точно определить начало творческого пути Шёнберга едва ли возможно. «Я начал учиться играть на скрипке в восемь лет и почти тогда же впервые попробовал сочинять», – вспоминал композитор¹. Первым сохранившимся законченным произведением Шёнберга стала песня «В светлых мечтах часто я видел тебя» (In hellen Träumen hab ich dich oft geschaut), написанная в 1893 году. Обозначение «ор. 1» получили песни «Благодарность» (Dank) и «Прощание» (Abschied), посвященные «учителю и другу Александру фон Цемлинскому» (1898).

При знакомстве с ранними опусами Шёнберга обращает на себя внимание зрелость и мастерство уже самых первых его работ – поразительные для человека, не получившего систематического музыкального образования, человека, который учился сочинять, черпая необходимые знания из общения с друзьями, из энциклопедических словарей и тому подобных случайных источников. Главными же его учителями были партитуры классиков, и то, что он сумел в них воспринять и как воспользовался полученными уроками, само по себе говорит о выдающемся таланте.

Уже в первых опусах Шёнберга (начиная с секстета «Просветленная ночь» ор. 4) проявилось характерное для него свойство: до предела обострять и таким образом высвечивать актуальные для его времени проблемы композиции. Его творчество служит своего рода «лакмусовой бумагой» кризисных тенденций позднеромантической музыки. Постепенное расширение тональности, включение в сферу влияния тоники отдаленных гармоний и тем самым – ослабление ее централизующей функции; как следствие – угрожающая нехватка гармонических средств для построения крупной формы и обращение к новым средствам обновления – темповым (сжатие сонатно-симфонического цикла в одночастную поэму) и тематическим (гипертрофированная многотемность); стремительное возрастание «связующей силы контрапунктических форм» (С. Танеев) – все эти особенности, характерные для музыки конца XIX – начала XX века, присутствуют в раннем творчестве Шёнберга в подчеркнутом, концентрированном виде.

Почти все его сочинения этого периода (за исключением разве что песен) отличаются огромные – даже по меркам позднего романтизма – размеры, что лишь усугубляет проблемы, о которых только что говорилось. «Продолжительность моих ранних сочинений была одной из черт, связывавших меня со стилем предшественников – Брукнера и Малера, чьи симфонии зачастую превышали час, и [Р.] Штрауса, чьи симфонические поэмы длились по полчаса [отметим в скобках, что у Шёнберга полчаса длится струнный секстет, а квартет приближается по продолжительности к малеровским и брукнеровским симфониям]. Как композитор – не как слушатель – я устал от музыки такой продолжительности. Вероятно, причиной здесь послужило то, что протяженность моих собственных сочинений была результатом общего для моих предшественников и современников стремления обстоятельно представить каждый характер и настроение. Это означало, что каждая мысль должна была развиваться и разрабатываться при помощи производных от нее структур, а также повторов, как правило, неизменных, – чтобы не затемнять взаимосвязь»². Тенденция к некоторому сокращению масштабов проявляется лишь в последнем сочинении первого периода – Камерной симфонии ор. 9.

Шёнберг развивался стремительно, 1900-е годы для него – это настоящий период «Sturm und Drang». В своих девяти опусах (до Камерной симфонии включительно) он

¹ Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция. С. 426.

² Шёнберг А. Камерная симфония [ор. 9]. С. 477.

проходит путь, проделанный романтической музыкой за всю вторую половину XIX века, и открывает новые просторы. Начав в ногу со временем, он уже через несколько лет опережает современников и становится одним из тех, кто во многом определяет дальнейшее направление развития музыкального искусства.

В этот начальный период формируются сущностные черты шёнберговского стиля, которые будут характерны для всего его последующего творчества, независимо от используемых композиционных средств. Это, прежде всего, тенденция к тщательной и последовательной разработке материала вплоть до сплошной тематизации фактуры (особенно в Первом струнном квартете op. 7) и, как следствие, широкое применение разнообразных приемов из области контрапункта. Еще одна особенность, которая чуть позже выйдет на первый план, – высокий эмоциональный тонус шёнберговской музыки, ее непрестанное внутреннее горение. «У меня нет средних ощущений», – писал композитор Малеру в 1904 году³.

В ранний период хорошо прослушивается «родословная» творчества Шёнберга. Его музыка рождается словно на пересечении двух мощных традиций – Вагнера и Брамса. Как писал Р. Штефан, «Шёнберг, с самого начала стремившийся к совершенству, [...] пытался соединить плотность тематической работы, отличавшую творчество сознательно опиравшегося на классические образцы Брамса, которого Шёнберг глубоко уважал на протяжении всей жизни, с блеском ослепившего весь мир музыкального языка Рихарда Вагнера»⁴.

Композитор вспоминал, что до встречи с Цемлинским он был страстным поклонником Брамса. Цемлинский научил его ценить также и Вагнера, и вскоре Шёнберг стал «пламенным почитателем» обоих⁵, что нашло непосредственное отражение в его музыке. Как и другие молодые композиторы того времени, он был ошеломлен «гармоническими, композиционными, оркестровыми и эмоциональными новациями Рихарда Вагнера»⁶. До 25-летнего возраста он прослушал все вагнеровские оперы по двадцать-тридцать раз. Неудивительно, что воздействие Вагнера отчетливо ощущается не только в усложненной гармонии, напоенной бесконечными мелодическими токами, и формообразовании (Шёнберг охотно прибегает в своей программной музыке к лейтмотивам), но и на уровне вполне конкретных влияний («Закливание огня» из «Валькирии» – и одна из тем секстета «Просветленная ночь», вступление к «Золоту Рейна» – и вступление к «Песням Гурре»).

Традиция Брамса сказывается прежде всего в песнях и камерной музыке. Она проявляется в последовательной, сосредоточенной мотивно-тематической работе, которая поднимается у Шёнберга на новый уровень сложности и приобретает доселе невиданное значение. То, что Брамс, имея мощную опору в виде незыблемой тональной гармонии, делал деликатно и неброско (например, частая у него тематизация сопровождения), Шёнберг проводит со свойственным ему радикализмом, поскольку ответственность за связность целого у него все больше принимает на себя именно тематическое развитие. Другое следствие брамсовского влияния – рано обнаружившаяся у Шёнберга антипатия к квадратным, симметричным построениям, которая впоследствии закрепится в качестве одного из свойств «музыкальной прозы».

Уже в начале своего артистического пути Шёнберг – творчество которого, с современной точки зрения, в целом пока еще не выходит за рамки традиционного, хотя и приближается к его границам – сталкивается с непониманием со стороны публики. Скандалы на его исполнениях учащаются и становятся почти обыденным явлением, достигнув апогея на премьере Второго квартета (композитор будет вспоминать ее до конца жизни) и на вошедшем в историю венской музыкальной жизни концерте 31 марта 1913 года, когда понадобилось вмешательство полиции.

Мартин Айбл, собрав и проанализировав рецензии на исполнения музыки Шёнберга, обобщил предъявлявшиеся к нему претензии следующим образом. По мнению критиков

³ Цит. по: *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk.* S. 82.

⁴ *Stephan R. Schönberg als Symphoniker.* S. 267.

⁵ *Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция.* С. 427.

⁶ *Шёнберг А. Как становятся одиночками.* С. 409.

того времени, сочинениям Шёнберга, во-первых, не хватает гармонической ясности, из-за постоянных модуляций не воспринимается основная тональность; во-вторых, плотность тематической и контрапунктической работы превосходит способности восприятия (отметим, что эти два тезиса – в качестве констатации, а не основы для оценки – совершенно справедливы); в-третьих, Шёнберг находит удовольствие в таких диссонансах, которые вызывают у слушателей почти физическую боль; кроме того, рецензенты жалуются на чрезмерную продолжительность сочинений и проистекающую от этого недостаточную ясность формы (в особенности Первого квартета op. 7) и на нарушение жанровых норм (одночастный программный струнный секстет «Просветленная ночь», вокальная партия во Втором квартете op. 10)⁷. Как отмечает Айбл, «скандалы были вызваны провокацией – провокацией, которой являлась для слушателей сама музыка, но также и внешней провокацией, в особенности поведением приверженцев Шёнберга, которые сильно способствовали эскалации настроений на концертах». «Экстатическое восхищение клики Шёнберга» рецензент отмечал уже при первом исполнении Камерной симфонии op. 9. На премьере Второго квартета демонстративные аплодисменты после каждой части «довели гнев противников до точки кипения»⁸. Одним из аплодировавших тогда был Веберн, письмо которого своему учителю свидетельствует о накале противостояния: «Сейчас нет ничего важнее, как показать этим свиньям, что мы не дадим себя запугать»⁹.

Как бы то ни было, Шёнберг чувствует себя глубоко уязвленным, не оцененным по достоинству, и этот сформировавшийся еще в первые годы композиторской деятельности комплекс останется у него до конца жизни, порождая взрывную реакцию на малейшие, как ему казалось, проявления недостаточного почтения к себе.

Несмотря на ответные филиппики в адрес критиков, Шёнберг уже в самом начале творчества предпринимает первые попытки «объясниться». В 1907 году в журнале «Die Musik» появляется авторский анализ квартета op. 7 – первый из известных теоретических текстов Шёнберга. В последующем его музыка также будет постоянно нуждаться в комментариях и пояснениях – как его собственных, так и ближайших учеников, Берга и Веберна. И то обстоятельство, что в конце 1910-х годов Берг пишет путеводители по двум ранним сочинениям своего учителя – Камерной симфонии op. 9 (1918) и «Пеллеасу и Мелизанде» (1920), – а в сборнике к 50-летию Шёнберга (1924) помещает апологетическую статью под названием «Почему музыку Шёнберга так трудно понимать?», толкующую Первый струнный квартет, может свидетельствовать только об одном: и спустя пятнадцать-двадцать лет после написания даже эти еще вполне доступные тональные сочинения вызывали неоднозначную реакцию, считались трудными и непонятными и требовали пояснений.

Композиторский путь Шёнберга начинается с сочинения песен. Самые ранние из них, как уже упоминалось, относятся к 1893 году¹⁰. Вокальную музыку в разных жанрах – песни, хоры, а также сценические произведения – Шёнберг писал на протяжении всей жизни. Среди его первых опусов значатся **песни op. 1, 2, 3, 6** для голоса и фортепиано. Последним сочинением композитора стал «Современный псалом» для чтеца, смешанного хора и оркестра op. 50C, который композитор так и не успел закончить.

Тексты для своих песен (в том числе и незавершенных) Шёнберг заимствовал у более чем пятидесяти поэтов, среди которых в первую очередь следует назвать Рихарда Демеля, Стефана Георге, Людвига Пфау, а также Готфрида Келлера (одного из любимейших авторов Брамса). Композитор обращался почти исключительно к

⁷ Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. S. 44–45.

⁸ Ibid. S. 29.

⁹ Письмо от 27 декабря 1908 года, цит. по: Ibid.

¹⁰ Ранее не издававшиеся песни Шёнберга 1890-х – 1900-х годов (в том числе оставшиеся в набросках и эскизах) были впервые опубликованы в Полном собрании сочинений композитора: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. 1: Lieder und Kanons. Reihe A. Bd. 2 / Hrsg. von Ch. M. Schmidt. Mainz; Wien, 1988. См. также список сочинений в Приложении II.

художественной поэзии, причем главным образом – к творчеству своих современников, что было типично для большинства немецких композиторов XIX века. Лишь в нескольких случаях Шёнберг использовал тексты из популярного собрания народных песен «Волшебный рог мальчика», ему принадлежат также несколько обработок немецких народных песен (заказная работа).

Если все тексты для своих песен композитор заимствовал у тех или иных поэтов, то либретто сценических произведений – опер «Счастливая рука» и «Моисей и Аарон», оратории «Лестница Иакова» и почти всех хоров (за исключением «Трижды тысяча лет» ор. 50А, 1949, и «Псалма 130» ор. 50В, 1950) писал сам. Тексты двух других сценических работ – монодрамы «Ожидание» и оперы «От сегодня до завтра» – создавались в тесном сотрудничестве с Шёнбергом и неоднократно корректировались в соответствии с его пожеланиями. Первым самостоятельным литературным текстом Шёнберга, положенным в основу его музыкального произведения, стало либретто драмы с музыкой «Счастливая рука», написанное в 1910 году. Начиная с середины 1910-х годов (после Четырех оркестровых песен ор. 22), он лишь однажды – в Трех песнях ор. 48 (1933) – использует в качестве поэтического источника заимствованный текст. Ученик Шёнберга Й. Руфер объясняет это так: «Молодого Шёнберга вдохновляла исключительно [...] лирика других поэтов, которые своей интонацией, содержанием и формой затрагивали мир его музыкальных впечатлений и мыслей. Однако по мере того, как этот последний развивался и принимал индивидуально-неповторимые очертания, для него становилось все труднее и проблематичнее искать и находить вполне отвечающие ему эмоциональные соответствия у других творческих натур»¹¹.

Тематика ранних песен Шёнберга в общем вполне типична для жанра Lied: любовная лирика, темы одиночества и странничества, образы в народном и героико-эпическом духе. Темы одиночества, скитальчества, получившие широкое развитие в вокальной музыке Шуберта, впоследствии подхваченные, в частности, Брамсом («Скиталец» [Ein Wanderer] ор. 106 № 5), становятся доминирующими в песнях Шёнберга ор. 6 (№ 4 «Покинутый» [Verlassen], № 6 «На обочине» [Am Wegrand], № 8 «Скиталец» [Der Wanderer]). Особенность, выделяющая его на фоне предшествующей богатой традиции Lied, – возрастание роли драматических и трагических образов, сумрачных, меланхолических настроений, возбужденных, мятущихся эмоциональных состояний (в особенности в песнях «Предостережение» [Warnung] ор. 3 № 3, «Покинутый»). Здесь Шёнберг выступает непосредственным преемником весьма ценимого им Гуго Вольфа, который значительно обогатил эмоциональную палитру Lied и создал рафинированные образцы «художественной песни» (Kunstlied), расширившие границы жанра и изначальные представления о его предназначении.

В ранних вокальных произведениях Шёнберг сознательно ориентируется прежде всего на богатейшее песенное творчество Брамса, на музыку которого он учился сочинять. Образцом для него могли служить, в частности, Романсы из «Магелоны» Л. Тика ор. 33 – поразительно смелый для своего времени брамсовский цикл. У Шёнберга продолжается наметившееся там усложнение композиции песни (увеличение объема, многотемность, смены темпа и размера), гармонического языка (хотя здесь примером мог служить все тот же Вольф, сделавший новые шаги в этом направлении) и фортепианного изложения. Причем процесс развития идет стремительно, и на путь, пройденный Шёнбергом за шесть-семь лет от ор. 1 до ор. 6, другому композитору в другое, более спокойное время, понадобились бы, возможно, десятилетия.

Воздействие Брамса на вокальное творчество Шёнберга проявляется прежде всего в полифонизации фортепианной фактуры. Она строится на тематически значимом материале, в одних случаях имитируя вокальную партию («Искушенное сердце» [Geübtes Herz] ор. 3 № 5, «Газель» ор. 6 № 5), в других – обогащаясь самостоятельными мелодическими голосами

¹¹ Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. 1: Lieder und Kanons. Reihe A. Bd. 1 / Hrsg. von J. Rufer. Mainz; Wien, 1966. S. XII.

(«Жизнь в мечте» [Traumleben] op. 6 № 1, «Предостережение»). Шёнберг использует и такой метод Брамса (впрочем, характерный скорее для инструментальной музыки последнего), как построение фигурации на основе тематического материала (см., в частности, песни «Прощание» [Abschied] op. 1 № 2 тт. 83–84, «Всё» [Alles] op. 6 № 2, тт. 7–8).

Полифонические приемы, применявшиеся в брамсовских песнях, у Шёнберга значительно усложняются, проводятся последовательнее и приобретают большее значение (пример 1 а – имитация в увеличении, 1 б – двойной контрапункт):

ПРИМЕР 1 а, б

Основная тема у Шёнберга может возвращаться у фортепиано, в вокальной партии при этом проводится новый тематический материал, как происходит в песне «На обочине» (прием, использованный Брамсом – однако, опять же, гораздо скромнее – в песне «На улице» op. 58 № 6), а в репризе песни «Всё» партии голоса и инструмента обмениваются своими темами:

ПРИМЕР 2 а, б

В итоге значение и самостоятельность фортепианной партии в песнях Шёнберга возрастают. Вокальная партия на этом фоне скорее отходит на второй план, хотя, безусловно, обогащает целое новыми нюансами. Например, в уже упоминавшейся «Жизни в мечте» ее изломанный, «парящий» мелодический рисунок очень важен для создания изысканной, нежной и томной эмоциональной атмосферы этой песни, в которой вечная тема Lied – счастье любви – получает очень смелую музыкальную интерпретацию:

ПРИМЕР 3

«Эти инструментальные скачки, которые раньше считались неподходящими для пения или вообще неисполнимыми, чтобы не сказать – запрещенными, начиная с Шёнберга, принадлежат к числу постоянных стилистических приемов вокальной музыки», – писал о подобных темах, которые в изобилии будут встречаться в последующих вокальных сочинениях композитора, Г. Аймерт¹².

Как неоднократно подчеркивал сам Шёнберг, у Брамса он научился строить неквадратные фразы. Уроки Брамса дают знать о себе уже в op. 2: начальный период песни «Ожидание» (Erwartung) op. 2 № 1 строится из двух предложений по 5 тактов, и даже в совсем непритязательной, беззаботно-пасторальной песне «Лесное солнце» (Waldsonne) op. 2 № 4 тема имеет структуру 5+7. Еще один брамсовский штрих – особое внимание к дуэту голоса и баса фортепианной партии, что проявляется уже в «Прощании» op. 1 № 2; более искусно и последовательно этот дуэт реализован в «Возвышении» (Erhebung) op. 2 № 3.

Существенное отличие ранних вокальных опусов Шёнберга от песен Шуберта, Брамса, Вольфа – практически полное отсутствие какой-либо жанровости, даже намек на стилизацию народной песни в тех случаях, когда такое решение вроде бы напрашивается само собой. Показательна в этом плане его «Девичья песня» (Mädchenlied) op. 6 № 3. Песню под таким (или похожим) названием можно найти едва ли не у каждого композитора XIX века, писавшего в жанре Lied. Брамс в таких случаях всегда использует фольклорную или quasi-фольклорную стилистику («Девичья песня» op. 107 № 5, «Девушка» [«Das Mädchen»] op. 95 № 1, «Девичье проклятие» [Mädchenfluch] op. 69 № 9). Его песни такого рода, как правило, отличаются особой внешней простотой и безыскусностью. Так же обстоит дело и у Вольфа («Покинутая девушка» [Das verlassene Mägdlein], № 7 из «Песен Мёрике»). В «Девичьей песне» Шёнберга нет и намек на наивность и подкупающее простодушие народной песни. Это полноценная Kunstlied. По музыке никак нельзя догадаться о том, что текст стилизует народные образцы. Куплетная форма, которая подсказывается одинаковыми началами трех строф («если бы знала моя мать...», «если бы знал мой брат...», «если бы знала моя сестра...»), почти до неузнаваемости изменена интенсивным внутренним развитием (в итоге третий куплет в сопровождении начинается на три такта позже третьей строфы в тексте). Нетипична для подобной песни и столь сложная хроматизированная гармония. Центральная роль в ней отводится увеличенному трезвучию и сфере целотоники вообще, а также моноструктурным

¹² Eimert H. Vokalität im 20. Jahrhundert. S. 350.

последованиям. (Отметим любопытное совпадение: в песне «Покинутая девушка» Вольфа, несмотря на ее quasi-фольклорный характер, вся середина, где повествуется о душевных терзаниях героини, также построена на увеличенном трезвучии – см. пример 4 б.)

ПРИМЕР 4 а, б

Шёнберг игнорирует не только жанровость, но и приемы звукоподражания, звукоизобразительности, которым отдают дань и Шуберт, и Вольф, и Малер. В его песнях вообще практически *отсутствует внешний мир как таковой* – он существует лишь в той степени, в какой касается героя песни и преломляется в его сознании. Песни Шёнберга по сути своей *интровертны*, и это, пожалуй, одно из главных их качеств, определяющее собой многое другое. Так, уже упоминавшаяся песня «Покинутый» – это столь концентрированное выражение страдания и скорби, какое редко можно встретить в музыке. Возникают ассоциации прежде всего с «Двойником» Шуберта, а также с песнями «Во сне я горько плакал» Шумана и «Стон» [Seufzer] Вольфа (из «Песен Мёрике», № 22). Для создания трагической атмосферы песни Шёнберг использует, кажется, все возможные средства: тональность es-moll, да еще и с пониженной II ступенью, низкий регистр, сплошное мерное хроматическое движение, повторение одного и того же оборота (как в «Двойнике») – будто внутри все оцепенело и застыло и нет сил вырваться из круга гнетущих, тягостных мыслей:

ПРИМЕР 5

Восходящий четырехзвучный хроматический ход проводится в разных модификациях почти непрерывно, что придает песне черты сходства с пассакалей. Позже к этому мотиву добавляется в качестве контрапункта начальный оборот вокальной партии, повторяющийся в разных голосах, – еще одно *ostinato*. Вокальная и инструментальная партии крепко «сцеплены» между собой мотивными связями: фразы голоса подхватываются и развиваются у фортепиано:

ПРИМЕР 6

Другим показательным примером композиторской работы Шёнберга в жанре Lied может служить песня «Предостережение». Хотя она помещена автором в ор. 3, сочинена она была одной из первых (ей предшествовала только «Благодарность» [Dank] ор. 1 № 1). Несмотря на это, уже здесь со всей определенностью отразились приоритеты и типичные черты вокального стиля Шёнберга. В песне использована инструментальная форма (промежуточная между простой и сложной трехчастной, где первая часть – период, вторая – простая двухчастная форма). Молодой композитор демонстрирует мастерское владение техникой тематической трансформации, умение получать новые характеры на основе использованного ранее музыкального материала. Так, тема средней части песни, контрастная в ладовом, регистровом, темповом отношении, представляет собой не что иное, как вариант главной темы, которая в начале проводится у фортепиано:

ПРИМЕР 7 а, б

Типично для Шёнберга несовпадение границ построений в вокальной и фортепианной партиях: в плане фразировки они развиваются здесь как бы независимо друг от друга. Среди характерных черт стиля назовем еще раз неквадратность (шеститактовое начальное предложение, трехтакты в средней части), тенденцию к сквозному тематическому обновлению (общая реприза выявлена только в фортепианной партии, в вокальной – новый материал). Хорошо продумана и логична заключительная каденция, которая содержит «конспект» гармонических процессов песни: она плагальная, что отражает самый первый гармонический оборот главной темы (ход IV–I); кроме того, в качестве задержания к тонике в ней использовано трезвучие VI ступени – а именно в тональности VI ступени (Ges-dur) написана средняя часть. Стоит отметить эффектный квартовый пассаж в фортепианном заключении – ранний предвестник знаменитой квартовой темы из Камерной симфонии ор. 9.

В ранних вокальных опусах Шёнберга можно говорить об определенной эволюции. Песни ор. 1 Шёнберга по музыкальному решению близки оперным сценам (недаром названы они не «Lieder», а «Gesänge»). Смены тематизма, темпа, сложные формы (сложная трехчастная с эпизодом в ор. 1 № 1 «Благодарность», масштабная концентрическая в ор. 1 № 2

«Прощание»), интенсивное развитие, подводящее к пышной кульминации, некоторые особенности изложения (здесь используется такой распространенный в оркестровых транскрипциях прием, как аккордовое тремоло) делают их похожими на переложения оперных фрагментов. Очевидно, quasi-оркестровый облик песен op. 1 объясняется тем обстоятельством, что непосредственно перед ними молодой композитор работал над своим первым симфоническим сочинением – поэмой «Смерть весны» по Н. Ленау. В op. 2, 3, 6 постепенно происходит некоторое упрощение, прояснение общей композиции, обнаруживается тяготение к большему внутреннему единству, к более экономной и выверенной фактуре – при одновременном усложнении гармонического языка и композиционных приемов. Исключение составляет, пожалуй, лишь песня «Странник» из op. 6, с ее чередованием разнотемповых эпизодов и поступательным обновлением материала, вплоть до заключительного обрамления-репризы.

Широко используя приемы и методы из арсенала чисто инструментальной музыки, Шёнберг в своих вокальных опусах строит хорошо спаянные в мотивно-тематическом и гармоническом отношении формы, без всяких скидок на возможные в вокальных произведениях «вольности». По существу, сочиняя для голоса, он мыслит в категориях чисто инструментальных. Возможно, именно в этом заключается главная причина самостоятельности его фортепианного сопровождения: оно само-стоятельно (и даже до известной степени самодостаточно), поскольку развивается в соответствии с законами абсолютной музыки.

Струнный секстет «Просветленная ночь» **d-moll op. 4** и симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» **d-moll op. 5** составляют недолгий «программный период» в раннем творчестве Шёнберга (сюда также следует отнести неоконченные симфонические поэмы «Смерть весны» [Frühlingstod] по Н. Ленау, 1898, и «Ганс в счастье» [Hans im Glück] по сказке братьев Гримм, 1900; в одном из своих текстов Шёнберг упоминает о сочиненной им симфонической поэме по драме Ф. Шиллера «Разбойники»¹³, которая не сохранилась; в архиве композитора остался также 31-тактовый набросок струнного секстета «Мертвое пространство» [Toter Winkel] по стихотворению Г. Фальке, 1899, – непосредственного предшественника «Просветленной ночи»). В этих произведениях отчетливо проявляется связь Шёнберга с традицией романтического программного симфонизма (Берлиоз, Лист, Штраус), что сказывается прежде всего в наличии литературной программы, существенно воздействующей на музыкальную композицию, а также в поэмной одночастности формы. В плане музыкального языка наиболее сильно проявляется влияние Вагнера. Вот что вспоминал композитор о своем увлечении программной музыкой: «Малер и Штраус появились на музыкальной сцене, и их пришествие было столь впечатляющим, что каждый музыкант был вынужден тут же занять какую-либо позицию: за или против. Будучи всего двадцати трех лет от роду, я легко загорелся и принялся сочинять одночастные симфонические поэмы, масштаб которых был задан образцами Малера и Штрауса»¹⁴. В это время Шёнберг примкнул к «партии» Штрауса. Свое критическое отношение к Малеру он изменил лишь после более близкого знакомства с ним начиная с осени 1903 года. По-видимому, не случайно с этого времени он больше не проявлял интереса к программной музыке.

Струнный секстет «Просветленная ночь» – уже вполне зрелое сочинение 25-летнего композитора, остающееся по сей день одним из самых репертуарных его произведений. Он был написан за несколько недель осенью 1899 года.

Романтически-приподнятая, томительная, увлекающая все дальше и не находящая успокоения, музыка секстета живо напоминает «Тристана и Изольду». Сходство с «Тристаном» сразу же отметили современники. А. Цемлинский, на которого секстет произвел большое впечатление, писал Шёнбергу на следующий день после его премьеры:

¹³ См.: Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 443.

¹⁴ Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 444.

«Здесь еще можно услышать много от “Тристана”»¹⁵. То же мнение в других выражениях высказывали и недоброжелательные критики: «Это звучит, словно кто-то размазал еще непросохшую партитуру “Тристана”»¹⁶. Незадолго до смерти, оглядываясь на пройденный путь, сам Шёнберг отметил в своем сочинении воздействие Вагнера (принцип «модель – секвенция на фоне движущейся гармонии») и Брамса, которое он видел в «технике развивающейся вариации», а также в неквадратном построении фраз¹⁷. На счет равновеликого влияния традиций Вагнера – Штрауса и Брамса, возможно, следует отнести и редкий гибридный жанр шёнберговского творения: одночастный программный *струнный секстет* – объединение камерного жанра с одночастной симфонической поэмой¹⁸. «Редукция» симфонической поэмы до камерного ансамбля обусловлена в данном случае сугубо лирическим, интимным содержанием стихотворной программы.

Секстет «Просветленная ночь» написан по одноименному стихотворению Рихарда Демеля¹⁹, популярного немецкого поэта рубежа XIX–XX веков. Поэзия Демеля, которого Шёнберг, наряду с Д. фон Лилиенкроном и Г. фон Гофмансталем, назвал «наиболее значительным выразителем “духа времени” в поэзии»²⁰, сыграла важную роль в творчестве композитора. Намного позже, познакомившись с поэтом лично, Шёнберг писал ему: «[...] Ваши стихи оказали решающее влияние на мое музыкальное развитие. Благодаря Вам я впервые почувствовал необходимость искать в лирике некий новый тон. Вернее, я нашел его, не ища, – нашел, отразив музыкально то, что было пробуждено во мне Вашими стихами. [...] мои первые опыты песен на Ваши стихи содержат больше из того, что развилось у меня впоследствии, чем некоторые гораздо более поздние сочинения. Вы поймете, что поэтому я питаю к Вам искреннее и в особенности *благодарное* уважение»²¹. В ноябре 1913 года, в связи с 50-летием поэта, Шёнберг писал ему, уже от имени своего поколения: «От Вас мы научились вслушиваться в себя и при этом оставаться людьми сегодняшнего дня. [...] Я уверен, о чем уже говорил Вам: почти на каждом повороте моего музыкального развития стоит стихотворение Демеля»²².

Сказанное относится прежде всего к раннему этапу творчества композитора (уже через несколько лет место Демеля в его художественном сознании займет Стефан Георге). Шёнберг открывает для себя Демеля в 1897 году, когда впервые пишет две песни на его тексты: «Девичья весна» и «Всё ж нет!». Но настоящим «годом Демеля» стал для него 1899 год: тогда он начинает сразу восемь сочинений, основанных на стихотворениях из собрания «Женщина и мир» (1896). Среди них были окончены песни «Ожидание», «Подари мне твой золотой гребень», «Возвышение» (*Erhebung*) ор. 2, «Предостережение» ор. 3, а также секстет «Просветленная ночь». «Гефсиманский сад» для мужского голоса с оркестром и песня «В царстве любви» остались в набросках, песня «Мужская тревога» не была включена автором в свои вокальные опусы и при его жизни не публиковалась. У. Фриш высказывает предположение, что увлеченность лирикой Демеля в тот год в значительной мере обусловила собой интенсивное развитие Шёнберга-композитора, увенчавшееся «Просветленной ночью»: это развитие «прямо проистекало из поисков

¹⁵ Письмо от 19 марта 1902 года, см.: *Zemlinsky A. Briefwechsel*. S. 12.

¹⁶ Цит. по: *Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. S. 18.

¹⁷ *Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция*. С. 427.

¹⁸ Предтечей Шёнберга в создании программного камерно-инструментального сочинения можно считать Б. Сметану (квартет «Из моей жизни», 1876). Ученица Шёнберга и исследовательница его творчества Д. Ньюлин утверждает, что композитор знал квартеты Сметаны и восхищался ими (*Newlin D. Bruckner. Mahler. Schoenberg*. P. 211). Традицию камерной программной музыки позже продолжили Я. Сибелиус (квартет «Интимные голоса», 1909) и Л. Яначек (струнные квартеты «Крейцерова соната» по Л. Толстому, 1923, «Интимные письма», 1928).

¹⁹ Стихотворение Демеля «Просветленная ночь» было вначале опубликовано в его сборнике «Женщина и мир» (ссылка на этот сборник и содержится в партитуре Шёнберга).

²⁰ *Шёнберг А. Программные заметки к «Просветленной ночи»*. С. 489.

²¹ Письмо от 13 декабря 1912 года: *Шёнберг А. Письма*. С. 64.

²² Цит. по: *Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten*. S. 140.

музыкального языка, соответствующего поэзии “Женщины и мира”»²³. (Позже Шёнберг еще несколько раз будет обращаться к поэзии Демеля: в песне «Всё» ор. 6, 1905, а также неоконченных «В трудный час» и «День прошел», 1906.)

Программа, положенная в основу секстета «Просветленная ночь», сюжетна и предельно конкретна – в традициях Р. Штрауса. Приведем содержание стихотворения Демеля в пересказе Шёнберга (вместо нотных примеров указаны соответствующие такты): «Прогуливаясь в парке (тт. 1–4) ясной, холодной лунной ночью (13–14, 22–23), женщина в драматическом порыве признается мужчине, что переживает трагедию (34–37). Она вышла замуж за человека, которого не любила. Она была несчастлива и одинока в этом браке (50), однако принуждала себя к верности (75–76), и вот, подчинившись материнскому инстинкту, теперь она носит ребенка от человека, которого не любит. Она даже считала похвальным то, что выполняет свой долг перед природой (105–115). Кульминационный подъем, где разрабатывается [приводимый ниже] мотив, выражает то, как она сама обвиняет себя в тяжком грехе (138–139). Теперь она в отчаянии идет рядом с человеком, которого полюбила, страшась, что его приговор уничтожит ее (202–205). Но “раздается голос мужчины, человека, чье великодушие так же возвышенно, как и его любовь” (225–235). [...] Флажолеты, расцветенные засурдиненными пассажами, передают красоту лунного света (249–250), и поверх искрящегося аккомпанемента (251–252) вступает побочная тема (255–258), вскоре сменяющаяся дуэтом скрипки и виолончели (259–260). Этот раздел отражает настроение мужчины, чья любовь, в гармонии с великолепием и сиянием природы, способна разрешить трагическую ситуацию: “ребенок, которого ты носишь, не должен стать бременем для твоей души”. Достигнув кульминации, этот дуэт при помощи связки соединяется с новой темой (279–281). За ее мелодией, передающей “теплоту, которая струится от одного из нас к другому”, теплоту любви, следуют повторения предыдущих тем и их развитие. В конце концов они приводят к еще одной новой теме, которая характеризует достойное решение мужчины: эта теплота “преобразит твоего ребенка”, и он станет “моим собственным” (320–322). Подъем ведет к кульминации, тема мужчины (231–235) повторяется в начале второго раздела. Завершает сочинение длинная кода. Ее материал основан на темах предыдущих разделов, еще раз видоизмененных для того, чтобы восславить чудеса природы, преобразившей эту ночь трагедии в просветленную ночь»²⁴.

Стихотворение Демеля построено на редкость музыкально: два монолога – женщины и мужчины, – обрамляемые словами от автора (описания природы), складываются в композицию АВАСА, в которой господствующее положение занимают «эпизоды» – прямая речь персонажей²⁵. Форма стихотворения непосредственно повлияла на композицию шёнберговского секстета (что отметил еще в 1921 году в своей монографии о композиторе Э. Веллес²⁶). Структура секстета в общем плане организуется трехкратным проведением рефрена – темы вступления, последнее из этих проведений приходится уже на коду секстета. Основные же музыкальные события разворачиваются в огромных по размерам эпизодах. Общая композиция секстета такова:

А	В	А	С	А
вступление (=рефрен)	1-й эпизод (1-я сонатная форма)	рефрен	2-й эпизод (2-я сонатная форма)	кода (с участием рефрена)
тт. 1 – 28	29 – 187	188 – 228	229 – 369	370 – 418

²³ Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg. P. 79.

²⁴ Шёнберг А. Программные заметки к «Просветленной ночи». С. 489–493.

²⁵ Демель гордился найденной здесь поэтической формой (которую он называл «новой балладой») и потом использовал ее в сборнике «Двое – роман в романах» (1903), куда включил и «Просветленную ночь». Каждое из 108 (36×3) стихотворений этой книги насчитывает 36 строк и строится точно так же, как и то, что послужило программой секстета Шёнберга: два монолога (он и она), обрамляемые описаниями природы.

²⁶ Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921. S. 76.

Рондообразную структуру секстета подтверждает и его тональный план. При всем обилии тональностей сам Шёнберг, обратившись к своему секстету в 1932 году, выделил среди них следующие: d – es – D – Des – D. И хотя автор не учитывает здесь некоторые весьма важные, оформленные не только гармонически, но и тематически тональности (например, E-dur, Fis-dur), важно, что композитор видел тональный план своего сочинения именно таким. Более того, по прошествии тридцати с лишним лет он утверждал, что из всех конструктивных связей во время сочинения осознавал только этот тональный каркас: «Все остальное – это дополнительная деятельность моего мозга, которая осуществлялась “за моей спиной”, не спрашивая моего согласия»²⁷.

Структура АВАСА – лишь внешняя «рамка» сложной, тематически сверхнасыщенной, проникнутой разработочностью формы. Богатство тематического материала – пожалуй, первое, что обращает на себя внимание при знакомстве с секстетом. Сам Шёнберг указывает тринадцать тем²⁸, однако даже его перечень нельзя считать исчерпывающим (так, композитор пропускает тему из т. 100, позже появляющуюся в тт. 169 и 297). Подобная гипертрофированная политематичность впоследствии будет отличать все тональные инструментальные сочинения композитора.

Особенностью музыкального материала секстета является его краткость, «незаконченность», нестабильность: как правило, тематически значимая единица занимает не больше одного такта. Здесь отсутствуют протяженные, мелодически развитые, формально завершенные темы, которые можно встретить у Листа и Штрауса. В основе шёнберговского тематизма лежат отдельные мотивы, фразы, что можно связать с традицией вагнеровских лейтмотивов, чрезвычайно «эластичных», податливых на любые изменения.

Несмотря на видимое многообразие, большинство тем тесно связаны друг с другом и воспринимаются как все новые и новые варианты двух исходных интонационных комплексов – темы вступления (особо выделим в ней пунктирный ритм, присутствующий едва ли не во всех последующих темах) и мотива опевания, появляющегося во вступлении чуть позже (т. 22). К. Дальхауз пишет о «сети тематически-мотивных взаимосвязей», покрывающей рондообразный каркас формы, «сети, которая становится все теснее и плотнее»²⁹. Процесс тематического развития идет непрерывно и напоминает цепную реакцию: некоторые из тематических элементов производны не от первоначального варианта того или иного мотива, а уже от последующих его модификаций. Подобное тематическое «прорастание» (некоторые его этапы показаны в примере 8) составляет суть сформулированного Шёнбергом значительно позднее принципа «развивающей вариации», который он считал главной характеристикой своей музыки. То, что эта специфическая особенность индивидуального стиля композитора столь рельефно проявляется уже в его первом обозначенном опусом камерно-инструментальном произведении, косвенно характеризует масштаб его творческого дарования.

ПРИМЕР 8

Более детальное определение формы секстета представляет значительные сложности. Тематическое развитие внутри эпизодов настолько сложно и запутанно, что любое его истолкование с точки зрения традиционных прототипов будет в большей или меньшей степени натяжкой. Здесь каждый исследователь выдвигает свои соображения. В. Пфаннкух трактует всю форму как сонатную с несколькими репризами и вставным Adagio (тт. 229–369)³⁰. Р. Свифт считает, что каждый из эпизодов написан в самостоятельной сонатной форме³¹. Другие авторы

²⁷ Запись из архива «Конструктивное в “Просветленной ночи”» (1932, Барселона) цит. по: Доленко Е. О трех загадках «Просветленной ночи». С. 223.

²⁸ См.: Шёнберг А. Программные заметки к «Просветленной ночи».

²⁹ Dahlhaus C. Schönberg und die Programmmusik. S. 127.

³⁰ Pfannkuch W. Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett.

³¹ Swift R. I/XII/99.

ограничиваются перечислением тем и последовательным описанием тематического процесса³² (собственно, так же поступает в упоминавшихся «Программных заметках к “Просветленной ночи”» и сам композитор).

Если не заниматься простой «каталогизацией» наличного тематического материала, то следует признать, что характер и интенсивность развития, а также сама традиция одночастной поэмой формы подталкивают к предположению о сонатном прототипе. И здесь мы склонны присоединиться к мнению Р. Свифта о двух сонатных формах в эпизодах³³ – хотя и с большими оговорками, поскольку эта форма, включаясь в состав более крупной композиции, подвергается серьезной деформации. Однако здесь активно действует ее дух – не столько сама форма, сколько сонатный принцип.

Тема вступления – рефрен всей формы в целом – впервые появляется в приглушенном, тусклом низком регистре у альты и виолончели. При всем различии характеров генетически эта тема восходит к вступлению из фортепианной Сонаты h-moll Листа:

ПРИМЕР 9

Шёнберг говорит о трех темах вступления; на самом деле вторая, окрашенная в более светлые тона, является не чем иным, как изложенной по-новому первой темой. Вторая тема вступления (по Шёнбергу – третья, т. 22), в основе которой лежит группетто-опевание, даст жизнь целому ряду последующих тем. Она устойчиво ассоциируется со многими вагнеровскими темами (в частности, из заключительной сцены «Тристана и Изольды»).

Первая сонатная экспозиция (тт. 29–131, включая переход к разработке), соответствующая «монологу женщины», вбирает в себя множество тем и мотивов, которые приобретают самостоятельное значение: два тематических элемента в главной партии (т. 29, 34), три – в связующей (тт. 50, 63, 75; новый мотив т. 79 можно трактовать как развитие хроматического хода из т. 63), новая тема на доминантовом органном пункте перед побочной партией (т. 100), побочная (т. 105). Вся экспозиция носит разработочный характер; темы, едва появившись, подвергаются интенсивному гармоническому и полифоническому развитию, которое было бы вполне уместным в сонатной разработке. Так, после d-moll'ной главной партии связующая (т. 50) готовится уменьшенным септаккордом и увеличенным трезвучием (тт. 46, 49) – гармониями, означающими в тональной музыке предел неустойчивости. Связующая начинается в b-moll и модулирует в fis-moll (увеличенное трезвучие, таким образом, очерчивается и в тональном плане). Побочная партия предваряется уже целым разделом, основанном на фигурациях уменьшенного септаккорда (Lebhafter, тт. 91–99). После этого нежная, напоминающая колыбельную тема побочной (E-dur), с ее длинными тоническими органными пунктами, воспринимается как островок устойчивости и покоя в бурном потоке страстей.

Основным содержанием разработки первого эпизода (тт. 132–168) становится развитие новой – но состоящей из хорошо знакомых элементов – темы с ремаркой «дико, страстно» (т. 138), к которой в виде контрапунктов добавляются мотивы ранее прозвучавших тем (связующей партии и начальный мотив главной). Намеком на репризу служит возвращение тем экспозиции (в зеркальном порядке: предыктовая тема побочной партии, т. 169, готовящая теперь главную, т. 175), которое, однако, не только не приносит гармонической устойчивости, но и уводит все дальше и дальше от тоники – главная партия начинается в as-moll, так что появление основного тематического материала с равным основанием можно трактовать как кульминацию разработки.

Грозное проведение рефрена (b-moll), который искажается подчеркиванием в мелодике интервала тритона, а в гармонии – увеличенного трезвучия, приводит в es-moll, образующий водораздел между первым и вторым эпизодами.

«Монолог мужчины» – возвышенный хорал в D-dur (главная партия II), напоминающий аналогичные вагнеровские темы, открывает вторую сонатную форму, столь же тематически расточительную. Сразу после хорала в музыкальное развитие включается начальный мотив главной партии I (условно говоря, «тема женщины»), на основе которого возникает проникновенный инструментальный диалог (с т. 236; подобные «дуэты согласия», обусловленные программой сочинения, получают во втором эпизоде широкое развитие). Появляющиеся новые темы (которые отчасти производны от уже прозвучавших) развиваются параллельно с материалом первого эпизода; при этом широко используются различные полифонические соединения. Побочная партия II (Fis-dur, т. 249), с ее трепещущим фоном и мерцанием гармоний тоники и тонической

³² Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg. P. 112–122; Scholz G. Verklärte Nacht op. 4.

³³ В дальнейшем мы будем обозначать темы, относящиеся к первому и второму эпизодам, при помощи римских цифр I и II.

параллели на долгом тоническом органном пункте, – прямая наследница «Заклинания огня» из третьего акта «Валькирии»:

ПРИМЕР 10 а, б

Разработка второго эпизода (т. 279), помимо спорадического появления ранее прозвучавшего материала (второй мотив главной партии I, т. 294), приносит две новые темы. Первая из них (т. 279) производна от темы разработки первого эпизода; здесь она звучит более сдержанно, спокойно и светло (таким образом, между двумя разработками образуется тематическая арка). Вторая (т. 320, Des-dur) с последующим развитием становится кульминацией всего произведения. Эта торжественная тема с решительными квартовыми шагами обнаруживает связь с хоралом, открывавшим второй эпизод. Она проводится в контрапункте с темой главной партии I (1-я виолончель), и этот выразительный «дуэт» знаменует собой обретение полного согласия и гармонии между героями. Возвращением темы хорала в D-dur (т. 341) открывается реприза второго эпизода. Побочная партия, транспонированная в основную тональность, появляется уже в коде, причем ее материал возникает там дважды. В первый раз в самом начале коды (т. 370) у 1-й виолончели проводится сама тема побочной – как элемент плотного полифонического комплекса, объединяющего различный материал:

ПРИМЕР 11

Во второй раз, в последних тактах сочинения (с т. 407), возвращается уже не тема побочной, а ее характерная гармония и фактура.

Особенностью коды является то, что в ней Шёнберг повторяет кульминацию секстета – тему Des-dur из разработки II (т. 391). Там этот Des-dur в т. 320 вводился путем неожиданного сдвига после внушительного доминантового органного пункта к D-dur, который появлялся в итоге лишь позже, как результат гармонического развития. В коде эта величественная тема сразу проводится в основной тональности.

Сохранился любопытный обмен мнениями между Бруно Вальтером и Шёнбергом по поводу этой проблематичной «двойной кульминации». В своем письме от 18 декабря 1943 года Вальтер в очень деликатной форме сетует на тождество двух кульминационных проведений темы (тт. 338 и 391) и предлагает композитору перейти сразу ко второму, вычеркнув 53 такта. Шёнберг не соглашается и вот как мотивирует свой отказ: «Они [вычеркивания] никогда не помогали, но лишь неприятным образом обращали внимание на имеющийся недостаток. [...] Вычеркивание нарушает все равновесие. Я обнаруживал это снова и снова. В случае “Просветленной ночи” длина является необходимым результатом обращения с материалом во всем сочинении. И, со своей стороны, вытекает из природы строения этого материала. Я убедился в этом на своем опыте, когда много лет назад попытался переработать эту вещь, то есть предпринять такие изменения, которые многое сделали бы короче, не затрагивая при этом основного. Я продвинулся довольно далеко. Но внезапно почувствовал, что просто загублю сочинение. [...] Я признаю, что кода длинная, но думаю, что подчеркнутый конец в D-dur здесь особенно необходим, поскольку большие фрагменты этого раздела были в Des»³⁴. Предложенное Вальтером вычеркивание означало бы существенное сокращение последнего проведения рефрена, а заодно и полное исчезновение целого полифонического комплекса, подытоживающего тематическое развитие секстета. Кода получилась бы слишком короткой и легковесной. Кроме того, такую «двойную кульминацию» у Шёнберга нельзя считать случайностью: с аналогичным приемом нам предстоит встретиться в «Пеллеасе и Мелизанде».

«Просветленную ночь» отличает чрезвычайно густое, плотное письмо: почти постоянно играют все инструменты, причем их партии очень развиты и тематически значимы. Учившийся на партитурах Брамса (напомним о двух струнных секстетах последнего – ор. 18 и ор. 36), Шёнберг здесь, кажется, стремился превзойти в этом плане своего учителя, что, впрочем, в данном случае является признаком недостаточного опыта, поскольку подобное однородно-насыщенное полифонизированное изложение способно скорее повредить форме целого.

Еще одна проблема композиции секстета связана с его многотемностью. Форма строится по принципу: тема – ее развитие, новая тема – ее развитие и т. д. Причем интенсивность этого развития – как гармонического, так и тематического – такова, что

³⁴ Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik I. Reihe B. Bd. 22 / Hrsg. von D. Schubel. Mainz; Wien, 2000. S. 95.

отпадает необходимость в разработке как специальном разделе формы. Недаром обе разработки построены главным образом на новых темах – принцип введения все нового и нового материала, компенсирующий недостаток собственно *гармонических* средств развития и контраста, продолжает действовать даже в развивающих разделах. В результате крупная инструментальная форма становится дробной, рыхлой изнутри, ей недостает широкого дыхания, которое объединяло бы протяженные разделы.

С другой стороны, это обстоятельство служит важным фактором обновления выразительности. Половодье коротких, будто бы окончательно не сформировавшихся, «недосказанных» тем и их бурное развитие, складывающееся в причудливую, не отличающуюся формальным совершенством³⁵, но живую и по-своему органичную композицию, придают секстету тот взволнованный, задыхающийся характер, тот глубоко лирический, трепетный тон, которые не имели прецедентов в камерно-ансамблевой музыке конца XIX века.

Наметившиеся в ор. 4 проблемы усугубляются в следующем программном сочинении композитора – **симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5 (1903)** по одноименной пьесе М. Метерлинка.

Написанная в 1892 году символистская драма Метерлинка произвела сильное впечатление на современников. На следующий год после ее появления приступает к созданию своей одноименной оперы К. Дебюсси, в 1898-м музыку к этой пьесе пишет Г. Форе, в 1905-м – Я. Сибелиус. Шёнберга тоже увлекла «чудесная драма Метерлинка». Работая в 1903 году над своей партитурой, он не подозревал о состоявшейся годом ранее парижской премьере оперы Дебюсси. Замысел писать на этот сюжет возник у Шёнберга вполне независимо.

Жанр будущего сочинения определился не сразу. В архиве Шёнберга сохранился листок с программой «симфонического вступления» к драме Метерлинка, датированный весной 1900 года³⁶. В конце жизни, в предисловии к радиотрансляции своего сочинения, композитор признался: «Сначала я планировал сделать из “Пеллеаса и Мелизанды” оперу, но отказался от этого намерения, хотя и не знал, что в то же самое время над своей оперой работал Дебюсси. Я продолжаю сожалеть, что не осуществил свой первоначальный замысел. Это отличалось бы от Дебюсси»³⁷. Шёнберг радикально переосмыслил эмоциональную атмосферу драмы Метерлинка, выдержанной и пастельных тонах, полной таинственных недомолвок и многозначительных подробностей, – атмосферу, так тонко переданную Дебюсси: в своей симфонической поэме он создает полнокровную картину человеческих страданий и страстей.

«Симфоническая поэма означала для меня продвижение вперед, поскольку научила выражать настроения и характеры в четко очерченных музыкальных структурах (Einheiten), чему, возможно, сочинение оперы не могло так хорошо послужить», – вспоминал композитор³⁸. Тем не менее, оперный замысел наложил заметный отпечаток на композицию сочинения Шёнберга. Его симфоническая поэма очень похожа на оперу – без пения и без сценического действия, но с хорошо прослушиваемым сюжетом, воплотившемся в последовательности «сцен». Если в «Просветленной ночи» Шёнберг объединяет жанры симфонической поэмы и струнного секстета, то «Пеллеас» представляет собой сочетание симфонической поэмы – жанра уже самого по себе синтетического – и вагнеровской музыкальной драмы.

Сходство с оперой Вагнера возникает прежде всего благодаря развернутой системе

³⁵ По мнению У. Фриша, «даже в своем окончательном виде секстет обнаруживает следы усилий Шёнберга, направленных на достижение необходимой формальной, тематической и гармонической законченности» (*Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg. P. 139*).

³⁶ Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B. Bd. 10 / Hrsg. von N. Kokkinis und R. Kwasny. Mainz; Wien, 1999. S. 79.

³⁷ Цит. по: Шёнберг А. Анализ «Пеллеаса и Мелизанды». С. 487 (коммент.).

³⁸ Цит. по: Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. S. 25.

лейтмотивов, которые характеризуют персонажей, их отношения и тяготеющие над ними силы. В своем кратком тематическом анализе «Пеллеаса и Мелизанды»³⁹ Шёнберг перечисляет темы – «действующие лица» своей поэмы: темы Мелизанды, Голо, Пеллеаса, темы судьбы и смерти, тема ревности Голо, тема любви. (Берг в своем «Кратком тематическом анализе» поэмы Шёнберга обнаруживает гораздо больше тематических «персонажей»⁴⁰.) При этом обращение композитора со своим материалом обнаруживает разительное сходство с методом автора «Тристана и Изольды»: лейтмотивы составляют тематическую основу музыкальной ткани, развиваются и полифонически соединяются в соответствии с сюжетом, предсказывают грядущие события. «Если у Вагнера ведущей предпосылкой музыкальной драмы являлась бетховенская симфония, то Шёнберг, наоборот, опирается в симфонической поэме [...] на музыкальную драму», – писал о «Пеллеасе и Мелизанде» К. Дальхауз⁴¹.

Лейтмотивы Шёнберга в некоторых случаях очень схожи с вагнеровскими – это краткие, рельефные, запоминающиеся темы-знаки (таковы тема судьбы, тема смерти). Композитор пользуется и вагнеровским методом выведения новых лейтмотивов из предшествующих. Так, тема смерти является у него видоизмененным обращением темы судьбы:

ПРИМЕР 12

Вслед за Вагнером Шёнберг трактует в качестве лейтмотива соединение аккордов – это «аккорды рока», впервые появляющиеся, как предвестник грядущей трагедии, при первом проведении темы Пеллеаса:

ПРИМЕР 13

Вместе с тем, в поэме Шёнберга немало развернутых тем, широко развитых мелодий, которые используются в качестве лейтмотивов (в подобных случаях, как правило, отдельные фрагменты этих тем впоследствии развиваются самостоятельно). Помимо только что приведенной темы Пеллеаса такова тема Голо: ее второй мотив, восходящий трезвучный ход с последующим опеванием, Берг обозначает в своем путеводителе «узы брака (обручальное кольцо)» – а также тема пробуждающейся любви Мелизанды и тема из сцены любви в разработке (тема Adagio):

ПРИМЕР 14 а, б, в

В традициях музыкальной драмы лейтмотивы многообразно видоизменяются, отражая основные события сюжетной фабулы. Останавливаться здесь на всех многочисленных связях тем, на случаях их взаимопроникновения, сближения, трансформации не представляется возможным. Приведем лишь два примера. Появляющаяся в скерцо (т. 161, цифра 16) новая тема нова лишь относительно: она является преобразенным вариантом лейтмотива Мелизанды, а ее окончание – не что иное, как заключительный мотив из темы пробуждающейся любви (мотив *a*); в контрапункте звучит выделившаяся из лейтмотива Голо тема обручального кольца:

ПРИМЕР 15

Другой пример – искажение темы Пеллеаса в самом конце сцены у башни замка (Мелизанда расчесывает волосы), после вторжения Голо. Здесь тема Пеллеаса проводится целиком – так, как она звучала при первом своем появлении (ср. пример 13), но изменена до неузнаваемости:

ПРИМЕР 16

Столь глубокое переосмысление тематизма уже приближается к методам получения нового материала из основной конфигурации, которыми Шёнберг будет пользоваться при сочинении на основе двенадцати тонов. В этом последнем примере происходит то, что станет впоследствии характеристикой двенадцатитонового метода композиции: намечается разделение параметров высоты и длительности – тема трактуется как *независимая от*

³⁹ Шёнберг А. Анализ «Пеллеаса и Мелизанды».

⁴⁰ Berg A. Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck).

⁴¹ Dahlhaus C. Schönberg und die Programmmusik. S. 128.

ритма последовательность звуковысот. Одновременно здесь хорошо просматривается исторический генезис этого процесса: он ведет свое происхождение от техники монотематических трансформаций Берлиоза – Листа.

Другим основополагающим методом развития остаются для Шёнберга контрапунктические сочетания различных тем – метод, широко использованный им уже в «Просветленной ночи». В этой сфере композитор неистощимо изобретателен. Его изложение настолько тематически плотно, что в партитуре часто появляется указание «*hervorheben*» (выделить) – дабы показать, какой голос в данный момент наиболее важен

(как известно, через несколько лет композитор начнет использовать для этой цели знак *H* – *Hauptstimme*, главный голос). Но во многих местах партитуры это уточнение излишне: в равной степени важными являются сразу несколько голосов, ведущих разных тематический материал сочинения. Вот лишь два примера искуснейшего контрастно-полифонического письма Шёнберга:

ПРИМЕР 17 а, б

Несмотря на сильное воздействие оперы, симфоническая поэма Шёнберга все же написана в чисто инструментальном жанре и как таковая требует интерпретации с позиций «автономной» (пусть и относительно «автономной») музыки. Подобно «Просветленной ночи», композиция поэмы сильно осложнена воздействием программы, которая в данном случае гораздо более конкретна и развита в сюжетном отношении. Из-за весьма подробного следования ходу драмы («я старался отразить каждую деталь»⁴²) сочинение приобретает огромные размеры: его продолжительность более 40 минут, что среди одночастных сочинений сравнимо лишь с самыми масштабными поэмами Р. Штрауса. Не менее внушителен и состав оркестра – четверной, с использованием всех мыслимых разновидностей инструментов.

Как и в секстете, возможны разные интерпретации музыкальной формы сочинения. В уже упоминавшемся тематическом анализе Берг – трактовка которого заслуживает особого внимания, поскольку несомненно была авторизована Шёнбергом, – исходит из широко распространенного принципа объединения сонатной формы и четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Его анализ можно кратко представить следующим образом (упомянуты лишь наиболее важные темы, наши добавления помещены в квадратные скобки):

<u>I раздел симфонии</u>	<u>II раздел</u>	<u>III раздел</u>	<u>IV раздел</u>
Вступление тт. 1–43 (темы Мелизанды, судьбы, мотивы темы Голо)	Сцена у фонтана в парке (скерцо) т. 161 [A-dur] (ц. 16)	Разработочное вступление т. 302 (ц. 33)	Реприза вступления I раздела т. 461 (ц. 50) [Эпизод <i>cis-moll</i>]
Главная партия – тема Голо (т. 44) [F- dur]	Сцена у башни замка т. 244 (ц. 25)	Сцена любви (<i>quasi Adagio</i>) т. 329 (ц. 36) [E-dur]	Реприза главной партии т. 505 (ц. 55) [d-moll]
Побочная партия – тема Пеллеаса (т. 89) [E-dur]	Сцена в подземелье т. 283 (т. 6 после ц. 30)		Реприза темы <i>Adagio</i> т. 515 (ц. 56)
Реприза (т. 148)			Смерть Мелизанды т. 541 (ц. 59) [es-moll]
			Эпилог [=кода] т. 566 (ц. 62) [d-moll]

⁴² Шёнберг А. Анализ «Пеллеаса и Мелизанды». С. 484.

Нельзя сказать, что анализ Берга не вызывает сомнений. Различные возражения в его адрес высказывали почти все, кто занимался поэмой Шёнберга⁴³. Дополнительные аргументы у оппонентов Берга появились после публикации авторского наброска программы, сделанного в начале работы над сочинением⁴⁴. Шёнберг фиксирует *три* раздела: второй из них, согласно этому наброску, открывается темой Пеллеаса (у Берга – побочная партия) и включает все перечисленные «сцены» вплоть до репризы вступления, с которой, по Шёнбергу, начинается третий раздел⁴⁵. Довод в пользу такого внутреннего деления – тональный план: в этом случае весь центральный раздел объединяется тональностью E-dur (тема Пеллеаса в начале – сцена любви в конце).

Многозначность композиции поэмы, переплетение в ней различных принципов организации следует признать принципиальной, конститутивной особенностью шёнберговского ор. 5. К. Дальхауз рассматривает «Пеллеаса и Мелизанду» как результат взаимопроникновения по крайней мере четырех разных «композиционных концепций»: последовательность музыкальных сцен, лейтмотивный принцип, сжатый в одночастную форму сонатно-симфонический цикл и сонатная форма⁴⁶. В этом он видит сильную сторону сочинения: «[...] Музыкальная форма благодаря усложнению приобретает свободу, чтобы пойти навстречу сюжету, не жертвуя самой собой»⁴⁷. На наш взгляд, объединение столь большого числа организационных принципов – в том числе и таких взаимоисключающих, как сюита и соната, – способно скорее ослабить действенность каждого из них в отдельности и в результате делает самостоятельность автономной инструментальной формы весьма проблематичной. Симфоническая поэма Шёнберга чрезмерна и, как следствие, внутренне неуравновешенна во всем – общей композиции, размерах, оркестровом аппарате, количестве материала, плотности изложения. Это тот случай, когда безмерное богатство становится разрушительным.

Шёнберг «рассказывает» трагическую историю любви и ревности широко, обстоятельно, не жалея времени и места. В этом плане «Пеллеас и Мелизанда» представляет собой полную противоположность тем композиционным принципам, к которым он придет в зрелом творчестве («музыкальная проза»). Большинство тем, даже целых фрагментов развития повторяется – сразу после изложения или на расстоянии (сам композитор позже писал, что в этом сочинении «секвенции весьма важны для достижения необходимой пространности изложения, требующейся для лучшего понимания»⁴⁸). Повторяется в первом разделе тема Голо (которая сама основана на секвенции): два крупных звена F – A; повторяются сразу после экспозиции тема Пеллеаса, тема скерцо, трижды проводится тема Adagio, в заключительном разделе (реприза и кода) четырежды (!) возвращается в основной тональности тема Голо (тт. 505, 566, 607, 635)⁴⁹. Но самое поразительное – Шёнберг, как и в «Просветленной ночи», повторяет кульминации, причем делает это дважды, подходя к ним разными путями. Один такой случай – в сцене любви.

⁴³ В частности, У. Фриш, который считает, что I раздел написан не в сонатной, а в трехчастной форме (см.: *Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg. P. 171*). Анализ Берга несколько тенденциозен в том плане, что в его трактовке поэма Шёнберга предстает более стройной, чем она есть на самом деле. В частности, большие сомнения вызывает обнаруженная Бергом «реприза» I раздела. Кроме того, на наш взгляд, несколько искажена диспозиция IV раздела: Берг выделяет возвращение темы Adagio, которое на самом деле вполне мимолетно, но не придает особого значения эпизоду в *cis-moll* (здесь впервые появляется тема смерти), который на самом деле не менее весом, чем последующий эпизод *es-moll* (сцена смерти Мелизанды).

⁴⁴ *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B. Bd. 10 / Hrsg. von N. Kokkinis und R. Kwasny. Mainz; Wien, 1999. S. 79–80.*

⁴⁵ Интерпретировать форму «Пеллеаса и Мелизанды» с учетом этой записи композитора попыталась С. Брун: *Brun S. Pelleas und Melisande op. 5.*

⁴⁶ *Dahlhaus C. Schönberg und die Programmmusik. S. 128.*

⁴⁷ *Ibid. S. 129.*

⁴⁸ *Schönberg A. Selbstanalyse (Reife). S. 387.*

⁴⁹ По замечанию У. Фриша, «за блестящими трансформациями и развитием тем в “Пеллеасе и Мелизанде” скрывается фундаментальная неуверенность [...] в том, сколько же должно быть тоники и сколько тематических реприз» (*Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg. P. 176–177*).

Первая волна развития основана на новой теме, появившейся только в этом разделе, на ней же строится и кульминация (с т. 372). Главными «фигурантами» второго нарастания становятся темы Пеллеаса и Мелизанды, оно подводит к похожей кульминации на том же самом материале и на той же самой высоте (с т. 421). Со вторым подобным случаем – возможно, отражающим ситуацию разработки – мы встречаемся в коде: первая волна развития на теме Голо (кульминация начиная с т. 579), вторая на целом комплексе ранее позвучавших тем (кульминация начиная с т. 624). Причем в обоих случаях нельзя сказать, что первое нарастание было так или иначе прервано, а второе превосходит первое по размаху и силе. Подобная композиционная «тавтология» очень характерна для громоздкой, массивной архитектоники поэмы.

Неудивительно, что и по поводу «Пеллеаса и Мелизанды» возник вопрос о сокращениях. Инициатива принадлежала другому опытному дирижеру, ближайшему другу Шёнберга Александру Цемлинскому. В связи с подготовкой исполнения сочинения в Праге в 1918 году Цемлинский предложил автору вычеркнуть тт. 461–533 – от начала репризы и до эпизода в *es-moll* (смерть Мелизанды). Шёнберг, как и впоследствии в ситуации с Б. Вальтером, ответил отказом и мотивировал это примерно так же: «Краткость и экономия должны быть присущи *изложению*. Здесь же эпизоды излагаются не кратко, а пространно. Даже если я какие-то из них вычеркну, останутся другие, изложенные пространно, и все равно это будет сочинение с пространной манерой изложения. Оно будет менее продолжительным, но, в сущности, *не станет короче!* [в сноске:] Сокращенное сочинение в таком случае производит впечатление слишком длинного (из-за изложения), которое в некоторых местах (где сделаны сокращения) слишком коротко»⁵⁰. Сокращение, предложенное Цемлинским, полностью устранило бы эпизод *cis-moll* в начале репризы, который имеет важное значение для тональной драматургии поэмы: как и в «Просветленной ночи», тоника обрамляется здесь двумя тональностями, отстоящими от нее вверх и вниз на полтона, – *cis-moll* и *es-moll*⁵¹.

«В этом произведении есть черты, которые во многом способствовали развитию моего стиля»,⁵² – писал Шёнберг о «Пеллеасе и Мелизанде» в 1949 году, имея в виду расширение тональности и преодоление границ такта (растворение метрической пульсации). Действительно, в плане музыкального языка симфоническая поэма означает большой шаг вперед по сравнению с секстетом. Гармоническая вертикаль усложняется, диссонирующие аккорды переходят один в другой, не разрешаясь (особенно показательно в этом плане самое начало, где тоника никак не выявлена и вообще отсутствуют консонирующие созвучия – см. пример 19 а). И снова здесь нельзя не вспомнить Вагнера – в поэме есть просто-таки гармонические цитаты из «Тристана и Изольды». Одну из них отмечает У. Фриш⁵³: кульминационная гармония темы *Adagio*, которая повторяется трижды, – малый септаккорд с уменьшенной квинтой (см. тт. 340, 372, 421), воспринимающийся в прямой связи с «тристан-аккордом». Встречается здесь и следующее звено знаменитой гармонической последовательности, открывающей вступление к «Тристану»: доминантсептаккорд с характерным нижним задержанием к квинте – в самом начале темы пробуждающейся любви Мелизанды (т. 155):

ПРИМЕР 18

Одним из главных путей обновления аккордики становится интенсивное линейное движение голосов. В результате традиционные в основе своей аккорды меняются до неузнаваемости, насыщаясь проходящими, вспомогательными, задержаниями. Причем зачастую в тот момент, когда неаккордовый звук в одном из голосов наконец разрешается, в другом уже появляется новый, так что основной вид аккорда лишь угадывается.

⁵⁰ Письмо от 20 февраля 1918 года // Шёнберг А. Письма. С. 93. Текст сноски цит. по изданию: *Zemlinsky A. Briefwechsel*. S. 188.

⁵¹ Эту особенность отметил У. Бэйли и вслед за ним У. Фриш: *Bailey W. Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. P. 73; *Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg*. P. 175.

⁵² Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция. С. 429.

⁵³ *Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg*. P. 173.

Возникает густая, вязкая музыкальная ткань, в которой гармонии плавно «перетекают» одна в другую, постоянно меняя свой облик:

ПРИМЕР 19 а, б

Кроме того, широко используются аккорды симметричного строения («бродячие аккорды», как назовет их Шёнберг в «Учении о гармонии»), в первую очередь увеличенные трезвучия. На увеличенных трезвучиях основан весь начальный раздел вступления – область сплошного гармонического «тумана». Причем – как во вступлении к «Тристану» – переход от более острого диссонанса (увеличенное трезвучие) к более мягкому (малый септаккорд с уменьшенной квинтой) воспринимается как местное разрешение. Шёнберг последовательно перебирает здесь все четыре возможных звуковысотных положения увеличенного трезвучия (ср. тт. 1, 2, 6, 11).

Увеличенному трезвучию уготована особая роль и в дальнейшем: на нем строятся тема судьбы и тема смерти, на нем основываются аккордовые ряды сцены в подземелье (тт. 291–293); увеличенное трезвучие и тесно связанная с ним сфера целотоники господствуют в сцене смерти Мелизанды (реприза, эпизод *es-moll*).

В одном месте композитор впервые в своем творчестве прибегает к симметричным аккордам другого типа – квартовым (тт. 85–86). Важно, что это не просто случайные сочетания, образовавшиеся как сумма звучащих в данный момент голосов, а именно самостоятельные, автономные вертикальные комплексы⁵⁴:

ПРИМЕР 20

В «Пеллеасе и Мелизанде» намечается еще один путь обновления гармонии: расслоение сложного созвучия на отдельные составляющие. Таким образом можно трактовать, например, начало сцены в подземелье, где, по словам самого Шёнберга, «тональность совершенно не проявляется»⁵⁵:

ПРИМЕР 21

В нижнем пласте здесь *ostinato* на основе темы судьбы (фигурация увеличенного септаккорда – доминанты к *d-moll*). В верхнем – чередование двух минорных трезвучий на расстоянии малой терции, *d-moll* и *f-moll*, осложненное непрерывным хроматическим движением проходящих звуков.

В связи с отмеченным возрастанием роли линейных функций и полифонизацией фактуры обращает на себя внимание то, как композитор использует свой оркестровый аппарат. Несмотря на его огромные размеры, уже здесь заметна тенденция к особой дифференцированности и повышенной содержательной наполненности отдельных партий, характерная для камерного письма. Партии инструментов, как правило, очень развиты – даже в тех случаях, когда им не поручен тематически значимый материал. Общие формы движения, столь часто встречающиеся в оркестровых сочинениях – тремоло, аккордовые фигурации, гаммообразные пассажи, – в партитуре Шёнберга используются сравнительно редко. Характерный пример: сопровождение в сцене у башни замка оформлено в виде четырехголосного бесконечного канона, переходящего затем в каноническую секвенцию (см. пример 17 а, две верхние строчки); фоновые фигурации нередко произведены из тем (см., например, партию бас-кларнета в тт. 355–362: партия одного из сопровождающих голосов основана на теме пробуждающейся любви Пеллеаса и Мелизанды).

После всего сказанного не удивит, что музыка «Пеллеаса и Мелизанды» показалась современникам очень сложной. А. Цемлинский писал автору: «Это самое чудовищно-трудное изо всего, что мне когда-либо попадалось. “Жизнь героя” Р. Штрауса в сравнении с этим ребячество. Я с большим трудом продвигаюсь вперед. Каждый миг теряю мелодическую или гармоническую нить; должен приступать заново; наконец у меня начинают болеть голова и глаза, так что я вынужден прерваться. Но одно я знаю уже сегодня: это самое искусное из того, что написано в наше время. [...] Инструментовка везде одухотворенная и отчасти новая – но... я считаю ее совершенно непрактичной – не потому,

⁵⁴ Об этом месте Шёнберг писал в своем «Учении о гармонии»: *Schönberg A. Harmonielehre*. 3. Auflage. S. 483.

⁵⁵ Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция. С. 430.

что партитуру трудно сыграть; думаю, что многое, очень многое не может звучать из-за перегруженной полифонии. Выше человеческих сил так оттенить значение разных тем в одно и то же время, что выявится первое по важности, и второе и т. д. Если еще учесть, что каждая тема ради собственного звукового воздействия излагается самыми различными комбинациями инструментов—: хаос!»⁵⁶

Несмотря на многие достоинства – а шёнберговский «Пеллеас» изобилует по-настоящему красивой, пленительной музыкой, – сочинение все же отмечено несомненными чертами кризиса, причем кризиса, имеющего объективную природу. Музыкальная форма автономного инструментального произведения в значительной степени становится «слепком» с программной фабулы. Гипертрофированная многотемность буквально «распирает» композицию изнутри, делает ее рыхлой и аморфной, перегруженной как в горизонтальном, так и в вертикальном измерении (что очень точно заметил Цемлинский). В итоге возникает впечатление известного однообразия: чередования подъемов и спадов, повторения контрапунктических комбинаций тем, монотонность гармонической роскоши. Даже эффективность такого сильного средства, как контраст темпа, в значительной мере снижается из-за его частых смен. Так, медленный темп сцены любви не производит впечатления новизны, поскольку обозначение *Langsam* и даже *Sehr langsam* уже трижды встречалось ранее (т. 217 – ревность Голо, т. 244 – сцена у окна, т. 283 – сцена в подземелье). В итоге проблемы, обозначившиеся в «Просветленной ночи», только усугубляются: сочинение еще длиннее, тем еще больше (при этом методом сквозной тематической производности Шёнберг здесь не пользуется), голосов не шесть, а десятки.

В создании Шёнберга в заостренной форме отразились многие проблемы позднеромантической музыки в целом, и прежде всего: как следует строить крупную одночастную инструментальную форму, взаимодействующую с литературной программой, в условиях предельного усложнения тональной системы. Вместе с тем, это стремление к доведению определенной тенденции до крайней точки, тенденция к «максимализации» – как уже отмечалось, специфическая индивидуальная черта художественного сознания Шёнберга, которая в «Пеллеасе и Мелизанде», возможно, впервые проявилась со всей определенностью.

Пройдет всего пятнадцать лет после сочинения «Пеллеаса и Мелизанды», и Шёнберг в письме Цемлинскому так выскажется о своей поэме: «Если бы я написал за свою жизнь больше, я не очень возражал бы, если бы это сочинение вообще не существовало. Правда, оно совсем не кажется мне плохим; наоборот, многое в нем мне даже очень нравится. Главное же, оно имеет некоторые черты, предвосхищающие мое дальнейшее развитие, и едва ли не в большей мере, чем мой Первый квартет. Но я хорошо знаю, как мало оно совершенно, и знаю, что у меня есть вещи гораздо лучшие»⁵⁷.

«Просветленная ночь» и «Пеллеас и Мелизанда» – это две попытки создать масштабную одночастную инструментальную форму, весьма различающиеся по методам, но схожие по возникающим проблемам. Третью попытку, уже в сфере непрограммной инструментальной музыки, композитор предпримет в Первом струнном квартете.

Вскоре после «Просветленной ночи» Шёнберг принялся за новое сочинение, создание которого растянулось на многие годы. Речь идет об **оратории «Песни Гурре»**. Это произведение, поначалу задуманное как вокальный цикл для сопрано и тенора в сопровождении фортепиано⁵⁸, в итоге стало одним из самых впечатляющих свершений уходящего романтизма. В каком-то смысле его можно считать подведением итогов романтического века – как в плане тематики и, шире, художественного мировоззрения, так и в отношении модуса музыкальной выразительности и всего комплекса языковых средств,

⁵⁶ Апрель 1903 года (без даты), см.: *Zemlinsky A. Briefwechsel*. S. 42–43.

⁵⁷ Письмо от 23 марта 1918 года // *Шёнберг А. Письма*. С. 92–93.

⁵⁸ А. Цемлинский вспоминал, что цикл первоначально предназначался для конкурса, объявленного Венским союзом музыкантов, см.: *Zemlinsky A. Jugenderinnerungen*. S. 33–34.

начиная с богато альтерированной гармонии и кончая роскошной оркестровкой. Здесь романтическая ипостась Шёнберга нашла, пожалуй, наиболее полное и законченное выражение.

Работа Шёнберга над «Песнями Гурре» – это долгая и сложная история. Главным и вполне достоверным источником сведений на эту тему служит письмо композитора А. Бергу от 24 января 1913 года в связи с работой последнего над путеводителем по «Песням Гурре» – письмо, воспроизведенное Бергом в предисловии к этой работе: «В марте 1900 года [в Вене] я сочинил первую и вторую части и многое из третьей. Потом долгая пауза, заполненная инструментовкой оперетт. Март 1901-го – закончено остальное! Затем в августе 1901-го начата инструментовка (чему опять-таки мешали другие работы [...]). Продолжена в Берлине в середине 1902 года. Потом большой перерыв из-за инструментовки оперетт. Наконец, работал над этим в 1903 году и закончил вплоть до примерно 118 страницы партитуры [Рассказ Крестьянина в III части]. После этого оставил и совсем прекратил [работу]! Снова принялся в июле 1910-го [в Вене]. Инструментовал все вплоть до заключительного хора, его закончил в Целендорфе [под Берлином] в 1911-м. Таким образом, все сочинение было завершено, я думаю, в апреле или мае 1901 года. Только заключительный хор оставался в набросках, где, однако, присутствовали важнейшие голоса и форма в целом. [...]

При завершении работы над партитурой я перерабатывал лишь немногие места. Речь идет о группах по 8–20 тактов, например, в “Шуте” или заключительном хоре. Все прочее осталось таким, как было (даже то, что я бы охотно переделал). Я не смог бы писать в этом стиле [...]. *Эти исправления стоили мне больше труда, чем в свое время целое сочинение*»⁵⁹.

Такая многолетняя, многоступенчатая история создания – случай для Шёнберга редчайший (другой аналогичный пример – Вторая камерная симфония, начатая в августе 1906 года, сразу после окончания Первой, и законченная лишь в 1940 году). Как правило, он не возвращался к однажды прерванной работе, а если и возвращался, то сочинение шло столь медленно и трудно – как в случае с ораторией «Лестница Иакова», – что произведение так и оставалось незавершенным. Главную причину композитор назвал сам: «Я не смог бы писать в этом стиле». Возможно, «Песни Гурре» избежали печальной участи целого ряда незаконченных шёнберговских партитур, поскольку дело заключалось только в инструментовке, а весь музыкальный материал был готов. В результате столь длительной истории создания одно из самых масштабных произведений композитора так и не получило законного номера опуса: все числа после ор. 4 («Просветленная ночь») были уже заняты, а ставить «Песни Гурре» рядом с «Лунным Пьеро», сочиненным вскоре после окончания затянувшейся работы, было немислимо – эти произведения принадлежат не просто разным периодам творчества композитора, но разным музыкально-историческим эпохам.

Премьера «Песен Гурре» состоялась лишь 23 февраля 1913 года под управлением Ф. Шрекера. Сочинение приняли восторженно. Это был самый большой успех, выпавший на долю Шёнберга при его жизни, – успех, который все же не мог не вызвать у него горьких мыслей, ведь он ушел от стиля этого своего создания далеко вперед, и аплодисменты публики предназначались совсем другому Шёнбергу – тому, каким он был десять лет назад.

В основу «Песен Гурре» положен текст датского писателя и ученого-естествоиспытателя Йенса Петера Якобсена (1847–1885)⁶⁰. Возможно, внимание Шёнберга на Якобсена обратил А. Цемлинский, сам сочинявший в те же годы на его стихи⁶¹. В

⁵⁹ Цит. по: Berg A. Arnold Schönberg: Gurrelieder. S. 18.

⁶⁰ На слова Якобсена примерно в то же время Шёнбергом была написана также «Свадебная песня» (Hochzeitslied) op. 3 № 4.

⁶¹ К лирике Якобсена Цемлинский обращался в песнях op. 2 (№ 1, 2; 1897), op. 5 (№ 1, 2; 1898), op. 7 (Irmelin Rose und andere Gesänge, 1901) и op. 8 (Turmwächterlied und andere Gesänge, 1901).

Германии и Австрии тогда многие увлекались творчеством писателей Северной Европы – пьесами Г. Ибсена (в Германии они были даже более популярны, чем на родине писателя, в Норвегии), романами К. Гамсуна, драмами А. Стриндберга (которого Шёнберг ценил исключительно высоко). Собрание сочинений Якобсена было издано в Лейпциге в 1898–1899 годах. Именно этот перевод «Песен Гурре», осуществленный Р. Ф. Арнольдом, и был положен Шёнбергом в основу его сочинения.

Тема «Песен Гурре» – вечная история любви, ревности и смерти. Якобсен обращается к древней легенде о датском короле Вальдемаре Аттердаге (1340–1375) и его возлюбленной Тове. Супруга Вальдемара королева Хельвиг, узнав об этой связи, повелела убить Тове. История Вальдемара и Тове связана с замком Гурре, располагавшимся на севере острова Зеландия, куда король приезжал на свидания со своей возлюбленной. Согласно легенде, проклявший Бога Вальдемар был наказан тем, что превратился в призрачного «дикого охотника», который ночами проносится со своей свитой в окрестностях замка и не может обрести покой. В интерпретации Якобсена этот сюжет получает еще дополнительную пантеистическую окраску: история Вальдемара и Тове предстает в окружении развернутых картин природы; начинаясь на закате, повествование оканчивается с восходом солнца, рассеивающего мрачные картины ночи, заключительный хор восславляет небесное светило, все возвращается на круги своя.

В «Песнях Гурре» Шёнберга – Якобсена сосредоточены многие важнейшие для романтизма темы и образы – своего рода константы романтического искусства: любовь, смерть, ночь, проклятие, тяготеющее над восставшим против Божьего промысла Вальдемаром, время действия – Средневековье. Многие роднит это сочинение с балладой – жанром, расцветшим в литературе и музыке в эпоху романтизма: повествовательность (Лесная голубка рассказывает о смерти Тове, крестьянин – о скачке воинов-призраков), живописание фантастических, жутких событий с участием персонажей из загробного мира («Дикая охота»), диалогичность (Вальдемар и Тове в первой части), пейзажный зачин и пейзажная концовка⁶². Вместе с тем, мелодрама перед заключительным хором (рассказчик в сопровождении оркестра) существенно меняет взгляд на происходящее: здесь единственный раз слово получает автор, который, оказывается, и поведал всю эту мрачную средневековую историю, и она предстает как «дела давно минувших дней», как ночное наваждение, которое надо стряхнуть с себя, встречая восход нового дня жизни.

Литературные аналогии с романтизмом дополняются чисто музыкальными. И здесь, опять-таки, бросаются в глаза параллели с Вагнером: обращение к мифу («Кольцо нибелунга»), тема всепоглощающей любви, непосредственно связанная с темой смерти, царство ночи («Тристан и Изольда»), мотив проклятия («Летучий голландец»). Влияние Вагнера очевидно во вступлении к «Песням Гурре», с долгими фигурациями тонического трезвучия Es-dur (с побочным тоном – секстой), хотя его смысл и противоположен вступлению к «Золоту Рейна»: здесь – закат, наступление ночи, там – рождение, формирование нового мира⁶³. О Вагнере заставляет вспомнить и многосоставная, насыщенная музыкальная ткань шёнберговского произведения, сотканная из множества выразительных самоценных линий, пластичная и гибкая, с искусно вплетенными в нее лейтмотивами, – но пока еще не перегруженная тематизмом. В отличие от симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда», которая будет написана *после* сочинения основного материала «Песен Гурре», лейтмотивы здесь еще вполне вагнеровские – краткие и запоминающиеся, и их сравнительно немного. И, разумеется, к Вагнеру восходит пышная оркестровка (по свидетельству ученика Шёнберга Й. Польнауэра, сочинение было

⁶² Симптоматично, что по тематике и по композиционному решению «Песни Гурре» обнаруживают несомненную близость поздним балладам для солистов, хора и оркестра Р. Шумана: «Проклятье певца» ор. 139, «О паже и принцессе» ор. 140, «Счастье Эденхалля» ор. 143 (за указание на эту параллель я благодарю О. Лосеву).

⁶³ Постепенное потемнение и «угасание» оркестровых красок во вступлении к первой части «Песен Гурре» сопровождается последовательным тональным нисхождением: Es-dur (тт. 1–39), Des-dur (тт. 40–67), H-dur (тт. 68–78), B-dur (т. 79). Все это вместе становится выразительной метафорой воцарения ночи.

задумано для большего состава, чем вагнеровская «Гибель богов»). Свойственный Шёнбергу радикализм в «Песнях Гурре» проявился прежде всего в выборе исполнительского состава – разросшегося до пределов романтического оркестра⁶⁴ (напомним, что Восьмая симфония Малера появилась лишь в 1906 году; ее состав количественно уступает «Песням Гурре», да и трактовка оркестра у Малера иная: гигантский состав нужен ему скорее для массы, а не для красочности). Шёнберг ничуть не стесняет себя в средствах: восьмиголосный смешанный хор стоит у него на сцене в течение почти двух часов (именно столько продолжается сочинение), чтобы вступить единственный раз в заключительном номере – зато каким гимном разгорающемуся дню и расцветающей жизни становится это вступление!

В плане исторической эволюции кажется вполне закономерным, что жанр оперы, с возрастающей у Вагнера статикой, сменяется у Шёнберга жанром эпическим – ораторией. С точки зрения исторического развития диалог Вальдемара и Тове из первой части шёнберговской *оратории* – это следующий логический шаг после сцены Тристана и Изольды из второго акта вагнеровской *оперы*.

«Песни Гурре» состоят из трех неравных частей: огромные крайние и крошечная в сравнении с ними средняя – гневное обращение Вальдемара к Богу, отнявшему у него возлюбленную. Композиция в целом обладает чертами зеркальной симметрии: ораторию обрамляют сцены заката и восхода солнца (на общем тематическом материале), скачке Вальдемара из первой части отвечает «Дикая охота» в третьей (опять же, с возвращением тематического материала первой части). О зеркальной симметрии можно говорить и в связи с самой третьей частью, отражающей таким образом структуру целого: ее центр – очень важная в смысловом отношении Песня Шута, обрамляемая двумя ариозо Вальдемара и (следующий круг обрамления) хорами его воинов.

Все три части «Песен Гурре» строятся на основе сквозного развития, в котором выделяются отдельные более или менее законченные фрагменты – «песенные звенья» (Б. Асафьев). Первые девять «песен» (первая часть оратории до интерлюдии, начинающейся в т. 818, за которой следует только Песня Лесной голубки), где рассказывается история любви Вальдемара и Тове, по наблюдению У. Крэмера, готовившего соответствующий том Полного собрания сочинений композитора, в первоначальной редакции – как вокальный цикл – представляли собой законченное целое. Согласно исследованиям Крэмера, инструментальные переходы между отдельными песнями первой части, развернутое вступление и постлюдии-интерлюдии, которые определяют собой окончательный симфонически-ораториальный облик сочинения, Шёнберг дописал позже, уже после того, как закончил цикл отдельных песен⁶⁵. Единство начального комплекса песен подтверждается и тональным планом: первая и девятая «песни» (обе исполняются Вальдемаром) написаны в общей тональности Es-dur.

В окончательной редакции оратории о песне как жанровом первоисточнике можно говорить лишь с большой долей условности. В его пользу свидетельствует прежде всего сравнительно простой, «песенный» вокальный стиль сочинения, а также безусловное господство голоса в вокальных разделах: оркестр, несмотря на свой колоссальный потенциал, в эти моменты довольствуется ролью предупредительного аккомпанемента для певучей вокальной партии. Что же касается строения сольных выступлений героев, то они

⁶⁴ Исполнительский состав «Песен Гурре» – явление уже само по себе уникальное. Сочинение написано для 6 солистов, 3 (по возможности – 4) четырехголосных мужских хоров, 8-голосного смешанного хора и оркестра, включающего 8 флейт (в т. ч. 4 *riccolo*), 5 гобоев (в т. ч. 2 английских рожка), 7 кларнетов (в т. ч. 2 бас-кларнета), 5 фаготов (в т. ч. 2 контрафагота), 10 валторн (в т. ч. 2 теноровые и 2 басовые тубы), 7 труб (в т. ч. басовая труба), 7 тромбонов разных видов (в т. ч. контрабасовый тромбон), контрабасовую тубу, целую батарею ударных (включая 6 литавр), делящиеся на 10 партий первые и на столько же – вторые скрипки, на 8 партий – альты, так же – виолончели, контрабасы, 4 арфы, челесту. По подсчетам Шёнберга, только оркестр состоит из полутора сотен исполнителей. По данным, размещенным на интернет-сайте Центра Арнольда Шёнберга в Вене, в премьеру участвовало 750 человек.

⁶⁵ Krämer U. Oratorium oder Liederzyklus? Zur Entstehung von Schönbergs «Gurre-Liedern». S. 88.

тяготеют к свободно построенным ариозо, в которых песенный прототип (обычно куплетная или простая трехчастная форма) лишь угадывается. Проще всего по композиции лирические «песни» первой части. Последующие же «номера»⁶⁶ и по строению, и по вокальному стилю заметно отдаляются от песенного прообраза. Так, например, Песня Лесной голубки воспринимается как сложная драматическая сцена с многократными сменами настроения, активно поддерживаемыми оркестром, и мощной кульминацией к концу. В самом общем плане эта песня организуется четырехкратным повторением рефрена – фразы «Далеко летала я, плач искала» (Weit flog ich, klage sucht' ich), сопровождаемым возвращением тематического материала самого начала песни (за исключением последнего раза, на который приходится кульминация всей песни). Сольное выступление Вальдемара (вторая часть оратории) – не менее драматичный монолог, который, как и Песня голубки, был бы вполне уместен в какой-нибудь опере.

Вокальные «номера» оратории большим разнообразием не отличаются: это либо сольные выступления героев (так, в первой части – «цикле песен» – постоянно чередуются ариозо Вальдемара и Гове), либо хоры (в третьей части). Может показаться странным, что Шёнберг не пишет дуэт героев, который здесь напрашивается; кульминацией лирической линии становится у него обширная оркестровая интерлюдия, «что-то вроде разработки первой части» (А. Берг), и в этом, в частности, проявляется инструментальная природа мышления композитора.

Мастерски написаны хоры третьей части – «Дикая охота» и заключительный хор. В обоих случаях Шёнберг прибегает к сложным полифоническим приемам письма. Заключительный хор – это, по существу, развернутая, усложненная многоярусными имитациями и гармоническими отклонениями (до Fis-dur) грандиозная каденция всего сочинения в лучезарном C-dur. В «Дикой охоте», используя имитационную технику (четырёхголосные имитации в прямом движении и обращении, каноны, причем единицей полифонической ткани здесь является не один голос, а целая группа, «блок» голосов), Шёнберг путем перебрасывания полифонических «блоков» от хора к хору добивается пространственных, стереофонических эффектов.

Сеть тематических взаимосвязей в «Песнях Гурре» весьма широкая и разветвленная, хотя и не столь плотная, как в «Просветленной ночи» и «Пеллеасе и Мелизанде», где проявляется тенденция к тематизации всей музыкальной ткани. Как уже говорилось, ее прообразом является вагнеровская лейтмотивная система. Мы остановимся лишь на важнейших темах и их преобразованиях⁶⁷. Основной тематический материал всего сочинения экспонируется в первой части. Отметим здесь тему природы, появляющуюся в оркестровом вступлении – пример 22 а (еще раз эта тема появится в заключительном хоре; символично, что там она проводится в обращении: закат – восход, начало повествования – его завершение); тему любви Гове из ариозо «Теперь скажу тебе впервые» (Nun sage ich zum ersten Mal), одну из прекраснейших мелодий Шёнберга и едва ли не главную лирическую тему всей оратории, которая будет постоянно появляться в дальнейшем, – пример 22 б; тему восставших мертвецов, открывающую ариозо Вальдемара «Полночь...» (Es ist Mitternachtszeit), – предвосхищение мрачных событий третьей части (пример 22 в):

ПРИМЕРЫ 22 а, б, в

Многие темы из ариозо главных героев становятся источником дальнейшего развития на протяжении всего сочинения. Большинство из них собрано в начале оркестровой интерлюдии (тт. 818–953), следующей сразу после ариозо Вальдемара

⁶⁶ Определение «номер» применяется к вокальным разделам «Песен Гурре» условно: в оратории есть всего две разделительные паузы – между частями.

⁶⁷ Подробнейший тематический анализ оратории был проделан Альбаном Бергом в упоминавшемся путеводителе. Берг очень гордился этой работой – «больше, чем всеми своими сочинениями», как он писал жене 10 июня 1918 года (цит. по: Alban Berg. Sämtliche Werke. III. Abteilung: Musikalische Schriften und Dichtungen. Bd. 1 / Hrsg. von R. Stephan und R. Busch. Wien, 1994. S. XXV). Путеводитель вышел в «Universal Edition» точно к премьере сочинения. Тогда же Берг подготовил фортепианное переложение циклопической партитуры.

«Чудесная Тове!» (Du wunderliche Tove!), – этой инструментальной «сцены любви», непосредственной предшественницы аналогичного раздела в «Пеллеасе и Мелизанде»⁶⁸, – где Шёнберг строит музыкальную ткань на основе разнообразных контрапунктических сочетаний:

ПРИМЕР 23

- a – тема ариозо Вальдемара «Я так богат благодаря тебе» (So reich durch dich nun bin ich)
- b – оркестровая тема из ариозо Тове «Звезды ликуют» (Sterne jubeln)
- c – тема любви Тове
- d – тема ариозо Вальдемара «Так не танцуют ангелы перед Божиим престолом» (So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht).

Эта инструментальная интерлюдия венчает собой весь предшествующий «цикл песен», доводя до кульминации линию развития любовного чувства. После нее повествование переключается в другую плоскость: далее следует печальная песня Лесной голубки с известием о гибели Тове, проклятие Вальдемара и скачка призраков. Ночь оборачивается другой своей стороной: это не только царство любви, но и то время, когда властвуют темные потусторонние силы.

Вся третья часть сочинения основана главным образом на уже звучавшем ранее (или производном от него) материале. Это касается прежде всего ее центрального эпизода – «Дикой охоты». Третья часть открывается точным воспроизведением темы мертвецов из ариозо Вальдемара «Полночь» (см. пример 22 в). Эта тема, с ее двенадцатью «ударами часов» (флажолеты контрабасов, арфа и ударные), косвенно напоминает о времени действия и готовит к предстоящим событиям: «сегодня выезд мертвых» (heute ist Ausfahrt der Toten). Тональность начала, es-moll, служит антитезой Es-dur, открывавшему первую часть. Сама тема скачки формируется постепенно, прежде чем стать основой развернутого *ostinato* (исключительный случай для Шёнберга, который впоследствии избегал таких сильных и ярких средств, – пример 24 а). Постепенно обнаруживается ее связь с эпизодом скачки Вальдемара из первой части: ситуационное сходство рождает сходство тематическое (пример 24 б).

ПРИМЕР 24 а, б

Упомянутая Песня Шута (наряду с Песней Лесной голубки, самый развернутый сольный «номер» оратории) выделяется во всем сочинении своим острым, гротесковым характером. Средствами музыкального гротеска здесь становятся широкие, резкие скачки в быстром темпе⁶⁹, не свойственные инструментам способы игры (виртуознейшая партия трубы в оркестровом заключении – пассажи тридцатьвторыми в стремительном темпе, струнные *col legno* и т. п.). Изложение «рваное», пестрое: быстро сменяют друг друга короткие фразы в разных регистрах, очень часто меняются темп и размер (чередуются все возможные размеры в пределах от 2/8 до C), квадратные построения по два и четыре такта сменяются трехтактовыми. Отдельные мотивы перебрасываются от голоса к оркестру и обратно, подхватываются разными инструментами и «отражаются» ими, словно в разбитом зеркале, на множество ладов (так, например, искажается в вокальной партии тема Тове, которая одновременно проводится в своем первоначальном виде у оркестра, – с т. 460 третьей части оратории). Причудливый облик этой песне придают и тональная неопределенность (e-moll – G-dur, причем тоника в начале не выявлена из-за постоянного хроматического скольжения), и появления начального мотива песни «поперек» строфической формы стиха (ср. тт. 390–391, 477–478, 533–534 третьей части). Песню Шута и следующую чуть дальше мелодраму на фоне остального отличает также тяготеющая к

⁶⁸ Стоит отметить тематическую связь между этой интерлюдией и кодой «Пеллеаса и Мелизанды»: обе кульминации (тт. 700–704 оратории и тт. 579–582, 624–628 симфонической поэмы) строятся на очень близком материале – нисходящие однотоковые фразы в синкопированном ритме четверть–половинная–четверть.

⁶⁹ Похожий прием использовал Р. Штраус, характеризуя своих недругов в симфонической поэме «Жизнь героя».

камерной прозрачности и тембровой индивидуализации инструментовка, в чем находит выражение уже зрелый оркестровый стиль Шёнберга рубежа 1900–1910-х годов.

Возобновление «Дикой охоты» (после Песни Шута и очередного ариозо Вальдемара) звучит как бледная тень первого «выезда»: на востоке разгорается заря, и видения ночи тают, рассеиваются. Тема скачки под конец звучит в обращении, исчезая где-то в темной бездне оркестровых глубин (т. 722 третьей части и далее, контрабасовые тромбон и туба).

По контрасту с «Дикой охотой», следующая сцена – мелодрама «Дикая охота летнего ветра», символизирующая очищение от наваждений ночи (согласно сюжету, это ночь под праздник св. Иоанна или, по славянскому наименованию, Ивана Купалы – самая короткая ночь в году). Уникальное положение этого номера в оратории как единственного выступления Рассказчика – наблюдателя со стороны, подчеркнуто особой манерой преподнесения словесного текста: здесь Шёнберг впервые использовал прием *Sprechgesang*. Партия чтеца записана крестиками на пятилинейном нотоносце, однако, в отличие от «Лунного Пьеро», хорошо прочитываемую высоту звуков здесь не следует понимать слишком буквально: «Высоты звуков следует рассматривать лишь как “регистровые” различия; это значит, что соответствующее место (не отдельную ноту!!!) надо проговаривать выше или ниже. Но никаких интервальных соотношений!»⁷⁰ В качестве высокого образца зафиксированной омузыкаленной декламации этот монолог при соответствующем преподнесении способен оставить самое глубокое впечатление⁷¹.

В гармоническом языке оратории, в целом не выходящем за рамки расширенной тональности (взяв на вооружение шёнберговское «Учение о гармонии», Берг в некоторых случаях пишет о «парящей тональности»), обращает на себя внимание использование в рамках тональной системы некоторых аккордов в качестве дополнительных по отношению к трезвучию гармонических констант. Берг говорит в этой связи о «малом септаккорде» (подразумеваются малый минорный и малый с уменьшенной квинтой), появления которого он прослеживает на протяжении всей оратории. Мы предпочитаем говорить о трезвучии с секстой, учитывая не только структуру аккорда саму по себе, но и его конкретное расположение в ряде ключевых фрагментов оратории:

ПРИМЕР 25 а – е

Значение этого аккорда таково, что, преображая традиционный трезвучный тональный центр, он в ощутимой степени определяет собой звуковой облик произведения.

Композитор придавал «Песням Гурре» большое значение в плане эволюции своего творчества: «Это произведение – ключ ко всему моему последующему развитию. Оно раскрывает меня с таких сторон, с которых позже я не раскрываюсь вовсе или же [это происходит] по-другому. Оно объясняет, почему потом все должно было так происходить, и чрезвычайно важно для моего творчества»⁷². Скорее всего, композитор имел в виду не столько особенности музыкального языка оратории (с этой точки зрения не менее важна, скажем, поэма «Пеллеас и Мелизанда») и некоторые внешние моменты (*Sprechgesang*), сколько саму ее масштабную эпическую концепцию. В этом отношении «наследниками» «Песен Гурре» станут оратория «Лестница Иакова» и опера-оратория «Моисей и Аарон» – два незаконченных произведения Шёнберга, которые должны были стать его центральными работами. Кроме того, в «Песнях Гурре» в полной мере проявился типичный для творчества Шёнберга 1900 – 1910-х годов «экстремизм» в отношении продолжительности сочинений и их исполнительского состава. Он тяготеет в этом плане к крайностям, и полюсами здесь можно считать, с одной стороны, Шесть маленьких пьес для фортепиано ор. 19, с другой – «Лестницу Иакова», задуманную для астрономического

⁷⁰ Цит. по: *Berg A. Arnold Schönberg: Gurrelieder*. S. 93.

⁷¹ Так было на исполнении «Песен Гурре» в апреле 2003 года в Москве, где в партии чтеца выступил выдающийся австрийский актер Клаус Мария Брандауэр.

⁷² *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*. S. 242.

исполнительского состава, с пространственными эффектами, предвосхищающими музыку второй половины XX века.

Первый струнный квартет d-moll op. 7, сочинявшийся в апреле-сентябре 1905 года, по воспоминаниям композитора, имел как минимум пять-шесть предшественников. Самым удачным из них был четырехчастный квартет D-dur (1897), премьера которого состоялась в декабре 1898 года (играл Fitzner-квартет).

История первых композиторских опытов Шёнберга для камерных струнных составов – это во многом история того, как он самостоятельно учился сочинять. Поначалу он писал, подражая тому, что играл сам, когда участвовал в любительских камерных ансамблях со своими товарищами, – скрипичные дуэты и трио. Накопив немного денег, он приобрел несколько партитур Бетховена – Третью и Четвертую симфонии, два из струнных квартетов op. 59 и Большую фугу для струнного квартета op. 133. «С этой минуты я горел желанием писать струнные квартеты», – вспоминал композитор⁷³. Однако это желание осуществилось лишь тогда, когда Шёнберг подружился с Оскаром Адлером, который сообщил ему необходимые теоретические сведения. С появлением Адлера исполняемый с участием Шёнберга репертуар обогатился квартетами Моцарта и Бетховена. Шёнберг играл на скрипке, альте, позже самостоятельно выучился играть на виолончели. «Разумеется, я тут же начал писать струнные квартеты, – продолжал композитор. – Между тем “Meuers Konversations Lexikon” (энциклопедия, которую мы покупали в рассрочку) добрался до вожденной буквы “с”, что позволило мне из статьи “соната” узнать, как следует строить первую часть струнного квартета. В то время мне было около восемнадцати лет, но я не получал никаких наставлений кроме тех, что дал мне Оскар Адлер»⁷⁴. Тем не менее, благодаря изучению словаря и знакомству с несколькими студентами Венской консерватории, Шёнберг приобрел необходимый минимум знаний и принялся сочинять. Его образцами были квартеты Моцарта, Бетховена, Брамса и Дворжака.

Струнный квартет op. 7 – уже вполне зрелое сочинение, свидетельствующее и об основательном знании творчества предшественников, и о незаурядном мастерстве автора, и о его выдающемся таланте. Эту свою работу Шёнберг высоко оценивал даже по прошествии многих лет, он даже предпочитал свой Первый квартет более знаменитому Второму. К квартету op. 7 композитор неоднократно обращался и в теоретическом аспекте (как уже говорилось, с ним связан первый опубликованный комментарий Шёнберга к собственному опусу)⁷⁵.

По словам композитора, он объединил в Квартете «все завоевания своего времени (включая собственные), как то: выстраивание чрезвычайно больших форм; очень развернутые мелодии на фоне богато развитой гармонии и новых аккордовых последовательностей, а также контрапунктическая техника, которая решала проблемы, создаваемые накладывающимися друг на друга индивидуализированными голосами, свободно движущимися в отдаленных регионах тональности и зачастую встречающимися на блуждающих гармониях»⁷⁶. Многое в op. 7 напоминает о более ранних шёнберговских партитурах. Это прежде всего общий эмоциональный тонус, который лучше всего охарактеризовать при помощи немецкого слова «Schwung» – подъем, порыв, воодушевление (ремарка «schwungvoll», встречающаяся в квартете, может служить его мотто). С предшествующими опусами Квартет сближает и ряд композиционно-технических

⁷³ Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 443.

⁷⁴ Там же. С. 444.

⁷⁵ Streichquartett op. 7 von Arnold Schönberg. S. 332–334. Три другие текста – авторские аннотации к записям и концертным исполнениям. Два из них были опубликованы Й. Руфером: *Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs*. S. 150, 151. Третий – уже цитировавшийся «Заметки о четырех струнных квартетах» – был помещен в собрании статей Шёнберга, изданных И. Войтехом.

⁷⁶ Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 444–445. Ту же мысль, но в более широком контексте, развивает в своей статье «Почему музыку Шёнберга так трудно понимать?» и А. Берг, о чем говорилось в первой главе работы.

особенностей: одночастная форма, в которой присутствуют черты симфонического цикла; огромная протяженность (в Квартете более 1300 тактов, он длится около 45 минут)⁷⁷; изощренная мотивно-тематическая и контрапунктическая работа. Вместе с тем, Квартет знаменует собой отход от принципа программности, господствовавшего в более ранних сочинениях (о сохраняющихся рудиментах программности в квартете будет сказано ниже), и в этом плане обозначает вектор дальнейшей эволюции Шёнберга.

В Квартете представлены – причем в весьма развернутом виде – все четыре движения классического четырехчастного цикла. Разработка сонатной формы прерывается скерцо (т. 399), в репризе между главной и побочной партиями помещен медленный раздел (т. 952), после репризного проведения побочной партии начинается рондо (=финал цикла, т. 1122).

Квартет означает новый шаг на пути тематического насыщения всей фактуры – пути, определившемся еще в «Просветленной ночи» и «Пеллеасе и Мелизанде». Именно к этому сочинению относится восхищенное восклицание Веберна: «Все тематично!»⁷⁸ Действительно, тематическая плотность ткани здесь исключительная, ее можно сравнить разве что со строгими полифоническими формами (которые здесь, кстати сказать, представлены в избытке). При ближайшем рассмотрении оказывается, что едва ли не каждая партия в каждый момент времени основывается на разработке тех или иных характерных мотивов; особенно это касается развивающих разделов разных уровней. Даже в общих формах движения нередко угадываются контуры определенных тем. В этом плане идея камерного ансамбля как союза равноправных исполнителей осуществлена здесь Шёнбергом последовательно и бескомпромиссно. Впоследствии сам автор критиковал квартет за «слишком плотное» письмо и отсутствие «воздуха» в партиях инструментов; по его словам, лишь в более поздних сочинениях ему удалось достичь моцартовской прозрачности⁷⁹.

Как и предыдущие программные сочинения, квартет отличает обилие тематического материала. Уже в экспозиции представлены трехчастная тема главной партии с тематически самостоятельной серединой, связующая партия на новом материале, две побочные темы. В дальнейшем, включая в сонатную форму разделы подразумеваемого цикла, Шёнберг всякий раз пишет полноценные и самодостаточные формы, как правило, не подвергая их никакой редукции, что само по себе в таких случаях нетипично. Так, посередине разработки появляется скерцо в сложной трехчастной с трио, причем не только последнее построено на новой теме, но и в середине первой части скерцо происходит тематическое обновление. В медленном разделе – вновь две новые темы, и даже в финальном рондо (материал которого лишь по видимости нов, а на самом деле произведен от предыдущего) выдержана схема АВАСА.

Принципы сонатной формы и цикла действуют в композиции целого параллельно, они оба выражены в равной степени. При этом в условиях характерных для Шёнберга частых темповых смен, равномерно-насыщенной фактуры и постоянного интенсивного гармонического движения внутренние контрасты в гигантской по протяженности форме (и в первую очередь – контраст между частями «цикла») не выражены с необходимой определенностью⁸⁰. В итоге форма квартета не лишена тех же недостатков, что и две предыдущие инструментальные партитуры Шёнберга: «избыточность» композиционных

⁷⁷ Как свидетельствуют архивные материалы, первоначально квартет был еще больше. Написав партитуру, Шёнберг вычеркнул из разработки 62 такта, сократив ее таким образом на треть. Стоит отметить, что подобные вмешательства в законченные произведения для композитора совсем не типичны.

⁷⁸ *Webern A. von Schönbergs Musik*. S. 31.

⁷⁹ Цит. по: *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. S. 78.

⁸⁰ Приведем темповые обозначения главных разделов квартета: основной темп – «не слишком быстро», скерцо – «крепко, не слишком быстро», медленная часть – «умеренно, медленные четверти», рондо – «умеренно, радостно». Как явствует из этого перечисления, все четыре «части» написаны практически в одном – умеренном – темпе. Такое пристрастие к средним темпам роднит Шёнберга с Брамсом, также избегавшим темповых крайностей.

средств рождает недостаточную целеустремленность развития и в результате – рыхлость общей конструкции.

Тональность в ее расширенном виде, как она представлена в квартете, уже не может сама по себе служить надежным организующим средством, и на первый план выступают другие факторы. Двумя мощнейшими средствами скрепления угрожающе разросшегося целого становятся тематическая производность, помогающая установить связь даже между отдаленными разделами формы, и разнообразнейшие полифонические приемы, позволяющие развивать и таким образом «выращивать» отдельные темы. Внимание композитора переключается на микроуровень музыкальной композиции. По его собственным словам, в этом ему немало помог опыт Бетховена, конкретно – первая часть Третьей симфонии. Изучая партитуру «Героической», он нашел решение многих проблем: «как избежать монотонности и пустоты; как создать из единства многообразие; как из основного материала сотворить новые формы; сколь многое можно извлечь из маленьких структур – зачастую совершенно незначительных – путем небольших видоизменений, не говоря уж о развивающей вариации»⁸¹. Характерно, что внимание Шёнберга приковано к «клеточному» строению бетховенской музыкальной ткани, диспозиция целого остается вне сферы его рассмотрения.

В ходе тематической разработки материала композитор параллельно использует приемы из арсенала гомофонной музыки (дробление, секвенцирование, ритмическое переосмысление) и контрапункта (обращение, увеличение). Проследим лишь некоторые этапы «судьбы» главной партии:

ПРИМЕР 26 а, б, в, г

Уже при изложении главной партии Шёнберг применяет столь сложные способы развития темы (двойные имитации в горизонтально-подвижном контрапункте в середине, тема в увеличении в репризе), которые были бы уместны скорее в разработке. В связующей партии композитор пишет двойное фугато с различными вариантами вертикально- и горизонтально-подвижного контрапункта, с обращениями, увеличениями и уменьшениями тем (возможно, образцом ему служило двойное фугато из «Героической», однако Бетховен помещает его в центр разработки, а Шёнберг – уже в связующую партию). Неудивительно, что задействовав такие сложные приемы уже в экспозиции, композитор в дальнейшем выходит на новый уровень преобразования тем – уровень монотематических трансформаций (циклические контрасты внутри сонатной формы на этом фоне тоже выглядят как необходимая мера). Больше всего участвует в таких трансформациях тема связующей партии, от которой непосредственно происходят темы скерцо и второго эпизода финального рондо; рефреном рондо служит модификация главной темы медленной части:

ПРИМЕР 27 а, б

В свою очередь, все три темы скерцо производны одна от другой; в рондо новый тематический материал вообще не используется, что дает основание А. Веберну рассматривать его как пространную коду всей формы в целом⁸².

Строгие полифонические разделы – фугато – встречаются в ходе развития квартета неоднократно: помимо собственно связующей партии, фугированные эпизоды на материале связующей дважды включаются композитором в разработку (т. 335, 389), миниатюрное фугато с использованием характерного ритма связующей появляется и перед общей репризой скерцо (т. 692). Эти строго имитационные разделы становятся дополнительным «рефреном» всей формы в целом. Кроме того, в квартете прослеживается еще один своеобразный рефрен – неожиданные и не мотивированные предшествующим развитием «вторжения» целотоновой гармонии, которые пунктиром проходят по всей форме. Эта сфера берет свое начало в малозначительных на первый взгляд фигурах сопровождения главной партии (см. пример 28 а) и позже последовательно развивается, приобретая все большее значение (следующие «вторжения»: переход к репризе главной

⁸¹ Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 445.

⁸² Webern A. von Schönbergs Musik. S. 31.

партии в экспозиции тт. 62–63, разработка тт. 311–312, каданс главной темы скерцо тт. 497–502), вплоть до уже упоминавшегося фугато в т. 692: это фугато целотоновое (см. пример 28 б). Здесь оба quasi-рефрена встречаются в одной точке, «накладываясь» друг на друга. Интересно, что после этого ни один, ни другой больше не появляются. Лишь в самом конце коды (т. 1314–1315), как напоминание, у первой скрипки полностью проходит целотоновая гамма.

ПРИМЕР 28 а, б

В итоге возникает весьма сложная, многосоставная одночастная композиция с перекрестными мотивно-тематическими связями, цепко охватывающими всю форму, поддерживаемая «контрфорсами» в виде дополнительных рефренов.

По всей видимости, на музыкальную композицию квартета определенное влияние оказала скрытая программа, которую Шёнберг имел в виду в процессе его сочинения. Согласно дневниковой записи Д. Ньюлин от 6 марта 1940 года, Шёнберг, обсуждая на занятии с учениками свой Первый квартет, объяснил некоторые особенности его формы тем, что это сочинение написано в духе симфонической поэмы. На прямой вопрос Л. Стайна о том, есть ли у квартета программа, композитор ответил: «Да, вполне определенная – но личная»⁸³. В шёнберговских черновиках к квартету была найдена запись, которую с большой достоверностью можно считать наброском его программы (эскиз первой темы скерцо сопровождается подписью из нее: «Чувствуя новую жизнь»). Приведем здесь этот текст:

- I.
 1. а) Протест, сопротивление; б) тоска; с) воодушевление.
 2. а) подавленность, отчаяние; страх перед исчезновением, непривычное чувство любви, потребность полного *растворения* в. [sic]
 - б) утешение, успокоение (Она и он)
 - с) вновь врываются: подавленность, отчаяние; и
 - д) переход к
 3. борьбе всех мотивов с решением начать новую жизнь (I-я разработка)

с) мягкое взаимодействие

- II.
 1. «Чувствуя новую жизнь»
 - а) радующаяся борьбе сила, расцвет фантазии, подъем (Schwung).
 - б) новая любовь: искренность, самоотверженность, воодушевление, понимание, высшее чувственное упоение (повторение раздела из II. I. а)
 2. а) разочарование, (похмелье), (кратко)
 3. а) возвращение настроения подавленности отчаяния, переход
 - к б) возвращению первого настроения I 1/а
 - с) переход в более мягкие тона

} II
разработка

- III.
 1. а) растущая тоска по покинутой любви, переходящая в отчаяние от причиняемой ею боли.
 - б) сон. В *сновидении* являются покинутые, каждый на свой лад печалится о том, кто далеко, думает о нем и надеется на возвращение.
 - с) решение вернуться домой; растущая тоска по миру и покою
 - д) возвращение домой; радостный прием, тихая радость и обретение покоя и гармонии⁸⁴.

⁸³ Цит. по: Schmidt Ch. M. Schönbergs «very definite – but private». Programm zum Streichquartett op. 7. S. 230.

⁸⁴ Перевод сделан по публикации: Schmidt Ch. M. Op. cit. S. 233–234. Программа приводится также в текстологическом комментарии к Полному собранию сочинений композитора: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B, Bd. 20 / Hrsg. von Ch. M. Schmidt. Mainz; Wien, 1986. S. 110.

Как следует из текстологических исследований, эта запись была сделана на относительно ранней стадии сочинения. Зафиксированная программа весьма подробна; важно, что в ней отражены не только настроения, общие сюжетные мотивы, но и очертания формы, вплоть до конкретных ее разделов. Обращает на себя внимание, что в крупном плане этих разделов три (еще одно косвенное подтверждение обоснованности идеи Веберна о финале=коде).

Обнаружение программы Первого квартета вносит существенные коррективы в общую картину раннего творчества Шёнберга. Получается, что единственным инструментальным сочинением этого периода, написанным без влияния каких бы то ни было внемузыкальных факторов, остается Камерная симфония ор. 9 (квартет ор. 7 и Вторая камерная симфония имеют скрытые программы; в партитуру Второго струнного квартета, согласно воспоминаниям Э. Веллеса, Шёнберг собирался внести цветочные пятна, которые передал бы его цветомузыкальные ассоциации).

Тем не менее, архивная находка ничего не меняет в отношении в квартету как произведению «абсолютной» музыки. Не обнаружив программу, Шёнберг тем самым недвусмысленно дал понять, что рассматривает ее не как неотъемлемую составляющую произведения, но исключительно как свое «личное» дело. Программа квартета осталась не более чем фактом истории его создания.

В Шести песнях для голоса с оркестром ор. 8 Шёнберг впервые обращается к сравнительно молодому жанру, расцвет которого в Германии пришелся на 1890–1910-е годы. Выход камерной Lied в концертные залы потребовал применения соответствующего большим помещениям исполнительского аппарата. Появлению самостоятельного жанра оркестровой песни предшествовали переложения для оркестра песен в сопровождении фортепиано (к ранним образцам относится, в частности, цикл «Летние ночи» Г. Берлиоза, написанный в 1840–1841 годах и оркестрованный в 1856 году). Наиболее яркими образцами собственно оркестровой песни в Австрии и Германии на рубеже веков стали сочинения Р. Штрауса и Г. Малера. В своем ор. 8 в отношении трактовки жанра Шёнберг опирается прежде всего на опыт Штрауса (Четыре песни для голоса с оркестром ор. 33, 1897; Две большие песни для низкого голоса с оркестром ор. 44, 1899; Две песни ор. 51, 1902, 1906), с его большими инструментальными составами, богатой оркестровой партией, развернутыми оркестровыми эпизодами⁸⁵.

Как и предыдущие вокальные опусы Шёнберга, Шесть песен ор. 8 не образуют цикл. Их тексты заимствованы из разных поэтических источников: за первой песней, написанной на стихи немецкого поэта второй половины XIX века Г. Харта, следуют две на слова из сборника «Волшебный рог мальчика» и еще три на сонеты Ф. Петрарки⁸⁶. Подобно песням ор. 3 и ор. 6, Шесть песен создавались на протяжении долгого времени – с декабря 1903 по апрель 1905 года (параллельно с ор. 6). Как следствие, самая ранняя из них (№ 1 «Природа» [Natur]) и самая поздняя (№ 3 «Томление» [Sehnsucht]) фиксируют ощутимо различающиеся этапы развития стиля композитора. Песня, открывающая цикл, – восторженный романтический гимн природе, с красочной гармонией, обилием секвенций, создающих захватывающие дух подъемы, и богатым, пышным оркестром. Напротив, третью песню из ор. 8 отличает тяготение к прозрачному, камерному изложению⁸⁷, утонченность уже типично шёнберговских композиционных приемов. Отметим среди них в особенности подчеркнутую асимметричность: семитактовое оркестровое вступление с обилием «метрических диссонансов» (одна и та же ямбическая фраза попадает на разные доли такта, нарушая инерцию вальсового движения и создавая ощущение внутренней

⁸⁵ Можно говорить даже о конкретном сходстве: вторая песня из шёнберговского ор. 8 «Гербовый щит» своей неистовой экспрессией и некоторыми чисто музыкальными деталями (низвергающиеся хроматические пассажи) напоминает вторую из Двух больших песен ор. 44 Штрауса «Ночное шествие».

⁸⁶ Переводы сонетов Петрарки см. в Приложении II.

⁸⁷ Это единственная песня из ор. 8, написанная для двойного состава без тяжелой меди. Во всех остальных песнях использован полноценный тройной состав оркестра.

неустойчивости, неуверенности).

Общее направление эволюции в Песнях ор. 8 кратко можно определить так: от Вагнера через Р. Штрауса к Малеру. Среди всех шести песен только «Томление» обнаруживает точки соприкосновения с оркестровыми песнями последнего. Наметившаяся здесь тенденция к камерному письму с неожиданной резкостью заявит о себе годом позже в Камерной симфонии ор. 9. Остальные же пять песен ор. 8 – наглядный результат «пламенного вагнерианства» молодого композитора. Его ученик и первый биограф Э. Веллес писал о царившем в окружении Шёнберга «страстном увлечении Вагнером и особенно “Тристаном”, ни одно представление которого не пропускалось и чей стиль, инструментовка и ведение средних голосов становились предметом подробных дискуссий»⁸⁸. Полнозвучный, пластичный, проникнутый множеством самостоятельных линий, то вздымающийся, то опадающий музыкальный поток; мягко диссонирующая гармония с разрешением в тонику, зачастую отодвинутым в самый конец формы⁸⁹; прочно «встроенная» в оркестровое изложение вокальная партия, трактуемая как один из голосов многослойной вертикали; большой оркестр с мощной и вместе с тем мягкой медью, нередко выполняющей солирующие функции, с обилием смешанных тембров, «сплавливающих» друг с другом все оркестровые группы, – все это богатое наследство Вагнера, приумноженное Шёнбергом.

Вклад Шёнберга заметен прежде всего в отношении полифонизации и тематизации фактуры, что мы наблюдали еще в предшествовавших песнях композитора для голоса и фортепиано. Теперь, в условиях оркестрового изложения, эта тенденция приобретает новое качество. Столь детализированную и тематически спаянную фактуру, как в шёнберговских оркестровых песнях ор. 8, встретишь далеко не в каждом симфоническом сочинении. Как правило, в пределах песни развиваются один-два мотива, которые преобразуются, множатся, передаются из регистра в регистр, от одной группы к другой, временами заполняя собой все музыкальное пространство⁹⁰. Такова, например, судьба открывающего песню № 6 «Поют ли жалобно лесные птицы» (*Wenn Vöglein klagen*) печального мотива флейты. Таков выразительный четырехзвучный мотив в объеме уменьшенной кварты из песни № 5 «Неизъяснимой негою томим» (буквальное совпадение с остинатным ходом «Прелюдии ночи» из написанной двумя годами позже «Испанской рапсодии» М. Равеля): совершенно независимо от вокальной партии этот мотив развивается в оркестровом вступлении и, вместе с начальным мотивом голоса, доминирует в дальнейшем, превращаясь порой даже в беглые сопровождающие фигуры⁹¹. Но едва ли не самый поразительный пример линейно-тематического наполнения оркестровой фактуры представляет собой № 4 «Моей любви усталость не грозила» (*Nie ward ich, Herrin, müd*). Вся она соткана из движущихся голосов, производных от вокальной линии, которая таким образом «отражается» в инструментальных партиях. Отдельные интонации солиста предвосхищаются и тут же подхватываются, повторяются на разные лады, создавая ощущение бесконечного, безостановочного движения, мягко струящегося потока. Кажется, что эта оркестровая ткань органической природы: она подобна ветвящемуся дереву. По существу, мы имеем здесь дело со своеобразной разновидностью *гетерофонии*. Приведем

⁸⁸ Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921. S. 19.

⁸⁹ Песню № 5 «Неизъяснимой негою томим» (*Voll jener süße*) Шёнберг приводит в «Учении о гармонии» в качестве примера «парящей тональности» (*schwebende Tonalität*): тональный центр колеблется между Des-dur и H-dur. Характерно, что к «парящей тональности» он относит и Вступление к «Тристану», где подразумевается тональность a-moll, однако трезвучие a-moll так ни разу и не появляется (*Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. Глава «Über schwebende und aufgehobene Tonalität»*).

⁹⁰ Г. Шуберт справедливо замечает по этому поводу: «Не голоса, но мотивы формируют оркестровое изложение» (*Schubert G. Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8. S. 165*).

⁹¹ Развитие этого мотива прослеживает Д. Петров в статье «Из истории оркестровой песни: Арнольд Шёнберг. Опус 8» (С. 64–65).

самое начало песни, где бас проводит мелодию вокальной партии в свободном обращении, опережая ее на один такт:

ПРИМЕР 29

Подчеркивая выразительное значение полифонизации фактуры у Вагнера, К. Дальхауз писал: «Хотя они [побочные голоса] и не слышны как отдельные голоса, но то, что им есть что сказать, – пусть это и не воспринимается в деталях – способствует полноте и дифференцированности целого: Вагнер, этот музыкальный монументалист (*Al-fresco Maler*), был одновременно миниатюристом – ради более богатого монументального воздействия»⁹². Вступив на такой путь и последовательно развивая вагнеровский метод (вплоть до потенциального равноправия всех голосов), Шёнберг неизбежно должен был стать «миниатюристом» и прийти к камерному письму, что и произошло уже в следующем его опусе. Ради лучшей воспринимаемости отдельных тематически-содержательных компонентов полифонической ткани пластичный, переливчатый оркестровый аппарат должен был уступить место внутренне контрастному, несбалансированному инструментальному ансамблю, в котором отдельные тембры буквально «топорщатся» во все стороны. Возрастающая тематическая насыщенность фактуры – где каждому голосу не только «есть что сказать», но в идеале *все* сказанное должно быть воспринято «в деталях» – сократила расстояние между огромными «вагнеровскими» партитурами ор. 8 и Камерной симфонией ор. 9 до одного шага.

На материале Оркестровых песен ор. 8 уместно возвратиться к проблеме «отношения к тексту», о которой шла речь в первой главе, и показать, сколь вдумчиво на деле работал композитор над вокальной музыкой с учетом *всех нюансов* поэтического первоисточника. Внимательность Шёнберга к подробностям текста, его стремление интерпретировать их при помощи музыкальных средств заметны уже по первым тактам первой же песни «Природа». Стихотворение Г. Харта начинается словами: «Ночь перетекает в день, а день в ночь». Шёнберг абсолютно точно интерпретирует эту инверсионную структуру музыкальными средствами: вторая фраза вокальной партии является у него точным обращением первой. Кроме того, противоположность дня и ночи находит отражение в мягком чередовании «светлых» мажорных и «темных» минорных трезвучий, подчеркнутых строгим хоральным изложением:

ПРИМЕР 30

Композитор очень чуток к смысловым оттенкам текста (так, в № 2 «Гербовый щит» [Das Wappenschild] после слов: «пока буря и дождь не прекратят свирепствовать», т. 18–19, неистовствующий оркестр немедленно успокаивается, движение замедляется), к отдельным ключевым словам: трезвучием *Des-dur* на *sf*, сопоставленным с *G-dur*, подчеркнуто слово «смерть» (*Tod*) в № 1, т. 19; в песне № 3 слово «радость» (*Freud*) сопровождается неожиданным секстаккордом *Cis-dur* среди господствующего *d-moll* (т. 18), «боль» (*Schmerz*) – остро диссонирующим малым доминантовым нонаккордом к *B-dur* (т. 30–31) с разрешением *ges*² на малую нону вниз.

Все это свидетельствует о том, что статью «Отношение к тексту», где Шёнберг утверждает: он «лишь спустя сколько-то дней заглядывал в текст, чтобы узнать, каково же буквальное поэтическое содержание моих песен» – легко понять превратно. Она выдержана в полемическом духе и, как уже говорилось, имеет характер программного манифеста в защиту «абсолютной музыки», который призван определить основные приоритеты и иерархию ценностей, но отнюдь не служить практическим руководством к действию. Определив для себя господствующий музыкальный характер, общий тон будущего сочинения, Шёнберг далее не только «вписывал» форму текста в создаваемую музыкальную композицию, но и тщательно «риторически» прорабатывал отдельные его детали.

⁹² *Dahlhaus C. Richard Wagners Musikdramen. S. 41.*

Камерную симфонию для 15 солирующих инструментов E-dur op. 9 Шёнберг считал окончанием (и одновременно кульминацией) первого периода своего творчества⁹³. Она принадлежит к числу тех сочинений, с которых начинают отсчет XX века в музыке. Она стала в буквальном смысле слова знаковым произведением – причем для музыкантов, придерживавшихся прямо противоположных взглядов. Для консервативно настроенных деятелей она служила квинтэссенцией ненавистного «модернизма»: Ц. Кюи процитировал (в нисходящем движении) ее знаменитую кварттовую тему в самом начале своего музыкального памфлета «Гимн футуризму» (1917)⁹⁴. И та же самая тема с 1949 до 1961 года служила эмблемой Летних курсов новой музыки в Дармштадте – этого форпоста авангарда в послевоенной Европе.

Значение Камерной симфонии определяется несколькими обстоятельствами. Прежде всего, с нее начинается история нового, весьма перспективного жанра, «скрестившего» особенности двух ранее не пересекавшихся сфер – непрограммной симфонической и камерной музыки⁹⁵. Ее название должно было казаться современникам *contradictio in adjecto*. И тем не менее, оно абсолютно точно отражает суть предложенного жанрового гибрида: с одной стороны – симфонический размах развития (Р. Бринкман удачно назвал op. 9 «спрессованной симфонией»⁹⁶), с другой, в противовес «большой» симфонии XIX века, – весьма лаконичная форма (сочинение звучит около 20 минут), небольшой исполнительский состав и, главное, по-камерному тонко проработанная музыкальная ткань, предназначенная для ансамбля солистов. Первый же опыт Шёнберга в новом жанре оказался столь художественно убедителен, что все последующие его образцы – от Ф. Шрекера до Э. Денисова и Дж. Адамса – невольно воспринимаются в связи с блистательной Камерной симфонией op. 9⁹⁷.

В более широком смысле это сочинение, написанное в 1906 году, открывает XX век как эпоху камерных составов – свободно избираемых тембровых сочетаний, уникальных ансамблевых комбинаций. Шёнберговская идея «сочинить» состав оркестра была мгновенно подхвачена и принесла богатейшие плоды, поскольку отвечала фундаментальным свойствам музыкального творчества начавшегося столетия: индивидуализация исполнительского состава стала частным выражением магистральной тенденции к индивидуализации композиционных решений.

Состав своей первой Камерной симфонии Шёнберг определил очень просто: он взял по одному инструменту от каждой группы большого симфонического оркестра, за исключением тяжелой меди и ударных. Ансамбль op. 9 определяют в первую очередь деревянные духовые инструменты (включая английский рожок, бас-кларнет и контрафагот), медная группа представлена только двумя валторнами, струнная – традиционным квинтетом. Отличительная особенность такого состава – подчеркнутое разнообразие и пестрота инструментальных тембров, намеренная несбалансированность звучания. «Первая камерная симфония – с перевесом деревянных духовых, с чрезмерной нагрузкой на солирующие струнные и спрессованными линиями – звучит так, будто бы Шёнберг никогда ничего не сочинял для полнозвучного и светящегося вагнеровского

⁹³ См., в частности: *Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция; Шёнберг А. Как становятся одинокими.*

⁹⁴ Этот саркастический опус, посвященный «бесчисленным модерн-сверхгениям», был опубликован в приложении к газете «Новое время» 21 января 1917 года (№ 14685) и явился одним из последних сочинений Кюи. С ним также можно познакомиться по изданию: *Кюи Ц. Избранные статьи.* Л., 1952. С. 550–551.

⁹⁵ То обстоятельство, что в 1905 году композитор российского происхождения Павел Юон (Paul Juon) опубликовал в берлинском издательстве «Schlesinger» сочинение для струнных, деревянных духовых и фортепиано под названием «Камерная симфония», не может поставить под сомнение приоритет Шёнберга как подлинного создателя нового жанра музыки XX века.

⁹⁶ *Brinkmann R. Die gepresste Sinfonie: Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs op. 9.*

⁹⁷ Камерная симфония Дж. Адамса (1992), по словам самого композитора, была сознательно написана «в диалоге» с шёнберговским опусом: ее исполнительский аппарат, как и в Камерной симфонии op. 9, составляют 15 разнохарактерных инструментов и длится она тоже около 20 минут.

Среди сочинений, вызванных к жизни Камерной симфонией op. 9, необходимо упомянуть и Камерный концерт А. Берга (1923–1925), написанный для 15 инструментов, – подарок Берга своему учителю к 50-летию.

оркестра, который он использовал еще в Песнях ор. 8», – писал Т. Адорно⁹⁸.

Создав одну из архетипических партитур XX века, Шёнберг в итоге остался не вполне удовлетворен ее оркестровой стороной. Между 1912 и 1914 годами он переложил Камерную симфонию для обычного оркестра (с удвоенными духовыми и групповым составом струнных). Сообщая о своем намерении завершить Вторую камерную симфонию (начатую сразу же вслед за первой и задуманную для такого же состава, пополненного 2-й флейтой, 2-м альтом и 2-й виолончелью), Шёнберг писал А. Цемлинскому 13 декабря 1916 года: «Я все же *не буду* писать это сочинение для сольных инструментов, сразу начну новую партитуру для (среднего) оркестра. Думаю, сольный состав струнных против стольких духовых – это все же ошибка. Отсутствует следующая возможность: ни один инструмент, ни одна группа в полном *tutti* не может *доминировать* надо всем. А музыка сочинена так, что это необходимо. Конечно, можно написать вещь, для которой подобное [требование] будет излишним, но это сочинение, равно как и моя первая Камерная симфония, не такие! Вероятно, я и первую переработаю для оркестра!»⁹⁹ Заботясь о балансе звучания, композитор предварил издание партитуры 1924 года схемой расположения инструментов, где в первом ряду помещаются все струнные и флейта, в последнем – валторны. Еще раз он вернулся к Камерной симфонии в 1935 году, сделав новую, оркестровую, версию, которую обозначил как ор. 9В.

Вне зависимости от субъективного недовольства композитора следует признать, что если бы Шёнберг написал свою Камерную симфонию для обычного, точно сбалансированного оркестрового состава, то это сочинение – при всех его достоинствах – вряд ли вошло бы в анналы музыки XX века. Тембровая яркость, разнородность, оркестровая «неправильность» – неотъемлемые свойства этой музыки, без которых она утратила бы половину своего обаяния и своей свежести. Но главное: именно такой способ инструментального изложения, на наш взгляд, является в данном случае единственно адекватным существо музыкального материала. Здесь особенно уместно вспомнить характеристику, данную Шёнбергом своему инструментальному стилю: неповторимое звучание возникает не путем последующей «инструментовки», но уже изначально «заключено в типе движения и взаимном соотношении голосов»¹⁰⁰.

Разнообразие, соседство несовместимого свойственны тематизму Камерной симфонии в той же мере, что и ее инструментальному составу. Как и предшествующие сочинения Шёнберга, ор. 9 отличает обилие тематического материала. А. Берг в своем подробном путеводителе по Камерной симфонии¹⁰¹ только в главной партии насчитывает шесть (!) тем (сам Шёнберг в авторской аннотации к сочинению говорит о *двух* темах и еще четырех тематических элементах¹⁰²). Однако в сравнении с предшествующими инструментальными партитурами композитора (в особенности с Первым струнным квартетом) изложение и последующее развитие материала здесь отличают компактность и лаконизм, благодаря чему обостряется ощущение частых тематических смен, сопоставлений, чередований. Кроме того, сам этот материал различен по генезису, он объединяет в себе, казалось бы, несоединимое: сугубо романтические, хроматизированные, томительно-тягучие, метрически «невесомые» темы в духе вагнеровской «бесконечной мелодии» (побочная партия, т. 82; тема *Adagio*, т. 381) и темы «конструктивистские», симметричные, составленные из одинаковых интервалов и подчеркивающие ровную метрическую пульсацию (квартетный ход, появляющийся в самом начале у валторны; первая тема главной партии, т. 9, основанная на целотоновой гамме).

Ощущение пестроты и многосоставности усиливается благодаря тембровому решению. Инструментовку отличает дробность, «мозаичность». Зачастую отдельные

⁹⁸ Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. S. 117.

⁹⁹ Zemlinsky A. Briefwechsel. S. 159–160.

¹⁰⁰ Schönberg A. Interview mit mir selbst. S. 240.

¹⁰¹ Berg A. Arnold Schönberg: Kammersymphonie op. 9. Thematische Analyse.

¹⁰² Шёнберг А. Камерная симфония [ор. 9]. С. 478.

инструменты подключаются лишь на мгновение, чтобы внести новый тембровый штрих: например, отдельные участки главной партии, излагаемой виолончелью (с т. 9), дублируются английским рожком, кларнетом и гобоем, которые своими неожиданными включениями существенно разнообразят звучание темы. В этом плане характерны те оркестровые изменения, которые Шёнберг внес в издание Камерной симфонии 1924 года (именно в этой редакции она и известна сегодня)¹⁰³. Здесь все будто бы «наведено на резкость», все стало прозрачнее, четче, рельефнее: некоторые сквозные дублировки заменены эпизодическими (как в только что приведенном примере из главной партии); чтобы добиться полноценного *p*, местами облегчен состав (особенно в начале динамических нарастаний); убраны дублировки в разном ритме, размывающие мелодические контуры (например, сочетание четвертей и триолей четвертями). Усиление сольного начала способствует прояснению полифонизированной оркестровой ткани, в которой каждая линия обретает свой тембровый голос, не смешивающийся с прочими.

Двойственность, отмеченная выше в связи с тематическим материалом, свойственна Камерной симфонии в целом. С одной стороны, исполненная бодрого, приподнятого настроения, ошеломляющая пестротой ярких, светлых красок, Камерная симфония с радостной энергией устремляется в будущее. Начальная квартовая тема, которая раскрывается подобно сжатой пружине, задает главный вектор ее движения в метафизическом пространстве – вперед и вверх. С другой стороны, Камерная симфония – плоть от плоти музыки XIX века, с ее психологизированностью и эмоциональной усложненностью. Господствующий профиль развития – чередование томительных нарастаний и спадов, – «многоэтажная» аккордика на основе септ- и нонаккордов, которые перетекают один в другой, как правило, не получая разрешения, прихотливая агогика и детализированная динамика, словно воплощающие «психические энергии» и «волевые напряжения» (Э. Курт), роднит это сочинение со зрелыми образцами позднего романтизма (Вагнер, Малер, Р. Штраус).

Внешние очертания Камерной симфонии также не вызывают сомнений в ее позднеромантическом происхождении. Как и все три предыдущих инструментальных произведения Шёнберга (ор. 4, 5 и 7), она представляет собой одночастную композицию на основе сонатной формы, объединяющей в себе типы движения четырехчастного цикла. Однако отмеченные выше лаконизм и концентрированность изложения придают ей большую ясность и четкость строения. Скерцо и Adagio помещены здесь между основными разделами сонатной формы: скерцо (т. 160) – между экспозицией и разработкой, медленная часть (т. 378) – между разработкой и репризой-финалом. Кроме того, границы основных разделов подчеркнуты появлениями квартовой темы, которая проводится при переходе от скерцо к разработке (тт. 278–279) и особенно заметно – от разработки к медленной части, где на основе этой темы образуется целый эпизод с бесплотными флажолетными звучаниями (тт. 368–377). Хотя, как и в Первом квартете, «вставные» формы здесь достаточно самостоятельны (так, скерцо Шёнберг пишет в полноценной трехчастной форме с трио), они весьма искусно встроены в композицию целого: переходы от скерцо к разработке и от Adagio к репризе смягчены продолжающимся развитием прежнего материала, отчего форма целого приобретает большую пластичность и цельность.

С точки зрения тематической насыщенности фактуры Камерная симфония продолжает линию Первого квартета, однако само качество полифонического письма здесь иное. На смену последовательным, целенаправленным тематическим трансформациям ор. 7 здесь приходят комбинации разнообразного тематического материала¹⁰⁴. Имитационные

¹⁰³ В Полном собрании сочинений композитора помещены обе версии сочинения – первоначальная (Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B, Bd. 11/1) и окончательная (Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe A, Bd. 12).

¹⁰⁴ Хотя сам Шёнберг, возвратившись к Камерной симфонии в аналитическом аспекте, обнаружил родство обеих тем главной партии (в основе второй темы, т. 32, лежит тот же интервальный «каркас», что и в основе первой, только в обращении: малая секста, две большие секунды, малая терция), эта общность кажется все же чисто умозрительной. Шёнберг считал эту осознанную задним числом сложную взаимосвязь двух тем неожиданным даром вдохновения (он говорил об этом в своем докладе «Композиция на основе двенадцати

приемы развития продолжают использоваться (прежде всего, в нарастаниях – например, при развитии элементов первой темы главной партии, тт. 16–31, в побочной партии, тт. 100–105), но главенствующую роль играют вертикальные сочетания тематически самостоятельных голосов. И при изложении тем, и в ходе их развития музыкальная ткань основывается на контрапунктах, образуемых в изобилии представленными темами и их элементами между собой, а также со свободными «противосложениями». В качестве иллюстрации приведем заключительную партию, в которой трижды проводится комбинация из трех тематических элементов, каждый раз в новых вертикальных сочетаниях (тройной контрапункт: тт. 113, 116 и 119); репризу скерцо, объединяющую главные темы скерцо и трио (т. 249). В кульминационные моменты вся фактура становится тематической – например, во втором разделе разработки, где трехголосный канон на теме связующей партии сопровождается мотивами главной (тт. 319–323), или в конце разработки, где в полном *tutti* звучат только главная партия и вступительная квартетная тема:

ПРИМЕР 31

Этот заключительный раздел разработки получает продолжение в конце коды всего сочинения, где в последних тактах в добавление к названным тематическим элементам валторны провозглашают один из элементов главной партии (из тт. 7–9). Тотальная тематизация фактуры в кульминациях Шёнберга позволяет сделать вывод о том, что высшая точка развития для него – это категория не столько динамическая, оркестровая, но прежде всего *тематическая*.

В своей статье «Оглядываясь назад», характеризуя ор. 9 как вершину своего первого творческого периода, Шёнберг высказал следующее наблюдение по поводу ее гармонического языка: «В ней полностью амальгамируются мелодия и гармония: и та, и другая сплавляют воедино весьма отдаленные тональные соотношения, делают логические выводы из проблем, в область которых вступили, причем одновременно осуществляется значительное продвижение в направлении “эмансипации диссонанса”»¹⁰⁵.

Камерная симфония являет собой беспрецедентный для раннего – тонального – творчества Шёнберга пример взаимопроникновения вертикали и горизонтали. Речь идет о квартетной теме, которая служит не только ярчайшим мелодическим «сигналом», но с легкостью превращается в квартетные гармонические вертикали, которые путем хроматического движения голосов разрешаются в разные тональности. С первым таким случаем мы встречаемся при переходе к *Adagio* (т. 374–377): один и тот же аккорд из пяти кварт от g^1 разрешается сначала в F-dur, потом в G-dur:

ПРИМЕР 32

(Еще одно такое место – при переходе к побочной теме *Adagio*, тт. 411–415, где тот же самый аккорд переходит сначала еще раз в трезвучие F-dur, а потом подводит к H-dur.)

Построение вертикали на основе кварт аналогично тому, как это делалось на основе терций, – эту перспективную идею, впервые заявившую о себе в ор. 9, Шёнберг разовьет во Второй камерной симфонии (которая будет окончена лишь в 1939 году) и сочиненных вслед за ней Вариациях на речитатив для органа ор. 40.

Другой конституциональный элемент гармонической системы сочинения – взаимодействие квартетных гармоний со сферой целотоники, представленной в первой теме главной партии¹⁰⁶. Это взаимодействие (которое можно было наблюдать уже в приведенном примере: прежде чем разрешиться в трезвучие F-dur, квартаккорд переходил в целотоновую доминантовую гармонию) достигает кульминации на вершине разработки, где квартетная тема сначала гармонируется увеличенными трезвучиями (т. 355), а потом,

тонов» и в статье «Оглядываясь назад»).

¹⁰⁵ Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция. С. 431.

¹⁰⁶ Сам Шёнберг в уже упоминавшейся аннотации так определил гармоническую идею сочинения: «квартетный ряд в мелодической и гармонической связи с целотоновой гаммой» (Шёнберг А. Камерная симфония [ор. 9]. С. 478).

путем смещения на полтона вниз двух звуков, и сама превращается в производное целотоновой гаммы (см. пример 31).

В целом гармония сочинения столь усложнена, что зачастую лишь ключевые знаки и редкие трезвучия намекают на подразумеваемый тональный центр. Доминирующим тональным соотношением становится плагальное: в экспозиции главная партия E-dur, побочная – A-dur (потом эта тональная дихотомия отразится в заключительной каденции всего сочинения A – E, т. 592–593), зато побочная тема Adagio (т. 415), впервые вводящая тональность H-dur, одновременно служит огромным доминантовым предыктом к репризе. Наиболее убедительно E-dur выглядит в конце сочинения, при возвращении главной партии в репризе (тт. 493–497)¹⁰⁷: помимо доминантового предыкта он подтверждается долгим тоническим органным пунктом. Но то обстоятельство, что наравне с тональностью в Камерной симфонии действуют гармонические силы принципиально иной природы (симметричные целотоновые и квартовые структуры), свидетельствует о том, что здесь уже достигнуты границы возможного в рамках тональной системы.

¹⁰⁷ В репризе изменен порядок следования тем: она начинается в т. 435 со связующей партии, которая подводит к побочной (т. 448), и только после этого следует главная.

Глава 4. Атональный период (1907 – конец 1910-х годов)

Атональный период творчества Шёнберга охватывает сочинения, начиная со Второго струнного квартета оп. 10 и заканчивая незавершенной ораторией «Лестница Иакова». Понятие «атональный», так не любимое самим композитором (он считал его бессмысленным, предпочитая говорить о «пантональности») и тем не менее получившее широкое распространение, мы используем здесь в качестве обобщающего определения композиционного стиля, связанного с отказом от слышимого тонального центра. При этом сам конкретный способ выполнения того или иного сочинения данное определение никак не характеризует: в атональной музыке звуковысотная организация каждого опуса становится областью индивидуальных решений.

Как уже говорилось в первой главе, выход за границы тональности был связан для Шёнберга с обретением нового эмоционального мира, нового качества выразительности – чрезвычайно утонченной, изощренной и многообразной. В более широком, мировоззренческом плане это был шаг в новое экзистенциальное измерение, в сферу мистических откровений и иррационального опыта. В этом смысле закономерно, что окончанием и венцом этого периода стала оратория «Лестница Иакова» – самый грандиозный из (частично) реализованных метафизических проектов Шёнберга. А подготовительными этапами к нему, попытками выхода в новое духовное измерение, когда мистическое визионерство шло рука об руку с визионерством композиционным (в этом смысле «атональность» послужила для Шёнберга адекватным выражением иного, нездешнего мира), стали финал Второго струнного квартета оп. 10, некоторые эпизоды из драмы с музыкой «Счастливая рука» оп. 18, песня «Побеги сердца» оп. 20, Четыре песни для голоса с оркестром оп. 22.

В эти же годы был создан целый ряд произведений, в которых запечатлелся процесс становления Новой музыки и которые стали ее первыми шедеврами. Это Три пьесы для фортепиано оп. 11, Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге оп. 15, Пять пьес для оркестра оп. 16 и, наконец, вокальный цикл «Лунный Пьеро» оп. 21. «Шёнберг работал тогда чрезвычайно плодотворно. Всякий раз, когда мы, ученики, приходили к нему, у него было что-то новое», – вспоминал об этом времени А. Веберн¹. Каждый шёнберговский опус тех лет – веха его собственной эволюции и одновременно музыкальной истории начала XX века. Восхитительная свежесть и новизна этой музыки, ощущение уникальности каждой композиции не померкли со временем.

Вместе с тем, уже к концу этого периода нарастают кризисные явления, порожденные атональным языком. Атональность не только способствовала радикальному обновлению выразительности, но и породила множество композиционных проблем, главной из которых стала угроза существованию автономной крупной инструментальной формы, занимавшей, в представлении Шёнберга, высшую ступень в музыкальной иерархии. Бросается в глаза, что инструментальные композиции Шёнберга этого периода сжимаются, подобно шагреневой коже. Отдельные стадии этого процесса хорошо прослеживаются на примере Трех пьес для фортепиано оп. 11, Пяти пьес для оркестра оп. 16 и, наконец, Шести маленьких фортепианных пьес оп. 19, этого единственного в своем роде цикла музыкальных афоризмов. Обратной стороной беспрецедентной утонченности музыкального высказывания стал недостаток действенных средств развития и контраста (как гармонических, так и тематических) и, как следствие, лаконизм формулировок. Основанием музыкальной формы, которую ранее поддерживала мощная система тональных функций и соотношений, стала причудливая смена психологических импульсов, мгновенных эмоциональных «всплесков». Действительно, в новой системе координат их можно было передать с беспрецедентной гибкостью и точностью – однако

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. С. 70.

чисто музыкальная логика формообразования при этом в значительной мере утрачивала свое значение. После распадающихся гигантских инструментальных форм тонального периода до предела «спрессованные» атональные стали другой крайностью шёнберговского творчества.

При этом, несмотря на кажущийся «волютаризм» звуковысотной организации, в атональных сочинениях Шёнберга нередко прослеживается достаточно определенная гармоническая система. В его опусах этого времени зачастую можно обнаружить некий «центральный элемент» (термин Ю. Холопова), который, повторяясь снова и снова в разных видах, обеспечивает известное единство и цельность гармонической организации. Наиболее распространенным центральным элементом в атональных произведениях Шёнберга становится сочетание чистой кварты и тритона (в самых многообразных модификациях), распространяющее свое действие как на вертикаль, так и на горизонталь. Х. Х. Штуккеншмидт назвал эту звуковысотную конфигурацию «*Urzelle*» – «первичной клеткой» шёнберговской музыки². Р. Тарускин говорит в этой связи об «атональных трезвучиях»³. По-видимому, именно такая интервальная конфигурация, принципиально исключая терцию, представлялась Шёнбергу надежным средством избежать тональных ассоциаций, чему он придавал в этот период большое значение. Однако пришедший на смену тональному трезвучию свободно избранный центральный элемент все же не мог претендовать на сравнимую с тональной музыкой формообразующую силу: он лишь обеспечивал определенный уровень и качество диссонантности, но был не в состоянии эффективно определять логику развития целого.

Не случайно к концу «атонального десятилетия» Шёнберг, в 1900-е годы сочинявший с лихорадочной быстротой, пишет все медленнее, все труднее, а потом замолкает совсем. Относительное затишье наступает в его творчестве после «Лунного Пьеро». В конце 1913 года он завершает «Счастливую руку», над которой работал в общей сложности более четырех лет. На сочинение Четырех песен для голоса с оркестром ор. 22 общей продолжительностью менее пятнадцати минут ему понадобилось почти три года (октябрь 1913 – июль 1916). Замедление процесса композиции и последовавшее творческое молчание объясняются целым рядом причин. Среди внешних – весьма напряженный гастрольный график, связанный с исполнением собственных сочинений, начавшаяся Первая мировая война, призыв на военную службу, деятельность «Общества закрытых исполнений музыки», требовавшая от всех его участников огромного напряжения сил. Но, думается, решающую роль сыграли все же причины внутренние – системный кризис в области музыкального языка, возникший с отказом от тональности, кризис, который отнюдь не был устранен появлением нескольких атональных шедевров. По признанию самого Шёнберга, «прорыв» в область абсолютной музыки, «свободной от всякого воздействия немusикальных элементов», ему удалось осуществить только с созданием двенадцатитонового метода композиции⁴. А на это потребовалось несколько лет.

В ряду шедевров композитора, возникших «на границе» тонального и атонального письма, **Второй струнный квартет *fis-moll* op. 10** занимает особое положение уже потому, что сама эта граница проходит *внутри него*: отсутствие ключевых знаков в последней части служит зримым подтверждением перелома, происшедшего в композиторском самосознании, свидетельством качественных изменений, наконец обнаруживших себя после интенсивного периода подспудного развития. С этой точки зрения Второй квартет, решительно покидая прежнюю музыкальную систему координат,

² «Die Urzelle» – так называется последняя глава его монографии о Шёнберге: *Stuckenschmidt H. H. Schönberg. Leben, Umwelt, Werk.* S. 477–486.

³ См., в частности: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music.* Vol. 4. P. 331.

⁴ *Шёнберг А.* Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22. С. 356.

является вехой не только в творчестве Шёнберга, но и в процессе формирования Новой музыки вообще.

Другим революционным новшеством ор. 10 стало введение вокальной партии (сопрано) в III и IV частях – случай для струнного квартета беспрецедентный. В исторической перспективе такой уникальный состав можно расценить как предвестник «жанра будущего» – индивидуализированных камерных ансамблей с участием голоса, первым образцом которого стал «Лунный Пьеро». Во Втором квартете присутствие вокальной партии, как представляется, послужило «катализатором» музыкально-языковых изменений: благодаря наличию такого дополнительного связующего фактора, как текст, Шёнберг мог чувствовать себя в последних двух частях особенно свободно. Не случайно по смелости композиции, гармонической сложности, разнообразию и изысканности инструментальных красок, «откликающихся» на смысловые нюансы текста, они заметно превосходят две сравнительно более традиционные начальные части. В результате весь цикл приобретает явственную устремленность к концу (такова же и направленность развития III и IV частей по отдельности), что подтверждается, в частности, продолжительностью финала, вдвое превосходящего по этому показателю прочие части.

Еще одним «катализатором» обновления в ор. 10 стала рафинированная поэзия С. Георге, к которой композитор впервые обратился здесь – используя два стихотворения из вышедшего в 1907 году поэтического сборника «Седьмое кольцо» – и в сочинявшихся параллельно Пятнадцати стихотворениях из «Книги висячих садов» С. Георге ор. 15 (подробнее о значении этого поэта для творчества Шёнберга будет сказано в разделе, посвященном ор. 15). Шёнберг всегда был очень чуток к качеству стихотворных текстов, и эволюция его вокальной лирики в конце 1890 – начале 1910-х годов шла параллельно с возрастанием художественных достоинств тех поэтических объектов интерпретации, которые он выбирал.

Радикально вторгаясь в столь консервативный и строгий жанр, как струнный квартет, Шёнберг выступает непосредственным преемником позднего Бетховена. В двух последних частях ор. 10 Шёнбергу впервые удалось приблизиться к той запредельной по интенсивности, небывалой выразительности, которой будут отмечены его следующие атональные опусы. III часть, «Литания», по своему эмоциональному профилю напоминает разворачивающуюся спираль, на каждом следующем витке (= в каждой следующей вариации) которой достигается все более высокий уровень экспрессии, вплоть до полного исступления в самом конце (см. в особенности последние такты вокальной партии). Характерен комментарий Шёнберга относительно того, почему для этой части он выбрал строгую форму вариаций: «Я боялся, что из-за огромного накала драматических эмоций в стихотворении могу перейти границы дозволенного в камерной музыке. Я надеялся, что необходимая для вариаций серьезная разработка [материала] удержит меня от излишнего драматизма»⁵ (в скобках заметим, что это путь, который позже приведет к инструментальным формам в «Воццеке» Берга). После безудержной кульминации в конце «Литании» IV часть, «Воспарение», начинается будто бы с невнятных шорохов. Друг над другом надстраиваются легкие хроматические фигуры странных очертаний, которые ведут все выше, все дальше. «Освобождение от силы тяготения, воспарение сквозь облака во все более разреженные воздушные слои, забвение всех тревог земной жизни – вот что передает это вступление», – комментировал Шёнберг⁶. Бесплотные фигуры, основанные на снимающем тональные тяготения увеличенном трезвучии, образуют квинтовые цепочки (в общей сложности во вступлении проходит весь квинтовый круг), которые «повисают» в звуковом пространстве, создавая ощущение гармонической невесомости. После такого вступления начинается новое медленное восхождение, эмоциональное «воспарение» вплоть до ослепительной кульминации в конце, где мрак и отчаяние III части сменяются светом и восторгом.

⁵ Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 454.

⁶ Там же. С. 455.

Этот неслыханный по интенсивности и новизне экспрессии финал, по существу, открывает ряд метафизических композиций Шёнберга конца 1900 – начала 1910-х годов, порожденных мистическими и богоискательскими умонастроениями (*Weltanschauungsmusik*). К ним относятся в первую очередь неоконченная оратория «Лестница Иакова», а также песня «Побеги сердца» ор. 20, отчасти драма с музыкой «Счастливая рука» ор. 18; если судить по замыслу, центральным произведением в этом ряду должна была стать грандиозная симфония, которую Шёнберг в результате так и не написал. Выход за пределы тональности в финале Второго квартета следует рассматривать не просто как очередной закономерный шаг музыкально-языковой эволюции – он стал здесь метафорой оставления земного пространства. «Он [Шёнберг] начал музыкальными средствами строить мир – но не земной, а всеохватный, – комментирует «Воспарение» Р. Штефан. – Он пытался при помощи средств искусства показать путь, уводящий из тесного мира реальности. [...] Искусство не должно было быть просто искусством. Оно должно было стать медиумом духовного и внести свой вклад в освобождение человека от пут природы и реальности. Целью было освобождение духовного от оков материального [...]»⁷. Напомним, что именно к этому времени относятся высказывания Шёнберга о художнике как Мессии, освещающем путь в будущее, к обретению бессмертной души (доклад о Малере). Другое дело, что потребность выйти в новое *духовное* измерение появилась у Шёнберга как раз в тот момент, когда для этого созрели все предпосылки в измерении *композиционно-техническом* – еще одно свидетельство органического единства Шёнберга-композитора и Шёнберга-мыслителя.

Исследование черновиков Второго квартета дало неожиданные результаты: набросок главной партии финала сопровождается надписью «III часть струнного квартета»⁸; кроме того, тематический материал I, II и IV частей в записных книжках Шёнберга зафиксирован раньше, чем эскизы к III части. Из этого можно заключить, что согласно первоначальному плану «Воспарение», скорее всего, предшествовало «Литании»⁹. Окончание на траурной «Литании» кардинально поменяло бы смысл сочинения, финал которого в окончательном варианте воспринимается как освобождение, катарсис после сгущенного трагизма III части. Не исключено, что первоначальный замысел мог быть связан с драмой в семейной жизни композитора, совпавшей по времени с работой над квартетом. Летом 1908 года жена Шёнберга Матильда бежала от него с молодым художником Рихардом Герстлем. Только энергичное вмешательство друзей (в первую очередь Веберна), взывавших к ее материнским чувствам, заставило ее вернуться домой¹⁰. Шёнберг был в отчаянии; находясь на грани самоубийства, он сделал тогда набросок завещания. На фоне всех этих перипетий в июле-августе 1908 года композитор заканчивает работу над квартетом, которому предпосылает посвящение: «Моей жене». Подобно Вагнеру в «Тристане и Изольде», Шёнберг сумел сублимировать личную трагедию, создав на ее «эмоциональном материале» уникальный художественный опус. Прямую связь с событиями личной жизни композитора некоторые исследователи усматривают в неожиданной цитате, которую композитор ввел во II часть: при переходе к репризе скерцо (т. 165) вдруг появляется стилистически контрастная мелодия популярной песенки «Ах, мой милый Августин, всё прошло, всё»:

ПРИМЕР 33

Это «всё прошло» можно трактовать двояко: как отражение личной катастрофы¹¹ и вместе с тем, в более опосредованном смысле, – как прощание с уютным и устойчивым

⁷ *Stephan R. Schönberg als Symphoniker*. S. 276.

⁸ Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke*. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B, Bd. 20 / Hrsg. von Ch. M. Schmidt. Mainz; Wien, 1986. S. XIV, 203.

⁹ *Schmidt Ch. M.* II. Streichquartett op. 10. S. 125–126.

¹⁰ Несколько месяцев спустя Герстль покончил жизнь самоубийством.

¹¹ Так интерпретирует эту цитату Х. Х. Штуккеншмидт: *Stuckenschmidt H. H.* Schönberg: Leben. Umwelt. Werk. S. 88–90.

миром тональной гармонии¹². Если учесть, с одной стороны, значение автобиографической подоплеки для всего творчества Шёнберга и, с другой, его стремление осмыслить собственное развитие и отразить итоги своих размышлений в конкретных композиционно-технических решениях (то, что К. М. Шмидт назвал у него «музыкой о музыке»¹³), то обе интерпретации покажутся в равной мере достоверными.

После одночастных программных сочинений, Первого квартета и Камерной симфонии ор. 9 во Втором квартете Шёнберг вновь возвращается к циклической форме. По его словам, это послужило «одним из симптомов того, что эпоха очень больших форм, начатая Бетховеном (квартет *cis-moll* [ор. 131]), подходила к концу и что новая эпоха стремилась к формам более лаконичным – по размерам, содержанию, а также экспрессии»¹⁴. И хотя Второй квартет отнюдь не миниатюрен (он звучит около 30 минут), по сравнению с Первым изменения очень заметны: все части, за исключением финала, весьма краткие и «экономные» как по количеству материала, так и по пространности его развития (так, экспозиция I части охватывает 89 тактов, тогда как в Первом квартете только главная партия занимала 96). В ор. 10, действительно, впервые обозначается тенденция, которая в итоге весьма быстро приведет к радикальному временному «сжатию» формы, достигнутому у Шёнберга предельной точки в Шести фортепианных пьесах ор. 19.

Несмотря на традиционную четырехчастность, внутреннее строение Второго квартета сильно отличается от классических прототипов. Помимо особенностей, о которых говорилось выше, обращает на себя внимание медленный финал (*Sehr langsam*), следующий сразу после нормативной медленной части (*Langsam*). Это обстоятельство, равно как присутствие вокальной партии и перенос центра тяжести цикла на завершающую часть, позволяет говорить об определенном воздействии малеровского симфонизма. Подобно тому как в струнном секстете «Просветленная ночь» Шёнберг претворяет в области камерной музыки модель программной симфонической поэмы Листа – Р. Штрауса, во Втором квартете он переносит в ту же сферу некоторые принципы, типичные для симфонического творчества Малера. В результате по значительности и богатству содержания камерные ансамбли Шёнберга приближаются к высшему в прежней «табели о рангах» симфоническому жанру.

Соотношение частей ор. 10 между собой тоже не вполне обычно. После сонатной формы в характерном для Шёнберга умеренном движении (I часть) и скерцо (II) следуют медленные вариации (III), которые, по замыслу композитора, выполняют функцию разработки обеих предшествующих частей¹⁵. Тема вариаций, подобно мозаике, составлена из их мотивов:

ПРИМЕР 34

Сонатная форма IV части приобретает необычные очертания из-за присутствия текста. К. М. Шмидт справедливо считает, что композицию финала следует рассматривать в связи с тремя ключевыми фрагментами текста¹⁶, которые имеют для композитора особое значение и подчеркнуты торжественным хоральным изложением, выделяющим и сближающим их на фоне окружающего материала. Вот эти строки: «повеял воздух мне иной планеты» (1-я строка), «я в звуке растворяюсь, рея, тая» (начало 4-й строфы) и «огня святого я лишь искра живая, лишь гулкий отзвук я священного глагола»¹⁷ (две последние строки). Все эти фрагменты помещены в «узловые» моменты формы: соответственно,

¹² См.: *Brinkmann R.* Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. S. 16, 19–21.

¹³ *Шмидт К. М.* Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке? С. 14–16.

¹⁴ *Шёнберг А.* Заметки о четырех струнных квартетах. С. 449. «Краткость» как «новый момент творчества Шёнберга» отмечал во Втором квартете и А. Веберн (*Webern A. von Schönbergs Musik.* S. 37).

¹⁵ См.: *Шёнберг А.* Заметки о четырех струнных квартетах. С. 454.

¹⁶ *Schmidt Ch. M.* II. Streichquartett op. 10. S. 141–142. Очевидная зависимость формы финала от текста служит для исследователя еще одним доказательством того, насколько внимательно относился Шёнберг к литературной первооснове своих сочинений, насколько он продумывал все словесные смысловые детали.

¹⁷ Перевод В. Коломийцова.

главную и побочную партии (тт. 21 и 52) и начало репризы (т. 100). При такой диспозиции из двадцати четырех строк стихотворения на репризу оставалось всего две. Шёнберг превосходно вышел из трудного положения, превратив потенциальный недостаток в достоинство: беспрецедентный для всего квартета распев на заключительных словах текста (тт. 110–116) делает именно эти последние такты репризы экстатической кульминацией всего финала. К высшей точке развития подводит внушительное хроматическое восхождение в басу – *anabasis* в диапазоне децимы (тт. 100–109), который словно служит физическим воплощением состоявшегося «воспарения»¹⁸:

ПРИМЕР 35

С более ранними инструментальными партитурами Шёнберга Второй квартет роднит многосоставность тематического материала¹⁹, однако его элементы здесь сравнительно кратки. Другой общий момент – изощренная мотивная и полифоническая работа, тематизация всей фактуры, которая служит более надежным средством объединения, чем децентрализованная гармония. Например, открывающая II часть ритмизованная педаль у виолончели уже содержит в себе тематическое «зерно», которому предстоит оформиться в один из элементов главной темы²⁰:

ПРИМЕР 36

В самом конце скерцо Шёнберг искусно сплетает два варианта главной темы (в первоначальном токкатном движении и в увеличении, в характере кантилены) и реминисценцию песенки «Ах, мой милый Августин», которая представлена здесь характерным нисходящим квинтовым ходом на первоначальной высоте. Эта комбинация подводит итог тематическому развитию всей II части (тт. 250–256):

ПРИМЕР 37

Но особенной тематической «густотой» отличается «Литания», вся музыкальная ткань которой выведена из четырех элементов темы и начального мотива вокальной партии (т. 14). В этом смысле III часть, действительно, выполняет функцию разработки всего цикла.

Полифонический характер изложения во многом объясняет сложность гармонии Второго квартета. Касаясь этого вопроса, Шёнберг говорил о том, что на смену монолитной функциональной вертикали здесь приходят «сопровождающие голоса, задача которых – отнюдь не гармония; они даже не стремятся образовывать аккорды»²¹. Тональность продолжает существовать, будучи редуцированной до ритуальных символов и приемов: ключевые знаки в первых трех частях, начало и окончание частей на тонике (хотя в начале IV части этот принцип уже не соблюдается), традиционное появление тонической – или, по крайней мере, трезвучной – гармонии в начале репризы и коды (I, IV части), как правило, в результате плавного хроматического «скольжения» голосов (так вводятся реприза и кода I части, тт. 146, 202, реприза и кода финала, тт. 100, 120).

Тем не менее, несмотря на минимальную организующую роль тональности, Шёнберг зорко следит за формальной гармонической связностью своего цикла, расставляя в заметных местах композиции тональные «акценты». Например, реприза I части (т. 146) начинается в *d-moll*, который предвосхищает тональность скерцо. В самом скерцо трио

¹⁸ Лаконизм этой единственной в своем роде репризы обеспечивается постоянным присутствием материала главной и побочной партий. Хотя по видимости реприза зеркальная (с обратным порядком следования тем по сравнению с экспозицией), побочную партию в т. 100 сопровождает начальный мотив главной (у сопрано); когда же в т. 110 приходит черед главной партии, в ее аккомпанементе сохраняется характерное для побочной изложение (двузвучия тремоло у альты и виолончели).

¹⁹ Например, в главной и побочной партиях I части по два элемента (главная: тт. 1, 12; побочная: тт. 43, 58), в главной теме скерцо – три (тт. 5, 14, 17), о сложной структуре темы вариаций уже говорилось выше.

²⁰ По воспоминаниям ученика и впоследствии зятя Шёнберга Ф. Грайсле, композитор рассказывал ему об этой теме: «Сначала у меня в сознании не было ничего, кроме движения. Что-то двигалось восьмыми, быстрыми восьмыми, и только из этого движения в конце концов возникла тема, а когда появилась тема, то появилась и настоящая композиция» (цит. по: *Smith J. A. Schoenberg and His Circle*. P. 214).

²¹ Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 449.

(т. 98) и общая реприза (т. 195), в свою очередь, начинаются в *fis-moll* – главной тональности всего квартета, а реприза трио (т. 151) открывается трезвучием *es-moll*, которое прозрачно намекает на тональность III части. Не случайно и то, что разработку I и IV частей Шёнберг начинает с одного и того же очень заметного аккорда – трезвучия *C-dur*, обозначающего собой предельную степень отдаления от основной тональности (тт. 91–95 I части и т. 66 финала). Закрепившаяся тональная семантика, несомненно, сыграла свою роль и при выборе тональности трагической III части – *es-moll*, в которой к тому же подчеркивается II низкая ступень.

Таким образом, несмотря на исчезновение *de facto* тональных функций и тяготений, Шёнберг даже в сфере гармонии еще продолжает мыслить тональными категориями – как он позже будет продолжать это делать, придя к методу сочинения на основе двенадцати тонов. В этом плане подлинный прорыв в новое композиционное измерение совершился в его следующих атональных опусах – фортепианных пьесах ор. 11, Пятнадцати стихотворениях С. Георге ор. 15, Пяти оркестровых пьесах ор. 16, музыкальных драмах «Ожидание» ор. 17 и «Счастливая рука» ор. 18, – в которых ему ненадолго удалось освободиться от мощного влияния тональной гравитации. Название финала Второго квартета – «Воспарение» – в этом смысле можно считать пророческим.

Хор «Мир на земле» ор. 13, написанный Шёнбергом в начале 1907 года, согласно хронологии занимает место между Камерной симфонией ор. 9 и Вторым струнным квартетом ор. 10. По сведениям, сообщенным первым биографом композитора Э. Веллесом, он предназначался для конкурса хоровых сочинений²². Ему пришлось несколько лет ждать премьеры: как и многие другие произведения Шёнберга, он поначалу считался «неисполнимым»²³ и впервые прозвучал лишь в декабре 1911 года под управлением Ф. Шрекера. «Мир на земле» был написан для смешанного хора *a cappella*, но ввиду сложности сочинения Шрекер попросил автора ввести для поддержки оркестровые партии. В начале октября 1911 года Шёнберг закончил новый вариант партитуры с участием малого оркестра, дублирующего хор. В таком виде сочинение и было впервые исполнено. Однако для Шёнберга это был компромисс: в партитуре он сделал примечание, что к помощи оркестра следует обращаться только в том случае, если хор не справляется самостоятельно, и рекомендовал «сделать сопровождение по возможности неслышным».

Хор написан на стихотворение швейцарского поэта второй половины XIX века Конрада Фердинанда Майера, проникнутое христианским пацифизмом (текст датируется 1886 годом). Позже, в 1923 году, в письме Г. Шерхену Шёнберг назвал свой хор «иллюзией»: «[...] Когда я сочинял его, то считал эту чистую гармонию между людьми возможной, более того: думал, что не смогу существовать, не настаивая со всем упорством на соответствующей возвышенности выражения (*des Tones*). С тех пор я должен был научиться уступать и понял, что мир на земле возможен только при самой строгой охране гармонии, одним словом: не без присмотра»²⁴.

Жанр хора *a cappella* привлекал Шёнберга на протяжении всей жизни. «Мир на земле» открывает целый ряд сочинений композитора для этого состава (ему предшествовали несколько более ранних, отчасти фрагментарных, опытов без обозначения опуса – см. список сочинений), куда вошли также хоры ор. 27 и 28 (знаменитые «Сатиры»), Шесть пьес для мужского хора ор. 35, Три народные песни ор. 49 и два хора из последнего опуса – ор. 50А и ор. 50В. Всем им свойственна известная

²² Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921. S. 32.

²³ Одной из сложностей – помимо новой интонационности, – очевидно, стал регистровый объем партий: вторые басы в последних тактах сочинения должны петь в диапазоне от *e'* до *D*.

²⁴ Письмо от 23 июня 1923 года; цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 18, 1 / Hrsg. von T. Okuljar und M. Sichard. Mainz; Wien, 1991. S. XXVIII.

сдержанность в плане выразительных средств, даже некоторый консерватизм, очевидно, обусловленный спецификой исполнительского аппарата. Хоры ор. 27 и 28 представляют собой сложные имитационные формы в духе контрапунктического искусства XVI–XVII веков, в ор. 35 Шёнберг впервые после начала работы в двенадцатитоновой технике возвращается к элементам тональной гармонии, хоры ор. 49 вообще представляют собой диатонические обработки, служащие искусной оправой для народных мелодий, выдержанных в модалных ладах.

«Мир на земле» как бы задает тон этому жанру в творчестве Шёнберга. Одновременно здесь намечается тип отношения композитора к прошлому, что станет так актуально для него в 1920–1930-е годы: он понимает связь с традицией как естественное продолжение, развитие на современном материале композиционных принципов и методов, унаследованных от прошлого, без каких-либо стилистических заимствований, без остранения и создания провокационного «диссонанса» между новым и старым.

На наш взгляд, в ор. 13 весьма отчетливо проявляется ориентация автора на хоровое искусство Возрождения. Полифония в разных своих проявлениях становится основополагающим композиционным принципом «Мира на земле». Можно сказать, что этот хор написан в «новом строгом стиле». Уже разновременное вступление голосов в самом начале и обозначающаяся имитация между сопрано и басами на фоне сугубо диатонической гармонии (в первых пяти с половиной тактах нет ни одного знака альтерации) и ровного, спокойного движения четвертей и половинных определяет основной, слегка «архаизированный», модус сочинения. Полифоническая сложность в дальнейшем будет только нарастать, чтобы достигнуть кульминации ближе к концу в восьмиголосной двойной имитации в обращении (тт. 126–131 и далее):

ПРИМЕР 38

Вероятно, прототипом Шёнбергу послужила форма мотета. Как в мотете, он перемежает разнообразные имитационно-полифонические разделы аккордовыми, гомофонными. Как в мотете, он начинает новый раздел с новой строки текста, что особенно заметно во второй строфе (с т. 32), где новые имитационные эпизоды начинаются с 1, 2, 3, 5 и 8-й строк стихотворения. В духе полифонических форм течение хора отличает особая плавность; его разделы «перекрываются», поскольку новый материал в одних голосах появляется тогда, когда другие еще «договаривают» предшествующий. То же самое относится и к гармонии: мягко диссонирующие четырех-пятиголосные созвучия (рецензенты премьеры сочинения писали о «бесконечных нагромождениях невыносимых диссонансов»²⁵) «перетекают» одно в другое. Приведем в качестве примера каденцию на тоническом трезвучии D-dur в конце первой строфы, которое «размывается» из-за постоянного движения голосов (т. 29–30):

ПРИМЕР 39

Стихотворение Майера состоит из четырех строф по восемь строк. Его рефрен – слова, вынесенные в название стихотворения (и хора) – появляются всякий раз в последней строке строфы. Следуя поэтическому первоисточнику, Шёнберг тоже использует рефрен – спокойный, покачивающийся мотив из четырех половинных (впервые в т. 11 у басов), – который вводится во второй половине строфы и меняется в зависимости от смысла текста. Так, во второй строфе, где хор ангелов при виде картины «кровавых деяний» робко поет, словно заклиная: «Мир, мир... на земле», – рефрен звучит неуверенно, тихо и разрозненно, на гармонии уменьшенного септаккорда (т. 47 и далее). А последнее проведение рефрена в двойном увеличении у восьмиголосного хора становится великолепной гимнической кульминацией всего сочинения (т. 137 и до конца).

Вплоть до третьей строфы Шёнберг точно следует форме стихотворения. Начало второй и третьей строф (соответственно, тт. 32 и 76) подчеркнуто изменением музыкального изложения и характера исполнения. Повествование о бесчинствах, творящихся на земле, сопровождается хроматическим «омрачением» ясной диатоники,

²⁵ Ibid. S. XXXIV.

появлением быстрых, агрессивно скандируемых фраз восьмыми (тт. 38–46), возвращением начального d-moll. Обе центральные строфы, объединенные содержанием, близки по музыкальному решению и по материалу. Однако в середине третьей строфы (т. 89) Шёнберг решительно отклоняется от формы стихотворения. Возвращая материал 5–7-й строк первой строфы (тт. 89–98 – точное повторение тт. 11–20) и тональность D-dur, он начинает здесь репризу всего хора. Вероятно, объяснение такой «преждевременной» репризе следует искать в содержании текста: в стихотворении здесь намечается некий перелом, от живописания ужасов кровопролития автор переходит к мысли о том, что справедливость восторжествует и настанет царствие, которое принесет земле мир. Далее четвертая строфа открывается воспроизведением начального материала хора, который получает более богатую – восьмиголосную – полифоническую разработку. Таким образом, материал первой строфы (за исключением рефрена, который остается в самом конце) возвращается в обратном порядке. Любопытно, что в середине последней строфы, где в тексте снова появляются воинственные нотки (3-я и 4-я строки: «без опаски ковать оружие, пламенные мечи в защиту закона»), еще раз появляется материал третьей строфы (ср. т. 84 – и т. 113), из-за чего реприза приобретает «синтетический» характер²⁶.

«Мир на земле» – одно из самых красивых, возвышенных и прочувствованных сочинений Шёнберга. Господствующее в нем созерцательно-просветленное настроение, строгость и сдержанность выражения – вообще-то отнюдь не свойственные индивидуальности композитора – особенно поражают в сравнении с эмоциональной палитрой соседствующих сочинений: лихорадочной пестротой красок Камерной симфонии, исступленным финалом Второго квартета, эзотерически-утонченными Песнями на стихи С. Георге ор. 15. Оставаясь уникальным сочинением в творчестве Шёнберга, этот не слишком известный хоровой шедевр открывает совершенно новую, неожиданную сторону его дарования и личности.

Выход за пределы тональности у композиторов нововенской школы был связан с созданием вокальных сочинений: песни ор. 14 и ор. 15 Шёнберга, песни ор. 3 и ор. 4 и хор ор. 2 Веберна, песни ор. 2 и оркестровые песни ор. 4 Берга. Впоследствии, оглядываясь на этот период, когда «пали оковы» тональности, но еще ничего не было придумано взамен, Шёнберг писал: «Вероятно, к сочинению музыки с текстом нас толкало то, что текст очень хорошо может определять собою структуру пьесы»²⁷.

Две баллады ор. 12, «Джейн Грей» (Jane Grey) и «Потерянный отряд» (Der verlorene Haufen), написаны в марте–апреле 1907 года на тексты Г. Аммана и В. Клемперера из специального выпуска берлинского журнала «Die Woche» (ноябрь 1906) под названием «Новое немецкое собрание баллад» (Neuer deutscher Balladenschatz) и предназначались для конкурса, объявленного этим журналом. Обе баллады представляют собой весьма развернутые композиции, которые своими масштабами, а также плотным, массивным фортепианным сопровождением (во второй из них даже «просвечивают» оркестровые приемы письма) напоминают самый первый шёнберговский опус – Две песни для баритона и фортепиано, а также оркестровые песни ор. 8 (особенно вторую из них «Гербовый щит») и «Песни Гурре» (смысловые совпадения с «Джейн Грей», т. 49 и далее)²⁸. Обе написаны в излюбленной Шёнбергом тональности d-moll, хотя и осложненной всеми мыслимыми альтерациями, но в целом не вызывающей сомнений.

²⁶ Материал третьей строфы вводится в четвертой на том самом месте, где должен был бы быть тот фрагмент, с которого Шёнберг в третьей строфе неожиданно начал репризу. Получается, что эти два эпизода в композиции как бы поменялись местами.

²⁷ Diskussion im Berliner Rundfunk. S. 276.

²⁸ Schmidt Ch. M. Zur Balladenkompositionen Schönbergs. S. 676.

Две песни ор. 14 датируются, соответственно, декабрем 1907 года и февралем 1908-го и непосредственно предшествуют Песням на стихи С. Георге ор. 15. В первой из них, «Я не могу, благодаря...» (*Ich darf nicht dankend*), композитор впервые обращается к поэзии С. Георге. Эта песня начинается с кварттовых аккордов – своего рода «визитной карточки» шёнберговского атонального стиля. Обладающие новой, свежей сонорной краской кварттовые созвучия будут потом неоднократно появляться на протяжении песни (в тт. 5, 9, 10, 12–17, 19, 24, 25), что позволит К. Дальхаузу назвать их «гармоническим лейтмотивом» песни, выполняющим также экспрессивную и символическую функцию, присущую вагнеровским лейтмотивам²⁹. Поэтому окончание песни на «тоническом» трезвучии h-moll представляется скорее данью традиции, чем логическим завершением гармонических процессов песни: по существу, два диеза при ключе и это одинокое трезвучие – все, что здесь осталось от h-moll.

Помимо «гармонического лейтмотива», который в значительной степени определяет собой характер звучания песни, обращает на себя внимание последовательная и неукоснительно проводимая тематическая работа, которую скорее можно ожидать встретить в камерно-инструментальном, а не вокальном опусе. Шёнберг «вытягивает» всю музыкальную ткань из басового мотива в тт. 1–2 (см. пример 40 а), который вступает у него в разных регистрах подобно теме и ответу в полифонической форме. Полифонические ассоциации начала в дальнейшем подтверждаются уже настоящими имитациями (см. в особенности начало середины – тт. 16–18, пример 40 б, где к стретте на основе начальной интонации подключается и голос):

ПРИМЕР 40 а, б

Вокальная партия на таком фоне выглядит скромно и непритязательно; в целом она следует структуре текста (метрика, ударения, членение) – вплоть до того, что музыкальный ритм второго двуступишия точно воспроизводит ритм первого.

Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге ор. 15, сочинявшиеся с марта 1908 года по февраль 1909-го, относятся к периоду расцвета шёнберговского творчества. Параллельно с ор. 15 шла работа над Вторым струнным квартетом и фортепианными пьесами ор. 11 № 1 и 2; сразу же после завершения вокального цикла Шёнберг принимается за Оркестровые пьесы ор. 16. Песни на стихи Георге возникли на этой единой волне творческого подъема и стали, наряду с «Лунным Пьеро», вершиной камерного вокального творчества композитора. После ор. 15 Шёнберг на долгие годы оставил жанр песни в сопровождении фортепиано (единственным эпизодическим обращением к нему впоследствии стали Три песни для низкого голоса ор. 48, написанные в 1933 году).

Уже в ранние годы у Шёнберга обнаруживается склонность к безраздельному увлечению творчеством какого-либо одного поэта (впрочем, не являющаяся в истории музыки чем-то исключительным). Многие из его первых «доопусных» песен были вдохновлены поэзией в народном духе Людвига Пфау. Затем (с 1897) пришел черед гораздо более крупной художественной фигуры – Рихарда Демеля. Наконец, после 1907 года наступило время Стефана Георге – наиболее значительного представителя немецкого символизма, поэта, соперничавшего с Демелем по своему влиянию на умы и делившего с ним славу самого знаменитого поэта Германии рубежа веков³⁰.

С творчеством Георге Шёнберг скорее всего познакомился благодаря деятельности венского «Ansorge-Verein» – общества, устраивавшего поэтические и музыкальные

²⁹ *Dahlhaus C. Die Musik des 19. Jahrhunderts. S. 318.*

³⁰ Увлечение поэзией Георге объединяло Шёнберга с Веберном: на стихи этого поэта последним были написаны песни ор. 3 и ор. 4, хор ор. 2 «*Entflieht auf leichten Kähnen*», а также еще четыре песни, опубликованные посмертно (все эти сочинения относятся к 1908–1909 годам). К поэзии Георге позже обращался и ученик Берга Т. Адорно: в его песнях ор. 1 (1925–1928) и ор. 7 (1944) использованы тексты из поэтических сборников «Седьмое кольцо», «Книга висячих садов» и «Год души».

вечера. Шёнберг был тесно связан с этим объединением с момента его основания в 1903 году. На собраниях «Ansoerge-Verein» Шёнберг, по-видимому, и услышал стихотворения немецкого поэта (в декабре 1904 года был организован его авторский вечер), а также песни композитора К. Анзорге на его тексты. Однако прошло три года, прежде чем Шёнберг сам обратился к поэзии Георге.

Увлечение Георге в определенной степени было вызвано экзистенциальными причинами. «Человек у Георге [...] – одинокий, освобожденный от всех социальных отношений человек [...]. Это лирика современного интеллектуализма, выражение совершенно особых жизненных ощущений и настроений», – писал в 1908 году в эссе, посвященном немецкому поэту, философ Г. Лукач³¹. Время Георге для Шёнберга настало, когда композитор стал все более остро ощущать свое одиночество как художника, когда достигло кульминации отчуждение между ним и музыкальными кругами Вены, когда всякое новое его произведение наталкивалось на полное непонимание и вызывало обструкцию. «Должно быть, Георге воплощал для него [Шёнберга] [...] тип одинокого художника, как ранее Демель служил олицетворением художника “современного”», – пишет А. Дюмлиг³². «Верховный жрец немецкого эстетизма»³³, Георге ставил искусство выше жизни и проповедовал «новую красоту»; аристократ духа, он презирал публичный успех и писал для узкого круга посвященных³⁴. По мнению Дюмлига, сформировавшийся к концу 1900-х годов кружок Шёнберга, «в котором царили страстное восхищение, “священная, неизменная любовь” к Мастеру», имел много общего с кружком Георге³⁵. В противостоянии с венским обществом Георге мог служить Шёнбергу моральным примером.

Как уже отмечалось, художественный уровень избранного поэтического первоисточника у Шёнберга прямо соответствовал художественному уровню инспирированного им музыкального произведения. В случае с Георге изысканная, одухотворенная, возвышенная лирика последнего, по меткому наблюдению Р. Бринкмана, послужила своего рода «ферментом», работающим на создание нового музыкального стиля³⁶.

«Книга висячих садов» – последний из трех циклов, объединенных автором под общим названием «Книги пастушеских и хвалебных стихов, саг и песней, и висячих садов», в которых сквозь призму субъективных представлений поэта отражены три мира: Античность, Средневековье и Восток. Из «Книги висячих садов» Георге композитор отобрал 15 текстов, сохранив их оригинальное расположение. Они представляют собой краткие однострофные стихотворения в духе мадригала, как правило, включающие в себя 7–9 по-разному рифмующихся строк. Сюжет шёнберговского цикла можно понять как историю о зарождении и развитии любовного чувства и неминуемом расставании, изложенную весьма отвлеченно, в форме метафор, ассоциаций и предчувствий³⁷. Опус Шёнберга, таким образом, продолжает целый ряд лирических песенных циклов XIX века, начиная с бетховенского «К далекой возлюбленной», через «Прекрасную мельничиху», «Зимний путь» Шуберта, «Любовь поэта» Шумана. Внутри оп. 15 песни свободно сменяют одна другую. Архитектоника целого намечена лишь в самом общем плане –

³¹ *Lucács G. Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George. Цит. по: Dümpling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. S. 30.*

³² *Dümpling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. S. 177.*

³³ *Шорске К. Э. Вена на рубеже веков. С. 450.*

³⁴ Георге печатал свои стихотворения небольшими тиражами (его первый сборник «Гимны» вышел в количестве 100 экземпляров), с 1892 по 1896 год его стихотворения печатались исключительно в издаваемом его единомышленниками журнале «Blätter für die Kunst» и были адресованы, согласно редакционному примечанию, «ограниченному кругу читателей, приглашенных членами [сообщества]».

³⁵ *Dümpling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. S. 177.*

³⁶ *Brinkmann R. Schönberg und George. Interpretation eines Liedes. S. 1.*

³⁷ Один из авторитетных комментаторов Георге, Э. Морвиц, трактует «Книгу висячих садов» как восточную историю любви. По его словам, здесь речь идет о запретном чувстве, которое в случае разоблачения будет иметь для любящих роковые последствия (*Morwitz E. Kommentar zu den Werken Stefan Georges. S. 92.*)

подчеркнуты центр и завершение цикла: № 8 (Если не коснусь тебя сегодня³⁸) – единственная песня в быстром темпе, в ней открыто прорывается наружу страсть; № 15 (Мы с тобою заселяли вечер) – наиболее масштабная, полновесная по звучанию песня с развернутым вступлением и заключением и почти симфоническим размахом развития (преобразование тематического материала вступления в заключение), настоящий финал всего цикла.

Строго ритмизованные стихи Георге Шёнберг трактует как прозаические тексты. Чеканная метрика стиха совершенно растворяется в приподнятой декламации, в которой – в полном соответствии с правилами просодии – при помощи длительности или высоты подчеркиваются ударные слоги и наиболее важные по смыслу слова («снятию» стихотворного метра способствует в особенности то, что протяженность ударных слогов всякий раз разная). Музыкальная форма почти везде отвечает структуре стиха; лишь в редких случаях возникает их контрапункт, когда выраженная музыкальная реприза начинается посередине стихотворной строки (например, в № 4 «Как губы горячи и неподвижны!» – т. 18, № 9 «Хрупко счастье и сурово» – т. 17).

В связи с Песнями ор. 15 нельзя не процитировать слова композитора из его комментария, помещенного в программках к премьере цикла: «В песнях на слова Георге мне впервые удалось приблизиться к идеалу выразительности и формы, который годами витал передо мной. До сих пор мне не хватало силы и уверенности, чтобы воплотить его. Но теперь я окончательно вступил на этот путь и сознаю, что сломал все преграды старой эстетики»³⁹. Действительно, смелость и радикализм в воплощении нового «идеала выразительности» в песнях на стихи Георге беспрецедентна не только для предшествующего творчества Шёнберга, но и для всей традиции немецкой Lied. Экспрессия шёнберговских песен ор. 15, их интимность с одной стороны и драматизм с другой выходят далеко за рамки привычных представлений о том, что допустимо в данном жанре – даже с учетом сделанного в этом плане Г. Вольфом.

Характеризуя стиль Шёнберга в Песнях на стихи Георге, фортепианных пьесах ор. 11 и других сочинениях этого периода, Т. Адорно подчеркивал, что выразительность в его музыке качественно отличается от романтической именно своей преувеличенностью, «запредельностью»: «Истинно революционным моментом в нем [Шёнберге] является изменение функции музыкальной выразительности. Здесь более не выдумываются страсти, но [...] непосредственно регистрируются воплощенные порывы бессознательного, шока, травмы. Они разрушают табу формы, поскольку последняя подвергает такие движения своей цензуре, рационализирует их и переводит в изображения. Шёнберговские инновации в сфере формы шли рука об руку с изменениями выразительного содержания. Они служат прорыву его истинной сущности. [...] Спонтанность музыкального видения вытесняет все предзаданное [...], силу имеет лишь натиск воображения»⁴⁰. «Запредельность» экспрессии – то новое, что отличает шёнберговский опус не только от музыкальной лирики романтизма, но и от тона поэтического первоисточника. «Символические стихотворения в музыкальном прочтении становятся экспрессионистскими текстами, “аполлоническое искусство” – “дионисийским”», – пишет А. Дюмлинг⁴¹.

Цикл Шёнберга отличает сверхконцентрированность музыкального высказывания. Неповторимую эмоциональную атмосферу создают здесь отдельный мотив, отдельный аккорд, отдельный звук. Музыкальная ткань прозрачна, скупа и вместе с тем очень гибка. Освободившаяся от обязательных формул, от композиционной и языковой предопределенности любого рода, музыка обретает возможность мгновенно реагировать на тончайшие смысловые нюансы и отражать их с максимальной точностью и

³⁸ Здесь и далее тексты Георге цитируются в переводе Н. Шлифштейн и Л. Гофмана.

³⁹ Цит. по: *Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921. S. 34.*

⁴⁰ *Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. S. 42, 117.*

⁴¹ *Dümling A. Die fremden Klänge der hängenden Gärten. S. 195.*

непосредственностью. Именно отсюда проистекает ее лаконизм – свойство, которое являлось для Шёнберга эстетическим идеалом.

Новое качество музыкальной выразительности в Песнях на стихи Георге стало достижимым в результате выхода за пределы тональности (в нотной записи это обстоятельство нашло выражение в том, что Шёнберг впервые отказывается здесь от ключевых знаков⁴²). Композитор вступает в необъятный мир диссонирующих созвучий, который еще только предстоит освоить. Исчезновение «простых» консонирующих аккордов, ясной направленности гармонического движения повлекло за собой существенные изменения в композиционной «системе координат». В сравнении с классической традицией в Песнях ор. 15 исключительно важное значение приобретают динамика, регистровое развитие, артикуляция, фактура, которые в ряде случаев претендуют на то, чтобы заменить собой фундаментальную гармоническую логику развития. Как справедливо отмечает в связи с атональной музыкой Шёнберга немецкий композитор Д. Шнебель, соотношение консонанс – диссонанс перемещается в них из «материальной области тонов в сферу их поведения: именно характер их появления определяет, что является консонансом, а что – диссонансом...»⁴³

Важным фактором артикуляции формы становится смена типа движения: легкие, невесомые пассажи мелкими длительностями после веских, подчеркнуто значительных созвучий и отдельных звуков в № 1 (Под густым зеленолиственным кровом), № 11 (За плетнем, поросшим буйным цветом), № 13 (Опять коснулась серебристой ивы). Последующее возвращение основного движения создает эффект репризы.

Зачастую отдельные песни приобретают неповторимый тон благодаря особому типу изложения, особой «инструментовке», придуманной специально для данного конкретного случая (впоследствии указанная тенденция в полной мере проявится в песне «Побеги сердца» ор. 20 и особенно в «Лунном Пьеро»). В этом плане выделяется № 7 (Страх, надежда – все попеременно), сопровождение которой написано для одной лишь правой руки в среднем регистре – словно «воплощение на фортепиано идеи сочинения для скрипки solo»⁴⁴. Или самое начало цикла – сосредоточенный монолог фортепиано в глухом и таинственном низком регистре.

Особую роль в Песнях на стихи Георге приобретает регистровое развитие, которое в некоторых из них, на наш взгляд, становится самостоятельным формообразующим фактором. Так, в песне № 11 (по словам Адорно, выполняющей в цикле функцию большого Adagio), после повисающей при первом вступлении голоса в крайних регистрах фортепиано кварты, начинается постепенное заполнение образовавшегося в среднем регистре «разрыва» размером в две с половиной октавы: снизу медленно поднимается основной мотив песни, сверху опускается извилистая линия тридцатьвторых:

ПРИМЕР 41

Этот процесс регистрового развития настолько нагляден, что его можно было бы изобразить графически при помощи двух пересекающихся прямых.

Другой пример такого рода – песня № 13, в которой регистровое развитие становится движущей силой формы: экспонирование тематического ядра в высоком регистре (первая-вторая октавы), последующий спуск в низкий регистр (большая-малая октавы) и затем, наконец, проведение главного тематического материала в «нормальном» среднем регистре (впоследствии такие почти зримые перемещения в регистровом пространстве, артикулирующие музыкальную форму, станут в высшей степени характерными для Д. Лигети).

⁴² Финал Второго струнного квартета, где также отсутствуют ключевые знаки, был написан позже, чем первые песни из цикла на стихи Георге.

⁴³ *Schnebel D. Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs. Tübingen, 1955. Цит. по: Brinkmann R. Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. S. 56.*

⁴⁴ *Adorno Th. Zu den George-Liedern. S. 81.*

В последней песне цикла фортепианное вступление и заключение, построенные на одном и том же материале, объединены общей линией нисхождения: высокий → средний регистр во вступлении – средний → низкий в заключении. Образуется единый гигантский *catabasis* – как аллегорическое выражение трагической безысходности финала.

Динамическое решение песен тоже в ряде случаев отмечено исключительностью. Отказываясь от традиционной со времен романтизма волнообразной динамики, Шёнберг пишет несколько песен, целиком выдержанных в одном динамическом оттенке – *p*, с его тончайшими градациями вплоть до почти полной звуковой дематериализации в *pppp*. Эти «тихие песни» (№ 11, 13, 14) располагаются во второй половине цикла и образуют в его рамках отдельную линию, своего рода субструктуру, оттеняющую массивный, полнозвучный финал.

При всей новизне звукового облика цикла тематическое развитие в нем при ближайшем рассмотрении оказывается более традиционным, чем можно было бы предположить. Как правило, в каждой песне есть свое тематическое ядро; повторяясь, модифицируясь, оно служит основой ее музыкального материала и, несмотря на внешне свободный характер развития, придает целому определенное единство и структурную завершенность. Нередко возвращение тематического ядра в конце песни создает контуры репризной трехчастности (например, в № 1, 2, 4). В некоторых случаях процесс преобразования тематического ядра охватывает всю форму от начала до конца. Примером такого рода может служить № 9 (Хрупко счастье и сурово), где первый четырехтакт фортепианного вступления служит тематическим источником всего дальнейшего. Причем разработке подвергается как собственно мотивный материал фортепианного вступления (b), так и первый его аккорд (a). Данный пример является прекрасной иллюстрацией атональной «развивающей вариации»:

ПРИМЕР 42 а, б, в, г, д

Еще один образец шёнберговской техники развивающей вариации – песня № 13, вся «выращенная» из одного начального аккорда – сочетания двух больших терций на расстоянии большой септимы, «насаженных» на педаль f^2 :

ПРИМЕР 43

Впечатление ошеломляющей новизны от цикла на стихи Георге («как будто бы открылось новое измерение в пространстве», – вспоминал Э. Штайн⁴⁵) возникло благодаря одновременному и взаимообусловленному действию сразу нескольких факторов – атональной гармонии, подчеркнутому лаконизму формы (на первый взгляд, вполне отрешившейся от классических прототипов), небывалым динамическим, регистровым, фактурным решениям. «По силе выразительности, по точности (*Verbindlichkeit*) музыкальных формулировок, по пластичности мелодических деталей цикл Шёнберга остался непревзойденным во всей истории новой музыки», – писал о Песнях на стихи Георге Т. Адорно⁴⁶.

Три пьесы для фортепиано op. 11 (1909) – первый опус Шёнберга в области фортепианной музыки и один из его наиболее радикальных опытов в сфере свободной атональности. По прошествии многих лет композитор вспоминал: «Три пьесы для фортепиано op. 11 не были моими первыми шагами в направлении нового выразительного стиля в музыке. Им предшествовали части Второго струнного квартета и некоторые из Пятнадцати песен на стихи Стефана Георге op. 15. Но они были опубликованы первыми из музыки такого рода и, соответственно, стали большой сенсацией»⁴⁷.

Почти сразу же после издания (конец 1910) op. 11 стал предметом пристального внимания музыковедов и критиков – внимания, не угасающего и по сей день. Уже в 1911

⁴⁵ Цит. по: Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. S. 72.

⁴⁶ Adorno Th. Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus «Das Buch der hängenden Gärten» von Stefan George op. 15. S. 420–421.

⁴⁷ Цит. по: Maegaard J. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. Bd. 2. S. 184.

году об этом сочинении писали Р. Рети и Э. Веллес, год спустя – А. Веберн и Л. Велкер, позже обращались Г. Ляйхтентритт, Э. фон дер Нюль, В. Рогге, К. Дальхауз, Г. Кригер, К. Гантер, Ю. Холопов⁴⁸. Р. Бринкман посвятил трем пьесам объемом в общей сложности чуть более полутора сотен тактов целое диссертационное исследование⁴⁹. Немногие сочинения в XX веке могут похвастаться такой библиографией.

Притягательность ор. 11 для исследователей вполне объяснима. Это сочинение являет собой, с одной стороны, яркий образец стиля Шёнберга на рубеже 1900–1910-х годов – экспрессионистского по эмоциональному тону, сверхконцентрированного по форме высказывания, с другой – один из весьма представительных и притом наиболее ранних примеров письма в условиях распада тональной системы, где хорошо просматриваются как возникшие в новой ситуации проблемы, так и поиски пути их решения.

Как уже говорилось в первой главе, категория «выразительности» (Ausdruck) приобретает в творчестве Шёнберга в период, к которому относится создание ор. 11, ведущее значение. «[...] Следует полностью довериться потребности в выражении (Ausdrucksbedürfnis), не препятствовать ей самой творить форму и старательно избегать вмешательства боязливо-беспокойного разума», – писал он в 1911 году⁵⁰. А вот цитата из письма Шёнберга Ф. Бузони, уже непосредственно относящаяся к ор. 11 (Бузони предложил автору просмотреть сделанную им «концертную обработку» второй из трех пьес) – своего рода манифест экспрессионизма, если понимать его буквально, как «потребность выражения»: «Мое стремление: полное освобождение от всех форм. От всех символов взаимосвязи и логики. Итак: прочь от “мотивной работы”. Прочь от гармонии как цемента или строительного материала архитектуры. Гармония есть *выразительность* и ничто иное. Далее: прочь от пафоса! Прочь от тяжеловесных длинных сочинений, от возведенных и сконструированных башен, скал и прочего гигантского хлама. Моя музыка должна быть *краткой*. Сжато! В двух нотах: не строить, но “выражать”!! А результат, на который я рассчитываю: никаких стилизованных и стерилизованных продолжительных чувств. Такого нет у людей: человеку невозможно испытывать в каждый отдельный момент только *одно* чувство. Их сразу *тысячи*. И эти тысячи так же плохо суммируются, как яблоки и груши. Они противоречат друг другу. И эту пестроту, это многообразие, эту *нелогичность* наших ощущений, нелогичность, которая обнаруживается в ассоциациях, нарастающем волнении, какой-нибудь чувственной или нервной реакции, я хотел бы передать в своей музыке. Она должна быть выражением ощущения как оно есть, связующего нас с нашим *бессознательным*, а не уродливой смесью ощущения и “осознанной логики”»⁵¹. Эти слова относятся ко времени создания пьесы ор. 11 № 3, Пяти оркестровых пьес ор. 16 и монодрамы «Ожидание» – сочинений, которые можно назвать точным художественным отражением сказанного.

Идеал безграничной выразительности воплощается в пьесах ор. 11 в постоянной смене настроения («тысячи чувств»), что передается через беспрецедентно резкие фактурные, темповые, динамические противопоставления на кратких временных отрезках. Это касается в первую очередь третьей пьесы. В ней есть места, где темп меняется в каждом такте, а то и чаще (тт. 5–10). Ее динамический диапазон простирается от *pppp* до

⁴⁸ См.: Rétí R. Formale Erläuterungen zu Arnold Schönbergs Klavierstücken [op. 11]; Wellesz E. Arnold Schönberg; Webern A. von Schönbergs Musik; Welker L. Arnold Schönbergs op. 11; Leichtentritt H. Musikalische Formenlehre; Nüll E. von der Moderne Harmonik; Rogge W. Das Klavierwerk A. Schönbergs; Dahlhaus C. Über das Analysieren Neuer Musik – Zu Schönbergs Klavierstücken opus 11/1 und opus 33a; Krieger G. Schönbergs Werke für Klavier; Ganter C. Arnold Schönberg – Drei Klavierstücke op. 11; Холопов Ю. «Тонал oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга.

⁴⁹ Brinkmann R. Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Недавно вышло второе, пересмотренное, издание этой работы (Stuttgart, 2000).

⁵⁰ Шёнберг А. Творчество и сущность Франца Листа. С. 264.

⁵¹ Письмо Шёнберга Ф. Бузони от 18 августа 1909 года; цит. по: Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni. S. 56–57.

ffff, при этом непосредственно сопоставляются *ppp* и *fff*, *pp* и *fff*. Шёнберг находит и другие неожиданные приемы: в первой пьесе появляется аккорд флажолетами у фортепиано, дающий новую динамическую и тембровую краску, – «аккорд-призрак», находящийся уже за гранью *p*⁵² (здесь использован обертоновый эффект: берущийся беззвучно аккорд в среднем регистре тихо «проступает» после энергичных, громких фигур в басах).

Следует подчеркнуть, что при этом музыка Шёнберга лишена любого рода сонорных красот. Звуковой гедонизм – это нечто совершенно ему чуждое. Его эмоции предельно активны, подвижны и рельефны. Его музыкальная ткань состоит из отдельных тонко прочерченных линий и компактных аккордов, а не звуковых пластов; он не использует типичных приемов фортепианного изложения вроде дублировок, многооктавных пассажей-фигураций, повторений одного и того же материала в разных регистрах. Пьесы ор. 11 в этом плане совершенно «непианистичны». Показательно, в каком направлении действует в уже упоминавшейся «концертной обработке» пьесы № 2 Ф. Бузони: он делает шёнберговское перенасыщенное изложение более пространным и многословным. Приведем в качестве примера авторский и бузониевский варианты окончания пьесы:

ПРИМЕР 44

Бузони пишет Шёнбергу, что в его пьесе ему не хватает временной и пространственной широты. Шёнберг отвечает на это: «Именно эти две пьесы [ор. 11 № 1 и 2], в которых сумрачный и спрессованный тембр имеет основополагающее значение, не выдержат изложение [...] слишком льстящее звуковому чувству (Klangsinn)»⁵³. В другом письме он говорит о своих приоритетах в фортепианной музыке: «Все, для кого наиважнейшей является выразительность, сочиняли для фортепиано, прежде всего сочиняя с учетом требований и потребностей инструмента. Композиция стоит на переднем плане, инструмент учитывается. Не наоборот»⁵⁴. Это высказывание Шёнберга можно понимать более широко: исполнительский аппарат, каким бы он ни был, всегда является для него не более чем средством реализации композиционного замысла и никакого самостоятельного значения не имеет.

Как явствует из приведенного выше письма, обостренная выразительность неразрывно связана для Шёнберга в этот период с афористичностью изложения. Действительно, в пьесах ор. 11 впервые проявляется тенденция к сжатию музыкальной формы, которая достигнет кульминации в Шести маленьких пьесах для фортепиано ор. 19. Эта тенденция обнаруживается не только в чисто инструментальной, но и в вокальной музыке – достаточно напомнить о миниатюрных размерах песен на стихи Георге ор. 15; даже монодрама «Ожидание», по существу, является «усеченным» вариантом оперы.

Шёнберг склонен напрямую связывать выразительность с краткостью. Однако причина афористичности его сочинений конца 1900-х – начала 1910-х годов кроется отнюдь не только в субъективном решении автора, но и в объективной проблематичности строить крупные формы в условиях атональности. Менее чем за десять лет Шёнберг прошел путь от грандиозных по размерам «Песен Гурре», от очень крупных инструментальных форм («Просветленная ночь», «Пеллеас и Мелизанда», Первый квартет) до лаконичных пьес ор. 11. Оставаясь в рамках тональной системы, пусть и предельно расширившейся, Шёнберг не испытывал затруднений с созданием протяженных сочинений. Сложности возникают с выходом за ее пределы. Осознание их объективной природы придет постепенно на протяжении 1910-х годов. Пока же, в 1909-м, Шёнберг уверен: он пишет кратко потому, что так хочет, а не потому, что не может иначе.

⁵² Ранее Шёнберг использовал этот прием в песне «На берегу», сочиненной непосредственно перед пьесой ор. 11 № 1; впоследствии композитор прибегнул к нему в «Лунном Пьере» («Красная месса» и «Кресты»). Первооткрывателем фортепианных флажолетов был Р. Шуман («Паганини» из «Карнавала»).

⁵³ Цит. по: *Brinkmann R. Ausdruck und Spiel. Zwei Ansichten eines Stückes. S. 36.*

⁵⁴ *Ibid. S. 37.*

Что же конкретно представляет собой «атональность» в пьесах ор. 11? Хотя в цитированном выше письме-манифесте Шёнберг отрицает для себя конструктивную силу гармонии («Прочь от гармонии как цемента или строительного материала архитектуры. Гармония есть *выразительность* и ничто иное»), в связи с ор. 11 можно говорить о вполне определенных принципах гармонической организации. Им специально посвящена статья Ю. Холопова «“Tonal oder atonal?” – о гармонии и формообразовании у Шёнберга», где автор на примере первой пьесы приходит к выводу о «новой тональности» ор. 11, новизна которой состоит в том, что «тональность как централизация посредством подчинения одному основному тону перерождается в тональную систему как централизацию посредством подчинения избранной группе высот»⁵⁵.

Открывающая опус пьеса начинается с изложения темы (11 тактов). Уже в первых двух ее тактах показан главный гармонический и тематический материал, лежащий в основе всего сочинения: это мотив $h^1-gis^1-g^1$ (соединение интервалов типа 1.3, если считать снизу по полутонам: $g-gis$ – один полутон, $gis-h$ – три полутона) и аккорд $Ges-f-h$ (1.5). (Подчеркнем, что конкретное звуковысотное расположение той или иной группы играет сугубо второстепенную роль, важно в первую очередь ее интервальное строение – структурный инвариант.) В процессе развития эти исходные группы будут звучать по вертикали, по горизонтали и по диагонали (вариант, когда ранее взятые звуки задерживаются и созвучие собирается постепенно), в чистом виде и в составе других созвучий; при этом группа 1.5 будет появляться преимущественно в виде сочетания двух кварт – чистой и увеличенной, или наоборот. Уже в 3-м такте происходят первые модификации: группа 1.3 излагается одновременно в виде аккорда и по диагонали (партия правой руки):

ПРИМЕР 45

Одновременно на первых двух долях 3-го такта возникает аккорд со структурой 3.4.4; он является производным от группы 1.3 (включает ее в свой состав), однако в дальнейшем будет функционировать самостоятельно. Все три экспонированных в первых тактах элемента образуют гармонический каркас не только первой пьесы, но и двух последующих.

Тема построена в виде «большого предложения» (Satz, со структурой: 3 такта + 1,5 + 1,5 + 2 + 3), имеющего черты миниатюрной трехчастной репризной формы. В тактах 4–8 (дробление = середина) воспроизводится начальная интонация темы (малая терция, здесь в восходящем направлении) и продолжаются трансформации элементов 1.3 и 1.5: накладываясь и «цепляясь» друг за друга, они образуют все новые и новые соединения:

ПРИМЕР 46

Заключительный трехтакт темы – репризный по отношению к первому. Интервальные группы, составляющие тему, здесь меняются местами: нисходящие большая терция и большая секунда (т. 9), по-видимому, происходят из 2-го такта темы; напротив, характерный мотив из 2-го такта $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ оформляется на основе группы 1.3 из 1-го:

ПРИМЕР 47

В основе заключительной каденции темы лежит принцип звуковысотной комплементарности составляющих ее аккордов. В «Учении о гармонии» Шёнберг сформулировал его следующим образом: «За последовательности таких аккордов, кажется, отвечает хроматическая гамма. По-видимому, последовательности аккордов регулируются тенденцией помещать во втором аккорде такие звуки, которые отсутствовали в первом и в большинстве случаев расположены полутоном выше или ниже. Но тем не менее движение голосов редко представляет собой секундовые ходы»⁵⁶. В каденции темы данной пьесы указанный принцип реализуется следующим образом:

ПРИМЕР 48 а, б

Восемь звуков тт. 10–11 точно соответствуют отрезку хроматической гаммы от *e* до *h*. При последующем варьированном повторении этого соединения аккордов (тт. 17–18) принцип комплементарности выражен еще более отчетливо (см. пример 48 б).

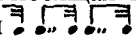
⁵⁵ Холопов Ю. «Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга. С. 34. По мнению исследователя, центральным тоном пьесы является *gis*.

⁵⁶ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 504.

Форма пьесы в целом – сложная трехчастная с эпизодом. Первая часть написана в миниатюрной двойной трехчастной форме с последовательным сжатием реприз (так, последняя из них, тт. 31–33, представляет собой, по существу, «отколовшийся» заключительный раздел главной темы, перед которым оказалась вставленной вторая середина, тт. 25–30). Первая середина главной темы (тт. 12–16) вносит контраст прежде всего характером движения – стремительный пассаж от *Es* до *cis*³ тридцатьвторыми после мерных восьмых и четвертей в среднем регистре. В гармонии продолжает разрабатываться все тот же материал (см. пример 49 а). Отметим, что упоминавшийся обертоновый аккорд представляет собой точное обращение аккорда 3.4.4 из 3-го такта темы (пример 49 б):

ПРИМЕР 49 а, б

В дальнейшем заключенное в этом аккорде ув.⁵ выделится из его состава и будет развиваться независимо (см., например, трехголосную имитацию во второй середине главной темы, тт. 25–27).

Тема эпизода (начиная с т. 34) представляет собой образец виртуозной работы композитора с имеющимся в его распоряжении материалом. Вносящая несомненный контраст своим движением (*fliessender*, «более текуче»), фактурой, ритмом , тема средней части при ближайшем рассмотрении оказывается прямым производным от главной темы пьесы⁵⁷. Излагается она в виде «замаскированного» в скрытом двухголосии канона с расстоянием вступления в одну тридцатьвторую (имитационное изложение затем будет продолжено в т. 40):

ПРИМЕР 50

При этом основу гармонии составляет уже хорошо знакомая группа 1.3, которая неизменно образуется при сложении «затактовой» тридцатьвторой со следующей за ней терцией.

Реприза всей формы в целом (т. 53) существенно сокращена: в ней однократно проводится основная тема, разные элементы которой, экспонировавшиеся по отдельности, теперь объединяются в контрапункте (так, одновременно с начальным ходом *h-gis-g* возникает мотив из зоны дробления, тт. 4–5, левая рука). Завершает репризу уже не раз звучавший и разрабатывавшийся аккорд 3.4.4 (т. 58).

Тем не менее, нельзя пройти мимо того факта, что еще до начала репризы, в конце возвратного хода (тт. 46–47), в басу в первоначальном виде – но еще не на нужной высоте – появляется начальный мотив главной темы (чуть позже, в тт. 50–52 – еще раз в верхнем голосе), а в тт. 48–52 – элементы обеих середин (тт. 48 [вторая половина] и 49 – это буквальное повторение т. 29; в тт. 49–50 в варьированном виде воспроизводится первая середина: сначала т. 13, затем, в левой руке, пассаж из т. 12). Таким образом, материал главной темы, не представленный в репризе, возобновляется в конце хода, что способствует динамизации всей композиции: различные элементы главной темы возвращаются на подъеме к кульминации всей формы (и на гребне этой кульминации) еще до начала бесспорной тематической и тональной репризы пьесы в т. 53.

В коде (тт. 59–64) в виде трехголосной имитации проводятся «осколки» главной темы. Заключительный аккорд пьесы – группа 1.5, представленная в четырехзвучном аккорде сразу в трех вариантах:

ПРИМЕР 51

Таким образом, в целом пьеса ор. 11 № 1 основывается на традиционных принципах формообразования и представляет собой весьма логично выстроенную композицию. Миниатюрная трехчастность главной темы на более высоких масштабных уровнях отражается в двойной трехчастной форме первой части и в сложной трехчастной форме целого. Все гармоническое развитие управляется несколькими интервальными группами (прежде всего 1.3 и 1.5), что в принципе на новом материале имитирует тональную структуру, основанную на воспроизведении центрального элемента тональной системы – трезвучия. Гармония здесь продолжает оставаться «строительным элементом» звуковысотной системы. Другое дело, что хроматика и свободное использование диссонанса ставят под вопрос ее формообразующие возможности. В самом деле,

⁵⁷ По наблюдению Ю. Холопова, трактуя побочную тему как модификацию главной, Шёнберг мог опираться на опыт Брамса – Интермеццо ор. 119 № 2 *e-moll* (Холопов Ю. «Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга. С. 32). Прототипом же всей формы пьесы исследователь считает Интермеццо Брамса ор. 116 № 4 *E-dur* (Там же. С. 28).

гармонические различия между изложением темы и ходом, между главной и побочной темами, между «твердо» и «рыхло» становятся почти неуловимыми – хотя и поддаются обнаружению аналитическим путем (Ю. Холопов находит в пьесе устойчивые разделы и ходы, соответствующие композиционным функциям тональной формы). В качестве компенсации повышается значение таких средств композиционной дифференциации, как тип изложения (например, канон в побочной теме – в противоположность строго гомофонному изложению главной темы), фактура, динамика, темп, характер движения, – средств, которые ранее являлись сугубо вспомогательными, а в условиях атональности возвысились до формообразующих.

Весьма симптоматично в этой связи, что едва ли не каждый исследователь, обращающийся к пьесам ор. 11, дает свою трактовку их формы, причем трактовки эти зачастую кардинальным образом расходятся (так, первую пьесу рассматривают как трехчастную песенную форму – А. Веберн, К. Дальхауз, как двухчастную песенную форму – Й. Руфер, как форму из семи строф – Г. Ляйхтентритт⁵⁸). Нет единства даже в определении наиболее общих внутренних границ композиции. С утратой гармонических ориентиров даже форма, несомненно восходящая к классическим прообразам, перестает восприниматься однозначно.

Другая важная особенность композиции в условиях атональности, хорошо заметная на примере первой пьесы ор. 11, – унификация горизонтали и вертикали. Интервальные группы, как было показано, излагаются в самых разных формах, определяя собой все измерения музыкальной ткани. По существу, это прообразы будущих серий. Аккорды становятся суммами интервалов; эти интервалы могут свободно переставляться, по-разному сцепляться друг с другом, достраиваться в цепочки. Так происходит, например, с сочетанием чистой кварты и тритона (группа 1.5). Другой пример – аккорд 3.4.4. С формальной точки зрения это большой минорный септаккорд, однако он не представляет собой некоей автономной целостности: мало того, что зачастую он появляется с обратным порядком следования интервалов, но и сами эти интервалы из него вычлняются и выступают как самостоятельные единицы (например, имитации на основе увеличенного трезвучия в тт. 25–26; увеличенные трезвучия в общей репризе, тт. 55–56, также явно происходят из этого аккорда).

Вторая и третья пьесы из ор. 11 подтверждают сделанные выводы, внося, впрочем, свои нюансы. Вторая пьеса более «рыхлая» по звуковысотной структуре, чем первая, в ней нет столь явного и последовательного развития избранного гармонического комплекса. Однако в принципе гармония родственна предыдущей пьесе. Наиболее важную роль играют созвучия группы 1.5 (см. пример 52 а); значение этого интервального комплекса подтверждается, в частности, тем, что на нем построена заключительная каденция пьесы (пример 52 б):

ПРИМЕР 52 а, б

Дополнительным упорядочивающим фактором звуковысотной структуры, как бы компенсирующим недостаточную выраженность центрального элемента, служат здесь повторяемые моноструктурные гармонии (термин Ю. Холопова): «Повторность структуры аккордов и повторность типа связи их в последовании создают [...] легко схватываемую слухом гармонико-логическую закономерность, которая и ощущается как местный закон функциональности»⁵⁹. В качестве основы моноструктурных рядов здесь используются малый мажорный септаккорд без квинты и интервал большой терции:

ПРИМЕР 53 а, б

Материалу пьесы свойствен дуализм: уже в главной теме выделяются два элемента – сумрачная, блуждающая тема в низком регистре на фоне колышущегося терцового остинато в басах и звучащий совсем по-скрябински восходящий ход в среднем регистре,

⁵⁸ Краткий обзор имеющихся трактовок приводится в упоминавшейся статье Ю. Холопова (с. 27), в книге Р. Бринкмана этой теме посвящен целый раздел (*Brinkmann R. Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*).

⁵⁹ *Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. С. 357.*

основанный на двух аккордах. В дальнейшем главной теме противопоставляется уже самостоятельная контрастная побочная тема (тт. 29–38, со своей миниатюрной серединой тт. 31–32), по характеру близкая аккордовому второму элементу начального раздела.

Строение второй пьесы напоминает композицию первой, однако воспринимается еще менее однозначно. Форма восходит к сложной трехчастной (не вызывает сомнений, что в т. 39 начинается неустойчивый развивающий раздел, а в т. 55 – реприза главной темы), однако в ней немало странностей, которые начинаются уже с экспозиции главной темы (тт. 1–15). Как и в первой пьесе, тема строится по принципу: начальная фраза – дробление – реприза начальной фразы, однако все происходит замедленно, как будто с трудом. Главная тема «застыла» на органном пункте F_1 , приобретающем благодаря этому значение центрального тона, и зона дробления (тт. 5–13) не привносит никакого гармонического движения – почти вся она звучит на «тоническом» басу.

Из-за того, что главная тема была «положена» на органный пункт, начало середины (т. 16), где органный пункт исчезает и начинается достаточно активное движение, воспринимается вполне отчетливо. В репризе главной темы, которая «модулирует» на полтона вверх, происходит объединение обоих ее элементов, ранее звучавших изолированно (т. 26).

Вступающая без всякой подготовки – как и в первой пьесе – побочная тема (т. 29) одновременно и контрастна главной, и тесно связана с ней. Синкопированный ритм и удерживаемая в нижних голосах терция $d-f$ определенно говорят в пользу производности этой темы от главной. С другой стороны, ее скорее высокая тесситура – в противоположность преобладающему низкому регистру главной темы, – смена размера на 4/4 (после 12/8) и другой тип изложения вносят необходимую новизну.

В возвратном ходе (с т. 39) интенсивно разрабатывается главная тема. В самом начале возвращается материал ее середины (ср. тт. 40–41 и 16–18) – развитие словно набирает силу, чтобы выйти на качественно новый уровень: каноническая секвенция с интенсивным дроблением и сжатием звена на материале среднего участка (дробления) темы (тт. 43–44), секвенция на основе второго ее элемента на фоне неистовых трелей (тт. 45–46). После этой впечатляющей кульминации совсем неожиданно звучит возвращение побочной темы, никак не затронутой всеми этими бурными событиями, – она как бы пребывает в другом измерении. Реприза побочной темы непосредственно перед главной заставляет увидеть композицию всей пьесы в новом свете: ей свойственны черты сонатной формы с зеркальной репризой (в таком случае возвратный ход выполняет функцию разработки).

Начинающаяся опять-таки без всякого перехода на исходной высоте реприза главной темы обладает признаками коды: здесь синтезируется многое из прозвучавшего ранее (в частности, «отражается» середина главной темы – ср. тт. 16, 18 и 59, 60, начало возвратного хода – ср. тт. 39 и 65, появляется и «тень» самой побочной – т. 63). Окончание пьесы, хотя и на отнюдь не случайной гармонии, было задумано композитором не как завершение, а как прекращение. «Моя пьеса не заканчивается, она лишь прекращается, – пояснял Шёнберг Бузони, – должно создаться впечатление, что так будет продолжаться еще долго – как шарманка у шубертовского Шарманщика»⁶⁰.

Специфическая гибридная композиция второй пьесы уже заметно отделяется от классических прообразов. Возможно, в сопоставлении/чередовании двух ее тем впервые отразился новый опыт, которым Шёнберг был обязан своим «атональным» композициям и о котором он впоследствии писал, что научился «во-первых, формулировать мысли в афористической манере, не требующей продолжения из формальных оснований; во-вторых, соединять мысли, не используя формальных связей, просто путем нанизывания»⁶¹.

Между сочинением первых двух пьес ор. 11 (окончены, соответственно, 19 и 22 февраля 1909 года) и третьей пьесы (август 1909) прошло полгода, и это очень заметно. Стиль Шёнберга изменился (напомним: в мае-августе им были написаны Пять оркестровых пьес ор. 16), и внутри ор. 11 возник незримый, но хорошо ощущаемый

⁶⁰ Цит. по: *Brinkmann R.* Ausdruck und Spiel. Zwei Ansichten eines Stückes. S. 31.

⁶¹ *Schönberg A.* Selbstanalyse (Reife). S. 387–388.

водораздел⁶². Если в первой и второй пьесах еще весьма заметны приемы традиционного письма, то в третьей Шёнберг уходит далеко вперед. Лавины диссонирующих аккордов, внезапные остановки и смены темпа, сопоставления крайних регистров, полярных динамических оттенков... Кажется, здесь Шёнберг ближе всего подошел к осуществлению своего идеала ничем не сдерживаемой выразительности. Его музыка превращается в прихотливую эмоциональную сейсмограмму.

Самая краткая в опусе – всего 35 тактов, – третья пьеса написана в свободной сквозной форме (здесь уместно применить это понятие из области вокальной музыки), сотканной из острых контрастов (намек на некий второй раздел – вторую волну развития – можно увидеть в т. 21, где на мгновение всплывает открывающий пьесу мотив; дополнительную «рифму» создают две едва обозначенные темы – в т. 8–9, 11–12 и т. 24–25). Несмотря на поразительную новизну и смелость письма, в гармонии многое оказывается знакомым по двум предшествующим пьесам: используются моноструктурные ряды на основе увеличенного трезвучия, группы 1.3, 1.5 и 4.4.3 продолжают занимать господствующее положение в звуковысотной системе:

ПРИМЕР 54 а, б, в

Названные звуковысотные комплексы можно назвать константами индивидуализированной гармонической системы Шёнберга времени создания ор. 11. Именно они определяют характер звучания его музыки в этот период, именно они отвечают за поддержание определенного уровня и качества диссонантности и в конечном счете становятся важным фактором *единства* авторского *стиля*. Среди них особое значение, распространяющееся далеко за пределы краткого «атонального» периода, принадлежит группе 1.5. Различные сочетания кварты и тритона будут типичны для гармонии Шёнберга, начиная с этого времени и до самого конца; они образуют надежное связующее звено между звуковысотной организацией его атональных и двенадцатитоновых опусов. Очевидно, что кварта и тритон замещают собою терции, служившие основой тональной гармонии, любых ассоциаций с которой композитор последовательно стремился избегать.

В третьей пьесе ор. 11 уже совершенно ясно дают знать о себе проблемы композиции на пути «свободной атональности». «Гармония в высшей степени обогащается всевозможными средствами *экспрессии* – живописания тончайших психологических оттенков, неслыханных эмоциональных подъемов, безграничного разнообразия характеров, одним словом, средствами *непосредственно-чувственного воздействия*. Но вместе с тем может ставиться под сомнение (либо даже постепенно сводиться на нет) возможность тонко дифференцированных, богато разветвленных *музыкально-логических соотношений*»⁶³, – это заключение Ю. Холопова, сделанное на материале позднеромантической гармонии, можно прямо отнести к названной пьесе Шёнберга. В условиях отсутствия осязаемой логики гармонического движения и шире – гармонической функциональности вообще, не подкрепляемой к тому же полноценным тематическим развитием, Шёнберг, чтобы избежать монотонности и композиционного хаоса, вынужден «сжимать» форму. С этой точки зрения совсем не случайно, что самая смелая из трех пьес – третья – одновременно является и самой краткой. На смену тонким средствам артикулирования формы из арсенала тональной гармонии приходят средства хотя и действенные, но более прямолинейные и грубые, годящиеся скорее для сиюминутного эффекта, чем для долговременного воздействия: изменения темпа, фактуры, артикуляции, тембра и т. д. Как пронизательно заметил Т. Адорно, атональным

⁶² Р. Бринкман усматривает в контрасте различных «зон изложения» в третьей пьесе сходство с четвертой из Пяти оркестровых пьес ор. 16, а также находит прямую связь между началом ор. 11 № 3 и первыми тактами ор. 16 № 1 (*Brinkmann R. Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Stuttgart, 2000. S. 116–117*).

⁶³ *Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс. С. 457.*

сочинениям Шёнберга присущ элемент варварства; шок, вызванный Пьесами для фортепиано ор. 11 был вызван «скорее примитивизмом, чем сложностью»⁶⁴.

Однако осознание композитором всех этих проблем придет позже. А пока он весь поглощен только что открытым новым миром – миром, где царят ничем не ограниченная свобода, состояние гармонической «невесомости», где, кажется, становится реальным невозможное. Следующий шаг в направлении развития и «максимализации» того, что было найдено в третьей пьесе из ор. 11, Шёнберг сделает в своем следующем по времени создания произведении – монодраме «Ожидание» ор. 17.

Пять пьес для оркестра ор. 16 стали первым сочинением композитора для большого инструментального состава в условиях свободной атональности. Замечательно тонко услышал и точно охарактеризовал этот шёнберговский цикл Б. Асафьев: «Пять оркестровых пьес (opus 16) – инструментальная фантазмагория. Множество новых тембровых сочетаний, изумительные колористические находки, неисчерпаемость изобретения, остроумнейшие комбинации ритмов и орнаментов, сжатость мотивов и вместе с тем характерность их в смысле выявления индивидуальных особенностей языка каждого инструмента. Наконец, прозрачность и легкость ткани при всей кажущейся необозримости и пестроте материала – вот первые бросающиеся на слух качества этой обольстительной музыки, одновременно столь непривычной и столь заманчивой»⁶⁵.

Отказ от словесного текста как важного вспомогательного средства формообразования и выбор ко многому обязывающего инструментального аппарата делают ор. 16 этапным сочинением в композиторской биографии Шёнберга. Здесь ново и знаменательно все: открывшиеся музыкально-языковые возможности, возникшие в связи с ними проблемы, в особенности же – предложенные новые композиционные идеи; значение некоторых из них в исторической перспективе трудно переоценить. О Пьесах ор. 16 с полным основанием можно говорить, что они прокладывают пути в будущее.

Первым и наиболее очевидным следствием выхода за пределы тональности в Пяти пьесах для оркестра стала их краткость⁶⁶. Впоследствии Шёнберг писал: «Все эти функции [формообразующие функции тональной гармонии] – а они сравнимы с ролью пунктуации в строении предложения, с подразделением [текста] на параграфы или же объединением в главы – вряд ли могли взять на себя гармонии, конструктивные свойства которых еще не были изучены. Следовательно, поначалу казалось невозможным сочинять пьесы сложно организованные или же очень протяженные»⁶⁷.

Другим следствием явилась уникальность ряда композиционных решений. Хотя в них дают о себе знать – на уровне «генетической памяти» – следы прежней, тональной, техники композиции, конечный результат абсолютно непредсказуем и неповторим уже по исходным данным: *как можно писать в условиях атональности*, тогда не знал никто. Свой взгляд на Пьесы ор. 16 Шёнберг выразил в письме от 14 июля 1909 года Р. Штраусу, в котором он предлагает последнему их исполнить: «Я ожидаю от них колоссально много, в особенности звучание и настроение. Только об этом идет речь – абсолютно несимфонично, прямая противоположность этому, никакой архитектуры, никакого построения. Просто пестрая непрекращающаяся смена красок, ритмов, настроений»⁶⁸. Эта характеристика, как будет показано в дальнейшем, справедлива лишь отчасти. Стоит отметить, что свобода построения в ор. 16 заметно возрастает от первой к пятой пьесе – словно Шёнберг по ходу сочинения учится этой свободе, тому, как ею пользоваться.

Композиционно наиболее четко выстроенными являются первая и третья пьесы.

⁶⁴ Adorno Th. Philosophie der Neuen Musik. S. 44 (сноска 6).

⁶⁵ Асафьев Б. А. Шёнберг. С. 143.

⁶⁶ Их продолжительность в записи П. Булеза с симфоническим оркестром BBC (Sony Classical SMK 48463): № 1 – 2'02'', № 2 – 4'42'', № 3 – 2'50'', № 4 – 2'03'', № 5 – 3'30''.

⁶⁷ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 128.

⁶⁸ Цит. по: Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 65.

В № 1 после небольшого вступления, в котором проходит пестрая череда разнохарактерных мотивов – «действующих лиц» предстоящего тематического развития – начинается основной раздел (с т. 26):

ПРИМЕР 55

Его композиционная устойчивость обусловлена двумя факторами: во-первых, весь он, от начала до конца, идет на фоне аккорда $d - a - cis$ в нижнем регистре; во-вторых, с формальной точки зрения написан он в форме фуги.

Как показал в своем анализе ор. 16 № 1 Ю. Холопов, в первой пьесе весьма определенно выражена ладотональность d -moll, центром которой служит трезвучие, усложненное добавочным конструктивным элементом (комбинацией двух интервалов – кварты и малой секунды)⁶⁹. С учетом этой конкретной гармонической структуры, органичный пункт $d - a - cis$ является не чем иным, как тоникой, и, следовательно, весь основной раздел пьесы «положен» на тонический аккорд. Ничего более устойчивого с точки зрения гармонии вообразить невозможно.

Развитие формы фуги в ор. 16 № 1 можно схематично представить следующим образом. За первым одноголосным проведением темы (т. 26 и далее – см. пример 55) следуют еще три совершенно отчетливых ее вступления (все у струнных), благодаря которым фактура быстро разрастается. Вступления «шагают» по терциям: a (т. 38), c (т. 49), es (т. 57); начавшееся было проведение в увеличении у валторн от ges (т. 60) ограничивается лишь первыми четырьмя звуками. С т. 79, после интермедии (=середины), следует заключительный раздел полифонической формы – четырехголосный канон в увеличении, причем увеличение двоякое: у тромбонов двойное – четверти вместо восьмых, у трубы четверное – половинные.

Отметим, что за несколько тактов до этой полифонической кульминации появляется тема на исходной высоте (с пропущенным первым звуком f , т. 73), однако эта точная звуковысотная реприза совершенно тонет в общем подъеме к вершине. А в упомянутом каноне (т. 79) тема одновременно звучит у трубы на исходной высоте – от f – и в трех остальных голосах – от a . Возникает «звуковысотная стретта»: прежние разделенные во времени терцовые шаги теперь объединены в одном каноническом проведении темы.

Парадокс этой пьесы заключается в том, что весьма последовательно выполненная полифоническая форма является не более чем фоном для развития основного тематического материала – самой первой мотивной комбинации вступления:

ПРИМЕР 56

Запоминающийся мотив с двойным пунктирным ритмом появляется всякий раз перед новым вступлением темы, образуя что-то вроде мини-интермедий (т. 36, 46, видоизмененно – т. 54 у духовых). Но вводится он так эффектно и громогласно, что именно его развитие воспринимается как главное содержание формы, а постепенное развертывание фуги – как фон для этого развития. «Незаметности» фуги немало способствует ее тема: целиком выдержанная в ровных восьмых, в быстром темпе, она напоминает скорее тему токкаты и служит основой общего остинатного движения. После нескольких кратких вступлений, в т. 63–77 мотив с двойным пунктирным ритмом становится абсолютно господствующим (с точки зрения фуги этот раздел является пространной интермедией). Здесь энергично развивается как он сам, так и дублировавший его уже при первом появлении ход из параллельных квинт («завывающие» квинтовые пассажи у деревянных духовых и тромбона – причем, опять же, в виде канона в обращении).

Во время четырехголосного канона в репризе (с т. 79) на основе бывшего пунктированного мотива образуется мощное остинато у валторн, которое подчеркивает в этом мотиве интервал малой секунды. Квинто-трионовые пассажи кларнетов и флейт

⁶⁹ Холопов Ю. Очерки современной гармонии. С. 85–86. О значительной роли тональности d -moll в первой пьесе пишет также Р. Крафт: *Craft R. Schoenberg's Five Pieces for Orchestra*.

(т. 91 и далее) – не что иное, как сопровождающая основной мотив фигура шестнадцатых из первых тактов пьесы (см. пример 56), разработка все того же добавочного конструктивного элемента: чистая кварта + малая секунда. Таким образом, исходный мотивный комплекс, по ходу пьесы разъятый на отдельные составляющие, к концу вновь собирается вместе (см. в особенности тт. 98–105, партии деревянных и медных духовых). Наконец, в последних тактах его элементы проводятся в последний раз, так сказать, в масштабном увеличении: разрастающееся оstinато на мотиве малой секунды, «выращенном» из пунктированного мотива (тт. 113–120), и миниатюрное оstinато с выписанным замедлением на фигуре шестнадцатых:

ПРИМЕР 57

Таким образом, в пьесе ор. 16 № 1 возникает два уровня формы: 1) достаточно строго выстроенная fuga, обладающая всеми необходимыми для этой формы признаками, 2) самостоятельный «сюжет» мотивного развития на основе мотивного комплекса первых трех тактов, и развитие это – вопреки шёнберговскому утверждению из письма Р. Штраусу – вполне симфоническое по глубине и интенсивности преобразований. При этом строгая fuga выполняет роль фона, на котором разворачивается драматическое действие с участием главных тематических элементов.

По существу, пьеса № 1 конспективно содержит в себе будущую идею «Воцдека» А. Берга: жестко организовать атональный музыкальный материал при помощи строгих форм, создать конструктивный каркас – пусть не всегда воспринимаемый на слух, но от того не менее действенный – как противовес угрозе абсолютного композиционного произвола. В более отдаленной перспективе реализованная Шёнбергом идея создания скрытой, «виртуальной» формы – причем для этой цели он выбирает именно ту, которая предъявляет едва ли не самые строгие конструктивные требования, – будет иметь далеко идущие последствия для музыки второй половины XX века. Разного рода «виртуальные» структуры, зачастую до предела рационализированные, станут определяющими в музыкальном творчестве послевоенного авангарда, во многих случаях возвышаясь до метафизической «сверхидеи» сочинения.

Пьеса № 3 – одно из самых знаменитых произведений Шёнберга, вошедшее в историю как первое воплощение идеи Klangfarbenmelodie, высказанной им на страницах «Учения о гармонии»⁷⁰. Пьеса имеет подзаголовок «Краски (Летнее утро на озере)»⁷¹.

Краткие названия такого рода имеют все пьесы ор. 16: № 1 – «Предчувствия», № 2 – «Прошедшее», № 4 – «Перипетия», № 5 – «Облигатный речитатив». Они появились через несколько лет после окончания сочинения по просьбе издателя (С. F. Peters в Лейпциге). На эту историю проливает свет запись из дневника композитора от 28 января 1912 года: «Возможно, соглашусь [выполнить эту просьбу], так как нашел вполне

⁷⁰ Идея Klangfarbenmelodie, реализацию которой принято связывать с пьесой ор. 16 № 3, к сожалению, так и не нашла дальнейшего развития в творчестве композитора. Само это понятие, как и во многих других случаях у Шёнберга, недостаточно определено. Его можно понимать и как постепенное изменение тембровой краски звучащего созвучия, и как тембровые «модуляции» внутри мелодической линии (как пример реализации этой идеи известность приобрела Fuga-ричкерката из «Музыкального приношения» Баха в инструментовке А. Веберна). К своему понятию Klangfarbenmelodie, введенному в «Учении о гармонии», Шёнберг еще раз вернулся за несколько месяцев до смерти. В связи с опытом Веберна он дал понять, что под Klangfarbenmelodie он понимал нечто иное: «Это не просто отдельные тоны разных инструментов в разное время, но сочетания движущихся голосов» (письмо от 19 января 1951 года; цит. по: *Rufer J. Noch einmal Schönbergs Opus 16. S. 367*); «я думал о последованиях тембров, которые заключали бы в себе внутреннюю логику гармонических последовательностей» (сохранившаяся в архиве запись от 1–3 мая 1951; цит. по: *Schmidt Ch. M. Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsmusik geblieben. S. 113*). Расплывчатость понятия оставила простор для всевозможных интерпретаций и подчас противоречивых трактовок (Р. Лейбовиц, П. Булез, Э. Дофляйн, К. Дальхауз и др.). Так, П. Булез рассматривает Klangfarbenmelodie как предтечу тембровой серии. Г. Аймерт в 1950–1970-е годы связывал идею Klangfarbenmelodie с электронной музыкой и неоднократно выражал мнение, что она может быть адекватно воплощена только в этой сфере.

⁷¹ Здесь и далее мы даем окончательные варианты названий пьес, которые приводятся в т. 12 Полного собрания сочинений Шёнберга (Mainz, 1980).

приемлемые названия. В целом идея несимпатична. Поскольку музыка чудесна именно тем, что можно сказать все так, что знающий все поймет, и вместе с тем не выболтать свои тайны – те, в которых не признаешься и себе. А название выбалтывает»⁷². Тем не менее, названия появились не только в первом издании 1912 года, но и в последующих переработанных автором версиях 1922 и 1949 годов. Разумеется, это не программная музыка – в том смысле, что подобные названия никоим образом не влияют на музыкальную форму. Однако они создают соответствующий настрой и рождают определенный спектр внемusыкальских ассоциаций.

В случае пьесы ор. 16 № 3, как стало известно из воспоминаний учеников, существовала все же более определенная и развернутая программа, которая может объяснить некоторые музыкальные детали. Приведем ее в изложении Й. Руфера: «Гладкая, незаметно колышущаяся водная поверхность на утренней заре; постепенное пробуждение природы, вспыхивают, серебрятся в первых лучах солнца взлетающие над водой рыбки; легкий бриз, вызывающий рябь на водной глади (неспокойное движение в среднем разделе пьесы), сразу после чего она вновь становится зеркальной (третий раздел, варьированная реприза первого), оживляемой лишь нежной игрой красок, в глубоком покое перед наступлением дня»⁷³.

Отвлечись от программы, которая не идет дальше внешнего описания, можно обнаружить в пьесе № 3 определенную композиционную идею, последовательно проведенную на протяжении всего сочинения: изменение инструментальной окраски медленно меняющегося аккорда (недаром первым названием пьесы было «Оттенки аккорда» – «Akkordfärbungen»).

Центральное и, по большому счету, единственное созвучие (все остальные возникают лишь на разных стадиях его перемещения) экспонируется в первых трех тактах пьесы. Это пятизвучный аккорд, включающий в себя два наиболее часто встречающихся в атональной гармонии Шёнберга элемента: соединение двух кварт и увеличенное трезвучие. Расположенный в соответствии с принципом обертонового ряда, словно выплывающий из небытия (динамический оттенок *ppp*), аккорд звучит мягко и красиво, это явно «новый консонанс»:

ПРИМЕР 58

Все последующие события в форме определяются видоизменениями центрального созвучия; при этом сама форма, несмотря на необычность своего «наполнения», вполне поддается определению в традиционных категориях: трехчастная песенная. Поначалу эти видоизменения очень медленны, почти незаметны – один звук в такт. Конец первого предложения (тт. 9–11) отмечен тем, что аккорд переместился на полтона вниз, конец второго (тт. 16–19) – что поднялся на один тон вверх (по сравнению с первоначальным положением). В середине трансформации аккорда ускоряются, вплоть до того, что в момент наибольшего оживления (тт. 28–29) весь аккорд спускается за четверть на полтона. В репризе (с т. 30) он вновь возвращается на исходную высоту и к исходному темпу видоизменений.

Если проследить движение отдельных голосов в меняющемся аккорде, то обнаруживается любопытная закономерность: прежде чем утвердиться на новой высоте, каждый голос проделывает один и тот же путь – малая секунда вверх, большая секунда вниз. В результате образуется сильно замедленная пятиголосная имитация:

ПРИМЕР 59

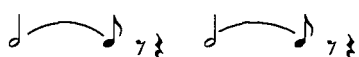
В репризе то же самое происходит в обратном направлении: аккорд перемещается на полтона вверх и, соответственно, все голоса по порядку выполняют ходы: малая секунда вниз – большая секунда вверх. По отношению к началу это имитация в

⁷² Schönberg A. Berliner Tagebuch. S. 13–14.

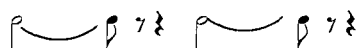
⁷³ Ruffer J. Noch einmal Schönbergs Opus 16. S. 367. О том, что пьеса возникла под впечатлением от летнего утра на Траунзее, где Шёнберг отдыхал вместе с семьей, пишет в своей монографии и Э. Веллес (*Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921. S. 124*).

обращении, причем, как и при первом проведении, начинает ее второй сверху голос, а заканчивает бас. Дав волю фантазии, можно вообразить себе экспозицию и репризу в обращении пятиголосной фуги. По свидетельству ученика Шёнберга Макса Дойча, сам Шёнберг называл эту пьесу фугой⁷⁴. Дойч считал тему этой «фуги» производной от темы ВАСН: она построена из звуков, соответствующих согласным этого имени, – НСВ⁷⁵. Таким образом, гипотеза о существенной роли в цикле полифонических форм, высказанная в связи с первой пьесой, получает здесь дополнительное подтверждение.

Беспрецедентное для творчества Шёнберга значение приобретает в пьесе № 3 процесс тембровой эволюции, изменения инструментальных красок. Его основная направленность такова: от наибольшей тембровой гомогенности, компактности ко все большей дифференциации, разнообразию, неоднородности. В первом предложении главный аккорд попеременно играют две стабильно выдерживаемые по своему составу группы инструментов; во втором предложении аккорд каждый раз предстает в новой инструментовке, отдельные звуки в нем начинают выделяться (из-за более яркого тембра медных духовых, которые снимают сурдины; из-за повторений некоторых звуков; наконец, здесь начинает применяться филирование звука). Этот процесс достигает кульминации в конце середины и в репризе. Приведем схему инструментовки в репризе⁷⁶:



Голоса													
I. Скр.	Валт.	Фл.	Кл.	Труба	Гоб.	Фаг.	Англ.р.	Гоб.	Труба	Валт.	Виол.	Фл.	Альты
II. Фаг.	Англ.р.	Валт.	Виол.	Трмб.	Кл.	Труба	Виол.	Валт.	Фл.	Англ.р.	Кл.	Фаг.	Скр.
III. Кл.	Виол.	Альты	Фаг.	Скр.	Валт.	Альты	Трмб.	Фаг.	Виол.	Труба	Фл.	Виол.	Валт.
IV. Альты	Трмб.	Фаг.	Бас-кл.	Англ.р.	Кбасы	Валт.	Кл.	Альты	Трмб	Кл.	Скр.	Труба	Кбасы
V. Валт.	Бас-кл.	Трмб.	Альты	Кбасы	Кфаг.	Виол.	Туба	Фаг.	Трмб	Б-кл.	Валт.	Альты	Кфаг.



Может удивить, что при такой роли тембра и тембрового развития в сочинении Шёнберг согласился на его переложение для камерного оркестра. Оно было выполнено его зятем Ф. Грайсле для «Общества закрытых исполнений музыки» и в 1925 году опубликовано. Тот факт, что Шёнберг не только допустил это переложение, но и позволил его издать, косвенно свидетельствует о том, что даже в таком сочинении тембр был для него вторичен и являлся не более чем соответствующим оформлением музыкальной мысли, которая заключалась прежде всего в звуковысотном развитии.

Однако личные приоритеты автора не имеют никакого значения для дальнейшей жизни его сочинения и воплощенной в нем идеи. А идея, которую можно трактовать как одну из первых попыток «движения вглубь звука» (С. Савенко), опять-таки, оказалась фундаментально важной для музыки второй половины XX века – от минималистов до французской «спектральной школы». Внутренняя жизнь звуковой материи станет главным объектом внимания таких столпов музыкального авангарда, как Д. Лигети и К. Штокхаузен (сочинение последнего «Stimmung», 1968, можно считать прямым «наследником» шёнберговской пьесы op. 16 № 3).

Как уже отмечалось, композиционная свобода в Пьесах op. 16 возрастает к концу цикла. В пьесе № 2 отчетливо выражено чередование разделов, которые соотносятся между собой по концентрическому принципу: центральный (тт. 47–56), с ярко выраженным остинато, окружен двумя имитационно-полифоническими на одном и том же тематическом материале (тт. 23–46 и 57–76) и еще двумя гетерофонно-полифоническими (тт. 1–22 и 77–92). При этом последний раздел выполняет функцию

⁷⁴ См.: *Deutsch M.* Das Dritte der Fünf Orchesterstücke op. 16 ist eine Fuge. S. 20.

⁷⁵ *Ibid.* S. 21.

⁷⁶ Схема заимствована из статьи: *Förtig P.* Analyse des Opus 16 Nr. 3. S. 208.

общей репризы-коды, в которой объединены многие ранее прозвучавшие тематические элементы.

В сравнении с первыми тремя, пьесы № 4 и 5 построены наиболее свободно, без опоры на какие-либо уже сложившиеся модели. В основе пьесы № 4 лежит идея одной волны – подъема к неистовой кульминации в последних тактах, который лишь однажды прерывается возвращением тематизма и фактуры начала (в тт. 35–58). Замысел этого сочинения, на наш взгляд, состоит в развитии от «рыхлого» типа изложения к «твердому». Первые такты пьесы – череда разнородных, разнохарактерных мотивов, состояние полной «тематической диссоциированности» (в тт. 19–22 переведенное в вертикаль). Лежащие на поверхности мотивные взаимосвязи ничего не меняют в общей картине: очевидная задача здесь – сопоставление контрастных характеров. Довольно быстро (на протяжении тт. 19–34) фактура «собирается» и структурируется. Промежуточным итогом этого процесса становится первое многослойное остинато (тт. 32–34), а высшей точкой и одновременно кульминацией всего сочинения – всеобщее остинато в последних тактах, организованное на основе строгих полифонических форм (четырёхголосный бесконечный канон у струнных кроме вторых скрипок, двухголосный бесконечный канон у кларнетов и вторых скрипок, четырехголосная каноническая секвенция у валторн). Несколько утрируя, идею сочинения можно сформулировать так: от «каждый играет свое» до «все играют одно и то же».

Пьеса № 5, получившая подзаголовок «Облигатный речитатив» (в своем дневнике Шёнберг дал варианты: «выписанный» или «бесконечный» речитатив⁷⁷), столь же уникальна по своему решению, как и предыдущие. Вся она от начала до конца представляет собой одну «бесконечную мелодию», которая пластично передается от инструмента к инструменту. Это едва ли не первый столь радикальный опыт создания в сфере чисто инструментальной музыки абсолютно свободной, сквозной формы. Здесь нет никаких повторений, никакой репризности, только поступательное развертывание единой мелодической линии, «музыкальной мысли», если воспользоваться понятием Шёнберга. В своей блестящей статье, посвященной этой пьесе⁷⁸, К. Дальхауз трактует название «облигатный» в смысле: «то, что необходимо высказать». «Вместе с симметрией [...] казавшейся ему искусственной [...] Шёнберг пожертвовал и повторениями, которые воспринимал как излишние, – пишет Дальхауз. – Сущность речитатива в том, что в нем все время говорится новое, а облигатного речитатива – что в нем высказываются мысли, а не просто общие фразы»⁷⁹.

«Бесконечный» речитатив погружен в плотную полифоническую вязь сопровождающих голосов, которые настолько развиты и самостоятельны, что композитор впервые прибегает здесь к специальному знаку для выделения главного голоса – **N**⁸⁰.

Дальхауз усматривает один из парадоксов этой пьесы в том, что «очень густая полифония, которая произвольно наводит на мысль о традиции канона и фуги, а следовательно – о принципах имитации и повторения, сочетается [здесь] с решительным отказом от мелодически-полифонических повторений. Пьеса одновременно свободна и строго организована»⁸¹.

Отдельного внимания заслуживает то, как изложен этот речитатив. Каждый инструмент (или группа инструментов) играет лишь небольшой его фрагмент; по этой

⁷⁷ Schönberg A. Berliner Tagebuch. S. 14.

⁷⁸ Dahlhaus C. Das obligate Rezitativ. S. 193–195.

⁷⁹ Ibid. S. 194.

⁸⁰ Впоследствии Шёнберг всегда будет обозначать в своих партитурах главный голос знаком **H** (Hauptstimme), сопровождающий – **N** (Nebenstimme). Вслед за ним так станут поступать и некоторые его ученики, прежде всего – А. Берг.

⁸¹ Dahlhaus C. Das obligate Rezitativ. S. 195.

причине мелодия постоянно неуловимо преобразуется, меняет свою плотность, текстуру, свой тембровый «цвет»:

ПРИМЕР 60

Таким образом, здесь перед нами второй из двух возможных вариантов Klangfarbenmelodie: если в пьесе № 3 тембровым преобразованиям подвергался один медленно перемещающийся аккорд, то здесь уже настоящая мелодия предстает в виде мозаики тембров. Это именно та идея, которая лежит в основе веберновской оркестровки Ричеркара из «Музыкального приношения» (осуществленной, напомним, на четверть века позже – в 1934–1935 году). Инструментовка Веберна получила большую известность, поскольку идея тембрового «пуантилизма» реализована там в кристально чистой, хрестоматийной форме, да еще применительно к чужому тексту. У Шёнберга же она хотя и проведена от начала до конца столь же последовательно, но не так очевидна из-за присутствия множества самостоятельных контрапунктов. В любом случае, пьеса op. 16 № 5 столь же знаменательна в плане последовавшего развития к звуку-тембру, как признанный образец Klangfarbenmelodie – пьеса № 3, с одной стороны, и «пуантилистическая» оркестровка Веберна – с другой.

Два сочинения Шёнберга для музыкального театра конца 1900 – начала 1910-х годов – монодрама «Ожидание» и драма с музыкой «Счастливая рука» – представляют собой одноактные оперные спектакли. Эта разновидность жанра, имеющая солидную историю, на рубеже XIX–XX веков переживает второе рождение. Начиная с «Сельской чести» П. Масканьи (1890), появляется целый ряд одноактных опер, которые очень представительны для музыкального театра начала XX века в целом: «Саломея» (1903–1905) и «Электра» (1906–1908) Р. Штрауса, две названные оперы Шёнберга (1909, 1913), «Замок герцога Синяя борода» Б. Бартока (1911), «Флорентийская трагедия» (1915–1916) и «Карлик» (1920–1921) А. Цемлинского. Стремление к сжатию временных масштабов драмы объединяло композиторов с драматургами. Вот что говорил об этой тенденции в 1889 году шведский писатель А. Стриндберг: «Едва ли можно увидеть [сейчас] большую пьесу, даже Золя дебютировал с одноактной. А если и встречаются трехактные, то в них наблюдается стремление к единству времени и места. Помимо того, кажется, утрачен всякий интерес к интриге, и основное внимание направлено на психологический процесс»⁸². Сам Стриндберг был одним из первопроходцев нового жанра: уже в 1888 году он написал пять, в 1892-м – шесть одноактных драм.

Исследователи давно отметили огромное значение, которое имело творчество Стриндберга для композиторов нововенской школы⁸³. Одноактные оперы Шёнберга обнаруживают примечательные параллели с драматургией Стриндберга⁸⁴. Особенно часто в этой связи называют пьесу последнего «В Дамаск»: с одноактными операми Шёнберга ее сближает свободная, не определяемая сюжетным развитием последовательность сцен, объединяемых присутствием анонимного главного героя (у Стриндберга – Неизвестный).

Монодраму «Ожидание» op. 17 Шёнберг сочинил приблизительно за две недели 1909 года (работа над *particella* продолжалась с 27 августа по 12 сентября, партитура была готова в начале октября). Либретто по просьбе Шёнберга написала Мария Паппенхайм, которая по образованию была врачом, но пробовала свои силы в литературе. Точно установить, кто подал идею либретто и как проходила работа над ним, по-видимому, не

⁸² Strindberg A. Über modernes Drama und Theater. S. 52.

⁸³ В частности, Стриндбергом был очень увлечен А. Веберн. В июле 1908 года он восторженно сообщает в письме Э. Дицу о своем открытии «этого чудесного писателя». По утверждению авторов фундаментальной монографии о Веберне Г. и Р. Мольденхауэр, Стриндберг на долгое время стал для Веберна «литературным идолом» (Moldenhauer H. und R. Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. S. 96).

⁸⁴ Имя Стриндберга в связи со «Счастливой рукой» называл уже в 1921 году в своей монографии о Шёнберге Э. Веллес.

представляется возможным⁸⁵. Определенно можно сказать, что Шёнберг вносил в либретто существенные коррективы и что его исправления были направлены на то, чтобы «усилить мистическое и галлюцинаторное»⁸⁶ (в частности, композитор вычеркнул из либретто Паппенхайм те места, где героиня конкретно описывает произошедшие события).

В историю музыки XX века «Ожидание» вошло как квинтэссенция музыкального экспрессионизма. Шёнберг удивительно точно сумел уловить и передать духовные искания своего времени – ведь в период создания монодрамы экспрессионизм в Германии только-только начинался: в 1906 году в Дрездене прошла выставка художественного объединения «Мост» (Die Brücke), в 1907-м написана, в 1908-м поставлена в Вене драма О. Кокошки «Убийца – надежда женщин» – первый образец раннего экспрессионизма в драматургии⁸⁷. К сожалению, судить о степени актуальности шёнберговской монодрамы для искусства рубежа 1900–1910-х годов можно лишь ретроспективно: последующее развитие экспрессионизма проходило без какого бы то ни было воздействия «Ожидания», поскольку его премьера состоялась в Праге лишь 6 июня 1924 года, когда произведение такого рода воспринималось не иначе как анахронизм.

Присущие искусству экспрессионизма черты: крайний субъективизм, порождающий бредовые видения, господство чувства страха и безысходности, – воплощены в «Ожидании» в абсолютно чистом, концентрированном виде, что позволяет считать «Ожидание» «апофеозом шёнберговской экспрессионистской эстетики»⁸⁸. Шёнберг и Паппенхайм принимают радикальное решение: в сочинении на сцене остается один персонаж – Женщина (определение жанра сочинения – монодрама – следует понимать именно в таком смысле⁸⁹), и все происходящее передается через призму ее восприятия.

С самого начала героиня, блуждающая по ночному лесу, пребывает во взвинченном, истеричном состоянии, ее болезненному воображению представляются кошмарные картины, ее обуревают чувства страха. Страх – эмоциональная доминанта «Ожидания» (в одном из писем композитор определил свое сочинение как «страшный сон», *Angsttraum*⁹⁰), и главной художественной задачей произведения становится именно передача этого состояния во всех его оттенках и нюансах. Развитие сценического

⁸⁵ Все имеющиеся документальные материалы на этот счет были систематизированы и откомментированы У. Шайделером в ходе подготовки 6-го тома Полного собрания сочинений Шёнберга, в который вошли «Ожидание» и «Счастливая рука». Результаты своих изысканий Шайделер изложил в докладе: *Scheideler U. Marie Pappenheim und Arnold Schönberg*.

⁸⁶ *Ibid.* S. 210.

⁸⁷ Режиссером, сценографом и художником этой постановки был сам Кокошка. Таким образом, он явился в данном случае автором всего художественного целого, начиная с замысла и кончая практической реализацией его на сцене – то есть выступил именно в той роли, на которую будет претендовать в своих одноактных операх и Шёнберг. Вполне вероятно, что Шёнберг видел постановку Кокошки. В пользу этого предположения может косвенно свидетельствовать его письмо Э. Герцке (осень 1913), в котором он при обсуждении планов постановки «Счастливой руки» называет в качестве первой кандидатуры художника именно Кокошку и только вторым – В. Кандинского, с которым его в то время объединяло редкое творческое взаимопонимание (см.: *Шёнберг А. Письма. С. 77*). О близости музыкально-драматических замыслов Шёнберга Кокошке говорит и следующий факт: по воспоминаниям Э. Веллеса, «Кокошка был сильно обижен на Шёнберга за то, что тот в своей драматической сцене “Счастливая рука” назвал героев действия “Мужчина, Женщина, Господин” [в этом художник усмотрел заимствование из собственной пьесы, где также действуют анонимные персонажи], и находил его стиль очень похожим на собственный» (*Wellesz Eg., Wellesz Em., Egon Wellesz. Leben und Werk. S. 83*).

⁸⁸ *Keathley E. L. Erwartung. Monodram in einem Akt op. 17. S. 229.*

⁸⁹ Об этом со всей определенностью высказался сам автор в письме Г. Шерхену от 16 марта 1936 года: «Это монодрама, в котором выступает один-единственный, в данном случае поющий, персонаж» (*Шёнберг А. Письма. С. 277*). Попытки некоторых американских исследователей трактовать «монодраму» как «мелодраму» и усматривать в «Ожидании» черты этого жанра выглядят скорее натянутыми (такой подход проявился, в частности, в работе: *Keathley E. L. Revisioning Musical Modernism: Arnold Schoenberg, Marie Pappenheim and «Erwartung»'s New Woman*).

⁹⁰ *Шёнберг А. Письма. С. 203.*

действия отступает на задний план, и центр тяжести драмы окончательно перемещается во внутреннее, психическое измерение. Зритель становится свидетелем потока сознания героини: обрывки мыслей, испуганные восклицания, обращенные в никуда вопросы. Во всем сочинении происходит лишь одно событие, роковым образом подтверждающее ее бредовые предчувствия: она находит труп своего возлюбленного (которого, возможно, сама же и убила; впрочем, либретто монодрамы не позволяет утверждать это со всей определенностью – равно как и то, произошло ли убийство на самом деле или оно является плодом больного воображения). Лишь к концу сочинения на основании намеков и недосказанностей постепенно вырисовывается некая фабула: «Три дня ты не был у меня... Нет времени... Как часто у тебя не было времени в эти последние месяцы... Где же эта ведьма, девка, женщина с белыми руками... О, ты любишь ее... Ты обнимал ее, да? Так нежно и пылко, а я ждала... Куда же она убежала, когда ты лежишь в крови?»

Сравнивая героиню «Ожидания» с другими персонажами из целой галереи «сумасшедших женщин» рубежа веков, Р. Тарускин подчеркивает ее уникальность: «Другие воплощения темы сумасшедшей женщины – в операх Штрауса или балетах Стравинского – были закамуфлированы экзотическими атрибутами древности (классической, библейской, примитивной) [...]. Шёнберг и Паппенхайм дали откровенную, неприглаженную трактовку этой темы, обнажившую социальные и психологические импликации. Ни заглавные героини Штрауса, ни Избранница Стравинского не имели никакой внутренней жизни. Они не “субъекты”. Мы видим их действующими, [...] но мы не посвящены в мир их рефлексии [...]. Шёнберговская сумасшедшая – это только рефлексия и ничего больше; мы остаемся в неведении относительно того, есть ли у нее реальная жизнь, отвечающая ее внутреннему смятению. Ее крайняя субъективность в сочетании с безымянностью делает ее одновременно воплощением отдельно взятой современной души во всей ее непостижимой сложности и архетипического Любого (Every(woman)). Сквозь призму оперы Шёнберга даже “Саломея” и “Весна священная” предстают явлениями культуры»⁹¹.

Центральное событие драмы – ужасная находка – делит всю композицию на две неравные части (водоразделом становится генеральная пауза в т. 158): до – страхи и предчувствия в ночном лесу, после – огромный монолог, обращенный к мертвому возлюбленному. Ситуация, очень напоминающая последнюю сцену «Саломеи» Р. Штрауса и вместе с тем опосредованно связанная со вторым актом «Тристана и Изольды»⁹². «Тристановский» генезис «Ожидания» остро ощущали современники Шёнберга. Так, влиятельный музыкальный критик П. Беккер писал: «“Ожидание” можно прямо связать с “Тристаном”, с которым оно соотносится как последний, переливающийся в роскошном великолепии цветок со стволом, из которого выросла музыка последних пятидесяти лет. Это музыка женщины, эротического строя чувств, музыка, которая от сознательного прорывается к бессознательному, музыка как освобождение, просветление, избавление»⁹³.

Говоря о прорыве в сферу бессознательного, осуществленном в «Ожидании», невозможно не упомянуть другого венца – современника Шёнберга, с чьим именем прочно связано исследование этой таинственной области человеческой психики. Речь идет о Зигмунде Фрейте. Независимо от личного отношения Шёнберга к его изысканиям (никакие документальные свидетельства на этот счет нам неизвестны, зато известно, что

⁹¹ Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 327–328.

⁹² Сходства с «Тристаном» простираются вплоть до буквальных совпадений в либретто. Прочитируем фрагмент из «Ожидания»: «О, светлый день... Утро разделяет нас... всегда утро... Вновь вечный день ожидания...» Но «Тристан» – не единственный из вагнеровских текстов, который просматривается в «Ожидании». Как пишет Р. Тарускин, крик героини о помощи «Hilfe!» (т. 190) на звуках $h^2 - cis^1$ представляет собой точную цитату возгласа Кундри «lachte» из II акта «Парсифаля» – Кундри, этой «сумасшедшей женщины» Вагнера, «открывающей целый ряд героинь fin de siècle» (Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 328).

⁹³ Bekker P. Schönberg: «Erwartung». S. 277.

брат либреттистки психиатр Мартин Паппенхайм был последователем Фрейда, а их родственница Берта Паппенхайм лечилась у Фрейда и стала «героиней» его работы «Случай Анны О.», «Ожидание» можно считать своеобразной художественной параллелью фрейдовского психоанализа: здесь, если воспользоваться выражением Шёнберга, «под временной лупой» рассматривается психическая жизнь героини. Кроме того, смешение/слияние в монодраме реального и галлюцинаторного планов позволяет истолковать ее содержание в психоаналитическом ключе – (воображаемое) убийство возлюбленного как осуществление подавленного желания.

В «Ожидании» находит едва ли не самое последовательное воплощение главная движущая сила шёнберговского творчества периода свободной атональности – «потребность в выразительности» (*Ausdrucksbedürfnis*). Как и в других произведениях, сочинявшихся в непосредственной близости от «Ожидания» (фортепианная пьеса op. 11 № 3, Пять пьес для оркестра op. 16), *Ausdrucksbedürfnis* является здесь не просто метафорой, передающей эмоциональную атмосферу сочинения, но возвышается до уровня конструктивного принципа. Т. Адорно совершенно справедливо назвал первые атональные опусы Шёнберга «протоколом в смысле психоаналитического протокола сновидений». Кульминацией этой тенденции он считал «Ожидание» – «сейсмографическую запись травматического шока»⁹⁴. Действительно, с музыкальной точки зрения «Ожидание» представляет собой абсолютное и бескомпромиссное воплощение идеи поступательного сквозного развития, направляемого лишь скрытыми психическими импульсами. «Партитура этой монодрамы есть одно непрерывающееся событие, – писал А. Веберн. – Здесь нет ничего общего с традиционной архитектурой, все время возникает новое, исходя из самых неожиданных изменений выразительности»⁹⁵.

Эмоциональная «сейсмограмма» продолжительностью в несколько минут, зафиксированная Шёнбергом в фортепианной пьесе op. 11 № 3, увеличивается в «Ожидании» до получаса. Фактором, обеспечившим подобное разрастание формы, служит словесный текст, оправдывающий и необходимым образом структурирующий необратимый ход музыкального развития. Сам Шёнберг впоследствии не раз высказывался по поводу роли текста в условиях атональности: «Из-за отказа от традиционных средств членения [формы] построение больших форм было поначалу невозможным, поскольку таковые не могут существовать без ясного членения. Поэтому сравнительно объемистыми произведениями того времени были только произведения с текстом, в которых слово представляет собой связующий элемент»⁹⁶; «Несколько позже я обнаружил, как можно строить более протяженные формы, следуя [прозаическому] тексту или стихотворению. Различия в их размере и строении, смена характера и настроения отражались в строении и размере композиции, в ее динамике и темпе, фактуре и расстановке акцентов, инструментовке и оркестровке. В итоге разделы отграничивались один от другого так же ясно, как раньше благодаря тональным и формообразующим функциям гармонии»⁹⁷. Показательно, что в «Ожидании» оркестр практически не остается один: здесь нет сколько-нибудь развернутых оркестровых интермедий, комментариев, послесловий и т. п., все подчинено тону и ритму вокальной партии.

Проблема соотношения частей и целого, отдельных фрагментов друг с другом приобретает в «Ожидании» особое значение, поскольку форма складывается здесь из череды кратких музыкальных событий, спрессованных на минимальном временном пространстве: как правило, каждое из них занимает не больше 2–5 тактов. Музыкальная ткань состоит из отдельных оркестровых «всполохов» – кратких фраз (зачастую всего из нескольких нот) у разных инструментов, отдельных аккордов. Мгновенная смена состояний героини находит выражение в стремительных сменах темпа, динамики,

⁹⁴ Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. S. 42–43, 45.

⁹⁵ Цит. по: Mauser S. Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. S. 53.

⁹⁶ Schönberg A. Gesinnung oder Erkenntnis? S. 213.

⁹⁷ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 128.

размера, характера исполнения. Шёнберг полностью отказывается здесь от любой тематической кристаллизации, любой тематической повторности⁹⁸ – иными словами, ради *Ausdrucksbedürfnis* жертвует своей излюбленной техникой тематического роста, названной им «развивающей вариацией». Что сохраняется от первых тональных сочинений (начиная с «Просветленной ночи») – так это тенденция к обилию и богатству музыкальных событий, проявлявшаяся прежде в чрезвычайной тематической насыщенности шёнберговских партитур. В «Ожидании» эта тенденция достигает апогея: «события» нанизываются беспрестанно – при том, что их экспонирование предельно сжато и сам принцип постоянного обновления становится конститутивным. Возможно, определенное влияние на композиционную технику здесь оказал живописный пуантилизм. По воспоминаниям Э. Веллеса, показывая ему партитуру «Ожидания», Шёнберг говорил о картинах, состоящих из цветовых точек. «Он указал на то, что все краткие мотивы располагаются друг за другом без какой-либо связи и что он не может дать себе отчет в том, как это получилось [...]. “Я, должно быть, доверял своей руке, а значит – так правильно”»⁹⁹.

Вместе с тем, в ходе музыкального развертывания можно уловить чередование *функционально подобных* разделов разной продолжительности; назовем их «тематически оформленными» (о тематизме здесь можно говорить с большей долей условности, скорее это «потенциальный» тематизм) и «атематическими»¹⁰⁰. В «тематически оформленных» разделах появляются единичные интонационно сфокусированные мотивы и фразы, голоса музыкальной ткани функционально дифференцируются, вплоть до развитой структуры: главный голос – мелодический контрапункт – педаль/аккомпанемент. Приведем в качестве примера такого изложения тт. 30–34, когда при словах героини «я буду петь... тогда он меня услышит» разъятая звуковая материя моментально обретает пластичные музыкальные очертания: возникает краткий метрически оформленный эпизод в движении вальса, оркестр расцветает несколькими мелодическими голосами:

ПРИМЕР 61

«Атематические» разделы состоят из отдельных «вспышек», ударов, нервных реплик. В такие моменты зачастую на первый план выходит характер инструментального звучания. Шёнберг нередко прибегает в таких случаях к особым способам исполнения, сильно модифицирующим инструментальный тембр¹⁰¹. При этом «тематически оформленные» разделы, как правило, связаны с моментами успокоения героини, нередко – с ее воспоминаниями, «атематические» – с приступами страха, отчаяния, с кошмарными видениями.

Такая дифференциация оправдана для 1–3 сцен «Ожидания», где героиня блуждает по ночному лесу. В 4-й же сцене (по размерам более чем в два раза превосходящей три первые, вместе взятые) подобное соотнесение становится проблематичным: героиня здесь целиком поглощена воображаемым диалогом,

⁹⁸ К. Вёрнер даже характеризует «Ожидание» как ранний образец «Momentform» (*Wörner K. H. Schönbergs «Erwartung» und das Ariadne-Thema. S. 108–111*).

⁹⁹ *Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk. S. 53.*

¹⁰⁰ С этой точки зрения рассматривает первую сцену «Ожидания» Э. Будде. См.: *Budde E. Arnold Schönbergs Monodram «Erwartung» – Versuch einer Analyse der ersten Szene.*

¹⁰¹ Поистине блистательная оркестровая партитура «Ожидания» заслуживает отдельного исследования. Некоторые ее эпизоды могли бы украсить учебники инструментовки (как, например, заключительный восьмизвучный аккорд второй сцены, т. 81, не менее достойный войти в историю, чем «Поцелуй земли» из «Весны священной»; верхний этаж этого аккорда, над кларнетами и альтами: c^1 – флейты, a^1 – тромбон с сурдиной, dis^2 – фагот, fis^2 – флейта piccolo). Для создания взвинченной атмосферы сочинения значение оркестра невозможно переоценить. Едва ли у Шёнберга можно найти другое произведение, где чисто инструментальные средства выразительности играли бы подобную роль в реализации художественного замысла. В качестве особенности этой партитуры отметим преобладание «остраненных», модифицированных инструментальных тембров над «чистыми», природными: широкое использование сурдин, струнные у подставки, флажолеты, *col legno*, *pizzicato*, *frullato*, ведение смычком контрабаса по тарелке, арфа с проложенными между струнами полосками бумаги и т. д.

воспоминаниями, и окружающий мир, реальность окончательно отходит на задний план. Соответственно, смены типа изложения возможно объяснять, исходя исключительно из психологических нюансов ее монолога. Да и сами эти смены в 4-й сцене отчасти утрачивают свою остроту, музыкальная ткань становится более связной и гибкой, в вокальной партии героини возрастает значение кантиленных моментов (в тт. 401–412 Шёнберг даже цитирует свою песню ор. 6 № 6 «На обочине», текст которой хорошо вписывается в сценическую ситуацию).

Вокальную партию «Ожидания» можно назвать «слепком» аффектированной речи, в которой все интонации заострены до предела. Она строится на основе речевых смысловых единиц – синтагм, музыкальные ударения совпадают с речевыми: они подчеркиваются либо более крупной длительностью, либо более высоким звуком. К. Дальхауз охарактеризовал «Ожидание» как «разросшийся до размеров целой музыкальной драмы *recitativo accompagnato*, музыкальную декламацию, поддержанную выразительными и описательными оркестровыми мотивами» и, с другой стороны, имея в виду детализированность и инструментальную индивидуализированность оркестровой фактуры – как «произведение композитора, чье музыкальное мышление было сформировано прежде всего традицией камерной музыки». В итоге возникает парадоксальное сочетание: «чрезмерная полифоничность в *recitativo accompagnato* в XIX веке была столь же немыслима, как атематизм в полифонической музыке»¹⁰².

Вместе с тем, при неоспоримом господстве в вокальной партии «Ожидания» речевого интонационного прототипа, она все же внутренне неоднородна. В ней выделяются чисто речитативные эпизоды и более распевные фрагменты, где закономерности произнесения текста отступают перед закономерностями его пропевания. Фактически в «Ожидании» можно усмотреть следы прежнего оперного деления на речитатив и ариозо. Как правило, краткие «арриозо» совпадают с «тематически оформленными» разделами, о которых говорилось ранее, однако так происходит не всегда: например, в тт. 30–34 вокальная партия остается речитативной (см. пример 61). Значение и размеры таких «арриозо» по ходу развития постепенно возрастают (назовем два наиболее представительных образца: т. 49 – «Было так тихо за стеной сада» и т. 389 – «Любимый, наступает утро»), что отражает постепенное погружение героини в свой иллюзорный мир.

Элементы подобию и даже повторности – реликты тематической организации – обнаруживаются и на других структурных уровнях произведения. В «Ожидании» Шёнберг неоднократно прибегает к такому приему, как остинато. В условиях предельно изменчивой фактуры, где неповторяемость возведена в формообразующий принцип, любое остинато, каким бы скромным оно ни было, неизбежно приковывает к себе внимание, а между остинатными эпизодами возникает некая, пусть и зыбкая, цепь взаимосвязей на расстоянии. Смысл и назначение этого приема от случая к случаю меняются. В нескольких местах остинато связано с нарастанием ужаса: тт. 106–111 «О боже мой, только не зверь» – повторяющаяся фигура у струнных на *crescendo* (сразу же после этого, в тт. 113–124 следует новое многослойное остинато, как изживание только что испытанного страха, см. пример 62), тт. 151–153 (героиня находит тело) – остинатные ходы в разных оркестровых группах, тт. 173–176 (героиня ощупывает труп) – повторяющаяся фигурация арфы.

ПРИМЕР 62

В другом случае остинато появляется, когда говорится о крови (тт. 259–260).

Восходящее к остинато вращающееся, круговое движение (каждый раз выполненное по-разному) нередко возникает и тогда, когда речь заходит о луне (тт. 16–17, 91–95, 133–137, 160):

ПРИМЕР 63

¹⁰² Dahlhaus C. Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs «Erwartung». S. 34.

Не менее важен в данном случае и инструментальный колорит: как правило, луна характеризуется при помощи арфы и челесты.

Передавая страх героини, Шёнберг тоже нередко прибегает к вполне определенной инструментальной краске: тремоло струнных у подставки и *frullato* духовых. Впервые это сочетание появляется в тт. 24–26 («Какая угрожающая тишина» – см. пример 64) и потом возникает в аналогичном значении в тт. 75–79, 167¹⁰³.

ПРИМЕР 64

Все эти смутно улавливаемые повторяющиеся элементы – то, во что превратились у Шёнберга вагнеровские лейтмотивы: не темы, но возобновляющиеся типы движения, фактуры, инструментовки, каждый раз предстающие в новом звуковысотном и ритмическом облике.

В гармонии «Ожидания» особая роль принадлежит квартовым аккордам, как правило, включающим в себя в различных сочетаниях чистую кварту и тритон – по терминологии Р. Тарускина, «атональным трезвучиям» и их соединениям (определяющая роль которых в «атональной» гармонии Шёнберга уже подчеркивалась в связи с Пьесами для фортепиано op. 11). Они используются почти столь же широко, как трезвучия в тональной музыке. Построение аккордов по квартам помогает окончательно «оторваться» от тональности и избежать «простых» терцовых аккордов, которые, по убеждению Шёнберга, «не могут стоять рядом с полновесными, роскошными созвучиями»¹⁰⁴ атональной музыки. Кварто-тритоновые интервальные сочетания проникают и в горизонталь; процесс унификации вертикали и горизонтали на основе таких созвучий, начавшийся еще в Камерной симфонии op. 9, идет полным ходом. Приведем в качестве примера самое начало «Ожидания» (квартовые созвучия отмечены квадратными скобками):

ПРИМЕР 65

В дальнейшем особая роль «атональных трезвучий» проявляется, в частности, в том, что они нередко используются для дублировок (как в тональной музыке, например, секстаккорды):

ПРИМЕР 66 а, б, в

Кварты и тритоны могут образовывать и более пространные цепочки, достраиваясь до четырех-пятизвучий. Своей кульминации квартовые наложения достигают в т. 269, где появляется десятизвучный аккорд, включающий в себя 8 кварт¹⁰⁵:

ПРИМЕР 67

И все же мы не склонны так высоко оценивать унифицирующую роль «атональных трезвучий», как это делает Тарускин, который оспаривает сложившееся мнение, что «Ожидание» не поддается анализу: «Композитор создал собственные правила, а потом скрупулезно следовал им»¹⁰⁶, – и делает вывод о состоявшемся уже в условиях атональности тотальном объединении музыкального пространства, о чем уже говорилось в первой главе. Поддерживая определенный уровень и определенный характер диссонантности, «атональные трезвучия» (подобно обычным трезвучиям в тональной музыке) придают звуковысотной структуре сочинения известную однородность – но не более того. До абсолютного слияния разных измерений пространства еще далеко. Кроме того, «атональные трезвучия» не позволяют исчерпывающим образом объяснить звуковысотную организацию сочинения. Назовем в качестве одного из примеров последние такты, где в гармонии неожиданно происходит примечательная «модуляция» в

¹⁰³ З. Маузер также отмечает, что слова «ночь», «темнота» в ряде случаев сопровождаются остинатным обыгрыванием терции (тт. 9, 67, 222, 418). См.: *Mauser S. Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. S. 69–70.*

¹⁰⁴ *Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 505.*

¹⁰⁵ Сам Шёнберг в «Учении о гармонии» в качестве примера многосоставного диссонирующего аккорда, звучание которого смягчается благодаря далекому расположению составляющих его элементов, приводит одиннадцатитоновое созвучие из т. 382–383 (*Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 467.*)

¹⁰⁶ *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 331.*

совершенно иную область, ранее практически не представленную. В т. 414 появляются увеличенные трезвучия – первые предвестники вступления в целотоновую сферу, которая вплоть до заключительного такта сочинения (т. 426) станет абсолютно господствующей в гармонической вертикали. При этом по горизонтали неукоснительно выдерживается движение по полутонам:

ПРИМЕР 68

В итоге последние такты «Ожидания» становятся апофеозом его хроматической двенадцатиступенной гармонии: нигде в другом месте этот двенадцатиступенный звуковысотный объем не представлен так демонстративно и лапидарно, с почти схематической наглядностью. Несмотря на то, что произведение не заканчивается, а обрывается расходящимся в разные стороны гаммообразным пассажем, с точки зрения гармонии последние такты можно считать своеобразной каденцией – Шёнберг таким образом как бы подытожил суть гармонических процессов в своем сочинении, звуковысотная структура которого основывается на двенадцати равноправных ступенях хроматической гаммы.

Целотоновая гармония последних тактов «Ожидания» вызывает и другие – сюжетно-программные – ассоциации. Напомним, что в симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» вступление в сферу целотоники служило предвестником смерти Мелизанды (т. 541 и далее). Не имеет ли аналогичная перемена в гармонии «Ожидания» такой же подтекст и не относятся ли последние слова героини (обращенные, согласно ремарке, «к чему-то»): «О, ты там... Я искала...» – к видению Смерти?

Как и многие другие опусы Шёнберга, «Ожидание» является сочинением, доводящим до крайней точки определенную тенденцию, сочинением в известном смысле экспериментальным. Это именно «сейсмограмма», которая улавливает, преломляет, показывает «под увеличительным стеклом» сиюминутные нервные реакции. Радикальным образом осуществив и тем самым исчерпав для себя идею сквозной формы, Шёнберг возвратился к основам формообразования абсолютной музыки. После «Ожидания» в его творчестве вновь возрастает значение «связанных», тематически и структурно оформленных музыкальных композиций.

Драма с музыкой «Счастливая рука» ор. 18 была начата Шёнбергом сразу же после завершения «Ожидания». Либретто и вся детально проработанная сценическая композиция принадлежат самому композитору. Над литературным текстом и, очевидно, сочинявшейся параллельно сценической «партитурой», которая содержала режиссерскую концепцию произведения, Шёнберг работал в октябре 1909 – июне 1910 года и затем опубликовал в журнале «Merker». В дальнейшем, однако, процесс работы затормозился (сочинению «скоро уже три года, а оно все еще не готово. Большая редкость для меня», – писал Шёнберг В. Кандинскому 19 августа 1912 года¹⁰⁷). Полностью драма с музыкой была завершена лишь в конце 1913 года.

«Счастливая рука» представляет собой целостную музыкально-сценическую композицию, воплощение идеи Gesamtkunstwerk, которая в начале XX века буквально витала в воздухе. Музыкальная партитура в качестве равноправных с собственно нотным текстом компонентов содержит подробнейшие режиссерские указания, описания сценического оформления, костюмов и внешнего вида героев и, что особенно важно, такой новый для Gesamtkunstwerk элемент, как характер и цвет освещения (напрашивается сравнение с «Прометеем» Скрябина, который создавался одновременно со «Счастливой рукой»). В архиве композитора хранятся его собственные живописные эскизы ко всем четырем картинам оперы, эскизы костюмов героев и таблица «crescendo цвета» из 3-й картины, в которых абсолютно точно переданы сценические и цветовые представления

¹⁰⁷ Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel. S. 54.

автора¹⁰⁸. Мало того: конкретный момент того или иного действия героев, смены освещения точно зафиксирован композитором в партитуре при помощи специальных знаков. Таким образом, сценическое действие и светоцветовые модуляции становятся здесь столь же обязательными для исполнения, как и собственно музыкальный текст, превращаются в действительно неотъемлемые составляющие художественного целого.

Идею «Счастливой руки» Шёнберг описал как «музицирование средствами сцены». Под этим он понимал попытку так объединить участвующие в создании театрального представления элементы, чтобы они взаимодействовали друг с другом по неким общим законам, более глубоким, чем те, что основаны просто на их материальных свойствах: «Но важнее всего, что душевный процесс, проистекающий из действия со всей очевидностью, выражается не только *жестами, движением и музыкой*, но также *цветом и светом*. [...] жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка. [...] Всё значит не меньше, чем значат звучащие тоны»¹⁰⁹. Развивая эту мысль, Шёнберг пишет о «хоре взглядов» (хор в 1-й картине), «crescendo света» (3-я картина).

По всей вероятности, идею именно *такого* Gesamtkunstwerk следует рассматривать не только как продолжение вагнеровского опыта, но и в связи с теософско-мистическими исканиями композитора 1910-х годов, с тем сильным впечатлением, которое произвел на него роман О. де Бальзака «Серафита». Напомним, что в последней главе романа при описании небесного пространства говорится о свете, порождающем мелодию, мелодии, являвшейся одновременно светом, красках, которые «были светом и мелодией». «Вильфрид и Минна постигли невидимые связи, соединяющие материальные миры с духовными, – пишет Бальзак. – Вспомнив замечательные примеры величайших гениев человечества, они обнаружили в небесных песнопениях принцип мелодий, порождавших цветовые ощущения, запах, мысли [...]»¹¹⁰. Подобные представления как раз и легли в основу шёнберговской оперной концепции. Такое предположение подкрепляется и письмом Шёнберга от 19 августа 1912 года В. Кандинскому, где сам ход мысли композитора можно истолковать как свидетельство связи обоих замыслов. Шёнберг пишет буквально следующее: «[...] “Серафита” Бальзака. Знаете Вы ее? Возможно, самое великолепное, что вообще существует. Я хочу сделать это сценически. Но не театр – по крайней мере, в старом смысле. Во всяком случае, не “драматически”. Скорее оратория, видимая и слышимая. Философия, религия, постигаемая через художественное восприятие. – Сейчас я работаю над “Счастливой рукой”, особенно не продвигаясь вперед»¹¹¹. Опера Шёнберга словно воплощает небесный идеал слияния различных чувственных сфер, различных измерений «чувственного пространства» – первый шаг на пути к мерещившемуся ему идеалу объединения пространства музыкального, пространства, в котором, как он много лет спустя скажет в своем докладе о двенадцатитоновой композиции, «нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад». В таком случае «Счастливую руку» концептуально следует рассматривать как непосредственную предшественницу «Лестницы Иакова».

Вместе с тем, было бы неправильным трактовать «Счастливую руку» исключительно как результат влияния на Шёнберга Сведенборга и Бальзака. Замысел

¹⁰⁸ Единомышленником Шёнберга в этом плане можно считать Г. фон Гофманстала, который в своей трагедии «Электра» руководствовался определенными свето-цветовыми представлениями. Так, по замыслу драматурга, на сцене должен господствовать черный цвет, прорезаемый пылающими красными пятнами. На Клитемнестре, согласно его ремарке, «роскошный ярко-красный наряд, как если бы вся кровь с ее бледного лица перешла в одежды. Сопровождающая дама, на которую она опирается, одета в фиолетовое или темно-зеленое платье» (*Hofmannstahl H. von Gesammelte Werke. Prosa II. S. 84*). В своем эссе «Краски», написанном под впечатлением от выставки в Вене полотен Ван Гога (1906), Гофмансталь вопрошает: «И почему же краски не могут быть сестрами страданий – ведь и одни, и другие влекут нас в вечное?» (*Ibid. S. 357*)

¹⁰⁹ Шёнберг А. «Счастливая рука». С. 317–318.

¹¹⁰ Бальзак О. де Серафита. С. 273–274.

¹¹¹ Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel. S. 54.

сочинения сложился у композитора еще до его знакомства с «Серафитой» (1912): либретто оперы было закончено в июне 1910 года. Здесь стоит вспомнить и о понятии «Klangfarbenmelodie», которое Шёнберг развивает на последних страницах «Учения о гармонии» (1911), рассматривая высоту звука как один из параметров обобщающей категории тембра: «Высота звука есть не что иное, как тембр, измеренный в другом направлении»¹¹². Уже тогда его занимала идея слияния, взаимопроникновения различных измерений звука. По-видимому, роман Бальзака особенно поразил Шёнберга тем, что здесь он нашел подтверждение и развитие собственных мыслей: то, что виделось ему, приобретает у Бальзака качественно иное измерение, объединяясь с проблемами веры, религии, нравственности, с высокими духовными прозрениями.

Само по себе либретто драмы очень немногословно, авторские пояснения в партитуре превосходят его по объему во много раз. В сочинении есть лишь один наделенный способностью говорить, так сказать, «одушевленный» персонаж – Мужчина (в этом смысле «Счастливую руку» можно считать монодрамой точно так же, как и «Ожидание»¹¹³). Остальные участники действия – появляющаяся в жизни главного героя Женщина, легко соблазняющий ее Господин, рабочие в мастерской (3-я картина) – способности высказываться лишены; это означает, что они находятся на несравненно более низком уровне духовного развития, чем Мужчина. Особую роль в драме играет «говорящий хор» в 1-й и 4-й картинах (6 женских и 6 мужских партий): с одной стороны, это хор античной трагедии – стоящий над действием комментатор происходящего, с другой – как бы второе «я» главного героя, голос его разума, который молчит, когда им движут страсти, и начинает говорить, когда его земные стремления в очередной раз терпят крах: «О бедный! Ты, в ком есть неземное, тоскуешь по земному! И не можешь устоять» (1-я картина), «Тебе снова надо испытать то, что ты уже так часто испытывал? Ты не можешь отказаться? Все еще нет! [...] И мучаешь себя, и не имеешь покоя. О бедный!» (4-я картина)

В том, что герои «Счастливой руки» объясняются между собой при помощи пантомимы – «говорящими» жестами, мимикой¹¹⁴ – находит выражение одна из важных тенденций театра начала XX века (стремившегося освободиться от «тирании» литературы и открывшего новые возможности в языке движений) и, в частности, экспрессионистской драмы: предпочтя метафорический язык видений и предчувствий слову разума, она закономерно сделала свой выбор «в пользу зримого, отказавшись от повествовательности, от вербальной оформленности действия»¹¹⁵. Помимо того, бессловесность всех действующих лиц, кроме одного, подчеркивает степень его изоляции: диалог с внешним миром невозможен, свою реакцию на происходящее герой выражает только в форме монолога.

В «Счастливой руке» обнаруживается много общего с «Ожиданием»: действие здесь столь же ирреально («Мне нужна: максимальная ирреальность!» – писал в связи со «Счастливой рукой» Шёнберг¹¹⁶), в нем запечатлены отдельные, не связанные между собой ситуации=сцены, ведущие к краху всех надежд героя в конце. В обоих случаях действующие лица деиндивидуализированны, анонимны (Женщина в «Ожидании», Мужчина, Женщина, Господин в «Счастливой руке»). Это, с одной стороны, намекает на то, что ситуация, в которой оказался герой, является не исключительной, а, напротив, архетипической, с другой – сообщает действию желаемый оттенок ирреальности. С

¹¹² Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 506.

¹¹³ На это указывает З. Визман, см.: Wiesmann S. Arnold Schönbergs «Glückliche Hand» und die Aporien des expressionistischen Dramas. S. 309.

¹¹⁴ В партитуре содержатся детальные указания на этот счет. Так, перемены в настроении Женщины во 2-й картине – ее охлаждение к герою, пока тот пьет из чаши, ее просьба о прощении после интриги с Господином и сразу же после этого презрительная насмешка – передаются, по замыслу Шёнберга, исключительно при помощи мимики.

¹¹⁵ Sokel W. H. Der literarische Expressionismus. S. 59.

¹¹⁶ Шёнберг А. Письма. С. 77.

«Ожиданием» «Счастливую руку» сближают также небольшая продолжительность спектакля («Счастливая рука» – около 20 минут) и состав оркестра, который точно повторяет инструментальный состав монодрамы.

Вместе с тем, все ситуации и события в «Счастливой руке» наделены абстрактным, символическим смыслом; они лишены сиюминутной конкретности «психоаналитического протокола» (как это было в «Ожидании») и имеют обобщающее значение¹¹⁷. Уже с самого начала присутствие хора – комментатора происходящего – переводит действие в метафизическую плоскость. Сказочный зверь («гиена с крыльями, как у летучей мыши»), вцепившийся в шею Мужчины в 1-й и 4-й картинах, – символ преследующей его опасности, давящей тяжести, не дающей оторваться от «земного». Но главное – сама фигура героя. Без сомнения, он воплощает собой образ художника, творца, и тему «Счастливой руки» можно трактовать как переведенную в символическую плоскость романтическую дихотомию «художник и мир». Мужчина, несущий в себе «неземное» (=божественный творческий дар), стремится к земному счастью, к любви, однако его возлюбленная предаёт его, отдав предпочтение лощеному Господину (=воплощение мещанского идеала жизненного успеха). Истинный творец, не имеющий себе равных в сфере художественной деятельности, Мужчина оказывается совершенно беспомощным в «земных» делах, он оказывается «за скобками» практической жизни, для него невозможно земное счастье.

Творческая натура Мужчины проявляется в 3-й картине оперы, когда он одним ударом молота по наковальне создает прекрасную диадему и просто, без всякой патетики, говорит готовым наброситься на него рабочим (=воинствующие ремесленники, которым не дано понять гения): «Так делают украшение». Этому эпизоду непосредственно предшествует знаменательный момент творческого озарения, рождения художественной идеи (ремарка «в нем зреет мысль», т. 97) – процесс, всегда имевший для Шёнберга особый, почти мистический смысл, окруженный ореолом величайшего таинства, божественного откровения. Примечательно, как здесь меняется музыкальная ткань, как «расцветает» оркестр: на фоне волшебных, нежных, трепещущих звучаний (флажолеты струнных, челеста, глиссандо арфы, ксилофон, флейта) кларнет ведет свою свободную, широкую мелодию, которая напоминает воспаряющую вокальную партию в конце «Побегов сердца» ор. 20:

ПРИМЕР 69

В этом эпизоде есть сходство с моментом перерождения души в «Лестнице Иакова», когда ей открываются небесные пространства (тт. 563–564 оратории), – как и в «Счастливой руке», моментом уникальным по музыкальному решению, резко выделяющимся на фоне всего остального¹¹⁸. Вероятно, здесь можно говорить и об определенной семантической связи – творческое наитие (Einfall) всегда было для Шёнберга нежданым даром свыше, и художник в момент созидания представлялся ему проводником божественного откровения, который провидел то, что недоступно простому смертному.

Черты обобщенности, абстрагированности от конкретного, единичного придает опере и зеркально-симметричный порядок следования сцен (такое строение сближает «Счастливую руку» с уже упоминавшейся драмой Стриндберга «В Дамаск»). Структура оперы хорошо видна на следующей схеме¹¹⁹:

¹¹⁷ К. Вёрнер справедливо отмечает, что «шаг Шёнберга от “Ожидания” к “Счастливой руке” аналогичен пути Стриндберга от “Отца” к “Игре сновидений”, от натурализма к символизму» (*Wörner K. H. Die glückliche Hand. S. 277*).

¹¹⁸ На это обратила внимание М. Зихард, см.: *Sichard M. Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. S. 17–18*.

¹¹⁹ Такая схема приводится в исследовании: *Mauser S. Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. S. 19*.

Пролог (хор, мужчина о сказочным верем) т. 1–25					Эпилог (хор, мужчина со сказочным зверем) т. 203–255
	Интермеццо (громкая музыка за сценой, издевательский хохот) т. 26–28			Интермеццо (громкая музыка за сценой, издевательский хохот) т. 200–202	
	Сцена Мужчина, Женщина, Господин т. 29–88			Сцена Мужчина, Женщина, Господин т. 153–199	
		Сцена в мастерской т. 89–124	Цветовая симфония т. 125–152		
1-я картина	2-я картина	3-я картина		4-я картина	

Концепция «Счастливой руки», с ее ирреальностью, символической значимостью деталей, отсутствием последовательного сюжетного развития, наконец, «свободным сочетанием цветов и форм» (ремарка Шёнберга в 3-й картине), обнаруживает удивительное сходство с идеями «сценической композиции» В. Кандинского, которые он развивал в то же самое время (работа над «Желтым звуком» – замыслом, так и оставшимся при жизни Кандинского невоплощенным, – шла в 1909–1912 годах). Свои теоретические представления о новом типе театрального представления, объединяющем в себе цвет, свет, слово, музыку и движение, Кандинский изложил в статье «О сценической композиции», предвещающей публикацию «Желтого звука» в альманахе «Синий всадник» (1912). В стремлении к синтезу искусств композитор и живописец, преодолевая границы традиционного для своей сферы деятельности художественного языка, независимо друг от друга шли к одному и тому же. Отметим, в частности, такую характерную для обоих сочинений черту, как преобладание пантомимы и сведение к минимуму словесного текста – в результате недоверия к слову как выразителю «глубинного» духовного содержания¹²⁰. Вот что писал на эту тему Кандинский: «Слово как таковое или соединенное в предложении будет использоваться для того, чтобы образовать известное “настроение”, освобождающее первооснову души и сообщающее ей восприимчивость. Звук человеческого голоса будет также использован как таковой, то есть не будет затемнен словом, словесным смыслом»¹²¹. Шёнберга и Кандинского сближает также пристальное внимание к выразительным возможностям цвета. В своей книге «О духовном в искусстве» Кандинский посвятил этой теме главы «Действие краски» и «Язык красок», в которых постулирует «психическую силу краски, рождающей вибрацию души» и исходя из этого обосновывает право на существование абстрактной живописи. Как и в «Счастливой руке», в «Желтом звуке» цвет и характер освещения становятся важнейшими компонентами художественного целого. «“Желтый звук” нравится мне чрезвычайно, – писал Шёнберг

¹²⁰ В своем предпочтении языка движений вербальному языку Кандинский был не одинок: новые возможности пантомимы в начале XX века стали активно разрабатывать, в частности, русские театральные режиссеры. А. Таиров писал: «[...] пантомима – это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова; пантомима – это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие» (Таиров А. Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. С. 90–91). Обращение к пантомиме стало одним из принципов театра Вс. Мейерхольда, выступавшего «против излишнего злоупотребления словами»: «Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: слова в театре лишь узоры на канве движений?» (Мейерхольд Вс. О театре. С. 212)

¹²¹ Кандинский В. О сценической композиции. С. 74.

Кандинскому. – Это точно то же самое, к чему я стремился в своей “Счастливой руке”. Но Вы идете еще дальше в отказе от всякой осознанной мысли, от всякого жизнеподобного действия. Это, конечно, большое преимущество»¹²².

Партитура «Счастливой руки» соответствует уровню сложности и развитости музыкального языка, достигнутому в Пяти оркестровых пьесах ор. 16 и «Лунном Пьеро» (который был сочинен до завершения этой музыкальной драмы). По сравнению с «Ожиданием» «Счастливая рука» означает шаг в сторону большей структурной кристаллизации музыкального процесса. Это заметно прежде всего на уровне формы целого, в которой, как уже говорилось, четко проведен принцип зеркальной симметрии. В чисто музыкальном плане он находит выражение в возвращении в обратном порядке материала 1-й картины: в конце 3-й картины буквально повторяется «музыка за сценой», в 4-й вновь появляется лейтгармония первой сцены оперы. Кроме того, сам тип музыкального развертывания здесь иной, чем в «Ожидании»: на смену импульсивной, бесконечно изменчивой, «сейсмографической» музыкальной ткани приходят более крупные структурные единицы, внутренне сплоченные единой линией развития. Такова уже 1-я картина оперы, которую прочно скрепляет выдержанный от начала до конца аккорд сложного состава, одна часть которого играется струнными тремоло, а другая проступает в фигурации арфы и литавр (в связи с таким протяженным органическим пунктом возникает аналогия с оркестровой пьесой ор. 16 № 1):

ПРИМЕР 70

Многообразные мотивы, появляющиеся на этом фоне у разных инструментов, получают тем самым надежный гармонический фундамент. Сами же эти мотивы таковы, что в принципе любой из них мог бы выполнять тематическую функцию, однако все это «несостоявшиеся темы», поскольку ни одна из них не возвращается. З. Маузер выделяет в опере повторяющиеся *типы* мотивов и даже наделяет их определенной семантикой, однако подобная классификация представляется все же абстрактной процедурой. Преобладающим в этой партитуре является скорее состояние «тематической нестабильности»; целое организуется в крупном плане или благодаря симметричным соответствиям, или – как в 1-й и отчасти 4-й картине – при помощи подведенного под мотивную разноголосицу гармонического «основания». Определенную роль в процессе «связывания» музыкальной ткани играют и имитационно-полифонические приемы, используемые главным образом в хоровых эпизодах 1-й и 4-й картин, а также в начале 3-й картины: она открывается quasi-барочной одноголосной темой у низких струнных и духовых, за которой следует второе ее вступление в других голосах оркестра, так что возникает впечатление начавшегося фугато (тт. 89–97):

ПРИМЕР 71

Пожалуй, единственный фрагмент, где можно говорить о достаточно последовательном тематическом развитии – это светоцветовое crescendo в конце 3-й картины, наиболее крупный в опере оркестровый эпизод. Тематическим материалом здесь

служат два мотива (в примере 72 а они обозначены как Н в тт. 126–127: 1-я флейта и контрабасы). Общая направленность развития обнаруживает сходство с оркестровой пьесой ор. 16 № 4: как и там, возникает единая линия динамического нарастания, светоцветовое crescendo сопровождается динамическим; как и в оркестровой пьесе, развитие идет от «рыхлого» типа тематического изложения, когда мотив свободно путешествует по разным инструментальным группам, получая разное сопровождение, к «твердому» – максимальной тематической организованности всей оркестровой фактуры на основе остинато и имитационной полифонии (72 б):

ПРИМЕР 72 а, б

¹²² Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel. S. 54–55.

В этом эпизоде Шёнберг выписал в партитуре все цветовые модуляции освещения: полная темнота – красноватый – коричневый – грязно-зеленый – голубовато-серый – фиолетовый – темно-красный – более яркий красный – кроваво-красный – оранжевый – светло-желтый – голубоватый (=начало следующей сцены). Они едва ли напрямую связаны с тембровым развитием, хотя можно отметить определенные тембровые предпочтения в связи с тем или иным цветом (мы ориентируемся по тембру *Hauptstimme*): красноватый – преимущественно высокие деревянные духовые, коричневый – медные, грязно-зеленый – гобои и английский рожок, голубовато-серый – тромбоны и т. д. Подчеркнем, что соответствия эти приблизительные, и процесс тембрового развития управляется в конечном счете логикой общего нарастания. Завершается оно ослепительным, остро диссонирующим девятизвучным аккордом (тремоло и трели в высоком регистре), который вызывает почти физическое ощущение яркого, кричащего света (ремарка «светло-желтый», см. пример 72 б).

Весьма последовательно в партитуре «Счастливой руки» проведен принцип лейттембров. Так, Мужчина в целом ряде драматургически важных ситуаций характеризуется тембром виолончели (напомним, что виолончель – это инструмент, на котором играл сам Шёнберг; не исключено, что она понимается здесь как «автобиографический» тембр¹²³), Женщину характеризует скрипка. Выразительное вступление виолончелей (впервые без сурдин!) сопровождает первую фразу Мужчины (тт. 28–30); его восхищенное «О красавица!» (тт. 65–66) и страдальческое «О!» (т. 73), отражающие перипетии взаимоотношений с Женщиной, также поддерживаются виолончелями. Но особенно примечательны те места, где возникают диалоги между виолончелью и скрипкой. Отметим здесь два симметрично расположенных эпизода: первое появление Женщины (тт. 36–40) и соответствующий момент во второй, «зеркальной», половине оперы (сразу после цветоцветового *crescendo*, т. 153 и далее), где два солирующих инструмента «общаются» между собой довольно долгое время.

Вообще, оркестровая партия приобретает в опере огромное значение. В условиях господства на сцене пантомимы именно оркестр становится главным носителем музыкального действия, главным толкователем происходящего. Он более не комментирует вокальную партию, реагируя на отдельные слова и порывы, как это было в «Ожидании», но принимает на себя ведущую роль (З. Визман даже называет «Счастливую руку» «симфонической поэмой с сопровождающим драматическим действием»¹²⁴). Очевидно, такое перераспределение функций между вокальным и инструментальным началом в пользу последнего послужило важным фактором отмеченной выше «кристаллизации» музыкальной структуры, которая в некоторых эпизодах выдерживает сравнение с чисто инструментальными сочинениями Шёнберга этого периода.

Шесть маленьких пьес для фортепиано оп. 19, как уже говорилось, обозначили собой крайнюю «точку сжатия», достигнутую в атональных сочинениях Шёнберга (ранее этот предел уже был достигнут в Пяти пьесах для струнного квартета оп. 5 Веберна, 1909¹²⁵). Столь же короткими были задуманы Три пьесы для камерного оркестра (1910), которые Шёнберг не закончил. Пьесы оп. 19 можно назвать «музыкальными

¹²³ Некоторые исследователи склонны усматривать в «Счастливой руке» отражение семейной драмы Шёнберга, о которой уже шла речь в связи со Вторым квартетом.

¹²⁴ *Wiesmann S. Arnold Schönbergs «Glückliche Hand» und die Aporien des expressionistischen Dramas. S. 313.*

¹²⁵ В своей последней архивной записи о Веберне (1951) Шёнберг, возвращаясь к преследовавшему его вопросу об авторстве нескольких наиболее важных музыкальных открытий, подчеркивает, что идея очень коротких пьес принадлежала ему: «[Завершив первые две из Трех пьес для фортепиано оп. 11] я показал их ему [Веберну] и сказал, что планирую цикл (он так и не был написан). В него войдет одна очень короткая пьеса, которая будет состоять всего лишь из нескольких аккордов. Это больше всего его ошеломило и, очевидно, послужило первотолчком для его чрезвычайно коротких сочинений. Я также говорил о том, как сделать, чтобы короткая пьеса не превращалась просто в «укороченную»: концентрация экспрессии и фраз» (*Шёнберг А. [Веберн. Klangfarbenmelodien]. С. 510*).

афоризмами»: они занимают от 9 тактов (вторая, третья и шестая) до 17-ти (первая). Движение ко все большей краткости и свободе выражения можно наблюдать даже внутри самого цикла ор. 19. Первая из его пьес – самая продолжительная и, кроме того, сохраняющая рудименты традиционной композиции (весьма отчетливая трехчастная форма: тт. 1–6, 7–12, 13–17). Последующие пьесы еще лаконичнее в плане изложения и уже совершенно индивидуальны по очертаниям. Пять из них были написаны за один день, 19 февраля 1911 года. Последняя добавлена в июне и имеет свою историю: в ней отразились впечатления от похорон Густава Малера, смерть которого оставила в душе Шёнберга глубокий след¹²⁶.

Пьесы ор. 19 – это шесть разнохарактерных миниатюр, несмотря на свои размеры, музыкально очень содержательных. Лаконизм изложения многократно увеличивает значимость каждой детали; собственно, деталей здесь и не остается, поскольку одинаково важно всё. «Подумайте, какая сдержанность нужна, чтобы быть столь кратким. Каждый взгляд можно расширить до поэмы, каждый вздох – до романа. Но: передать роман одним-единственным жестом, счастье одним-единственным вздохом – такая концентрация есть только там, где нет места причитаниям»¹²⁷, – эти слова Шёнберга из предисловия к веберновским Багателям ор. 9 для струнного квартета как нельзя лучше характеризуют и его собственные пьесы. Они записаны в высшей степени подробно, со множеством различных исполнительских указаний. Преобладающий динамический оттенок – *p* в различных градациях, отвечающий господствующему состоянию сосредоточенного вслушивания в себя. Очевидно, что они мыслились композитором именно как цикл, поскольку исполнение столь коротких пьес по отдельности не имеет смысла.

В первой пьесе словно ведут диалог инструменты камерного ансамбля: ее первая часть состоит из шести кратких, различных по выразительности фраз в разных регистрах, где эти воображаемые инструменты получают возможность высказаться. Пьеса рождает ощущение парения, гармонической невесомости. Тональные созвучия распались, рассыпались на терции, квинты, септимы, которые теперь свободно плавают, причудливо соединяясь друг с другом самым непредсказуемым образом. Так появляются то скопления терций (т. 14), то сочетания кварт (т. 1, 2), то созвучия из кварты и сексты (т. 1), а то вдруг две большие терции сложатся в увеличенное трезвучие (тт. 7, 8–12). То же относится и к отдельным голосам: они достаточно независимы, живут собственной жизнью, ведут свои линии, вступают и замолкают сами по себе. И лишь в конце (реприза, т. 13) легкие фразы-вздохи, фразы-дуновения, наконец, словно материализуются и обретают полнозвучие и законченность: здесь появляется сравнительно плотная, протяженная мелодия (*mf*, ремарка «mit Ton») с аккордовым сопровождением.

Отличительной чертой гармонии этой пьесы – как и всех последующих в цикле – является присутствие практически в каждой вертикали интервала малой секунды со своими производными/обращениями (интервальный класс малой секунды, по терминологии А. Форте). Малая секунда почти везде дается в «широком» расположении – в виде большой септимы или ноны, что смягчает ее остроту, и лишь в середине пьесы выступает в своем чистом, наиболее резком виде, будучи прибавлена снизу к исполняемому tremolo увеличенному трезвучию. Такому типу гармонии (В. и Ю. Холоповы в связи с музыкой Веберна называли ее «гемитонной») присуще своеобразное стилистическое единство и завершенность. Это определенная система, следующая своим собственным законам. (Ведь сказал же Шёнберг о «Лунном пятне» из «Пьеро», что это

¹²⁶ Тогда же Шёнберг написал картину «Погребение Густава Малера». Закончив летом 1911 года «Учение о гармонии», композитор посвятил свою книгу памяти глубоко чтимого им старшего коллеги. Следующей весной он впервые прочитал доклад о Малере, ставший одним из его самых важных публичных выступлений. Подробнее о взаимоотношениях Шёнберга и Малера см.: Лосева О. К предисловию Пражской речи Арнольда Шёнберга.

¹²⁷ Предисловие Шёнберга к изданию: Sechs Bagatellen für Streichquartett von Anton Webern. Op. 9. Universal Edition, 1924. Nr. 7575. S. 2.

«строгий контрапункт: консонансы только как проходящие или на слабом времени»¹²⁸.) В первой пьесе консонансы отсутствуют вообще, все строится на оттенках звучания целого мира диссонирующих гармоний.

Во второй пьесе, напротив, как нигде сильны тональные ассоциации: вся она основана на повторяющейся терции $g^1 - h^1$, которая таким образом принимает на себя функцию звуковысотного центра. От нее исходит и к ней приходит всякое происходящее здесь движение. Терция – господствующий интервал этой миниатюры, ее последний аккорд представляет собой наложение пяти терций на все той же «тонике» g^1 . Пьеса основана на резком противопоставлении очень короткого *staccato* аккомпанемента (повторяющийся интервал) и двух певучих фраз *legato espressivo*, окружающих эту пространственно неподвижную терцию сверху и снизу (Р. Фэрн говорит об ариозо как жанровом прототипе¹²⁹). Важное событие пьесы – долгий приглушенный аккорд в низком регистре (т. б), основанный на двух *уменьшенных* квартсекстаккордах на расстоянии большой септимы. Ему «отвечает» заключительное созвучие – два *увеличенных* трезвучия, и тоже на расстоянии большой септимы:

ПРИМЕР 73

Третья пьеса основана на противопоставлении того, что записано на верхней и нижней строках акколады. Первые четыре такта (половина сочинения) правая и левая рука будто пребывают в разных измерениях: правая играет все f , в плотной трех-четырёхзвучной фактуре, тогда как левая на pp ведет одноголосную линию, удвоенную в октаву (здесь также вырисовываются контуры тональности – *es-moll*). Во второй половине пьесы противопоставление снимается: характер изложения скорее унаследован от партии правой руки, а динамика – p , pp и ppp – от левой. Два контрастных характера утрачивают свою первоначальную рельефность, сближаются – и на глазах растворяются, тают.

Четвертая пьеса представляет новый «сюжет». Это настоящий инструментальный монолог, что-то вроде речитатива *secco*, сопровождаемого редкими аккордами. В конце, после легкой, изящной «речи», «солист» неожиданно раздражается гневной тирадой (f *martellato*). Так, на повышенных тонах, пьеса неожиданно и заканчивается.

Пятая пьеса, на наш взгляд, была задумана как заключение цикла. В ней «вспоминаются» некоторые черты предыдущих пьес, что придает ей итоговый характер. От первой пьесы она унаследовала скользкое движение на $3/8$ (во всем цикле только эти две пьесы написаны в трехдольном размере) и «покачивающийся» ритм четверть – восьмая. Ее длинная мелодия – словно продолжение сформировавшейся только к концу мелодии первой пьесы. Очевидная реминисценция из второй пьесы – целая линия из терций *staccato*, появляющаяся во второй половине. Наконец, «наследием» четвертой пьесы можно считать неожиданную, немотивированную кардинальную смену настроения в конце: агрессивное f , штрих *martellato*, резкое движение сверху вниз по всей клавиатуре, особая гармоническая жесткость. Кстати, это осложнение связано именно с появлением терций *staccato* на фоне мягкой, певучей мелодики – чужеродное вторжение разрушает уютный лирический мир.

Шестая пьеса воспринимается как эпилог всего цикла. Она – словно видение из другого мира, словно нежный отзвук чего-то бесконечно прекрасного и далекого. Медленно наплывают друг на друга звучания, время от времени раздаются чуть слышные вздохи. Основное созвучие пьесы, с его сочетанием кварт, терции и сексты, напоминает исходный аккорд оркестровой пьесы «Краски» (op. 16 № 3). Оно служит гармонической pedalю всего сочинения, создавая и заполняя собой, подобно зазвучавшей *musica mundana*, его пространство. Интонации вдоха становятся все ближе, все различимее, чтобы в самом конце вновь исчезнуть, раствориться в таинственных глубинах нижнего регистра.

ПРИМЕР 74

¹²⁸ Цит. по: *Eisler H. Schönberg-Anekdoten*. S. 16.

¹²⁹ *Fearn R. Sechs kleine Klavierstücke* op. 19. S. 275.

Выразительность пьес ор. 19 настолько красноречива, что напрашивается мысль о присутствии во всех них – а не только в шестой – некой тайной фабулы, «программы», тем более что такая скрытая программа присутствует почти во всех инструментальных произведениях Шёнберга этого периода: Первом и Втором струнном квартетах, Оркестровых пьесах ор. 16, начатой Второй камерной симфонии. Живописец Шёнберг словно пишет здесь полотно звуковыми красками.

Работе над «Лунным Пьеро» непосредственно предшествовало сочинение песни «Побеги сердца» ор. 20 на стихи М. Метерлинка (в немецком переводе) для высокого сопрано, арфы, челесты и фисгармонии¹³⁰. В творчестве Шёнберга этот опус занимает уникальное положение: это единственное у него совершенно обособленное вокальное произведение (все прочие объединяют в пределах одного опуса несколько песен); кроме того, это первый опыт сочинения для голоса в сопровождении *камерного ансамбля*, причем ансамбля редчайшего состава. Шёнберг был, по-видимому, первым, кому пришла идея объединить таким образом жанры камерной вокальной и камерной инструментальной музыки, с присущими им рафинированностью художественных образов и композиционных методов.

Хотя в «Побегах сердца» использовано всего три инструмента, можно утверждать, что здесь в снятом виде присутствует большой инструментальный ансамбль: регистры (и, соответственно, желаемые тембры) фисгармонии обозначены в партитуре при помощи названий традиционных инструментов; таким образом фисгармония воспроизводит тембры флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, бас-кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альты, виолончели, ударных. Отсюда один шаг до разноликого ансамбля «Лунного Пьеро» – шаг, который Шёнберг не замедлит сделать. П. Булез имел все основания назвать «Побеги сердца» «генеральной репетицией» «Лунного Пьеро»¹³¹.

В «Побегах сердца» действуют, так сказать, «призраки» обычных, вполне реальных инструментов (в этом плане челесту можно трактовать как «призрак» фортепиано). Холодноватый и прозрачный инструментальный колорит в сочетании с тембром очень высокого нежного сопрано создают утонченный, сублимированный эмоциональный мир этой песни, вознесшейся высоко над жизненными страстями (что, опять-таки, не совсем типично для Шёнберга, предпочитающего открытую, непосредственную выразительность). Этому впечатлению немало способствует и динамика: вся песня выдержана в разнообразных нюансах *p*, которое достигает своей предельной точки – *pppp* – в момент кульминации (т. 27).

Музыка «Побегов сердца» предельно «дематериализована», почти бесплотна. Она переносится в то мистическое измерение, где отрывается от земных форм и начинает говорить о «сути мира». Такое представление об истинной природе искусства было выражено Шёнбергом в статье «Отношение к тексту», опубликованной в альманахе «Синий всадник» – вместе с факсимиле песни «Побеги сердца». Между этими двумя сочинениями композитора, написанными на разных языках, существует тесная взаимосвязь.

Описанный Шёнбергом в статье процесс проникновения через материальную оболочку слов к их «мистически-имманентному содержанию» (Ф. Марк) находит художественное воплощение в «Побегах сердца», где приглушены, «сняты», насколько это возможно, материальные, физические музыкальные компоненты (тембр, динамика, в плане звуковысотной организации – тональность), а музыкальная выразительность словно переведена из «мира вещей» в «мир идей». Импульсом для преодоления всего «телесного», по всей вероятности, снова послужил текст – преисполненное символов и

¹³⁰ После ряда технических усовершенствований фисгармония на рубеже XIX–XX веков становится популярным инструментом не только в домашнем музицировании, но и в концертной практике. Помимо Шёнберга, его включали в состав различных ансамблей, в частности, С. Франк, А. Дворжак.

¹³¹ Булез П. Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг. С. 49.

метафор стихотворение Метерлинка, в котором страдающая человеческая душа уподобляется причудливому саду, где растут «сумрачные кувшинки радостей», «пальмы страсти», «прохладные мхи» и, наконец, бледная, болезненная лилия. Здесь ничто не обозначает самое себя, все служит лишь отражением скрытого, таинственного мира души.

В свете вышесказанного развитие вокальной партии в «Побегах сердца» можно понять как путь восхождения от «земного» к «небесному» – от прозаической речи к «прекрасному пению», к «гимнической экзальтации»¹³². Партия голоса начинается с омузыкаленной декламации – характерного для Шёнберга способа озвучивания текста, основанного на смысловом и синтаксическом его членении. Во втором разделе (тт. 16–19) характер вокального интонирования кардинально меняется: на фоне серебристых «россыпей» челесты и арфы сопрано исполняет восходящий широкими шагами ход, выдержанный в крупных длительностях (на слова: «[лилия] устремляется ввысь»). Дробная речитация первого раздела сменяется настоящим *bel canto*. Оно достигает наивысшего расцвета в последнем разделе (тт. 20–30), где сопрано подолгу распекает отдельные слоги в духе вокализа – случай для Шёнберга исключительный. Три плавно поднимающихся волны восхождения-ниспадения подводят к кульминации песни на ее последних словах «мистическая молитва», где достигается предельная точка вокального диапазона *f*². Воспользовавшись поэтичным названием одного современного сочинения, путь развития вокальной партии можно назвать «обретением абсолютно прекрасного звука».

ПРИМЕР 75 а, б, в

Такой тип вокального интонирования, названный М. Зихард «пением сфер» (*sphärischer Gesang*)¹³³, имеет в творчестве Шёнберга определенный контекст, который может дать ключ к пониманию семантики подобного пения. У композитора есть еще два примера похожих упоительных распевов: в конце последней части Второго струнного квартета (которая, напомним, называется «Воспарение»), на словах «огня святого я лишь искра живая, лишь гулкой отзвук я священного глагола», и в оратории «Лестница Иакова», где в том же характере выдержаны вокализы Души, освободившейся от брэнной телесной оболочки. Есть все основания полагать, что и вокальная партия «Побегов сердца», словно преодолевая силу земного тяготения, устремляется не просто в высокий регистр, но – в горние выси, к мистическому экстазу, что придает этому сочинению те метафизические обертоны, которые свойственны самым значительным замыслам композитора.

25 января 1912 года Шёнберг сделал в своем дневнике следующую запись: «Гутман [концертный агент] призвал меня 25-го к себе. [...] Предложение сочинить для исполнительских планов г-жи Цеме цикл “Лунный Пьеро”. В перспективе высокий гонорар (1000 марок). Прочитал предисловие, посмотрел стихи, воодушевлен. Блестящая идея, как раз в моем стиле. Сделал бы это и без гонорара»¹³⁴. Так началась история вокального цикла «Лунный Пьеро» **ор. 21** – сочинения, которое, наряду с сочинявшейся параллельно «Весной священной» Стравинского, стало символом начавшейся новой эпохи музыкального искусства¹³⁵. Альбертина Цеме, в прошлом актриса, впоследствии супруга известного лейпцигского адвоката, продолжала периодически выступать на сцене в жанре мелодрамы. До того, как обратиться к Шёнбергу, ей уже приходилось декламировать тексты из цикла «Лунный Пьеро» А. Жиро в немецком переводе

¹³² *Ruf W.* *Herzgewächse* op. 20. S. 292.

¹³³ *Sichard M.* *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*. S. 17–18.

¹³⁴ *Schönberg A.* *Berliner Tagebuch*. S. 12.

¹³⁵ В одном из писем Шёнберг охарактеризовал себя как композитора, «создавшего “Лунного Пьеро” и другие сочинения, которые изменили историю музыки» (письмо Р. Ресник от 19 сентября 1942 года, см.: *Шёнберг А.* *Письма*. С. 300).

О. Хартлебена, положенные на музыку О. Фрисландером в 1905 году¹³⁶. В договоре, подписанном между Шёнбергом и Цеме 10 марта 1912 года, говорилось, что композитор обязуется сочинить из названного цикла «как минимум двадцать стихотворений в виде мелодрамы в сопровождении фортепиано, возможно также двух других инструментов, до начала сезона 1912/13»¹³⁷. Уже первый из написанных Шёнбергом номеров, «Молитва к Пьеро» (№ 9), включал помимо фортепиано кларнет. В следующем номере, «Денди» (№ 3), потребовалась флейта *riccolo*, дальше – скрипка и виолончель («Опьяненный луной», № 1). Альбертина Цеме великодушно согласилась на увеличение инструментального ансамбля. В довершение всего, уже имея в своем распоряжении пять инструментов, Шёнберг пришел к мысли, что ансамбль можно пополнить новыми тембрами, не меняя при этом число исполнителей. Так в цикле появились флейта, бас-кларнет, а наряду со скрипкой – альт, на котором должен играть скрипач (последнее было весьма смелым шагом, особенно для тех лет). Таким образом постепенно сформировался ансамбль «Лунного Пьеро».

Как этот конкретный инструментальный состав, так и сама идея использовать для сопровождения голоса группу разнохарактерных инструментов вызвали большой резонанс в композиторской среде и послужили рождению новой ветви камерной вокальной музыки. Вслед за «Лунным Пьеро» в 1912–1913 годах появились «Три стихотворения из японской лирики» И. Стравинского, «Три стихотворения Стефана Малларме» М. Равеля, «Четыре индусских поэмы» М. Деляжа¹³⁸ – причем первые два из названных сочинений были написаны для одного и того же состава, повторяющего в несколько расширенном виде инструментальный ансамбль «Пьеро»: две флейты (также *riccolo*), два кларнета (также бас-кларнет), две скрипки, альт, виолончель, фортепиано¹³⁹.

В 1914 году Стравинский пишет еще одно сочинение для голоса и инструментального ансамбля – «Прибаутки». Шесть песен на стихи Г. Тракля *op. 14* (1917–1921) и Пять духовных песен *op. 15* (1917–1922) А. Веберна также продолжают ансамблевую традицию «Пьеро». В последующем («в диалоге» с партитурой «Пьеро» (а позже – и с инспирированными этим шёнберговским опусом сочинениями) был создан целый ряд произведений; упомянем здесь, в частности, циклы Г. Эйслера «*Palmström*» *op. 5* для *Sprechstimme*, флейты, кларнета, скрипки/альта, виолончели (1924) и «Четырнадцать способов описания дождя» для флейты, кларнета, скрипки, альт,

¹³⁶ Помимо Фрисландера, к текстам Жиро – Хартлебена до Шёнберга обращались Ф. Поль (1891), М. Маршалк (1901), П. Гренер (1908), Й. Маркс (1910–1911). Все они писали для голоса в сопровождении фортепиано.

¹³⁷ Цит. по: Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 1 / Hrsg. von R. Brinkmann. Mainz; Wien, 1996. S. 227.*

¹³⁸ Премьеры всех трех опусов состоялись в одном концерте 14 января 1914 года в Париже.

¹³⁹ Как известно, для Стравинского присутствие на одном из премьерных концертов «Лунного Пьеро» в Берлине 8 декабря 1912 стало одним из важных художественных впечатлений его жизни. Впоследствии он не раз высказывался о «Пьеро» самым лестным образом: «Я очень отчетливо помню: инструментальная сущность “Пьеро” произвела на меня огромное впечатление. Говоря “инструментальная”, я имею в виду не только инструментовку, но всю контрапунктическую и полифоническую структуру этого блистательного инструментального шедевра» (1957; Igor Stravinsky – Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. P. 69), «“Пьеро” – это солнечное сплетение и дух музыки начала XX века» (1961; Igor Stravinsky – Robert Craft. *Dialogues and a Diary*. P. 105). Стравинский начал работу над своими «Японскими стихотворениями» еще до того, как услышал «Пьеро», но, по-видимому, слуховые впечатления от шёнберговского опуса в определенной степени повлияли на их окончательный облик.

Тогда, в 1912–1913 годах, Стравинский заразил своим энтузиазмом и Равеля, в результате чего и появились «Три стихотворения С. Малларме». Примечательно, что Равель представлял себе их премьеру, как и премьеру «Японских стихотворений» Стравинского, в одном концерте с «Лунным Пьеро». Тогда этот концерт так и не состоялся. Спустя тридцать шесть лет, в июле 1949 года, Р. Лейбовиц в парижском *Salle de la Géographie* осуществил идею Равеля.

виолончели, фортепиано (1941; это сочинение было посвящено Шёнбергу к его 70-летию и открывается его монограммой), а также «Молоток без мастера» П. Булеза (1955)¹⁴⁰.

Шёнберг работал над «Лунным Пьеро» с большим воодушевлением. Состояние творческого подъема фиксирует уже первая его запись в дневнике, связанная с процессом композиции (12 марта 1912): «Сегодня утром неожиданно большая тяга к сочинению. Впервые за очень долгое время! Я уже подумывал о такой возможности, что вообще никогда больше не буду сочинять». И на следующий день: «Собственно, я должен был бы работать над своим докладом о Малере, который буду читать 25-го [марта] в Праге. Но все-таки в следующие дни буду сочинять. Вчера, 12 марта, я написал первую из монодрам «Лунного Пьеро». Кажется, вышло хорошо. Это очень вдохновляет. И – совершенно точно, я чувствую это – я иду к новой выразительности. Звуки становятся здесь прямо-таки по-животному непосредственным выражением чувственных и духовных движений. Как если бы все прямо передавалось. Мне страшно интересно, как пойдет дальше»¹⁴¹. Большая часть музыки была написана в период с 17 апреля по 30 мая, когда были завершены семнадцать мелодрам. Случалось, что Шёнберг писал сразу по несколько номеров за один день (так, 9 мая датируются № 6, 10 и 20); некоторые мелодрамы потребовали два-три дня работы (№ 3, № 11). Последняя, «Кресты» (№ 14), была завершена 9 июля. До 25 июля Шёнберг определил окончательный порядок следования мелодрам.

Из цикла Жиро – Хартлебена, состоящего из пятидесяти стихотворений, Шёнберг отобрал двадцать одно¹⁴², сгруппировав их так, что в цикле вырисовывается некий сюжет, а каждая из его частей имеет центральную тему. Открывающая сочинение мелодрама «Опьяненный луной» определяет тему первой части: луна, лунный свет. Здесь не осталось и следа от романтической идиллии ночи: холодный, бледный свет «смертельно больной» (№ 7) луны искажает очертания, вызывает призрачные видения и вместе с тем непреодолимо притягивает, повергая в сомнамбулическое состояние. Вторая часть – сгущение атмосферы мрачной фантазмагии: Пьеро вырывает из груди свое сердце и кладет его на алтарь («Багряная месса» № 11), лунный серп превращается в разящий меч («Отсечение головы» № 13); трагической кульминацией этой части и всего цикла становится № 14 «Кресты», где возникает тема мученичества, распятия. Третья часть переносит героя в совсем иной мир. Пьеро возвращается в свою родную Италию, отрекается от прошлого, забывает о страданиях (хотя злобная луна и тут напоминает о себе – «Лунное пятно» № 18): «Все недовольство вдруг прошло: / из обрамленных светом окон / свободно я смотрю на мир»¹⁴³. Однако после всего, что случилось ранее, в такой

¹⁴⁰ Сам Булез неоднократно говорил, что в «Молотке без мастера» есть две «цитаты» из «Лунного Пьеро» – не буквальные, но концептуальные: пьеса для голоса и флейты (тот же состав, что в № 7 «Болезненная луна» у Шёнберга) и сама идея смены инструментального ансамбля в каждом из номеров цикла (см., в частности, авторское предисловие к изданию партитуры: *Boulez P. Le marteau sans maître. Philharmonia Partituren in der Universal Edition. No. 398*, – а также: Theodor W. Adorno – Pierre Boulez. *Gespräche über den Pierrot lunaire*. S. 90).

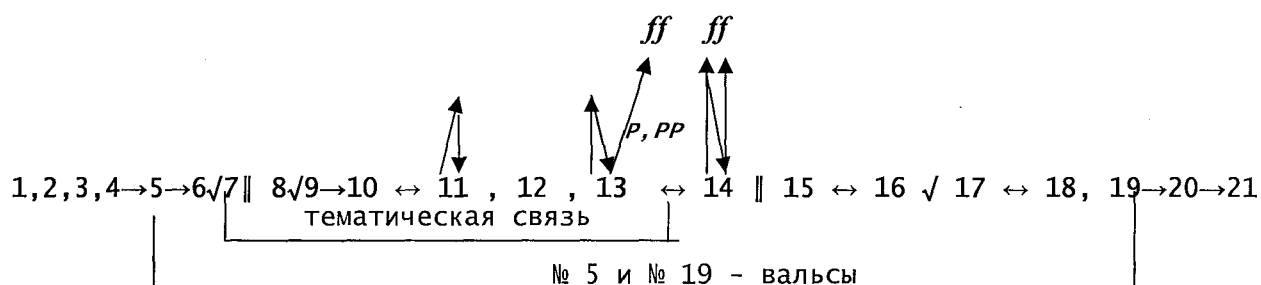
¹⁴¹ *Schönberg A. Berliner Tagebuch*. S. 33–34.

¹⁴² По всей вероятности, число это было выбрано не случайно – равно как не случаен и авторский подзаголовок «трижды семь стихотворений». Известно, что Шёнберг придавал мистическое значение числам. Так, всю свою жизнь он панически боялся числа 13 (и, как показало время, небезосновательно). Число 13 действительно сыграло определяющую роль в биографии композитора: он родился 13 сентября, а умер 13 июля, не дожив нескольких минут до 14-го. Скрытая числовая символика присутствует в целом ряде его сочинений: 15 стихотворений из «Книги висячих садов» ор. 15, 21 мелодрама «Лунного Пьеро» ор. 21. «Трижды семь стихотворений» следует понимать, исходя из особого сакрального значения чисел 3 и 7. Для Шёнберга, очевидно, не остался незамеченным опыт поэтической книги «Седьмое кольцо» С. Георге (из которой Шёнберг взял тексты для своего Второго струнного квартета): число стихотворений в каждой из семи частей этой книги кратно 7 (14 + 14 + 21 + 21 + 14 + 28 + 70). Теме чисел в связи с творчеством Шёнберга специально посвящена работа: *Sterne C. Arnold Schoenberg, the Composer as Numerologist*; в связи с «Лунным Пьеро» и в особенности тем, как располагалось полное название цикла на премьерной афише см.: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 1. S. 177–178*.

¹⁴³ Цит. по изд.: *Шёнберг А. Лунный Пьеро* / Рус. текст М. Элик. Л., 1974.

безоблачный happy end верится с трудом. Скорее можно предположить, что герой удаляется от земной юдоли в некий призрачный, нереальный мир (характерны в этом плане его слова: «О, старый аромат сказочного времени, ты вновь опьяняешь меня»). На наш взгляд, здесь происходит нечто подобное тому, что описано в заключительной сцене романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», когда оба героя обретают, наконец, покой в идеальном мире, однако остается открытым вопрос: не находится ли этот мир уже за чертой жизни? Тон третьей части «Пьеро», конечно, совсем иной – ироничный и насмешливый, но сам прием «смены измерений» близок булгаковскому. Различия в содержании трех частей «Пьеро» были очевидны для наиболее чутких слушателей уже при первом знакомстве с шёнберговским сочинением. Так, Ф. Бузони писал 19 июня 1913 Э. Петри после исполнения «Лунного Пьеро» у себя дома: «Несмотря на то, что все они [мелодрамы] гротескны, все же можно определить три части (по некоторым преобладающим нюансам) как лирическую, трагическую и юмористическую»¹⁴⁴.

Наряду с сюжетной линией, Шёнберг целенаправленно использует и чисто музыкальные средства объединения цикла. Внутри него мелодрамы объединяются в группы – прежде всего благодаря наличию связей между отдельными номерами, а также исполнению некоторых мелодрам *attacca* (см. схему).



- , - паузы
- - без паузы
- ↔ - связи (интермедии)
- √ - (довольно) большие паузы
- || - границы частей
- ↑ - динамика

Паузы между частями цикла специально «сочинялись» композитором, были предметом его особого внимания – партитура содержит исчерпывающие указания относительно их продолжительности. На схеме видно, что слитность цикла возрастает к концу: начиная с № 13, в нем нет «отдельно стоящих» мелодрам. Наиболее явным объединяющим фактором в цикле служит тематическая арка от последнего номера первой части («Большая луна») к самой обширной в цикле интермедии между № 13 «Отсечение головы» и № 14 «Кресты» (фактически это инструментальное интермеццо). Как свидетельствуют эскизы к «Лунному Пьеро», Шёнберг сначала хотел сделать эту интермедию своего рода тематическим «узлом» всего цикла: в эскизе к ней не было буквально ни одной ноты, которая не была бы связана с уже прозвучавшим или с последующим. Возможно, такое решение показалось Шёнбергу впоследствии слишком прямолинейным. Так или иначе, эскизы только подтверждают особое положение в цикле пары № 13 ↔ № 14. На схеме также хорошо виден путь к кульминации цикла № 14: неуклонное повышение эмоционального накала, сопровождаемое постепенным восхождением по динамической шкале. Стоит отметить, что во всех мелодрамах до № 14 *ff* появлялось ближе к концу формы, и только № 14 начинается как бы сразу с кульминации всех предыдущих номеров. Центральное положение в цикле «Крестов» подчеркнуто и их заключительным аккордом, одновременно венчающим и всю вторую

¹⁴⁴ Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 1. S. 285.

часть «Пьеро»: с учетом звуков, появляющихся в трелях, в нем собраны все двенадцать тонов хроматической гаммы. Такое созвучие беспрецедентно для всего предшествовавшего творчества Шёнберга. Ранее (в частности, в «Ожидании», «Счастливой руке») у него встречались аккорды, состоящие из 9–11 неповторяющихся тонов, но созвучие, одновременно заключающее в себе весь возможный в темперированной системе звуковысотный диапазон, встречается здесь впервые:

ПРИМЕР 76

Героем вокального цикла Шёнберга становится Пьеро – персонаж из французской разновидности *commedia dell'arte*, клоун в балахоне с белым, густо напудренным лицом, безусый и безбровый. На протяжении XIX века эта комическая фигура была существенно переосмыслена во французском искусстве, чтобы в эпоху *fin de siècle* возвыситься до символа непонятой и отринутой миром одаренной, тонко чувствующей личности.

Образ Пьеро, становясь со временем все более меланхолическим, проходит через всю французскую литературу XIX века (Ш. Бодлер, Т. Готье, Г. Флобер, Э. де Гонкур, П. Верлен и др.). Огромную роль в переосмыслении фигуры Пьеро сыграл французский мим Ж.-Г. Дебюро по прозвищу Батист, игравший в 30–40-е годы XIX века в парижском *Théâtre des Funambules*, куда его выступления привлекали французскую интеллектуальную элиту¹⁴⁵. На рубеже XIX–XX веков Пьеро окончательно превращается из персонажа уличного фарса в хрупкое, ранимое создание, «прячущее свое лицо под маской из боязни столкнуться с реальностью»¹⁴⁶. Одним из первых, кто стал изображать в облике Пьеро самого себя и тем самым недвусмысленно подтвердил автобиографическое значение этой фигуры, стал франко-бельгийский художник Дж. Энсор (1860–1949)¹⁴⁷. На его картинах Пьеро нередко предстает как единственный одушевленный персонаж с человеческим лицом в окружении уродливых масок. Воплощением артистического *alter ego* стал Пьеро – наряду с другими образами клоунов и жонглеров – и для П. Пикассо, в творчестве которого, начиная с 1900 года, эта тема всплывает в десятках, если не сотнях вариантов.

В драматическом театре начала XX века жанр *commedia dell'arte* переживает второе рождение. Среди венских спектаклей, апеллирующих в том или ином виде к формам и персонажам этого жанра, – спектаклей, которые мог видеть и Шёнберг, – назовем комедию «Король Арлекин» Р. Лотара, с большим успехом шедшую в Вене и Турине в 1900–1903 годах, а также постановку пьес Ф. Ведекинда «Лулу» (1903) и «Ящик Пандоры» (1904), в которых на сцену был выведен Пьеро. С этим персонажем Шёнберг наверняка столкнулся и в период своей работы в берлинском кабаре «*Das Überbrettel*», где в 1901 году были поставлены спектакли «Карнавальная ночь Пьеро» и «Оба Пьеро». «То, что могло ожить в “Пьеро” из этой атмосферы, – так это определенный стиль исполнения [...] и еще дух некой развязной, фривольной, граничащей с гротеском иронии, запечатленной во многих документах *Überbrettel*», – писал Ф. Церха¹⁴⁸.

Огромная заслуга в возрождении *commedia dell'arte* в начале XX столетия принадлежит русскому театру и прежде всего Вс. Мейерхольду. Говоря о «внезапном, триумфальном и странном» появлении масок *commedia dell'arte* в сценическом искусстве начала XX века, театровед В. Силюнас отмечает: «Маски охватила свойственная XX столетию – зре страшных потрясений – смятенность, они обрели напряженную, едва ли не конвульсивно-дикую экспрессивность [...]. Центральным становилось противопоставление обреченного, тоскующего и гибнущего индивида агрессивной-напористой, бойкой и бездушной маске»¹⁴⁹. В 1903 году Мейерхольд поставил в Херсоне пьесу австрийского писателя Ф. фон Шёнтана «Акробаты», в которой сам выступил в аллегорической роли Клоуна, олицетворяющего собой весь трагизм социального положения артистической природы. Три года спустя в Санкт-Петербурге он представил «Балаганчик» А. Блока (Мейерхольд снова участвовал в этом спектакле, на сей раз в роли Пьеро – «мечтательного, расстроенного, бледного», как говорится в тексте пьесы). В 1910 году Мейерхольд обратился к «комедии масок» в постановке «Шарф Коломбины» по мотивам

¹⁴⁵ Режиссер М. Карне сделал Батиста Дебюро одним из главных героев своего фильма «Дети райка» (1944).

¹⁴⁶ *Veinhorn G.* Das Grotteske in der Musik: Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire». S. 154.

¹⁴⁷ В числе тех, кто последовал его примеру, был и М. Бекман, написавший в 1921 году «Автопортрет в виде клоуна». Стоит упомянуть в этой связи и картину русских художников А. Яковлева и В. Шухаева «Арлекин и Пьеро (Автопортреты)» (1914), хранящуюся в Русском музее в Санкт-Петербурге.

¹⁴⁸ *Церха Ф.* К вопросу об исполнении речевой партии (*Sprechstimme*) в «Лунном Пьеро» Шёнберга. С. 54.

¹⁴⁹ *Силюнас В.* Комедия дель арте в театре XX века. С. 103–104.

А. Шницлера. «Спектакль рождал ощущение, что имя гротескным, дегуманизированным, подчеркнута уродливым маска – легион, что ими полнится весь мир, и не только из-за несчастной любви, но и для того, чтобы вырваться из тисков такого мира, выпивал яд несчастный Пьеро, чьи руки в широких крыльях рукавов поднимались и беспомощно падали, как у подстреленной белой птицы [...]», – пишет Силюнас. На протяжении 1910-х годов Мейерхольд поставил еще ряд пантомим, в которых участвовали персонажи *commedia dell'arte*. Эта тема в разных ее трактовках была подхвачена «Русским балетом» С. Дягилева в таких постановках, как «Карнавал» Р. Шумана, «Петрушка» И. Стравинского и, соответственно, нашла отражение в творчестве сотрудничавших с труппой Дягилева художников – А. Бенуа, К. Сомова, Н. Гончаровой.

Разумеется, о каком-либо воздействии на Шёнберга русской театрально-художественной традиции говорить не приходится – и тем не менее парадоксальным образом его «Лунный Пьеро» в трактовке главного героя оказывается ближе театру Мейерхольда, чем, скажем, праздничной, дионисийской интерпретации «комедии масок» в те же годы немецким режиссером М. Рейнхардтом. Косвенным же свидетельством того, что «Лунный Пьеро» поначалу воспринимался именно в русле театральной традиции своего времени, могут служить описания его премьеры: ансамбль и дирижер находились на сцене за ширмой, перед зрителями была лишь А. Цеме, одетая в костюм Пьеро (как писали потом в прессе, она «выступала в роли Пьеро» [курсив наш – Н. В.]).

В первой же из мелодрам цикла речь идет не о Пьеро (его имя появляется лишь в № 3 – «Денди»), а о поэте, «опьяненном луной». Именно художник, поэт является главным героем Шёнберга. Имя ему – Пьеро. Наиболее прямо и открыто тема мученичества поэта воплощена в кульминационном № 14 «Кресты», где рефреном служат слова: «Стихи – это святые кресты, на которых истекает кровью поэт». Мало того, есть основания предполагать, что фигура художника в «Лунном Пьеро» имеет автобиографические черты. В третьей строфе первой мелодрамы, на словах «молящийся поэт опьянен святым напитком», к инструментальному ансамблю флейты, скрипки и фортепиано неожиданно подключается виолончель – инструмент Шёнберга, на котором он играл в молодости в оркестре «Полигимния» под руководством А. Цемлинского. Однако важно не только это само по себе, но и то, *как* виолончель вступает: это единственное место во всем цикле, где Шёнберг удваивает один инструмент другим, – виолончель дублируется фортепиано, благодаря чему ее голос звучит особенно веско и сильно. Высказавший это предположение Р. Бринкман, который подготовил к изданию том с «Лунным Пьеро» в Полном собрании сочинений Шёнберга, на основании изучения эскизов композитора пришел к выводу, что идея ввести виолончель пришла композитору непосредственно по ходу сочинения первой мелодрамы цикла¹⁵⁰.

Еще одним свидетельством автобиографической подоплеку цикла служит дарственная надпись Шёнберга в партитуре «Лунного Пьеро», отправленной в декабре 1916 года А. Цемлинскому: «Банально говорить, что мы все – такие вот шуты-лунатики; это и имеет в виду поэт: мы пытаемся смыть воображаемые лунные пятна со своей одежды и вместе с тем молимся на свои кресты. Будем же радоваться тому, что у нас есть раны: это помогает нам мало ценить материю. От пренебрежения к нашим ранам происходит презрение к нашим врагам, берется сила пожертвовать жизнь лунному лучу. Становишься слегка патетичным, когда думаешь о поэзии “Пьеро”»¹⁵¹.

Во всех стихотворениях Жиро – Хартлебена использована старинная стихотворная форма рондель, где строки соподчиняются следующим образом: АБВГ ДЕАБ ЖЗИКА (выделены рефрены). В большинстве своих мелодрам Шёнберг следует стихотворной форме, сохраняя ее трехстрофную структуру (в самом простом варианте он пишет куплетную форму – № 1 «Опьяненный луной»). Лишь в немногих случаях он прибегает к ясно выраженной тематической репризе (как в № 16 «Подлость» – возвращение главной

¹⁵⁰ См. об этом: *Brinkmann R.* Was uns die Quellen erzählen... Ein Kapitel Werk-Philologie. S. 690–691.

¹⁵¹ Цит. по: *Arnold Schönberg.* Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 1. S. 298.

темы с началом третьей строфы, т. 16, а также № 5 «Вальс Шопена»). Как правило, тематическую репризу, если она и есть, с трудом можно уловить (например, в № 13: т. 1, виолончель – т. 17, фортепиано). Чаще всего при отсутствии точных тематических соответствий возвращается *тип изложения* начала, что создает черты репризности (так происходит, в частности, в № 4 «Бледная прачка», № 19 – это снова вальс), либо же, как заключительный «росчерк», самый первый мотив проводится в самом конце, создавая обрамление формы (№ 14, № 8 «Ночь», № 15 «Ностальгия»).

Шёнберг обычно не подчеркивает повторения стихотворных строк в середине и в конце. Он делает это лишь тогда, когда смысл этих строк имеет для него особое значение. Наиболее яркий пример здесь – № 14 «Кресты», где лейтмотивом трехкратно проведены слова «стихи – это святые кресты»:

ПРИМЕР 77 а, б, в

Похожий случай в «Мадонне»: здесь выделено повторение первых двух строк в середине. Видимо, нельзя считать совпадением, что эти слова опять-таки посвящены теме трагизма творчества: «Поднимись, мать всех страданий, на алтарь моих стихов».

В нескольких номерах Шёнберг трактует стихотворную форму 4+4+5 как 6+7. При этом следы оригинальной структуры стиха все равно просматриваются, так что возникает форма, колеблющаяся между двух- и трехчастной. Один такой случай – в № 17 «Пародия», где с повторением первой стихотворной строки вроде бы начинается очевидная реприза (возвращается вступительный мотив у фортепиано, вновь начинается канон, тт. 16–18), которая, однако, быстро «затухает», чтобы не помешать началу «настоящей» третьей строфы в т. 22. Нечто подобное происходит и в № 8. Еще одним примером здесь может служить последняя мелодрама цикла «О, аромат далеких лет...». Стихотворная реприза в середине подчеркнута точной тематической репризой, что придает особый вес этим завершающим словам всего произведения (ср. тт. 1–3 и 14–16).

Уже сделанный краткий обзор дает представление о том, сколь разнообразно интерпретирует Шёнберг стабильную структуру стиха. Здесь нет двух одинаковых случаев, всякий раз музыкальная форма сочиняется специально для данной конкретной мелодрамы.

Точно так же каждый раз придумывается и инструментальный ансамбль. С учетом используемых разновидностей инструментов, в цикле нет повторяющихся составов¹⁵². Единственный раз все инструменты собираются вместе в последней мелодраме; несмотря на ее краткость и прозрачность, здесь каждому из них дана возможность «попрощаться». Основным инструментом, цементирующим всю ткань, традиционно является фортепиано, участвующее в большинстве номеров цикла и несущее на себе главную «гармоническую» нагрузку. Остальные инструменты выступают в общем ансамбле на равных, получая свои «сольные» номера: для флейты это № 7 «Больная луна», для скрипки – № 2 «Коломбина», для кларнета – № 9 «Молитва к Пьеро», для виолончели – № 19 «Серенада». Кроме того, виолончели поручено несколько неистовых речитативов, выразительных и патетических, как речь «от первого лица» (№ 6 – третья строфа, № 13 – вступление, соло при переходе от № 15 к № 16). Эти по-риторически красноречивые выступления подтверждают предположение о виолончели как авторском alter ego.

Вокальная партия «Лунного Пьеро», получившая название Sprechstimme, балансирует на грани между пением и декламацией. Шёнберговскую идею «речевой мелодии» (о Sprechmelodie Шёнберг говорит в предисловии к сочинению) исследователи связывают с декламационным стилем его времени, который характеризовался почти музыкальной распевностью и большим интонационным диапазоном – до полутора октав, что существенно отличает его от современного. Другим возможным источником была

¹⁵² Единственное, да и то не вполне строгое, исключение составляют № 14 и 20, в которых помимо Sprechstimme участвуют флейта, кларнет (in A), скрипка и виолончель. Однако в № 14 этот ансамбль вступает только в третьей строфе (в первых двух солирует фортепиано) и звучит остраненно: флажолеты струнных, frullato флейты, – так что естественный тембр инструментов поначалу скрыт.

традиция богато нюансированного преподнесения текста в венском Народном театре, оперетте, кабаре (известно, что композитор восхищался искусством некоторых артистов, работавших в этой сфере). Шёнберг расширяет диапазон Sprechstimme до двух с половиной октав, что порождает большие трудности для исполнения (в частности, по мнению П. Булеза, эта партия написана одновременно слишком низко и слишком высоко). «В связи с огромным диапазоном, в котором задумана и зафиксирована партия речевого голоса, по-прежнему говорят о том, что Шёнберг, мол, занимался здесь в свое удовольствие чистым экспериментированием, – писал Ф. Церха. – [...] Найденную технику дифференциации речи он развивал дальше и довел до предела. То, что он проделывает здесь с речевым голосом, вообще характерно для его музыкального мышления: так же поступает он с вокальным голосом в “Побегах сердца”, так же дифференцирует тематическое развитие и сцепление в произведении, относящемся к совершенно иной области, – в Камерной симфонии ор. 9»¹⁵³.

Партия Sprechstimme продолжает оставаться главной проблемой при исполнении «Лунного Пьеро»¹⁵⁴. По-видимому, главная причина этого заключается в том, что сам Шёнберг не совсем представлял себе, что же он хочет. В предисловии к сочинению он указал, что «мелодия, обозначенная в Sprechstimme при помощи нот, не предназначена для пения»; не раз он подчеркивал это и впоследствии. Однако остается неясным, как поступать с крупными длительностями: как можно воспроизвести звук продолжительностью, скажем, в две четверти, не удерживая высоту? Запись «Лунного Пьеро», сделанная самим Шёнбергом в сентябре 1940 года (партию Sprechstimme исполняла Э. Вагнер-Штидри) в данном случае не может служить образцом, поскольку композитор не был ею вполне удовлетворен: Sprechstimme в этой записи несколько «задавлено» звучанием инструментального ансамбля. Э. Вагнер-Штидри решает проблему длинных нот, широко используя глиссандирование по направлению к следующему звуку. Кроме того, обращает на себя внимание очень вольное обращение солистки с указанными в ее партии точными звуковысотами: зафиксированные интервальные соотношения не выдерживаются, прихотливые мелодические «изгибы» выравниваются, ходы на широкие интервалы нивелируются. Зато ритм выдерживается неукоснительно. Такое преподнесение текста действительно очень близко художественной декламации (по замечанию П. Булеза, «возникает отдаленная тень Сары Бернар»¹⁵⁵). Однако этот «авторизованный» вариант интерпретации вряд ли может послужить образцом для последующих исполнительниц Sprechstimme. Скорее наоборот: подобная свобода в обращении со звуковысотной линией скорее еще больше запутывает ситуацию, поскольку ставит под вопрос целесообразность детализированной звуковысотной фиксации вокальной партии в нотах. И все же несмотря на разного рода трудности, связанные с интерпретацией вокальной партии, «Лунный Пьеро» остается одним из самых исполняемых сочинений Шёнберга. Среди десятков его записей есть и такие, в которых удалось найти приемлемое решение проблемы Sprechstimme (например, тем же Ф. Церхой).

Некоторые другие авторские комментарии, относящиеся к Sprechstimme, также иногда вступают в противоречие с нотным текстом. Определенная высота звука, указанная в партии солистки, весьма важна, так как Sprechstimme включается в тематическую ткань сочинения (как, например, в № 17 «Пародия», где участвует в каноне; тематическая арка между № 7 «Большая луна» и интермедией между № 13 и 14 также в значительной мере основывается на воспроизведении в последней бас-кларнетом и альтом

¹⁵³ Церха Ф. К вопросу об исполнении речевой партии (Sprechstimme) в «Лунном Пьеро» Шёнберга. С. 55.

¹⁵⁴ Этой теме специально посвящена содержательная статья М. Элик, не утратившая своего значения по сей день: Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга.

¹⁵⁵ Булез П. Заметка о речитативе. С. 61.

«мелодии» Sprechstimme из № 7)¹⁵⁶. Вместе с тем, в одном из поздних своих писем композитор говорит, что чтица «ни разу не поет тему, темы и все музыкально важное проходит у инструментов»¹⁵⁷.

В уже цитированном письме к Э.Петри Ф.Бузони высказал следующее удивительно меткое наблюдение: «Он [«Лунный Пьеро»] как будто бы составлен из рассыпавшихся частей большого музыкального механизма, как если бы некоторые из этих частей применялись в другой функции по сравнению с той, для которой они изначально предназначались». Действительно, в «Лунном Пьеро» в изобилии представлены разного рода исторические модели, которые служат объектом переосмысления, остранения, критической рефлексии. Р. Бринкман даже рискует утверждать, что в цикле «нет ни одной вещи, которая не основывалась бы на уже существующем материале»¹⁵⁸. Так или иначе, бесспорно одно: «Лунный Пьеро» в значительной степени является «музыкой о музыке».

Первый и наиболее очевидный музыкально-исторический слой в произведении – это традиционные жанры и формы: два медленных вальса (№ 5 и 19), полька (№ 17), баркарола (№ 20 «Возвращение на родину»), пассакалья (№ 8), fuga (№ 18 «Лунное пятно»), канон (№ 17). Все они трактованы в совершенно новом ключе. В «Вальсе Шопена» (№ 5) мы имеем дело с предельной сублимацией жанра, который уже у самого Шопена превратился в лирическую поэму; здесь же, в вальсе о шопеновском вальсе, изысканность и утонченность прототипа приобретают оттенок болезненной, страдальческой изломанности. Другой вальс, «Серенада» (№ 19), – элегантный, непринужденный и эмоционально надрывный – пародирует салонное музицирование. Кроме того, он превращен в настоящий концерт для виолончели с фортепиано (включающий даже миниатюрную виртуозную каденцию в т. 25). Баркарола, после экспозиции жанра в начальных тактах, «модулирует» в сферу чистой изобразительности: баркарола здесь – не более чем иллюстрация покачивающейся на волнах лодки Пьеро, плывущего к себе на родину.

Самому радикальному переосмыслению подвергаются полифонические формы. Тема пассакальи (которая в первой строфе проводится по всем голосам в виде четырехголосного канона) постепенно ритмически «сжимается», превращаясь в фигурации, растворяясь в общих формах движения. Полифонические формы в № 17 и 18 можно трактовать как остроумную иллюстрацию текста. В № 17 речь идет о злой шутнице луне, лучи которой имитируют спицы влюбленной в Пьеро дуэньи – и точно так же кларнет пародирует тему альты (канон в обращении):

ПРИМЕР 78

Эту сложную полифоническую форму¹⁵⁹ можно понять и как передразнивание воображаемого лирического «дуэта согласия» между дуэньей и Пьеро (двухголосный канон в прямом движении + третий голос *в обращении*). Кроме того, в «Пародии» возникает противоречие между «легкомысленной» темой, написанной в характере польки, и «глубокомысленной» формой, и это нарочитое несоответствие также служит выражению авторской иронии.

Апофеозом полифонической сложности в цикле становится № 18 «Лунное пятно». Э. Веллес в своей монографии о Шёнберге определил эту полифоническую форму как «двойной канон между *riccolo* и кларнетом *in A*, с одной стороны, скрипкой и

¹⁵⁶ О тематическом значении Sprechstimme очень убедительно пишет и М. Элик: Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга. С. 183–196.

¹⁵⁷ Письмо от 15 февраля 1949 года Г. Росбауду. Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 1. S. 304.

¹⁵⁸ Brinkmann R. The Fool as Paradigm. P. 157.

¹⁵⁹ Первая строфа: 3-голосный канон – альт и Sprechstimme в прямом движении, кларнет в обращении; окончание второй строфы (тт. 17–20): двойной 4-голосный канон – между флейтой *piccolo* и Sprechstimme в прямом движении, между альтом и кларнетом в обращении; третья строфа: двойной 4-голосный канон – между голосом и кларнетом в прямом движении, между альтом и флейтой в обращении.

виолончелью – с другой»¹⁶⁰. В своих примечаниях на полях монографии Шёнберг поправил Веллеса: «Лунное пятно» – это «фуга между *riccolo* и кларнетом *in A*, с одной стороны, канон между скрипкой и виолончелью – с другой». Композитор, безусловно, прав: помимо кварто-квинтовых вступлений (в отличие от октавных в сопровождающем каноне), в пользу фуги у *riccolo* и кларнета говорят также миниатюрные интермедии между проведениями темы. Однако главный полифонический кунштюк этого номера заключается в том, что, начиная ровно с середины (четвертая восьмая т. 10), канон и фуга, о которых шла речь, проводятся в точном ракоходе. В этой полифонической процедуре не участвует фортепиано: у него от первого до последнего такта в двойном увеличении проводится та самая «фуга между *riccolo* и кларнетом» (благодаря трех- и впоследствии четырехголосию в партии фортепиано создается иллюзия того, что в этой фуге не два голоса, а три и даже больше). Из-за двойного увеличения эта фуга до конца пьесы как раз успеваает целиком пройти в прямом движении, на ракоход времени уже не остается. Но, пожалуй, самым поразительным в «Лунном пятне» является то, что на все эти полифонические чудеса отводится ровно 19 тактов и меньше одной минуты времени, да и служат они опять-таки изображению событий, о которых говорится в тексте. Зеркальное движение начинается точно в тот момент, когда Пьеро обнаруживает у себя на спине лунное пятно – причем, как можно предположить, обнаружил он его при помощи зеркала.

Подобное радикальное временное сжатие сложнейшей конструкции является типичной чертой шёнберговского атонального стиля. Один из его парадоксов заключается в том, что краткие, афористические формы, на рубеже 1900–1910-х годов сменившие многосоставные и масштабные тональные композиции – в которых параллельно разворачивалось сразу несколько конструктивных принципов («Просветленная ночь», «Пеллеас и Мелизанда», Первый квартет) – зачастую не уступают последним (а то и превосходят их) по сложности внутренней организации. Однако то, на что прежде требовалось полчаса и более, теперь «спрессовано» на временных отрезках продолжительностью в несколько минут (характерным примером могут служить Пять оркестровых пьес ор. 16).

С аналогичным «Лунному пятну» сочетанием формально-конструктивного и изобразительного начал мы встречаемся также в № 14 «Кресты». Первый после затакта аккорд (им же и завершается этот номер) зеркально-симметричен относительно тона *as* – и именно с этого звука начинается вокальная партия:

ПРИМЕР 79

Строгая симметрия становится здесь зримым выражением геометрии креста.

Помимо исторически сложившихся жанров и форм, в «Лунном Пьеро» присутствует еще один, не столь очевидный на первый взгляд, культурный слой – аллюзии на определенные музыкально-исторические стили и даже произведения. Причем объект ссылки нередко настолько конкретен, что эти аллюзии уже принимают вид почти цитат. (Эта особенность «Лунного Пьеро» тоже не осталась незамеченной Бузони, который все в том же письме к Э. Петри охарактеризовал интермедию между № 13 и № 14 как «детяще печальной мелодии из “Тристана”»¹⁶¹.)

Неожиданно появляющиеся в последней мелодраме терцовые ходы и трезвучия воспринимаются в прямой связи со словами «О, старинный аромат волшебного времени» – как ностальгический и слегка ироничный намек на «волшебные времена» тональной музыки, которая для Шёнберга в тот период была прекрасным, но безвозвратно ушедшим прошлым. Минорные трезвучия последних тактов «Лунного Пьеро» – какой контраст к двенадцатитоновому заключению второй части!

В № 6 «Мадонна» воспроизводится характерный для музыки барокко тип изложения: два свободных мелодических голоса на фоне равномерного поступенного движения баса. Скорее всего, Шёнберг ориентировался здесь на баховские образцы

¹⁶⁰ Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921. S. 141.

¹⁶¹ Имеется в виду соло английского рожка в начале III действия оперы.

(прелюдия h-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира», Adagio из сонаты для скрипки, флейты и basso continuo BWV 1038).

В № 9 «Молитва Пьеро» на слове «Lachen» у кларнета возникает аллюзия на возглас Кундри на том же самом слове из II акта вагнеровского «Парсифаля» (однажды уже использованная Шёнбергом в монодраме «Ожидание»):

ПРИМЕР 80 а, б

Восходящий ход у фортепиано в самом конце № 3 «Денди» (на словах «in erhabenem Stil» – «в возвышенном стиле») – ироничный намек на начальные такты «Жизни героя» Р. Штрауса¹⁶²:

ПРИМЕР 81 а, б

Кроме того, в «Денди» (№ 3) есть еще один мотив, который воспринимается как цитата – и благодаря своей мелодической плавности и правильности, столь не свойственным стилю шёнберговского цикла, и благодаря совершенно нетипичным для «Лунного Пьеро» октавным дублировкам:

ПРИМЕР 82

Происхождение этого мотива до сих пор не было установлено. Р. Бринкман предположил, что это может быть венский вальс, однако приводимая им параллель с начальным мотивом «Сказок венского леса» И. Штрауса представляется малоубедительной. На наш взгляд, источником – и притом совершенно неожиданным – здесь могла послужить тема из заключительной сцены I акта «Пиковой дамы» П. Чайковского:

ПРИМЕР 83

Премьера «Пиковой дамы» под руководством Г. Малера состоялась в Венской опере в декабре 1902 года. Опера имела успех и удержалась в репертуаре (только в 1902–1903 годах она шла 23 раза)¹⁶³. Вполне вероятно, что Шёнберг, вернувшийся из Берлина в Вену летом 1903 года, присутствовал на одном из спектаклей. Чайковский, к которому он, как и к другим русским композиторам, относился весьма критически, мог представляться ему эдаким элегантным, светским «денди» (в одной из своих статей он охарактеризовал его стиль в романсах как «очень аристократичный»¹⁶⁴). В пользу нашей версии говорит и упоминание о Чайковском в связи с «Лунным Пьеро» в одном из писем композитора: «[...] времена и вместе с ними представления очень поменялись, и то, что нам тогда [в период сочинения «Пьеро»] напоминало бы Вагнера или Чайковского, сегодня – наверняка Пуччини, Легара или того хуже»¹⁶⁵.

Момент остранения, рефлексии, (само)иронии является существенной составляющей художественного мира «Лунного Пьеро», содержание которого ни в коей мере не сводится к трагедии современного художника. В произведении как бы фокусируются разные точки зрения на происходящее (не случайно в цикле есть несколько героев, выступающих от первого лица), оно многослойно и многомерно. Никакой патетики, никакого надрыва – напротив, сочинение было задумано «в легком, иронически-сатирическом тоне»¹⁶⁶, чему, на наш взгляд, немало способствует Sprechstimme: если бы вокальная партия пелась обычным образом, то все воспринималось бы совершенно всерьез. В опусе Шёнберга отражена позиция художника, сумевшего возвыситься над чистой субъективностью и критически взглянуть на себя, свое предназначение, свое искусство, свое положение в мире. Без этого «Лунный Пьеро» не был бы тем, чем он является для музыкального искусства XX века.

¹⁶² Brinkmann R. The Fool as Paradigm. P. 156.

¹⁶³ Сведения приводятся по изд.: La Grange H.-L. de Gustav Mahler. Vol. 2. P. 554.

¹⁶⁴ Шёнберг А. Why No Great American Music? С. 375.

¹⁶⁵ Письмо от 31 августа 1940 года к Э. и Ф. Штидри. Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 1. S. 302.

¹⁶⁶ Ibid.

Четыре песни для голоса с оркестром оп. 22 явились последним законченным произведением Шёнберга периода свободной атональности. Экзистенциальное содержание Песен отражает смятенное душевное состояние композитора в период их создания, его ощущение свершающейся катастрофы – в мире как внешнем, так и внутреннем. Позже, в 1922 году, он писал об этом времени В. Кандинскому: «[...] может быть, самым страшным все же было крушение всего того, во что мы раньше верили. Это, пожалуй, было самое болезненное. Для того, кто по работе своей привык усилием мысли, иногда огромным, преодолевать все трудности, кто вообще все считал только идеей и кто теперь, на протяжении этих восьми лет, постоянно сталкивался с новыми и новыми трудностями, перед которыми любое напряжение мысли, любая изобретательность, любая энергия, любая идея оказывались бессильными, – для того это было катастрофой, если только он не умел находить все большую опору в другой, более высокой вере. [...] я имею в виду религию – хотя и свободную от всех организационных пут. В эти годы она была моей единственной опорой – я говорю здесь об этом впервые»¹⁶⁷.

Подбор текстов оп. 22 и их последовательность, по наблюдению В. Руфа¹⁶⁸, уже сами по себе представляют определенную программу, отражающую стадии пройденного духовного пути. Цикл открывается стихотворением «Серафита» английского поэта Э. Даусона в переводе С. Георге. Это единственное сочинение Шёнберга, где нашла непосредственное отражение захватившая его тема человека-ангела из одноименного романа Бальзака. Мрак, одиночество и ожесточенное отчаяние – вот эмоциональные доминанты этого текста. Далее в цикле Шёнберг обращается к поэзии Р. М. Рильке. Второе и третье стихотворения, взятые из «Часослова» («Все, кто ищут тебя» и «Дай мне стеречь твои просторы»), – строгие, сдержанные обращения к Всевышнему, внутренняя страстность которых обуздывается совершенной, чеканной поэтической формой. Наконец, последний текст Рильке носит название «Предчувствие». Оно фиксирует один из эмоциональных лейтмотивов шёнберговского экспрессионизма: все его атональное творчество – сплошное трепетное «предчувствие», сплошное «ожидание» чего-то нового, неизведанного, небывалого¹⁶⁹. Трудно найти другой текст, который столь же образно и ёмко отразил бы художественное самоощущение Шёнберга как провидца и пророка, который «ведает бурю», когда еще ничто ее не предвещает, первым устремляется ей навстречу и постигает свое абсолютное одиночество в разрушительном вселенском вихре. «Оркестровые песни оп. 22 – исповедь и мировоззренческая музыка в той же степени, что и соседствующие по времени нереализованные или незавершенные проекты симфонии, оратории, оперы», – пишет В. Руф¹⁷⁰.

Музыкальная экспрессия достигает в Песнях чрезвычайной сложности и утонченности. В своем жанре они являются столь же радикальным опытом атональной композиции, что и последняя из Фортепианных пьес оп. 11 или монодрама «Ожидание». Несмотря на долгий период создания и большие перерывы в работе, их музыкальный язык обнаруживает стилистическое единство и целостность, а отдельные песни имеют определенные точки соприкосновения в плане звуковысотной организации.

О совершенно новой, особой выразительности, к которой стремился здесь Шёнберг, свидетельствуют уже необычные, индивидуализированные инструментальные составы. В каждой песне состав оркестра свой, и в каждой он по-своему несбалансированный, неуравновешенный – поскольку далек от равновесия тот духовный мир, который он призван воплотить. От «сочинения» камерных ансамблей Шёнберг переходит здесь к «сочинению» оркестра, который радикальным образом пересматривается: многие традиционные инструменты не представлены, зато другие участвуют во всем множестве своих разновидностей. Первая и последняя песни написаны

¹⁶⁷ Письмо от 20 июля 1922 года // Шёнберг А. Письма. С. 108–109.

¹⁶⁸ См.: Руф В. Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22. S. 323.

¹⁶⁹ Напомним, что название «Предчувствия» носит первая из Оркестровых пьес оп. 16.

¹⁷⁰ Руф В. Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22. S. 324.

скорее для большого оркестра, с полноценными группами струнных и тяжелой медью (однако в «Серафите» из всех деревянных духовых представлены только кларнеты – зато в количестве шести, – а альты отсутствуют). Две срединные песни, содержание которых носит более интимный характер, рассчитаны на камерный оркестр с явным перевесом деревянных духовых (наследие Камерной симфонии ор. 9): во второй из струнных участвуют только три виолончели и контрабас при одиннадцати деревянных, в третьей девять струнных инструментов (и снова без альтов) при четырнадцати деревянных.

Сам по себе цикл также дисгармоничен: в нем очень выделяется своими размерами первая песня, очевидно, имевшая для композитора особое значение, – 85 тактов, тогда как прочие занимают, соответственно, 25, 39 и 27 тактов. Размеры «Серафиты» увеличиваются за счет чисто инструментальных эпизодов: вступления, заключения и интерлюдии между второй и третьей строфами текста, где в стихотворении пролегает смысловая цезура, подчеркнутая переходом от катренов к терцетам (стихотворение Даусона написано в форме сонета). Шёнберг трактует оркестр как производное от камерного ансамбля: музыкальная ткань обычно состоит из двух-трех функционально различных составляющих, но это не голоса, а разросшиеся моноритмические инструментальные слои. Так, все вступление к «Серафите» основано на сочетании плотной линии, которую исполняют в унисон все шесть кларнетов, и моноритмического сопровождения группы виолончелей, потом группы скрипок (по шесть партий). Это сопровождение как раз и представляет собой такую «утолщенную» линию: по существу, это один голос, усложненный постоянно меняющимися дублировками. Противопоставление «сверхгомогенного звука» кларнетов (Т. Адорно) и «рассредоточенного» по трех-шестиголосной вертикали тембра струнных и становится главным выразительным приемом этого вступления:

ПРИМЕР 84

Такая «групповая» трактовка оркестра сохраняется до конца, хотя количество функциональных составляющих фактуры меняется. Например, в начале третьей строфы (которая соответствует среднему разделу формы, т. 39) выделяются четыре различных ритмических слоя: скрипки (2 партии), виолончели (3 партии), контрабасы (3 партии), кларнеты (5 партий); через два такта впервые активно вступают медные (до 4 партий). В соотношении партий внутри отдельной группы господствует следующий принцип: или все партии дублируются в унисон, или каждая из них вносит в вертикаль новый звук. По этой причине гармоническая вертикаль изобилует пяти-семиголосными созвучиями, состоящими из наслоений терций и кварт. Характерно, что композитор не стремится смягчить их звучание при помощи расположения по обертоновому принципу – его созвучия, как правило, распределены по регистрам равномерно (иногда даже самые широкие интервалы оказываются на самом верху). Им присуща обнаженная, жесткая, «правдивая», как сказал бы Шёнберг, экспрессия. В результате он добивается исключительной и неограниченной по возможностям выразительности: каждый элемент ткани у него тут же умножается, словно отражается одновременно во множестве зеркал, количество и расположение которых мгновенно меняются. На место одного голоса, линии пришел целый фактурный комплекс.

Вокальная партия «Серафиты» – как и других песен из ор. 22 – в основе своей декламационная (в своем докладе о песнях Шёнберг говорил о «речевых мелодиях», «Sprechmelodien»). Однако в ее развитии можно наблюдать ту же тенденцию, что и в «Побегах сердца» (хотя и выявленную в данном случае не столь явно): от озвучивания текста «говорком» до настоящего пения. Этот процесс проходит здесь два этапа, которые соответствуют упоминавшимся двум частям стихотворения. Первый распев, поддержанный остановкой на целый такт (по меркам этой песни огромный временной промежуток) на одном застывшем аккорде, приходится на слова «deines Ruheortes Heiterkeit» («радость места твоего отдохновения», тт. 35–37). Далее речь повествующего о страшной буре солиста становится особенно взволнованной (т. 44 и далее); вокальная

партия, в которой восстанавливается принцип «один слог – один звук», наполняется резкими скачками, чтобы в последней строфе вновь наступило успокоение и умиротворение, отражающееся в самом длинном распеве при мысли о встрече с Серафитой в последний час (тт. 64–73). Как и в «Побегах сердца» духовное восхождение, путь к прозрению высшего смысла существования сопровождается обретением протяженной, распевной мелодии.

Три остальные песни из ор. 22 лишены сколько-нибудь развернутых инструментальных эпизодов, и их размеры определяются временем произнесения-пропевания текста (особенно это относится ко второй песне «Все, кто ищут тебя», вокальная партия которой напоминает тихое, сосредоточенное чтение молитвы). Принцип фактурных «утолщений», проявившийся в «Серафите», сохраняется лишь местами, уступив место более детализированному «прописыванию» отдельных элементов ткани.

Как и фортепианные пьесы ор. 19, Песни ор. 22 могут служить примером временного сжатия и чрезвычайной концентрации прямой, непосредственной экспрессии, характерных для атональных опусов. Это в большой степени «интуитивная музыка», которая направляется изменчивыми душевными процессами и реакциями, а отдельные ее стадии соответствуют строфической форме стиха (зачастую с началом новой строфы появляются новые экспрессивные штрихи). Среди таких выразительных подробностей отметим начало последней строфы третьей песни, «Дай мне стеречь твои просторы» («Пускай, наперекор обману, там к пилигримам я пристану»), где на фоне мерцающего звукового поля флейт и виолончелей ведут таинственный диалог два удаленных друг от друга отшельнических голоса, словно оставшиеся одни во всей оркестровой «вселенной», – гобой и контрабасовый кларнет (тт. 28–30).

Анализируя Песни ор. 22 в ходе радиодоклада¹⁷¹, предварявшего премьеру сочинения 21 февраля 1932 года, Шёнберг подробнейшим образом остановился на «прорастании» материала первой песни – интервалов малой секунды и малой терции, которые он обнаруживает буквально везде. В первой главе мы уже отмечали, что подобный способ анализа, по существу, представляет собой экстраполяцию идеи Grundgestalt на более раннюю композиторскую практику. Авторский анализ подводит к мысли о том, что звуковысотный облик сочинения уже здесь определяется действием «основной конфигурации», состоящей из двух названных интервалов. На наш взгляд, Шёнберг подходит здесь к своей музыке почти двадцатилетней давности так же, как он интерпретирует Брамса или Баха, «прогрессивных». Возникают сомнения в том, насколько такой «молекулярный анализ» адекватен реальной музыкальной материи сочинения; порой он производит впечатление насильственного (как, например, при обнаружении сходства между фразой, открывающей инструментальное вступление к третьей песне, и начальным мотивом вокальной партии). Песни ор. 22 скорее принадлежат к типу атематической музыки, где отсутствуют узнаваемые повторяющиеся композиционные единицы. Единство их стиля основывается отчасти (но только отчасти!) на преобладании в горизонтали узких интервалов, но в меньшей степени на исключительной тональные ассоциации многосоставной гармонии, поддерживающей определенный уровень диссонантности, на единстве вокальной манеры, на сходстве типа и направления движения отдельных фраз, на некоторых ассоциативных подробностях (начало второй песни с одинокой терции и потом неоднократное заметное появление терции в начале и в конце четвертой песни – для такого типа музыки это уже очень и очень много).

При первом издании Песен ор. 22 (Universal Edition, 1917) Шёнберг применил придуманный им самим способ упрощенной записи партитуры, который он объяснил в предисловии¹⁷². Суть новой записи такова: партитура фиксируется на трех-пяти

¹⁷¹ См.: Шёнберг А. Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22.

¹⁷² Это первое издание воспроизведено в виде факсимиле в Полном собрании сочинений композитора: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. I: Lieder (Orchesterlieder). Reihe B. Bd. 3 / Hrsg. von Ch. M. Schmidt.

нотных частях in C (для вокальной партии выделена отдельная строка), все дублировки из записи устраняются, соответствующие инструменты указываются прямо в нотах перед моментом вступления полужирным шрифтом. Такая запись напоминает подробную *particella*. Несмотря на то, что предложенный Шёнбергом способ нотации не прижился (в нем отсутствует важный момент визуальной наглядности: в традиционной партитуре сразу видно, какие инструменты играют, а какие молчат; в шёнберговской записи все это надо вычитывать из мелкого нотного текста), сам он в процессе работы предпочитал фиксировать свои сочинения именно таким образом. Кроме того, после этого издания композитор стал записывать все последующие – двенадцатитоновые – оркестровые сочинения in C¹⁷³.

Большой перерыв между ор. 22 и ор. 23 не означает, что Шёнберг в этот период ничего не сочинял. Его занимали сразу несколько крупных проектов, и именно в работе над ними постепенно проявились принципы новой музыкальной организации. Этими проектами были большая симфония и оратория, в конечном итоге получившая название «Лестница Иакова». До конца дней Шёнберг не оставлял надежду закончить свою ораторию, считая ее, наряду с оперой «Моисей и Аарон», «делом жизни»¹⁷⁴. Так и оставшаяся незавершенной, «Лестница Иакова» является тем не менее одним из важнейших сочинений Шёнберга – не только как собственно музыкальный текст, но и как религиозно-философская концепция.

Первые упоминания об оратории относятся к 1912 году. Из переписки учеников Шёнберга летом 1912 года известно, что композитор планировал масштабное сочинение по роману О. де Бальзака «Серафита», которое должно было исполняться в течение трех вечеров. 19 августа в письме В. Кандинскому о работе над «Серафитой» сообщает сам Шёнберг.

13 декабря 1912 года композитор обращается к Р. Демелю с просьбой написать либретто для оратории и довольно подробно рассказывает о своем замысле: «[...] я давно уже хочу написать ораторию о том, как человек наших дней, человек, прошедший через материализм, социализм, анархию, бывший атеистом, но все же сохранивший крупицу старой веры (в виде суеверия), как этот современный человек спорит с Богом (вспомните также “Иаков борется” Стриндберга), а в итоге находит Бога и становится религиозным. Учится молиться! Такая перемена *не должна быть* результатом какого-то действия, ударов судьбы, тем более любовного переживания. [...] А главное: язык, образ мыслей, способ выражения должны быть такими, какие свойственны человеку наших дней; содержанием должны быть проблемы, мучающие нас с Вами»¹⁷⁵. Демель отклоняет предложение Шёнберга о совместной работе и предлагает вместо этого свой текст «*Oratorium natale*» (из сборника «Прекрасный дикий мир»). Из переписки Шёнберга 1913–1914 годов можно заключить, что одно время над проектом оратории работала М. Паппенхайм, либреттистка «Ожидания».

Однако в этот период (предположительно 1914–1915) мысли Шёнберга переключаются на еще более масштабный проект – Симфонию для солистов, смешанного хора и оркестра, содержание которой родственно оратории. То было время великих трансцендентальных музыкальных замыслов: тогда же Скрябин вынашивал планы грандиозной «Мистерии» и делал эскизы «Предварительного действия» к ней; Айвз фиксировал музыкальный материал к симфонии «Вселенная», которая должна была

Mainz; Wien, 1981. S. 223–234. Приведенный выше нотный пример 84 – копия с этого факсимиле. Предисловие Шёнберга впоследствии переиздавалось в собраниях его статей (в русском переводе см.: Шёнберг А. Упрощенная партитура для изучения и дирижирования).

¹⁷³ Оба эти обстоятельства неожиданно сближают Шёнберга с Прокофьевым. Впрочем, такого рода «близость» относится к разряду курьезных совпадений.

¹⁷⁴ См., в частности, его письмо касательно стипендии Фонда Гуггенхайма от 22 января 1945 года (Шёнберг А. Письма. С. 319).

¹⁷⁵ Шёнберг А. Письма. С. 64–65.

«живописать Творение, таинственные первоначала всего сущего, через Бога ставшие известными человеку [...] от великих корней до вечных духовных истин, от одного великого неизвестного до другого»¹⁷⁶. Замысел Симфонии Шёнберга находится в одном ряду с этими проектами. В ней планировалось использовать тексты Р. Демеля (из сборника «Прекрасный дикий мир»), Р. Тагора (Пять стихотворений о смерти), самого Шёнберга (текст «Пляска смерти принципов»¹⁷⁷, предназначенный для заключительной части Симфонии), а также фрагменты из Библии¹⁷⁸. Одна из частей Симфонии должна была носить название «Лестница Иакова». И по своей проблематике, и по исполнительскому составу, и по некоторым формальным признакам (совмещение разных текстов, объединение частей в два крупных раздела) замысел Шёнберга явно наследовал Малеру (прежде всего его Восьмой). Сохранился целый ряд недатированных музыкальных набросков к Симфонии, которые знаменуют собой важный шаг в эволюции музыкального мышления композитора: в эскизе к скерцо он впервые пишет тему, состоящую из двенадцати неповторяющихся звуков¹⁷⁹. В дальнейшем музыкальный материал несостоявшейся Симфонии был использован Шёнбергом для оратории «Лестница Иакова».

В 1915–1917 годах композитор пишет словесный текст под названием «Лестница Иакова»¹⁸⁰. О том, что он поначалу предназначался для Симфонии, свидетельствует пометка в рукописи «IV часть». В конечном итоге этот текст и стал либретто оратории, которая должна была состоять из двух частей, разделенных большой оркестровой интермедией. Сразу же по окончании литературной работы, в июне 1917 года композитор принимается за сочинение музыки. За три месяца в «едином *furioso* вдохновения» (В. Циллиг) были написаны 600 тактов в виде *particella* – вся первая часть сочинения. В разгар работы, 19 сентября 1917 года, Шёнберг был призван на военную службу, что сыграло роковую роль в последующей судьбе сочинения. Освободившись от воинской обязанности в декабре того же года, Шёнберг вновь принимается за «Лестницу Иакова» – но творческий порыв уже угас, «нить была потеряна»¹⁸¹. Если в первые три месяца работы Шёнберг сразу, зачастую без эскизов последовательно писал *particella*, то после вынужденного перерыва он делает в своей записной книжке лишь несколько разрозненных набросков ко второй части оратории. Работа идет медленно и трудно: к июлю 1922 года Шёнберг продвигается лишь до 640 такта (это начало оркестровой интермедии) и пишет два наброска заключительного хора. К этому времени он уже пересматривает инструментальный состав оратории, сокращая его до обычного четверного (о чем свидетельствует вклейка в партитуре, датированная июнем 1921 года)¹⁸².

¹⁷⁶ *Ives Ch. Essays Before a Sonata*. Цит. по: *Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 283.*

¹⁷⁷ Он был опубликован вместе с либретто «Счастливой руки», «Лестницы Иакова» и «Реквиема» в отдельном сборнике, вышедшем в «Universal Edition» в 1926 году: *Schönberg A. Texte.*

¹⁷⁸ План симфонии приводится в изд.: *Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs. S. 101–102.*

¹⁷⁹ Шёнберг впоследствии сам отметил этот факт в письме Н. Слонимскому от 3 июня 1937 года (см.: *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 217–218*), а также в статье «Оглядываясь назад / Моя эволюция».

¹⁸⁰ В конце 1917 года он был опубликован в виде отдельной брошюры в «Universal Edition».

¹⁸¹ Шёнберг в письме А. Цемлинскому от 12 февраля 1923 года, см.: *Шёнберг А. Письма. С. 126.*

¹⁸² Первоначально «Лестница Иакова» планировалась для астрономического исполнительского состава, который отражал шёнберговское убеждение того времени, что «хору» струнных должен отвечать «хор» духовых. Согласно примечанию в записной книжке композитора – относящемуся, скорее всего, к начальной фазе работы над сочинением – оркестр должен был включать 20 флейт (из них 10 *piccolo*), 20 гобоев (из них 10 английских рожков), 24 кларнета (6 *in Es*, 12 *in B*, 6 бас-кларнетов), 20 фаготов (из них 10 контрафаготов), 12 валторн, 10 труб (из них 2 басовые), 8 тромбонов (из них 2 альтовых, 2 басовых), от 4 до 6 контрабасовых туб, 8 арф, челесту, ударные, 50 скрипок, 30 альтов, 30 виолончелей, 30 контрабасов. Для исполнения вокальных партий требовалось 13 солистов и 12-голосный двойной хор (720 человек) на сцене. Кроме того, по замыслу Шёнберга в исполнении участвовали 4 оркестра и несколько хоров за сценой, звук которых должен был доноситься сверху и снизу – по существу, воплощение идеи пространственной музыки второй

Несмотря на то, что сочинение еще далеко не было закончено, Шёнберг уже задумывался об исполнении (в частности, он сделал ряд заметок, касающихся репетиционной работы), а в 1926 году даже набросал сложную акустическую систему, посредством которой звук «дальних» оркестров и хоров должен был передаваться в разные места помещения, «чтобы в конце в зале со всех сторон звучала музыка». В октябре 1944 года он записал, что эту задачу успешно могут выполнить современные «микрофоны» (очевидно, имелись в виду динамики). Тогда же, в конце 1944-го, Шёнберг предпринимает последнюю попытку переработать сочинение: он переписывает первые 44 такта *particella*, вносит коррективы в нотный текст 1917 года (с этой работой он продвинулся лишь до 104 такта).

За две недели до смерти, в письме, адресованном своему бывшему ученику К. Ранклю, Шёнберг просит его довести до конца работу, связанную с «Лестницей Иакова»: написать по *particella* партитуру. Сам он надеется, что успеет завершить первую часть (оркестровую интермедию)¹⁸³. После смерти Шёнберга Ранкль отказался выполнить эту просьбу, и все материалы оратории в конце концов в 1955 году были переданы другому его ученику – дирижеру и композитору В. Циллигу. В распоряжении последнего оказалась *particella* Шёнберга, которая прерывалась на 700-м такте, в середине оркестровой *Zwischenspiel*; он инструментовал ее в соответствии с авторскими указаниями. 16 июня 1961 года в Вене под руководством Р. Кубелика состоялось первое полное концертное исполнение «Лестницы Иакова».

О философской концепции «Лестницы Иакова» можно с полным основанием судить по опубликованному либретто. Название произведения восходит к эпизоду из Библии (Бытие 28: 10–17): «И увидел [Иаков] во сне: вот лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит: Я Господь, Бог Авраама, отца твоего, и Бог Исаака. [...] Землю, на которой ты лежишь, Я дам тебе и потомству твоему; и будет потомство твое, как песок земной. [...] Иаков пробудился от сна своего и сказал: истинно Господь присутствует на месте сем; а я не знал! И убоился и сказал: как страшно сие место! Это не иное что, как дом Божий, это врата небесные».

Библейская «лестница» служит для Шёнберга метафорой постепенного духовного восхождения, ее ступени – это разные стадии приближения к Богу. В оратории представлена целая иерархия духовных состояний: здесь есть души, которым предстоит вновь вернуться в земную жизнь – Недовольные, Сомневающиеся, Ликующие, Равнодушные, Неверующие, Нетерпеливые и др. (архангел Гавриил говорит всем им в начале второй части: «Спускайтесь, возвращайтесь в свои темницы и становитесь, согласно вашей ступени, вновь теми, кто любит и радуется, страдает и терпит...»); души, которые уже навечно избавлены от плоти, а также существа, не принадлежащие к людскому кругу (ангелы, гении, демоны, звезды и т. д.). Библейским персонажем оратории является и архангел Гавриил – согласно древнееврейским верованиям, ангел возмездия и смерти, Божий вестник; он предстает здесь именно в таком качестве.

Этим в основном исчерпываются библейские связи шёнберговского сочинения. Ее философский замысел сформировался под воздействием целого спектра различных влияний¹⁸⁴. Прежде всего здесь следует назвать комплекс духовно-религиозных представлений, воспринятых Шёнбергом от О. де Бальзака и А. Стриндберга¹⁸⁵, на

половины XX века. Трудно представить себе, как выглядела бы такая партитура, еще труднее – как выглядело бы ее исполнение.

¹⁸³ См. письмо от 27 июня 1951 года: *Шёнберг А.* Письма. С. 397–398.

¹⁸⁴ Анализу духовно-мировоззренческих первооснов «Лестницы Иакова» посвящена обстоятельная статья: *Wörner K. H.* Schönbergs Oratorium «Die Jacobsleiter». Musik zwischen Theologie und Weltanschauung. В дальнейшем изложении мы отчасти используем результаты его изысканий.

¹⁸⁵ Шёнберг был очень увлечен творчеством обоих писателей. Согласно составленному им в 1913 году каталогу домашней библиотеки, Бальзак был представлен в ней 12-ю томами, Стриндберг – 28-ю

которых, в свою очередь, существенное влияние оказало учение Э. Сведенборга. Напомним, что одной из первых мыслей Шёнберга было написать ораторию по последней главе «Серафиты». Влияние этого произведения заметно и в окончательном варианте сочинения. Серафита/Серафитус Бальзака – таинственное существо, в конце романа возносящееся на небо и преображающееся в ангела, – говорит о ведущей в небесный мир «мистической лестнице Иакова», которую могут увидеть «лишь души, подготовленные служить вере среди высших существ»¹⁸⁶.

С романом Бальзака связана и центральная мысль шёнберговской оратории: «учитесь молиться». В огромном монологе из четвертой главы романа Серафита воспекает молитву как последнюю ступень приближения к Богу, дающую «ключи от неба»¹⁸⁷. Композитор даже использует в тексте либретто точную цитату из «Серафиты»: «Кто молится, станет един с Богом». Оратория должна была заканчиваться всеобщей молитвой, озвучиваемой тремя пространственно разделенными хорами.

К Сведенборгу восходит специфическое представление о пространстве, которое выражено в начальных словах Гавриила: «Вправо или влево, вперед или назад, вверх или вниз – надо идти дальше, не спрашивая, что лежит впереди или сзади». (Впоследствии, как уже говорилось в первой главе, Шёнберг вернется к такому пониманию пространства в связи с двенадцатитоновым методом композиции.) Вновь процитируем Бальзака: «Дух парил над ними. Он распространял аромат без запаха, мелодии без звуков; там, где они находились, не было ни поверхности, ни углов, ни пространства»¹⁸⁸.

Другим важным источником концепции «Лестницы Иакова», возможно, стали современные Шёнбергу теософские и антропософские учения. К теософии (в свою очередь, унаследовавшей многие свои положения от буддизма) восходит выраженное в оратории представление о реинкарнации души, о бесчисленности проживаемых ею жизней (в теософии с этим воззрением тесно связано понятие кармы), в результате чего постепенно проявляется заключенное в ней божественное начало. Исследователи также усматривают определенную близость шёнберговского либретто литературным трудам основоположника антропософии Р. Штейнера – в частности, четырем его драмам, поставленным одна за другой в Мюнхене («Врата посвящения», 1910; «Испытание души», 1911; «Страж порога», 1912; «Пробуждение душ», 1913). И у Штейнера, и у Шёнберга действующими лицами являются не конкретные люди, а персонифицированные «духовные сущности» (Штейнер); у Шёнберга это Борющийся, Избранный, Восставший и др. Другая общая черта – мотив реинкарнации: у Шёнберга человеческие души пребывают в ином мире, где решается их последующая (земная) судьба; у Штейнера одновременно показаны оба мира, и действие переключается из одного измерения в другое.

Трудно сказать, каким образом композитор мог соприкоснуться с теософией. Не исключено, что связующим звеном здесь мог быть В. Кандинский, с которым Шёнберг интенсивно общался в 1911–1914 годах (известно, что Кандинский, в свою очередь, начиная по крайней мере с 1908 года, контактировал с Р. Штейнером). Во всяком случае, композитор прекрасно отдавал себе отчет в том, куда тянутся нити от «Лестницы Иакова»: в письме Т. Манну он охарактеризовал ее как «теософскую философию»¹⁸⁹.

Представление о разных жизнях, проживаемых земными существами на пути восхождения к Богу, содержится и в «Серафите», опирающейся на исторически более раннее теософское учение Сведенборга. «Все существа проводят первую жизнь в сфере Инстинктов, они трудятся в ней, чтобы в конце концов убедиться в бесполезности земных

(*Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 168*). По словам Х. Х. Штуккеншмидта, «Шёнберг так же немислим без Бальзака, как Вагнер без Шопенгауэра» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.03.1975).

¹⁸⁶ Бальзак О. де Серафита. С. 228.

¹⁸⁷ Там же. С. 258.

¹⁸⁸ Там же. С. 267.

¹⁸⁹ Цит. по: *Pfrogner H. Die Zwölfordnung der Töne. S. 192*.

богатств, на соби́рание которых тратится столько сил, – говорит Серафита. – [...] Последняя жизнь, в которой собраны все остальные, к которой тянутся все силы и чьи достоинства должны распахнуть святые врата для совершенного существа, – это жизнь в Молитве»¹⁹⁰. Согласно Сведенборгу, взгляды которого подробно излагаются в третьей главе романа, «Бог не создал Ангелов специально, среди них нет ни одного, кто не был бы человеком на земле». Ангельские души проходят через три сущности любви (любовь к самому себе, любовь к миру и любовь к небу), и каждое из их «*существований*» представляет собой [...] некий круг, в который вписываются небесные богатства предшествующего состояния»¹⁹¹.

Несмотря на незавершенность, «Лестница Иакова» представляет собой стройную и, как ни парадоксально это звучит, по-своему законченную композицию. В ней отчетливо выделяются два раздела. В первом (тт. 1–175) выступает хор – целиком и по группам, во втором (тт. 175–601) – солисты (Призванный, Восставший, Борющийся, Избранный, Монах, Умиравший). Реплики Гавриила «прослаивают» всю композицию, его комментарии разделяют выступления солистов.

В первой части оратории подчеркнуты два момента. Во-первых, это монолог Избранного, которому, если судить по тексту всей оратории, отводилась в ней особая роль (в частности, в центре второй части должен был находиться диалог Избранного с Богом). Избранный стоит на более высокой ступени духовной лестницы, чем прочие, он подобен Всевышнему, «как далекий обертон основному тону; тогда как другие, кто ниже [...] дальше от него, чем уголь от алмаза». В. Райх, ссылаясь на А. Берга, пишет, что «образ Избранного [...] наделен чертами самого Шёнберга»¹⁹². В самом деле, когда читаешь слова Избранного из второй части оратории: «Я [...] потерплю крах в ненужной борьбе, утрачу неземную радость и свет, и веру, надежду и любовь, и ты, мой Бог, не услышишь меня; я снова буду вынужден думать, что стою один, должен надеяться только на себя, покинутый и преданный», – кажется, что слышишь голос автора¹⁹³. В музыкальном плане эпизод с Избранным выделен тем, что, представляя его, Гавриил впервые в оратории *поет* свои слова, причем с ремаркой «очень торжественно» (прежде вся его партия исполнялась в манере *Sprechstimme*): «Против своей и вашей воли здесь есть один, чтобы вести вас». Важность момента подчеркивается протянутыми аккордами у деревянных духовых и мужского хора без слов. Вообще, тип исполнения вокальных партий в оратории, по-видимому, наделен символическим смыслом: преобладание *Sprechstimme* в хоровых и сольных партиях можно объяснить тем, что в основном высказываются те, кто еще «не приблизился». В этом отношении показателен второй центральный по значению эпизод первой части – монолог Умиравшего (*Sprechstimme*), который сменяется бессловесными вокализациями его Души (как уже отмечалось, партия Души, исполняемая высоким сопрано, обнаруживает несомненное родство с вокальной партией «Побегов сердца»). Момент преобразования, воспарения («Я лечу... Блаженнейшая мечта исполняется – лететь» и т. д.) подчеркнут красочным, лучащимся оркестровым «пятном» (тт. 563–564) и последующим преобразованием вокальных и оркестровых партий, которые насыщаются ясными кантиленными линиями. Вспоминаются слова Серафиты из романа Бальзака: «Люди умирают в отчаянии, Дух же умирает в восхищении»¹⁹⁴.

По сравнению с весьма жестким, суровым, сумрачным колоритом первой части сочинения (преобладающее *Sprechstimme*, монологи тех, кто еще далек от духовного совершенства) оркестровая интермедия воспринимается как прорыв в новое измерение. Здесь словно начинают открываться небесные пространства, неведомые перспективы,

¹⁹⁰ Бальзак О. де Серафита. С. 252, 256.

¹⁹¹ Там же. С. 128–129.

¹⁹² Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. S. 135.

¹⁹³ Двадцать лет спустя, в своем докладе «Как становятся одинокими», Шёнберг, оглядываясь на прожитую жизнь, говорил о себе почти теми же словами: «Я должен был сражаться за каждое новое сочинение [...] я потерял друзей и совершенно утратил всякое доверие к их мнению. Я стоял один против мира врагов».

¹⁹⁴ Бальзак О. де Серафита. С. 131.

здесь впервые присоединяются дальние оркестры и хоры. Вокализы Души доносятся уже откуда-то издалека, из других миров, и к ним присоединяются другие такие же светлые голоса. Вся эта картина опять-таки очень напоминает сцену из последней главы бальзаковского романа, где ставшие ясновидящими герои наблюдают преобразование Серафимы в серафима.

«Лестница Иакова» знаменует собой важный этап эволюции музыкального языка Шёнберга от «свободной» атональности к «строгой» двенадцатитоновости. Главным источником музыкального материала в ней служит шестизвучный звукоряд. Приведем его в том виде, как он фигурирует в записной книжке Шёнберга¹⁹⁵:

ПРИМЕР 85

Этот гексахорд разворачивается в сочинении в двух измерениях: он является основой всех наиболее важных тем и одновременно определяет собой в некоторых случаях гармоническую вертикаль. Он еще не обладает выраженной интервальной «физиономией», скорее это определенный «звукосостав» (выражение Ю. Холопова, использованное им по отношению к тропам Хауэра¹⁹⁶): тоны в нем могут переставляться и повторяться, важны прежде всего их число – шесть – и абсолютная высота.

Оратория открывается кратким оркестровым вступлением, основанным на главном гексахорде: он служит материалом для остинато сначала у виолончелей, потом (в уменьшении, триолями) у альтов, фагота, английского рожка, гобоя, кларнета и флейты. При этом у каждого из перечисленных инструментов тоны гексахорда экспонируются в другом порядке, а начальные звуки – звуки вступления голосов – образуют все тот же гексахорд, так сказать, в «диагональном» измерении. Педали медных и деревянных духовых, составляющие два зеркально-симметричных аккорда, вводят недостающие до полной двенадцатиступенной гемитоники тоны. В итоге, когда вступили все голоса (тт. 8–9), в каждый момент времени звучит двенадцатитоновый аккорд с постоянно меняющейся структурой¹⁹⁷:

ПРИМЕР 86

Эти первые такты оратории – постепенно выстраивающаяся вертикаль от самого низкого до самого высокого регистра, «заселяемая» по-разному движущимися оркестровыми голосами, – словно служат музыкальной метафорой мистической лестницы к «воротам небесным».

Другой эпизод, когда основной гексахорд разворачивается как в горизонтальном, так и в вертикальном измерении, – уже упоминавшийся момент освобождения Души (тт. 563–564). Чуть далее, в т. 565, впервые появляется тема Души – вариант основного гексахорда:

ПРИМЕР 87

Вслед за этим у скрипок *divisi* звуки этой мелодии собираются в аккорд (т. 572).

На протяжении первой части оратории из главного гексахорда Шёнберг выводит совершенно разные темы, между которыми, на первый взгляд, нет ничего общего – точно так же, как он будет впоследствии поступать в своих строго додекафонных сочинениях:

ПРИМЕР 88 а, б, в, г, д

При этом неукоснительно сохраняется абсолютная высота гексахорда: это всегда *cis – d – e – f – g – gis*. Даже когда Шёнберг намерен традиционным образом развивать ту или иную производную от гексахорда тему, он всегда сначала экспонирует ее на исходной высоте, а потом уже начинает транспонировать, чтобы не возникало сомнений, откуда она взялась (один из таких случаев показан в примере 88 в).

Как правило, появления основного гексахорда отмечают собой важные моменты формы – прежде всего, границы ее разделов. Они сопровождают вступления Гавриила

¹⁹⁵ См.: Zillig W. Arnold Schönbergs «Jacobsleiter». S. 197.

¹⁹⁶ Холопов Ю. Гармония: Практический курс. Часть II: Гармония XX века. С. 406.

¹⁹⁷ Как уже отмечалось в первой главе, с учетом переработки начала *particella* в 1944 году сегодня трудно сказать, относится ли эта безупречная додекафонная конструкция к 1917 или же к 1944 году.

(тт. 15–16, 171–172, 277, 332–335), подчеркивают внутреннюю структуру начального хора (тт. 67–69, 92–94), начало монологов солистов (Восставший – тт. 256–257, Борющийся – т. 288, Избранный – тт. 360–362). Одноголосным проведением основного гексахорда открывается оркестровая интермедия (см. пример 88 д).

Хотя музыкальный язык сочинения уже со всей определенностью указывает в будущее, характер тематизма и изложения в «Лестнице Иакова» скорее напоминает о Шёнберге тонального периода. На смену кратким мотивам – своего рода тематическим импульсам – и в высшей степени изменчивой, нестабильной фактуре атональных сочинений здесь приходят весьма развернутые, структурно оформленные темы, которые развиваются традиционным образом – при помощи имитационно-полифонических или разработочных методов. Тематическое богатство первой части оратории вызывает в памяти ранние опусы Шёнберга («Просветленную ночь», «Пеллеаса и Мелизанду», Первый квартет).

Судьба «Лестницы Иакова» типична для большинства неоконченных сочинений Шёнберга: однажды прерванная работа, как правило, так и оставалась незавершенной. «Именно Шёнбергу необходимо было быстро писать каждое большое произведение, так как в стилистическом отношении он продвигался вперед столь стремительно, что от сочинения к сочинению постоянно оказывался на новой стадии своего пути, зачастую почти исключавшей предыдущую», – писал В. Циллиг¹⁹⁸. Сам Шёнберг в связи с возвращением ко Второй камерной симфонии – оставшейся единственным сочинением, которое композитор после более чем тридцатилетнего перерыва все же сумел закончить – указал на главную сложность, с которой он столкнулся в ходе работы: «понять, что здесь имел в виду автор»¹⁹⁹. На пути шёнберговской эволюции «Лестница Иакова», как последнее сочинение перед открытием двенадцатитонового метода, оказалась в особенно невыгодном положении: придя к этой композиционной системе, Шёнберг долгие годы был поглощен ее разработкой.

Возможно и другое – мистическое, соответствующее содержанию произведения – объяснение его судьбы. Двенадцатитоновый метод композиции стал материальным воплощением выраженного в оратории представления о небесном мире, в котором перестают действовать земные категории времени и пространства: время становится обратимым, пространство – равным самому себе в каждой отдельно взятой точке. Очевидно, что Шёнберг прекрасно осознавал эту взаимосвязь, о чем свидетельствует приводившаяся цитата из его доклада «Композиция на основе двенадцати тонов», где он проводит аналогию между своим методом и «небесами Сведенборга». Быть может, в том, что оратория, несмотря на все его усилия, так и не была завершена, есть некая высшая справедливость: он закончил ее, так сказать, «в другом измерении», переведя из плоскости мистической философской концепции в плоскость техники композиции.

¹⁹⁸ Zillig W. Arnold Schönbergs «Jacobsleiter». S. 200.

¹⁹⁹ Из письма Ф. Штидри от 1 декабря 1938 года. Цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 361.

Глава 5.

Додекафонный период (1920 – начало 1930-х годов)

В 1920–1923 годах Шёнберг одновременно работает сразу над несколькими сочинениями: двумя фортепианными циклами ор. 23 и ор. 25 и Серенадой для семи инструментов ор. 24, – в которых формируется и впервые обретает законченную форму двенадцатитоновый метод композиции. Как и в случае с ор. 11, именно фортепианные пьесы открывают собой в творчестве Шёнберга новую композиционно-техническую фазу. Жанр фортепианной миниатюры служил ему своего рода лабораторией для отработки новых методов и приемов письма. Воспринимая фортепиано как наиболее деиндивидуализированный в тембровом плане инструмент, который вместе с тем обладает регистровыми возможностями оркестра, Шёнберг мог сочинять для него, отрешившись от специфических особенностей конкретных представителей инструментальных групп. Здесь ничто не отвлекало его от чистого движения музыкальной материи. Не будет большим преувеличением сказать, что его пьесы для фортепиано – это нечто вроде фортепианного варианта «Искусства фуги» Баха: сублимированный мир музыкальных идей, отделившихся, насколько это возможно, от своего материального звукового первоисточника.

Вступив на новый путь системной двенадцатитоновой композиции, Шёнберг словно заново учится сочинять. Он экспериментирует, испробует разные возможности придуманного им метода звуковысотной организации. Видимо, именно поэтому он обращается к сюите танцев – жанру, основанному на чередовании рельефных, контрастных *музыкальных характеров*, первичных типов музыкального движения. Композитор как будто ищет ответ на вопрос: может ли новая техника обеспечить необходимое разнообразие? достаточно ли она гибка, чтобы заменить в этом отношении тональность?

Несмотря на то, что ор. 23 и 25 писались практически одновременно, оба цикла весьма разнятся по стилю. Пьесы ор. 23 (за исключением последней – «Вальса») воспринимаются как непосредственное продолжение атональных сочинений композитора – таких, как пьесы ор. 11, Пять пьес для оркестра ор. 16, «Ожидание». С этими последними их роднят «сейсмографический» эмоциональный профиль с непредсказуемыми «вспышками» и «провалами» и беспокойным, нервным движением; быстрые и резкие смены типа изложения; сложная, многосоставная, насыщенная фактура; отсутствие регулярной метрической пульсации. Пьесы ор. 25 (и примыкающий к ним по стилю Вальс из ор. 23), по существу, представляют собой тип неоклассической сюиты танцев, наследующей барочным образцам (возможные прототипы: клавирные сюиты и партиты Баха, сюиты Генделя). Как и другие сочинения, написанные с учетом старинных моделей, их отличает эмоциональная сдержанность, «объективность»; непосредственная выразительность уступает место обыгрыванию тех или иных особенностей жанрового прототипа, на первый план выходит стихия движения, танца. Соответственно, здесь упрощается изложение (в частности, движение становится более равномерным и «инерционным»), в целом гораздо четче выявлен метр, в изобилии присутствуют подчеркивающие его или противоречащие ему повторяющиеся ритмические фигуры, резко обозначены внешние границы формы.

Выработав основы новой техники в «лабораторных условиях» фортепианных пьес, Шёнберг в своих последующих сочинениях начинает целенаправленно применять ее в различных жанрах – и прежде всего в достаточно развернутых инструментальных формах, работа в которых в условиях атональности была приостановлена. Во второй половине 1920-х годов появляется ряд весьма крупных сочинений, прежде всего инструментальных – Квintет для духовых ор. 26, Сюита для семи инструментов ор. 29, Третий квартет ор. 30, Вариации для симфонического оркестра ор. 31, опера «От сегодня до завтра» ор. 32.

Двенадцатитоновая техника стала для Шёнберга избавлением от множества накопившихся проблем. Пройдя в своем раннем творчестве через стадию позднеромантических гигантски разросшихся и распадающихся форм, испытывая позже огромные сложности с выстраиванием атональных композиций, сжавшихся в результате до размеров миниатюры, с изобретением двенадцатитонового метода Шёнберг вновь обретает «закон», позволяющий ему вернуться к классическим принципам композиции. Он будто бы начинает все «с чистого листа». Интуиция, которой он всегда безоговорочно доверял и которая прежде помогала создавать пусть и кризисные, но по-своему органичные, адекватные состоянию музыкального языка композиции, изменяет ему. Двенадцатитоновая техника в шёнберговском варианте – как в отношении норм ее звуковысотного словаря, так и синтаксиса – стала продуктом рационального, интеллектуального усилия. Парадоксально, что, будучи человеком, склонным к теоретическому осмыслению собственного творчества, он мог рассматривать серийную организацию – как уже говорилось, одну из форм упорядочения атональности в широком смысле слова – в качестве своеобразной замены тональности¹. Никогда и нигде он не касался того очевидного фундаментального различия, что тональность дает широкие возможности для развития путем модуляции, смены ладового наклонения, контраста между диссонансом и консонансом, а в двенадцатитоновой технике эти различия изначально отсутствуют, и не приходится рассчитывать на то, что транспозиции серии будут восприниматься аналогично модуляциям, тотальная тематизация изложения заменит исчезнувший гармонический порядок, а в сфере диссонансов можно столь же рельефно воспроизвести основополагающее тональное соотношение «напряжение – разрешение».

Между тем, внутренние противоречия системы были очевидны уже для наиболее проницательных современников. После премьеры додекафонных Вариаций op. 31 музыкальный критик Г. Штробель в газете «Berliner Börsen-Courier» от 4 декабря 1928 года писал: «Это музыка даже не для “специалистов”, а только для посвященных [...]». Интеллект Шёнберга создал двенадцатитоновую систему – новый упорядочивающий принцип, который стал необходим после разрушения традиционных ценностей. И тут обнаружилось чудовищное расхождение [...] между преисполненным смысла вплоть до мельчайших деталей, исключаяющим случайность внешним обликом сочинения и его звуковым явлением, между логикой на бумаге и хаосом многозвучий и мелодических фрагментов при исполнении». Один из наиболее влиятельных интерпретаторов художественного наследия нововенской школы Т. Адорно в частном письме назвал первые опыты Шёнберга в новом стиле свидетельством кризиса: «Трагедия, по-моему, в том, что его последние сочинения задуманы неслыханно правильно – но не справились с чувственным, или даже слишком хорошо справились с ним! Если не останется *ничего*, кроме этой музыки, впору прийти в отчаяние!»² В написанной годом позже статье о Квинтете для духовых Адорно пытается истолковать и оправдать формальную «правильность» сочинения и сделать из недостатка добродетель, хотя некоторые его характеристики звучат весьма двусмысленно: «[...] В квинтете соната сокращена за счет ее гармонической составной части [...]. Структура сонаты следует здесь из тематических отношений, из построения тем с их контрастирующими и корреспондирующими характеристиками [...]. Из формы, которая охватывает, подчиняя их себе, тематические содержания, она превратилась в принцип конструкции, непосредственно идентичный гармонической структуре»³. Впоследствии, в «Философии новой музыки», Адорно более

¹ Подробнее о теоретической трактовке Шёнбергом додекафонии см. в главе «Педагог и теоретик».

² Письмо Т. Адорно А. Бергу от 16 марта 1927 года // Адорно и Берг. Страницы переписки. С. 181.

³ Адорно Т. Квинтет для духовых Шёнберга. С. 260–261. Стоит отметить, что в своей аргументации Адорно непосредственно развивает весьма тенденциозный тезис Шёнберга о том, что тематическая организация сочинения важнее гармонической, незадолго до того высказанный последним в лекции «Проблемы гармонии» (подробнее об этом см. в главе «Педагог и теоретик», раздел о развивающей вариации).

определенно выразит свое критическое отношение к двенадцатитоновой сонатной форме, называя ее темы «посмертными масками с профилями инструментальной музыки, вылепленных венскими классиками», и открыто пишет о «постоянном конфликте между свойствами материала и навязываемым этому материалу способом обращения с ним»⁴.

Того же мнения придерживался и Г. Эйслер, который считал именно додекафонные сонатные части Шёнберга «наиболее трудными для восприятия и, возможно, наиболее проблемными». «В двенадцатитоновой технике существует опасность, что форме начинают следовать абстрактно, как по некой духовной обязанности, а не выполняют ее конкретно», – писал он⁵.

Действительно, словно по «духовной обязанности» Шёнберг в своих двенадцатитоновых сочинениях пользуется композиционными процедурами, типичными для тональной музыки: он пытается воспроизвести устойчивые и неустойчивые композиционные функции (например, важным формообразующим фактором для него служит вид сегментирования серии), тематическое дробление, метрические диссонансы и даже тонико-доминантовые соотношения проведений серии. При этом чем более классична форма, к которой Шёнберг обращается в условиях додекафонии, тем более проблематичной она представляется (прежде всего это относится к Квintету для духовых ор. 26 и обоим струнным квартетам – Третьему ор. 30 и Четвертому ор. 37). И наоборот: самыми остроумными и непринужденными сочинениями Шёнберга этого периода являются камерно-ансамблевые сюитные циклы – Серенада ор. 24 и Сюита ор. 29. Особое место занимают оркестровые Вариации ор. 31, в которых Шёнберг словно подводит первые итоги своей работы с двенадцатитоновым методом композиции.

Как правило, основной ряд Шёнберг трактует в качестве главной темы, проводя его в самом начале сочинения целиком (хрестоматийным примером здесь может служить тема Вариаций для оркестра ор. 31, двухчастная форма которой основана на четырех возможных формах серии). Очень скоро (впервые – в хорах ор. 27 и ор. 28) он начинает применять одновременно с главным комплементарный ряд: обычно это инверсия квинтой ниже, первая половина которой дополняет первую половину основного ряда до полной двенадцатитоновости. Такой способ сочинения, во-первых, гарантированно избавляет от появления в сопровождающих голосах дублей уже прозвучавших в основном ряду звуков и, во-вторых, обеспечивает необходимое разнообразие, создавая «альтернативный» вариант серии при близком родстве ее форм (первая половина инверсии и вторая половина основной формы и, наоборот, вторая половина инверсии и первая половина основной формы содержат одни и те же звуки, порядок следования которых варьируется).

Еще одна деталь композиционной техники первых двенадцатитоновых опусов Шёнберга – последовательное избегание октавных удвоений (в том числе в оркестровой музыке, что было особенно сложно выполнить), которые, как думал тогда композитор, придают отдельным звукам больший вес. Этому принципу Шёнберг следовал вплоть до второй половины 1930-х годов. Впоследствии он посчитал это ограничение излишним.

Возвратившись к классическим формам и композиционным процедурам, Шёнберг косвенно соприкоснулся с расцветшим в 1920-е годы неоклассицизмом. Парадоксально, что, став впоследствии непримиримым противником неоклассицизма, он написал сочинение, которое, с некоторыми оговорками, можно считать одним из первых образцов этого течения: его Сюита для фортепиано ор. 25 была создана раньше Октета для духовых и Концерта для фортепиано и духовых И. Стравинского (хотя и чуть позже «Пульчинеллы»), раньше Партиты для фортепиано с оркестром и «Скарлаттианы» А. Казеллы. Как и в случае с экспрессионистской монодрамой «Ожидание», индивидуальное развитие стиля Шёнберга удивительно точно совпало с тенденциями времени. Другое дело, что последующая эволюция неоклассицизма пошла по пути, для него неприемлемому. Подражание стилю – причем любому стилю – он считал

⁴ Адорно Т. *Философия новой музыки*. С. 147, 189.

⁵ Eisler H. *Arnold Schönberg*. S. 327.

надуманным и искусственным приемом, имитацией внешних признаков, не имеющей ничего общего с подлинным творчеством. По его убеждению, те или иные стилистические особенности – это суть внешние проявления индивидуальной и неповторимой музыкальной мысли, которые с нею неразрывно связаны и не могут использоваться в отрыве от нее.

Композитор так формулирует различия между своей музыкой и произведениями современников: «Тогда как они [Мийо, Казелла, Стравинский] почти без исключения используют темы, с которыми, учитывая их гармонию и строение [...] можно было бы обращаться гораздо проще, которые в качестве зерна [развития] не дают повода для той трактовки, которая им дается [...], мои темы таковы, что их *невозможно* гармонизовать старыми гармониями. Материал моей музыки иной, и потому, в соответствии с этим материалом, становится иной форма и все остальное. А музыка моих современников делает из железа золотые часы, из дерева – резиновые шины и т. п.; она не согласуется с материалом в расчете на то, что оболочка, покраска готового продукта сделают свое дело»⁶. Аналогичные упреки адресует Шёнберг и О. Респиги: «Он купил у старьевщика старые, хорошо переплетенные книги, выдрал книги из переплета и выкинул их. А переплет разъял и использовал обложку и наружный материал, чтобы вклеить внутрь собственные книги – не сброшпоровав их и не подготовив для переплетных работ как положено, то есть не соединив книгу и обложку. [...] Новое содержание, старая обложка, все склеено – как просто! Новое произведение искусства? Простота повсюду там, где отказывает умение»⁷.

Сам Шёнберг, сочиняя сюиту старинных танцев или хоры со сложнейшими полифоническими «кунштюками» в духе ренессансных мастеров, не делает никаких «уступок» в плане музыкального языка: он пишет в двенадцатитоновой технике, по его мнению, с необходимостью вытекающей из всего развития музыкального искусства, начиная с И. С. Баха, и ставшей самым современным ответом на актуальные композиционные проблемы.

Вместе с тем, было бы ошибочным утверждать, что в 1920-е годы Шёнберг полностью отошел от тонального метода композиции. Разумеется, он был в первую очередь поглощен разработкой новых возможностей, открывшихся в додекафонной композиции. Но и тональную музыку он не упускал из виду, о чем свидетельствуют сохранившиеся в архиве наброски ряда тональных сочинений, а также переложения органных хоральных прелюдий и органной Прелюдии и фуги Es-dur И. С. Баха для большого оркестра, которые Шёнберг выполнил в 1920-е годы. Вероятно, именно это подспудное присутствие тональной сферы, этот не прерывающийся «тональный контрапункт», в конечном счете, сделал возможным возвращение Шёнберга к тональной композиции в поздний период творчества. Такое возвращение могло показаться непредсказуемым лишь на первый взгляд – на самом деле это было обнаружением того, что так или иначе присутствовало в творчестве Шёнберга всегда, что, по существу, оставалось конститутивной чертой его музыкального мышления даже тогда, когда он сочинял «атональную» или двенадцатитоновую музыку.

Пять пьес для фортепиано ор. 23 стали вехой в композиторской эволюции Шёнберга на пути к двенадцатитоновому методу. Их значение автор впоследствии определил так: «Здесь я пришел к технике, которую назвал (для себя) “композицией с тонами”; весьма неопределенное выражение, но для меня это кое-что означало: в противоположность обычному способу использования мотива, я применяю его почти как “основной ряд из двенадцати тонов”. Я выводил из него другие мотивы и темы, а также сопровождение и прочие аккорды; но основной мотив состоял не из двенадцати тонов» (из

⁶ Запись от 21 апреля 1923 года, цит. по: Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. S. 196.

⁷ Запись от 26 сентября 1927 года; цит. по: Ibid.

письма Н. Слонимскому от 3 июня 1937 года)⁸. В каждой из пьес цикла поставленная композиционная задача решается по-своему; Шёнберг словно перебирает разные варианты и испытывает их возможности. Эти пьесы, пожалуй, в большей степени, чем что-либо из сочиненного им ранее, имеют характер экспериментальных. Их можно назвать кратким путеводителем по истории становления двенадцатитоновой техники: в пределах одного небольшого опуса представлены разные этапы ее формирования, начиная с тотальной тематизации фактуры и кончая вполне сформировавшейся двенадцатитоновой серией. Попутно заметим, что такой систематический образ действий и, главное, понимание автором собственного сочинения как решения определенной композиционно-технической задачи сближает пьесы ор. 23 с практикой авангарда 1950-х годов, для которого «проблемный» подход к музыкальному творчеству (очередное сочинение как решение определенной проблемы) станет в высшей степени типичным.

Пьесы ор. 23 продолжают и развивают определившуюся в «Лестнице Иакова» технику работы со звуковысотным инвариантом (там это был шестизвучный звукоряд). Устойчивые звуковые последовательности здесь служат основой совершенно различных тематических образований; они превращаются в сверхпластичное музыкальное вещество, из которого композитор «лепит» самые многообразные звуковые формы. К исходному материалу такого рода, по-видимому, наиболее уместно будет использовать определение «основная конфигурация» (Grundgestalt): это далеко не всегда строго «горизонтальные» структуры, но зачастую сочетания нескольких линий – именно конфигурации голосов. В отличие от оратории, в ор. 23 действие таких базовых композиционных единиц распространяется не только на собственно тематизм, но и на все составляющие музыкальной ткани без исключения – мотивы и аккорды, темы и сопровождение. Кроме того, если в оратории гексахорд-инвариант появлялся на одной и той же высоте, то в ор. 23 основные конфигурации начинают активно транспонироваться. При этом в конце пьесы основной материал неизменно проводится в исходном высотном положении – так сказать, заключительная каденция «на тонике».

Пьеса ор. 23 № 1 своим сосредоточенным характером и тихой звучностью (абсолютно преобладают различные градации *p*) напоминает начальную пьесу ор. 11. Роль тематического ядра здесь играет первый трехтакт с имитациями мотива, напоминающего ВАСН:

ПРИМЕР 89

Интервалы малой секунды и малой терции и их производные во всевозможных сочетаниях доминируют в крайних разделах пьесы (тт. 1–12 и 23–35). Середина (тт. 13–22), как и в ор. 11 № 1, основана на производном контрасте: комбинация большой терции и большой септимы в сопровождении – это «реинкарнация» хода тридцатьвторыми из т. 4, а тема в тт. 16–17 – не что иное, как верхний голос начального трехтакта, разбросанный в диапазоне более трех октав. Но самый большой сюрприз ожидает терпеливого аналитика в репризе: здесь внешне ничто не напоминает первый раздел – и при этом буквально все соткано из его мелодических ячеек (весь тематический материал здесь проводится на первоначальной высоте). Тотальная репризность этого раздела хорошо видна в следующем примере, где нет почти ни одного «свободного» от тематизма начала звука, а в тех редких случаях, где таковые все же возникают (они обведены в кружки), их появление можно объяснить реминисценциями из середины:

ПРИМЕР 90 а, б

(Попутно отметим, что первая пьеса может также служить прекрасным примером сформулированной Шёнбергом по отношению к классической музыке «тенденции мельчайших нот»: «Мельчайшие длительности в любом построении, даже в мотиве или мотивной группе, влияют на продолжение, которое можно сравнить с импульсом ускорения в падающем теле: чем дольше продолжается движение, тем быстрее оно

⁸ Цит. по: Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. S. 173.

становится»⁹. Начинаясь с четвертей и восьмых, движение к концу ускоряется до шестнадцатых и тридцатьвторых.)

Вторая пьеса вновь отчетливо ассоциируется с более ранними опусами Шёнберга: своим неистовым напором, полярными динамическими перепадами и прихотливыми изменениями темпа она близка пьесе ор. 11 № 3, а первый пассаж с двумя расходящимися в разные стороны контрастными мотивами и ярким динамическим взлетом вызывает в памяти начало оркестровой пьесы ор. 16 № 1. Несмотря на свой лаконизм, это сочинение насыщено событиями, спрессованными на крошечном временном промежутке. На протяжении 23 тактов умещается краткая экспозиция материала (тт. 1–7), его активная разработка (тт. 8–13), сопровождающаяся дроблением и сжатием вплоть до превращения мелодической линии в двузвучия, миниатюрная реприза (тт. 14–17) и веская кода, где основной тематизм подвергается полифонической обработке (тт. 18–23). Материал первого такта активно трансформируется и транспонируется – новая деталь в сравнении с первой пьесой. Некоторые стадии его видоизменений отражены в следующем примере:

ПРИМЕР 91 а, б, в

Такая «компрессионная» форма воплощает идеал Шёнберга, для которого, как уже отмечалось, максимально возможная краткость и сжатость изложения являлись важными эстетическими критериями.

Полифоническая кода ор. 23 № 2 (канон, в котором, как справедливо отмечает Е. Иванова, ритмический параметр независим от звуковысотного¹⁰) находит непосредственное продолжение в третьей пьесе. По наблюдению Э. Штайна, ее пятизвучная тема напоминает тему фуги, а второе вступление в нижнюю кварту звучит как ответ¹¹. Действительно, сама тема – краткая, одноголосная, четко отграниченная, с энергичным начальным секстовым ходом, – ее последующие кварто-квинтовые вступления, используемые полифонические приемы развития (обращение, ракоход темы, стретты, каноны) недвусмысленно свидетельствуют в пользу фуги как важного прототипа формы. Однако наряду с фугой здесь также проявляется действие других принципов формообразования. Композиция целого обладает чертами репризной трехчастности: середина выделяется благодаря временному исчезновению слышимых проведений темы – которая растворяется в фактуре – и появлению ее потом в далеких транспозициях; реприза (т. 23, *tempo*) – благодаря возвращению материала первых тактов (ср. тт. 23 и 5) и темы на исходной высоте (канон в обращении на основе темы). Кроме того, преобразования темы – она предстает то в скерцозном виде (т. 6), то в облике лирической певучей мелодии (т. 9) – напоминают череду характерных вариаций. Но все же, на наш взгляд, полифонический тип мышления в широком смысле слова является в этой пьесе доминирующим: он сказывается не только в характере тематического развития, но и в других аспектах изложения – ритмике, артикуляции, динамике. Здесь постоянно комбинируются в одновременности контрастные штрихи (например, *tenuto*, *legato* и *staccato* в т. 20), контрастные динамические оттенки (в т. 12 – *mf*, *p* и *pp*), контрастные типы движения. Отдельные голоса самостоятельны во всех отношениях.

Кварто-квинтовые вступления темы в третьей пьесе, напоминающие соотношение пропосты и респосты, реанимируют некоторые тональные принципы звуковысотной организации. На это обратила внимание М. Зихард, выделив здесь «тонические» (от *b* и в обращении от *d*) и «доминантовые» (от *f* и в обращении от *a*) проведения темы¹². Особенно ярко тональные реминисценции проявляются в заключительной каденции пьесы (тт. 30–35), где в свернутом виде – как два зеркально-симметричных аккорда – сопоставляются «тоническая» и «доминантовая» формы темы. Причем в звуковысотном плане они комплементарны по отношению друг к другу и в сумме дают десять различных

⁹ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 48.

¹⁰ Иванова Е. Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. С. 24.

¹¹ Stein E. Neue Formprinzipien. S. 296.

¹² Sichard M. Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. S. 94–95.

звуковысот, а два недостающих до полной двенадцатитоновости тона – *c* и *g* – выдерживаются в качестве педали, выступающей еще и в роли оси симметрии:

ПРИМЕР 92

$T(t)$ – «тоническое» проведение темы; $\perp(t)$ – «тоническое» проведение темы в обращении; $T(d)$ – «доминантовое» проведение темы; $\perp(d)$ – «доминантовое» проведение темы в обращении.

Четвертая пьеса в ор. 23 – своего рода интермеццо. На фоне предыдущих она выделяется цельностью и единством настроения, сравнительно традиционным и уравновешенным изложением (часто возникает соотношение тема – аккомпанемент; голоса ритмически комплементарны, благодаря чему поддерживается ровное движение). Сочинена она, пожалуй, наиболее свободно из всех пяти, да и собственно тематический материал ее отличается наибольшей «рыхлостью». Сам автор выделил в нем четыре компонента, обозначив их А, В, С и D¹³:

ПРИМЕР 93

Все четыре структуры родственны между собой: они основываются на малых и больших терциях и их обращениях; в каждой из них по шесть звуков. Последнее обстоятельство, а также то, что экспонируются они в смешанной мелодико-интервально-аккордовой форме, сближает эти шестизвучия с тропами Хауэра. Последовательность звуков внутри шестизвучий строго не закреплена: отдельные тоны внутри них нередко переставляются, что еще более усиливает связь с техникой Хауэра. Однако, как уже отмечалось, говорить о строгой звуковысотной производности музыкального текста от исходного материала здесь не приходится.

Наконец, в последней из пьес ор. 23, «Вальсе», двенадцатитоновая техника предстает в окончательно сформировавшемся виде. Вся звуковысотная сторона здесь регулируется серией, которая представлена в самом начале в виде темы: *cis – a – h – g – as – fis – ais – d – e – es – c – f*. Трактовка серии как темы – одна из типичных особенностей двенадцатитоновой техники Шёнберга, которая со всей определенностью проявится в его последующих сочинениях. «[...] Первая идея ряда всегда имеет тематический характер», – писал композитор Й. Руферу 5 февраля 1951 года¹⁴.

Серия в «Вальсе» – одном из первых опытов освоения новой техники – используется еще очень скованно: она не транспонируется и вообще никак не трансформируется (лишь в самом конце она дважды проводится в ракоходе; см. тт. 104–109, левая рука). Из композиционно-технических особенностей стоит отметить, что серия почти везде распределяется между партиями правой и левой руки, нарушения в ней очень редки (они отмечаются главным образом на границах разделов, в тт. 42–43, 67, 76–77). Лишь в самом начале и при переходе к репризе (тт. 75–76) Шёнберг дает «стреттные» проведения серии, тщательно избегая при этом удвоений и вообще близкого соседства одинаковых звуков. Любопытная деталь: в тт. 1–2 «аккомпанирующая» главной теме серия начинается сразу со звука 7, а последнее ее проведение в самом конце включает тоны 1–7, дополняющие начальный фрагмент до полной двенадцатитоновой серии. Таким образом, Шёнберг трактует неполную серию в начале аналогично затакту.

Новая композиционная техника оказала весьма существенное влияние на стиль «Вальса». Музыкальная ткань здесь ясная и прозрачная, темы пространственные и завершённые, метр подчеркнут, господствует квадратность – ранее вещь для Шёнберга почти невозможная. Сразу же заметно возрастает протяженность пьесы: 112 тактов, тогда как в прочих было не больше 35-ти. По форме этот вальс напоминает хрестоматийные образцы И. Штрауса с чередованием разнохарактерных тем. При всем различии стилей, в основе «Вальса» Шёнберга лежит аналогичный принцип, и то, что между отдельными темами сделаны переходы, а в диспозиции целого выявлена репризность, мало что меняет: экспонирование здесь явно преобладает над разработкой. Все эти разительные перемены

¹³ Этот позднейший авторский анализ зафиксирован в автографе сочинения. См.: *Bernnat A. Fünf Klavierstücke op. 23. S. 346.*

¹⁴ Цит. по: *Rufer J. Begriff und Funktion der Grundgestalt bei Schönberg. S. 173.*

нельзя объяснить только жанровостью: два вальса в «Лунном Пьере» («Вальс Шопена» и «Серенада») практически не отличались по стилю от прочих пьес цикла. Корень изменений – в новой технике, которую Шёнберг использует пока еще весьма и весьма осторожно.

В Сюите для фортепиано ор. 25 Шёнберг, как уже говорилось, соприкоснулся с эстетикой неоклассицизма. Именно в связи с ор. 25, пожалуй, в первый, но далеко не последний раз в связи с серийным творчеством Шёнберга возникают серьезные сомнения в соответствии формы материалу. Плотный додекафонный материал (как правило, серия проходит за такт или за полтакта), которому приданы лишь самые общие черты указанных в названии жанров – вроде бурдона в мюзете или безостановочного движения с участием триолей в жиге – «втиснут» в сугубо классические трехчастные формы со знаками повторения, с обозначением *da capo*. При этом сам процесс развития – то, что происходит между знаками повторения, – фактически никак не артикулирован: ровный уровень диссонантности в бесконечном серийном круговращении, одинаковое движение, одинаковая фактура, никаких слышимых каденций и тематических возвращений – реприза обнаруживается лишь при скрупулезном серийном анализе. Могут помочь только внешние средства: пресловутые знаки повторения, ферматы, указанные изменения темпа (в частности, обозначение *Tempo I* в начале репризы, которому часто предшествует *ritenuto*). Форма оказывается полностью выхолощенной, жанр из-за бескомпромиссно нового языка становится практически неузнаваемым. Если, как утверждает Шёнберг, простые неоклассические темы разрабатываются в слишком сложной манере, то сам он обходится со своим достаточно сложным материалом неоправданно просто. При этом, следуя требованиям жанра, композитор пытается воспроизвести в условиях додекафонии некоторые типичные для сюитных танцев композиционные приемы: например, проведение материала в зеркальном отражении, часто встречающееся в быстрых частях баховских клавирных сюит (в ор. 25 на этом приеме основано трио Менуэта), или разнообразные метрические диссонансы и нарушения симметрии, которые Шёнберг столь ценил в танцевальных формах Гайдна и Моцарта (так, в Сюите Шёнберга основным метром жиги является 2/2, внутри которого причудливо группируются фразы из трех и четырех элементов, а в Менуэте при внешней квадратности характерный пунктирный ритм «путешествует» по разным долям такта). Однако, не подкрепленные функциональной гармонией и тесно связанной с ней метрической экстраполяцией, все эти приемы производят впечатление искусственных, пересаженных в чуждую почву.

Сюита ор. 25 представляет собой логично выстроенный цикл. В центре – Интермеццо, самая продолжительная по реальному звучанию пьеса опуса, занимающая в нем особое положение еще и потому, что никак не вписывается в сюиту старинных танцев. По характеру и настроению она воспринимается как отголосок интровертных лирических интермеццо Брамса и близка более ранним психологизированным опусам Шёнберга. Интермеццо обрамлено двумя старинными танцами в форме *da capo*: до него – комбинация гавот-мюзет-гавот, после – менуэт с трио; наконец, обе крайние части сюиты – прелюдия и жига – выдержаны в стремительном темпе (*Rasch*) и моторном движении.

Вся сюита основана на одной серии во всех четырех ее возможных формах (P, I, R, RI), которые используются здесь в двух высотных положениях – от *e* и от *b*. Как объяснял впоследствии композитор, транспозиция на тритон позволила использовать оба ряда одновременно и при этом избежать октавных дублировок¹⁵:

ПРИМЕР 94

Соотношение двух рядов на расстоянии тритона тогда рассматривалось Шёнбергом как тонико-доминантовое¹⁶. Вот как комментировал он свои первые опыты в

¹⁵ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 143.

¹⁶ Это дополнительный аргумент в пользу проницательного предположения Ю. Холопова, что «ограничение [двумя высотными положениями ряда] на уровне серийной диспозиции есть подражание однотональности

двенадцатитоновой технике в недатированной заметке, относящейся ориентировочно к середине 1920-х годов: «Создается последовательность из двенадцати тонов – не по воле случая (Хауэр), а по следующему принципу: формируется основная конфигурация, которая должна быть устроена так, что к ней можно сочинить комплементарную структуру, а к этой структуре добавляются недостающие до двенадцати тоны, так что возникает трехголосное изложение. Эти структуры используются во всех направлениях, отчасти – как голоса по горизонтали, отчасти как аккорды. Они – мотивная основа всего развития. [...] Из этих основных конфигураций создаются все мыслимые формы, возникающие из обращения, ракохода, ракохода и обращения. К этой основной конфигурации строится *доминантовая форма*, исходя из следующей идеи. Доминанта двенадцатитонового ряда находится посередине, то есть это как раз уменьшенная квинта»¹⁷.

Приведенный текст помогает лучше понять термин «основная конфигурация»: для Шёнберга – во всяком случае, поначалу – это скорее не ряд, а упорядоченный многоголосный двенадцатитоновый комплекс. В Сюите ор. 25 он использует «основную конфигурацию» именно так, как говорится в процитированной записи: серия делится на три группы по четыре звука, которые «трактуются как независимые маленькие ряды»¹⁸. Единожды проведя серию целиком в виде канона (P_e и P_b) в самом начале Прелюдии, Шёнберг сразу же разбивает ее на четырехзвучия, на основе которых строит многоголосную ткань (в частности, начало Интермеццо может служить классической иллюстрацией «наслоения» трех комплементарных четырехзвучных сегментов, создающего трехголосное изложение, о котором писал композитор). «Линейные» проведения серии (как, например, в трио Менуэта) здесь скорее исключение, чем правило.

Шёнберг свободно манипулирует сегментами серии, переставляя их, а также меняя порядок звуков внутри сегментов, так что сохраняются двенадцатитоновые «поля» и наиболее характерные интервалы и обороты (тритон *g-des*, присутствующий во всех формах серии, и мотив ВАСН в последнем четырехзвучии), однако строгий порядок появления звуков не соблюдается. Иными словами, Шёнберг трактует ряд как определенный *тематический (мотивный) тезаурус*. Дело доходит до того, что он вычленяет из серии характерные мотивы и начинает разрабатывать их независимо от серийного порядка. Так происходит в Жиге, где периодически появляются триольные ходы на основе сочетания тритона и чистой квинты (см. тт. 9, 16, 19, 43–46, 56, 71–72). Эта последовательность интервалов содержится в серии (звуки 3, 4 и 5), однако в указанных местах словно «эмансипируется» от нее, создавая новый двенадцатитоновый порядок (при этом сам додекафонный принцип соблюдается Шёнбергом неукоснительно).

Помимо тематической разработки и «тоники-доминантового» соотношения используемых рядов, в Сюите обнаруживаются и другие черты тонального мышления. Шёнберг предпочитает начинать и заканчивать части сюиты P_e – основной формой ряда в основном высотном положении, по аналогии с тоники в тональной музыке, хотя такая аналогия представляется чисто умозрительной. Репризы внутри трехчастных форм, абсолютно преобладающих в сюите, тоже, как правило, начинаются с «тоники» – P_e (см., в частности, репризы Гавота в т. 16, Менуэта в т. 17, Прелюдии в т. 16 – «канон» P_b и P_e). С определенной долей условности можно говорить, что Гавот написан in E (первый и последний звуки начального раздела формы, тт. 1 и 5, и «заключительная каденция» в т. 28); следующий за ним Мюзет в традициях жанра весь выдержан на бурдоне g, который по этой причине приобретает значение центрального тона.

клавирной сюиты времен Баха» (Холопов Ю. Гармония: Практический курс. Часть II: Гармония XX века. С. 430).

¹⁷ Этот текст был найден Р. Штефаном в архиве А. Берга и впервые обнаружен в 1986 году, см.: *Stephan R. Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition*. S. 298–299.

¹⁸ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 143.

Шёнберговские ор. 23 и 25 выдвигают новые требования к исполнителю: для адекватной передачи авторского замысла здесь требуется исполнитель-аналитик. Разумеется, в той или иной степени аналитический аспект присутствует в работе интерпретатора всегда, однако в данном случае роль его неизмеримо возрастает: сами собой эти пьесы не «раскрываются», они требуют детальной расшифровки и, помимо всего прочего, чисто интеллектуального уяснения всех индивидуальных конструктивных нюансов.

В отличие от Сюиты ор. 25, в **Серенаде ор. 24** для семи инструментов двенадцатитоновая техника еще находится в стадии становления. В этом плане Серенада, в разных частях которой отразились разные этапы ее формирования, ближе Пяти пьесам ор. 23. Серенада написана для нетипизированного состава инструментов: кларнет, бас-кларнет, мандолина (которую Шёнберг – очевидно, вслед за Малером – будет охотно использовать и в своих позднейших партитурах), гитара, скрипка, альт и виолончель¹⁹; в исполнении IV части – «Сонет Петрарки № 217»²⁰ – также принимает участие бас, который, кажется, нужен композитору как еще одна тембровая краска²¹. С одной стороны, такой индивидуализированный камерный состав в рамках творчества самого Шёнберга продолжает традицию Камерной симфонии ор. 9 и «Лунного Пьеро», с другой – служит одним из ранних примеров распространившейся после Первой мировой войны практики, когда состав камерных коллективов «сочинялся» всякий раз заново (образцы ансамблей такого рода можно найти в особенности у Стравинского, Хиндемита, Берга, Веберна).

Обратившись к жанру инструментальной музыки XVIII века, высшие образцы которого связаны с творчеством Моцарта, Шёнберг воссоздал его наиболее типичные особенности: многочастность с незакрепленным порядком следования частей (в данном случае их семь²²), быстрые маршевые части по краям и медленные, перемежающиеся с танцевальными, в середине (у Шёнберга I и VII части выдержаны в характере быстрого марша; в медленном темпе написаны III часть, Вариации, и VI «Песня (без слов)», II часть – характерный для серенады XVIII века Менуэт, V – «Танцевальная сцена», где на смену историческому танцу приходят более актуальные вальс и лендлер). В Серенаде Шёнберга «вспоминается» и более старинная – вокальная – генеалогия жанра: помимо «Сонета Петрарки», на нее намекает «Песня (без слов)», а также участие в ансамбле двух щипковых инструментов, традиционно сопровождавших пение, – мандолины и гитары.

Изобретательная, живая, энергичная, ритмически острая, необычная по инструментальной палитре и при этом сохраняющая типичную для Шёнберга рафинированность камерного письма, Серенада, несомненно, является одной из его лучших ансамблевых партитур. В том же духе чуть позже будет написана Сюита ор. 29, также очень удачная работа композитора. Несколько ироничный тон, проявляющийся в особенности при обращении к жанровым моделям, сближает Серенаду с «Лунным Пьеро»²³, однако по характеру Серенада совсем иная. Здесь господствует приподнятое, бодрое, не обремененное рефлексией настроение, яркие, пестрые, смелые краски. Даже

¹⁹ Серенада ор. 24 – первая партитура Шёнберга, которую он записывает in C. В дальнейшем именно так, в реальном звучании, он будет нотировать все свои серийные сочинения.

²⁰ В русском собрании это Сонет CCLVI.

²¹ Шёнберг подумывал о том, чтобы заменить «Сонет», для которого трудно было найти подходящего исполнителя, «виртуозной концертной сценой (быть может, несколькими пьесами)», о чем он писал 31 декабря 1929 года издателю Серенады В. Ханзену (цит. по: *Baier Ch. Serenade op. 24. S. 356*). Появление в цикле такой пьесы усилило бы связь шёнберговского опуса с серенадами XVIII века, в которых часто встречались виртуозные номера с участием солирующего инструмента.

²² Приведем схему строения Серенады: I. Марш – II. Менуэт – III. Вариации – IV. Сонет № 217 Петрарки – V. Танцевальная сцена – VI. Песня (без слов) – VII. Финал.

²³ Недаром Г. Эйслер, считавший Серенаду «одним из прекраснейших камерно-музыкальных произведений Шёнберга», уловил в ней типично венские черты: «Изыщество, легкость и шарм – которые вообще-то редко можно встретить у Шёнберга – очень характерны для этого в высшей степени венского сочинения» (*Eisler H. [Über Schönbergs Serenade op. 24] S. 454*).

весьма драматичный по содержанию «Сонет Петрарки», подчиняясь эмоциональному модусу окружающих частей, трактован весьма сдержанно. Отказавшись от психологической и интонационной детализации²⁴, композитор пишет вокальную партию, основанную на чисто инструментальной мелодии широкого дыхания, развертывающейся в огромном диапазоне (от *E* до *ges*¹) и непринужденно перемещающейся из регистра в регистр (ходы на интервалы шире октавы становятся здесь скорее правилом, чем исключением). Такая скорее нетипичная для Шёнберга длинная вокальная линия имеет в его творчестве, пожалуй, лишь три прецедента: это вокальная партия Второго квартета, песня «Побеги сердца» ор. 20 (где требуется столь же редкий по диапазону голос) и партия Души в «Лестнице Иакова». Возможно, именно принятый Шёнбергом в Серенаде насмешливо-отстраненный тон в сочетании с блистательным мастерством камерного письма стал залогом неувядающего обаяния этой партитуры.

Композицию Серенады, как и прочих циклов Шёнберга, отличает стройность и продуманность. В ее центр помещен «Сонет Петрарки» – единственная часть с участием голоса, самая свободная по строению, следующая строфической форме текста. Обрамляют Серенаду две части, основанные на одинаковом материале: начальный Марш, обогащенный некоторыми вставками из предыдущих частей²⁵, буквально воспроизводится в Финале (случай, не имеющий аналогов в творчестве Шёнберга). II и V части танцевальные; они группируются по парам со следующими после них медленными частями: это, соответственно, Вариации (III) и «Песня (без слов)» (VI). Последняя, в полном согласии с названием, представляет собой чудесную романтическую миниатюру (в ней всего 26 тактов), лирическое интермеццо между окружающими ее энергичными, подвижными «Танцевальной сценой» и Финалом. Ее широкая, протяженная мелодия (несколько напоминающая сугубо инструментальным рисунком «Сонет Петрарки») деликатно сопровождается аккомпанирующими фигурами гитары, единственный раз выступающей здесь в своей традиционной функции.

Внутреннее строение частей столь же устойчиво, как и строение цикла в целом. Шёнберг использует типизированные, устоявшиеся структуры: форму *da capo* с трио для Менуэта, рондо для лендлера «Танцевальной сцены» (с многочисленными знаками повторений для отдельных «колен» – как, к примеру, в лендлерах Шуберта), вариации. Все это придает Серенаде, как и Сюите ор. 25, неоклассицистский оттенок, который в данном случае усугубляется слегка ироническим претворением моделей и господствующим настроением *scherzando*, что придает Серенаде столь типичный для неоклассицистских опусов игровой характер (выгодно отличающий ее от Сюиты, где композитор, кажется, слишком поглощен композиционно-техническими проблемами).

При этом, как и в создававшихся параллельно фортепианных циклах ор. 23 и 25, в Серенаде нет и намека на какую-либо стилевую имитацию. Как уже говорилось, в плане музыкального языка она находится на границе атонального и серийного письма. Более того, сама эта граница пролегает внутри ор. 24. Поэтому в данном случае особенно важно знать хронологию создания произведения. Сначала были написаны Марш, Менуэт и «Танцевальная сцена»: основная работа над первыми двумя частями закончена в октябре 1921 года, «Танцевальная сцена» сочинялась с большими перерывами в 1920–1923 годах, последними – в марте 1923 года – практически одновременно были завершены Вариации и «Сонет Петрарки».

²⁴ Несколько изобразительных штрихов во второй строфе принципиально ничего не меняют.

²⁵ За исключением вставки в тт. 149–154, Финал, начиная с т. 45, точно воспроизводит I часть, начиная с т. 33. Во вступительном разделе Финала (тт. 1–44) возвращаются мотивы из предшествующих частей: помимо начального марша, это фрагменты темы вариаций (с т. 10, 13), «Танцевальной сцены» (т. 23), «Песни (без слов)» (т. 23). По свидетельству Э. Штайна, Шёнберг описывал начало Финала как «совещание инструментов о том, что же надо сыграть под конец Серенады» (*Stein E. Neue Formprinzipien. S. 300*). В упомянутой вставке *Roso Adagio*, сделанной перед заключительной каденцией (тт. 149–154), тема «Песни (без слов)» искусно соединена в контрапункте с темой лендлера из V части. Понятно, почему в эскизах к Серенаде последняя часть носила название «Finale (Potpourri)».

Именно в этих двух написанных позже других частях выражены признаки серийной композиции. Однако здесь она еще не приняла такой законченной формы, как в Вальсе из ор. 23 и Сюите ор. 25: в одном случае ряд не двенадцатитоновый, в другом додекафонная серия не определяет собой все содержание музыкального процесса.

Темой Вариаций, которая излагается одногласно, служит ряд из 14 звуков, сразу после экспонирования проводящийся в ракоходном движении (центр симметрии – звук *f*, тт. 5–6 – подчеркнут заметной остановкой). Ряд этот насчитывает одиннадцать звуковысот – в нем отсутствует тон *h*:

ПРИМЕР 95

В последующих пяти вариациях и коде Шёнберг выводит из этого ряда музыкальную ткань так, как будет это делать в своих зрелых серийных сочинениях. Уже в 1-й вариации он сочетает две формы ряда – P_b и I_b , причем отсутствующие в них звуки (соответственно, *h* и *a*) появляются в виде педали у гитары и мандолины. Во 2-й вариации количество звучащих одновременно форм ряда увеличивается до четырех (тт. 29–30). Шёнберг распределяет отдельные звуки и ячейки серии по разным инструментальным партиям, выводя из него как главные, так и сопровождающие голоса и получая новые интервальные конфигурации (3-я вариация), переводит фрагменты ряда в вертикаль, соединяет в одновременности «прямую» и «ракоходную» его половины (5-я вариация), свободно оперирует всеми четырьмя его формами. Единственное, что он не применяет, так это транспозиции ряда. В остальном здесь налицо вполне сформировавшаяся серийная композиционная техника.

В «Сонете Петрарки» Шёнберг использует вполне «нормативный» двенадцатитоновый ряд. Он дважды экспонирует его в инструментальном вступлении, сразу разбивая на фрагменты разной длины, и далее «передает» солисту:

ПРИМЕР 96

Вся вокальная партия основана исключительно на проведениях исходного ряда. Какие-либо его модификации и тем более транспозиции не применяются: тринадцать раз у солиста звучит одна и та же последовательность звуков, однако ее возвращения практически невозможно определить на слух из-за постоянных ритмических преобразований и регистровых перемещений. В соотношении двенадцатитонного ряда и стихотворного текста обнаруживается следующая закономерность: каждая из 14 строк сонета содержит 11 слогов, которые музыкально трактуются Шёнбергом силлабически (один слог = одна нота). В результате 2-я строка начинается с 12-го звука ряда, 3-я – с 11-го, 4-я – с 10-го и т. д. Начальное соотношение ряда и текста восстанавливается в 13-й строке (т. 69), чем композитор пользуется, чтобы написать настоящую репризу: здесь возвращается сама *мелодия* первой строки текста. Последнее проведение ряда, которое приходится на 14-ю строку, в вокальной партии вновь оказывается неполным – в нем не хватает 11 и 12-го звуков, однако они тут же вводятся у скрипки и альты (тт. 78–79)²⁶. В такой трактовке – для Шёнберга абсолютно уникальной – серийная техника приобретает определенное сходство с изоритмическим мотетом эпохи *ars nova*: серия выступает здесь в роли *color*, все время приобретая новое ритмическое оформление (правда, повторяющейся ритмической формулы – *talea* – здесь нет). Не было ли подсказано такое необычное решение вокальной партии самой личностью Франческо Петрарки – одного из наиболее значительных поэтов Возрождения и современника крупнейшего мастера изоритмического мотета Гильома де Машо?²⁷

²⁶ Анализ «Сонета Петрарки» см. также: *Sichard M. Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. S. 166; Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4. P. 692–693.*

²⁷ Бросается в глаза сходство этой композиционной идеи Шёнберга с той, что лежит в основе фортепианной пьесы «Nomos» ор. 19 Й. М. Хауэра (1919). В начальном разделе последней (тт. 1–36) Хауэр пять раз целиком проводит один и тот же двенадцатитоновый ряд (продублированный в трех октавах), разбивая его на пятизвучные фразы в одинаковом ритме. Здесь уже сходство с изоритмическим мотетом абсолютное: налицо и *color*, и *talea*. Вместе с тем, сопоставление этих двух примеров дает хорошее представление о различии композиторского масштаба обоих создателей двенадцатитоновой техники: насколько сложна,

Инструментальная фактура «Сонета», сотканная из отдельных ячеек ряда, будто многократно отражает интонационный «словарь» вокальной партии. Однако последовательного воспроизведения серии здесь нет: сопровождение свободно дополняет линию солиста, создавая двенадцатитоновую звуковую среду. Почти все голоса здесь несут обозначение Н или N и музыкальная ткань, образованная из кратких разнотембровых вкраплений, приближается к пуантилистической – хотя и не в столь радикальном варианте, как у Веберна.

В других частях цикла, как и в Пяти пьесах ор. 23, используются отдельные композиционные процедуры, которые впоследствии найдут наиболее законченное воплощение в шёнберговской серийной технике. Например, в «Танцевальной сцене» последний аккорд является не чем иным, как собранным в вертикаль начальным мотивом у мандолины – живая иллюстрация «единства музыкального пространства», постулированного Шёнбергом в связи с двенадцатитоновым методом композиции:

ПРИМЕР 97 а, б

В Марше широко применяется прием обращения (второе предложение начального периода, т. 25, представляет собой точное обращение первого, т. 9), а открывающую I часть тему альты (которая впоследствии станет басом марша) композитор далее трактует вполне «структуралистски», как набор звуковысот, следующих в определенном порядке, и распределяет этот ряд звуков между двумя голосами (ср. тт. 1–5, альт, и 9–14, виолончель и альт). Аналогичным образом действует Шёнберг и в Менуэте, получая во втором предложении темы (т. 9, скрипка) совершенно новую мелодию, которая, тем не менее, точно воспроизводит звуки первого предложения (т. 1, кларнет). Но самые удивительные превращения происходят в трио Менуэта, где тема трио и ее назойливый аккомпанемент в кульминационный момент, сохраняя характерный ритм, обмениваются звуковысотами:

ПРИМЕР 98 а, б

Это хрестоматийный пример отделения ритма от звуковысотности – процесса, характерного для атональных сочинений Шёнберга и набирающего силу по мере формирования «метода композиции на основе двенадцати тонов, соотносенных только друг с другом» (еще одним столь же ярким примером служит пьеса ор. 23 № 1, о которой говорилось в связи с этим фортепианным опусом). Для зрелой двенадцатитоновой техники независимость ритмических и звуковысотных структур станет одним из фундаментальных принципов развития материала.

Близость композиционных приемов в условиях более или менее упорядоченной двенадцатитоновой гармонии обеспечивает стилистическое единство отдельных частей цикла. «Серийные» и «атональные» части Серенады по звучанию ничем друг от друга не отличаются, что лишней раз дает возможность убедиться: обе сферы разделял лишь один шаг, и серийность была для Шёнберга способом упорядочения атональной музыкальной материи, выступая как *частный случай* атональности.

В своем первом крупном сочинении в серийной технике, **Квинтете для духовых ор. 26** (1923–1924; в состав ансамбля входят флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот)²⁸,

богата и искусна партитура Шёнберга, настолько по-ученически наивна и плакатно-прямолинейна пьеса Хауэра.

²⁸ В области камерной музыки для духовых инструментов наиболее значительным предшественником Шёнберга был Моцарт, творчество которого стало вершиной «*Harmoniemusik*» (музыки для духовых ансамблей) XVIII века. Моцарт – автор 8 дивертисментов, 3 серенад (в том числе сочиненной для 13 духовых Серенады KV 361, получившей название «*Gran Partitta*»), 5 секстетов, 2 октетов для различных духовых составов, а также произведений для солирующих духовых с участием других инструментов (упомянем Концертную симфонию KV 297b для гобоя, кларнета, валторны и фагота с оркестром). Не получив сколько-нибудь значительного развития в XIX веке (исключение составляет лишь творчество А. Рейхи – автора 24 духовых квинтетов: по шесть в ор. 88, 91, 99, 100), духовые ансамбли переживают настоящий расцвет в связи с распространением неоклассических (необарочных) тенденций в 1920-е годы – в

на основе додекафонного материала композитор строит абсолютно хрестоматийную тональную форму, гораздо более каноническую, чем в своих ранних тональных сочинениях, где существовала живая взаимосвязь всех составляющих элементов композиции. Это именно не форма, а некая абстрактная ее схема, «принцип конструкции». Все четыре части квинтета неукоснительно следуют утвердившимся прототипам: сонатное *allegro* – центр тяжести цикла, остроумное скерцо с обыгрыванием метрических «диссонансов», глубокомысленное *Adagio* и легкое, стремительное рондо. Следуя классической модели, Шёнберг делает вещи, прежде совершенно невысказанные: ставит знак повторения в конце экспозиции первой части, как это делали венские классики; выписывает, слегка варьируя, повторения в рефрене финального рондо; прибегает к весьма точным (временами просто транспонированным) репризам. Стремясь артикулировать форму, утратившую гармоническую «почву» и держащуюся на тотальном тематическом единстве – которое по причине тотальности перестает восприниматься как таковое, – Шёнберг прибегает к удручающему своим постоянством приему: в конце каждого раздела он неизменно предписывает замедление темпа, начиная следующий раздел или *Tempo I*, или в новом темпе.

В серии Квинтета обращают на себя внимание две особенности. Во-первых, она состоит из двух подобных половин, напоминающих два звена секвенции (что Шёнберг будет широко использовать в развивающихся разделах, а также для выстраивания соотношений по вертикали: одна половина часто «сопровождает» другую). Такая трактовка серии как соединения двух «шестерок» вызывает ассоциации с тропами Й. М. Хауэра; более того, сама серия в данном случае точно совпадает с 12-м тропом, где «шестерки» переставлены местами. Во-вторых, в ней доминирует целотоновая сфера: звеном этой «секвенции» является пятизвучный ход, обрисовывающий целотоновую гамму, и лишь завершающие каждую из половин серии интервалы (соответственно, малая секунда и малая терция) вносят структурный контраст:

ПРИМЕР 99

В начале первой части и финала композитор проводит серию целиком в виде темы (у флейты), чтобы ее можно было легко услышать. Тема Скерцо начинается сразу с 4-го звука серии (три первых «убраны» в вертикаль), поскольку слушатель уже достаточно хорошо познакомился с рядом в первой части. Наиболее интересно соотношение темы и серии в *Adagio*: серия распределена между двумя свободно движущимися голосами (валторна и фагот) и повторяется трехкратно; при этом в главном голосе (валторна) возникает еще одна двенадцатитоновая тема, не совпадающая с серией; впрочем, в соответствии с принципом Шёнберга, что «в произведении должен использоваться только один ряд»²⁹, эта тема никакого самостоятельного развития не получает.

Как и в Сюите *op. 25*, исходное положение серии P_{es} можно условно назвать «тоническим»: им непременно начинается и заканчивается каждая из частей. Рудименты тонального мышления особенно отчетливо проявляются в финале: начальное предложение рефрена достаточно определенно «модулирует» из E_s в Des , а завершается Квинтет дружным «тоническим» унисоном на es^1 . Все композиционные процедуры в Квинтете также заимствованы из тональной музыки и представляют интерес только в связи с реализацией их в условиях двенадцатитоновой техники. В качестве примера остановимся подробнее на I части.

По традиции главная партия (тт. 1–28) – область «твердого» изложения, в данном случае – незыблемого господства основного ряда в исходном высотном положении P_{es} (используемые здесь производные формы I, R, RI выведены именно из него). Проводя серию в виде темы-мелодии,

первую очередь, у Стравинского (Октет для духовых, 1923; Концерт для фортепиано и духовых, 1924), а также Хиндемита (Маленькая камерная музыка для 5 духовых, 1922).

²⁹ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 130.

Шёнберг одновременно разбивает ее на сегменты, распределяет между разными голосами и строит на этой основе всю ткань сопровождения:

ПРИМЕР 100

В краткой связующей партии (тт. 29–41) готовится форма серии, используемая в побочной партии, изложение становится более «рыхлым» (повторения отдельных сегментов и звуков ряда, тематическое дробление). Побочная партия (тт. 42–54) представляет собой элегантную танцевальную тему, основанную на транспозиции инверсии I_g – на большую терцию вверх по сравнению с главной партией. Как и в этой последней, границы темы здесь точно совпадают с «линейным» проведением серии (тт. 42–47, второе проведение тт. 48–53). К концу экспозиции обращение с серией становится еще более непринужденным: серия чуть видоизменяется – так, что вторая ее половина превращается уже в точную транспозицию первой, местами используются лишь отдельные ее мотивы (таким образом упрочивается функция серии как тематического резервуара). Тот же процесс тематического (=серийного), а заодно и динамического «растворения» продолжается в переходе к разработке (тт. 72b–82). Разработка отмечена нарастанием движения, секвенциями, дроблением – как тематизма (развиваются мотивы главной партии; в частности, в тт. 92–94 в имитации проводится мотив из тт. 7–10), так и самой серии, которая в экспозиции появлялась в отдельных голосах преимущественно целиком или «шестерками», а в разработке проводится более дробно, будучи «разбросанной» между голосами. Это развитие иногда сопровождается нарушениями ряда: очевидно, раскрытие тематического потенциала серии для композитора здесь гораздо важнее строгости серийного порядка. Можно было бы ожидать, что Шёнберг будет широко использовать в разработке транспозиции серии, в том числе и далекие, однако этого не происходит: здесь в основном присутствует тот набор серий, который уже определился в экспозиции. Далекие транспозиции «приберегаются» для следующих частей (в особенности Adagio). Необычен конец разработки: вместо частого в этом месте нарастания – вновь, как и в переходе к разработке, замедление движения, спад напряжения, почти остановка. Главное событие репризы, в целом весьма точно повторяющей экспозицию, – транспозиция побочной партии на чистую квинту вниз (I_c). Парадокс заключается в том, что в таком виде побочная партия больше отдаляется от главной, чем в экспозиционном разделе, где она непосредственно воспринималась как близкое производное последней: там начальному интервалу главной, нисходящей сексте $es - g$, в побочной отвечала восходящая секста $g - es$; в репризе же последняя превращается в восходящую сексту $c - as$, связь которой с главной партией уловить намного сложнее. Сонатная форма, так сказать, выворачивается наизнанку: развитие фактически идет ко все большему расхождению основных тем, что только подтверждает чисто внешнее, схематическое использование сонатной диспозиции. Впрочем, после исчезновения в условиях двенадцатитоновой композиции главного двигателя тональной формы – модуляционного развития – имитировать модуляцию путем транспозиций ряда – это, по выражению Г. Эйслера, все равно что «вызывать духи усопших, но они, будучи усопшими, остаются абстрактными и больше не имеют силы, которая пульсирует в форме»³⁰.

Еще одно обращение Шёнберга к традиционному четырехчастному циклу в 1920-е годы – его **Третий струнный квартет ор. 30**. Заказанный американской меценаткой Э. С. Кулидж и ей же посвященный, он был написан всего за полтора месяца, в январе–марте 1927 года.

Сложная, детальная тематическая работа, тщательно прописанные и выверенные линии отдельных инструментов, что обеспечивает полное равноправие всех участников ансамбля, уравновешенность формы, наконец, само отношение к квартету как сфере серьезного и взыскательного музицирования делают это сочинение Шёнберга классическим образцом жанра. К. М. Шмидт справедливо отмечает, что обоим двенадцатитоновым квартетам Шёнберга (Третьему и написанному девять лет спустя Четвертому) свойственна «звуковая аскетичность», отличающая их как от раннего Первого квартета, так и от позднего Струнного трио ор. 45. В этом проявляется связь Третьего и Четвертого квартетов с классическими образцами и, в частности, с квартетами Моцарта, о котором Шёнберг говорил: «Я очень, очень многим обязан Моцарту, и если

³⁰ Eisler H. Arnold Schönberg. S. 326.

посмотреть, например, как я пишу для струнного квартета, то нельзя отрицать, что я научился этому прямо от Моцарта. И я горжусь этим!»³¹

Насыщенное инструментальное звучание, сосредоточенный лирический тон и сдерживаемая, но временами открыто прорывающаяся экспрессия сближают квартет Шёнберга с камерными ансамблями Брамса. Эксперименты с жанром, столь ярко проявившиеся в революционных Первом и Втором квартетах, остались позади. Отныне квартет для Шёнберга – неприкасаемая область типизированных форм и типизированного музыкального содержания, которым поставлены на службу новая техника, новый музыкальный язык³². (Областью индивидуальных решений в отношении строения целого и исполнительского состава для композитора в этот период становятся сюитные циклы.) Пожалуй, лишь одна деталь в Третьем квартете не согласуется с классическим прототипом – квартет не заканчивается, а прекращается: в самом конце несколько раз повторяется одинаковый оборот, и одно из повторений просто оказывается последним³³ (похожим образом завершается и вторая часть, образуя своеобразную «рифму» финалу, однако там благодаря глубокому выдержанному басу и возникающим перерывам в движении заключительный характер повторяющейся фигуры выявлен более определенно).

Не вызывает сомнений, что Третий квартет – это серьезное, профессионально и добротное написанное сочинение, не без налета консерватизма, проявившегося в творчестве Шёнберга после создания им двенадцатитонового метода. Это впечатление усиливается при сравнении с соседствующими по времени создания квартетами Б. Бартока и П. Хиндемита. Оба композитора смело экспериментируют с циклом, меняя его строение и соотношение частей (в Третьем квартете ор. 16 Хиндемита пять частей, Третьем квартете Бартока – две, исполняющиеся без перерыва, в его же Четвертом и Пятом квартетах – по пять располагающихся концентрически частей), используя нетрадиционные для квартета жанры и формы (марш и пассакалья в Четвертом квартете ор. 32 Хиндемита), радикально расширяя представления о тембровых возможностях струнного ансамбля (особенно изобретателен в этом плане Барток), вводя полиметрические сочетания и переменные метры (Хиндемит) или новый своеобразный тематизм, отмеченный влиянием народной музыки (Барток). Можно упомянуть в этом ряду и другой интереснейший образец квартетной литературы – «Лирическую сюиту» Берга, написанную свободно, непринужденно, с поистине оркестровым размахом. Рядом со всеми этими сочинениями, дающими второе дыхание почтенному жанру, квартет Шёнберга выглядит скорее солидным академическим опусом, представляющим интерес главным образом в плане композиционно-технической эволюции его автора.

С точки зрения использования додекафонной техники Третий квартет в творчестве Шёнберга 1920-х годов представляет собой уникальное явление. Прежде всего, серия не экспонируется здесь в первых тактах в линейном виде в качестве темы, но с самого начала разбита на неодинаковые сегменты, которые образуют «мотивный конгломерат» главной партии: остигато повторяющаяся фигура сопровождения (первые пять звуков серии), на фоне которой с декламационными, патетическими репликами вступает первая скрипка³⁴:

ПРИМЕР 101

³¹ Из интервью Шёнберга Х. Стивенсу (июль 1949 года). Цит. по: *Schmidt Ch. M. Das Bekenntnis zur Tradition. Bemerkungen zu Schönbergs III. und IV. Streichquartett. S. 130.*

³² Симптоматично, что авторы двух специальных исследований, посвященных этому квартету, рассматривают его в категориях классико-романтической музыки, полагая, что додекафонная техника не вносит здесь ничего принципиально нового (см.: *Möllers Ch. Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg: Eine Untersuchung zum III. Streichquartett; Dietrich N. Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30: Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung.*

³³ Такое окончание напоминает «Лирическую сюиту» Берга.

³⁴ Нечто похожее делает в главной партии своего Четвертого квартета Барток. Там тоже отсутствует начальная одностольно изложенная тема: главную партию образуют три взаимодополняющих мотива у разных инструментов.

В дальнейшем подчеркнутый в серии малосекундовый мотив (6-й и 7-й тоны) и его производные (большая септима и малая нона) будут активно развиваться на протяжении первой части (в частности, на исступленном интонировании этих интервалов основана генеральная кульминация перед кодой, тт. 268–277). А фигура сопровождения, с ее безостановочным ровным движением восьмыми, задает остигатный рисунок, который будет поддерживаться до самого конца части, придавая ей известную ритмическую монотонность³⁵.

Отсутствие первоначального «линейного» изложения серии, возможно, связано с еще одной важной особенностью Квартета: ряд существует в нем в трех вариантах. Их первые пять звуков идентичны, а дальше серия как бы «разветвляется», и наряду с исходной – основной – разновидностью Шёнберг периодически использует и две другие (особенно широко – в третьей части, Интермеццо):

ПРИМЕР 102

Обе названные отличительные черты: изначальное распределение ряда по разным слоям фактуры и его полиморфизм – сближают Третий квартет с поздними двенадцатитоновыми произведениями Шёнберга, где его обращение с «основной конфигурацией» становится особенно свободным, и прежде всего со Струнным трио ор. 45 – еще одним сочинением композитора, где с самого начала, уже в серийной таблице, были «запрограммированы» пермутации ряда (его первого гексахорда, ср. пример 138).

По-разному сегментируя серию, по-разному распределяя ее между голосами, по-разному излагая, Шёнберг получает совершенно не похожие друг на друга темы. Он действует подобно алхимику, превращающему один металл в другой при помощи философского камня, только в обратном направлении: из одного исходного материала («золота») он получает совершенно разные по своим характеристикам музыкальные «вещества». Покажем лишь некоторые стадии этих чудесных превращений:

ПРИМЕР 103 а, б, в, г, д

В пределах отдельных частей вид сегментирования серии является важным формообразующим фактором. Например, в первой части признаками устойчивого, «твердого» изложения главной партии (тт. 1–32) является группировка звуков 5+2+5 и долгое проведение одной формы серии (первый раз оно занимает 8 тактов, далее – по 3–4 такта). Начало «рыхлой» связующей партии (т. 33) отмечено резким изменением группировки (по 2, 3 звука, нестабильное сегментирование) и сложным перекрещиванием одновременно двух-трех серий. В побочной партии (см. пример 103 а) серия впервые предстает в виде темы, но сформирована она совсем по-другому, чем главная партия, – устойчивыми «шестерками», внутри которых образуются группы по два звука. Темп проведения серии-темы вновь сильно замедляется: она проходит за 6–7 тактов (при этом сопровождение строится на других формах ряда). Начало разработки (т. 95) – очередной резкий сдвиг в сегментировании: серия проводится «четверками» и «тройками», не типичными ни для главной, ни для побочной партий; потом группировка становится произвольной; сегменты серии начинают использоваться для построения созвучий, что также начисто отсутствовало в экспозиции. Аналогичными изменениями отмечено и начало коды (т. 278). Таким образом, внутреннее структурирование серии в первой части Квартета становится *средством артикуляции формы*: изменения в сегментировании ряда указывают на начало нового раздела композиции.

Вообще, в плане артикуляции формы в своем Квартете Шёнберг действует весьма изобретательно, оставаясь при этом всецело в пределах традиционных композиционных

³⁵ В своих комментариях к струнным квартетам Шёнберг говорил в этой связи об определенных программных ассоциациях, проясняющих «эмоциональный фон» первой части: «Когда я был маленьким мальчиком, меня преследовала картинка, изображающая сцену из сказки “Корабль привидений” [В. Гауфа]: мятежная команда пригвоздила своего капитана головой к стене. [...] всякий раз, думая об этой части, я вспоминаю ту картинку» (Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах. С. 459).

методов. Во второй части (двойные «попеременные» вариации³⁶) он пишет две максимально контрастные по изложению и ритмическому оформлению темы (см. пример 103 б, в), которые в процессе варьирования все больше сближаются, «обмениваясь» своими характерными свойствами. В Интермеццо (как явствует из эскизов композитора, оно произошло от менуэта) для выделения разделов формы композитор искусно пользуется «метрическими диссонансами» – нарушениями установившейся метрической сетки, и «метрическими контрапунктами» – сочетаниями разных видов такта в одновременности. Так, при переходе ко второй теме в начальном разделе (т. 19) у виолончели вводится ритм, идущий поперек трехдольной пульсации верхних голосов; возникает соотношение: $3+3+3+3 / 3+4+5$. В самой второй теме (т. 27) метрический контрапункт усложняется: $2+3+4$ (2-я скрипка) / $3+3+3$ (альт и виолончель, ритм осложнен синкопами и «неправильными» акцентами, создающими новые группировки, см. пример 104а). Переход от второй темы к репризе первой оформлен как «разрешение» яркого метрического диссонанса ($5+5+5 / 4+4+4+4$) в ничем не нарушаемую трехдольность основной темы (пример 104 б).

ПРИМЕР 104 а, б

Таким образом, в своем Третьем квартете Шёнберг делает дальнейшие шаги на пути перенесения в серийную музыку тональных композиционных процедур. Главными достоинствами тональной музыки композитор считал реализацию двух функций – объединительной, унифицирующей и разделительной, характеристической. Что касается первой, то в серийной технике по причине тотального присутствия серии во всех измерениях она должна осуществляться сама собой: серия есть некий «общий знаменатель» всего происходящего; само возникновение этой техники было изначально связано с идеей восстановления единства. Сложнее обстоит дело со второй из упомянутых функций. Достичь разнообразия, пользуясь одним и тем же максимально возможным звуковысотным резервуаром, создать контрасты – контрасты именно *тематические*, – не прибегая к радикальным фактурным, динамическим, инструментальным и т. п. эффектам, оказалось едва ли не самой трудной задачей. Третий квартет показывает, как двигался Шёнберг в этом направлении, которое он определил для себя как единственно возможное.

Два хоровых опуса – **Четыре пьесы для смешанного хора ор. 27** и **Три сатиры ор. 28** – возникли один за другим, соответственно, в сентябре-ноябре 1925 года и ноябре 1925 – апреле 1926 года. Поводом к их сочинению послужило участие Шёнберга в камерном фестивале Международного общества современной музыки (МОСМ), проходившего 3–8 сентября 1925 года в Венеции. Это был фестиваль, знаменательный во многих отношениях. Помимо Шёнберга, продирижировавшего своей Серенадой ор. 24, и Стравинского, сыгравшего Сонату для фортепиано, в Венецию прибыли многие крупные музыканты – Л. Яначек, П. Хиндемит, Р. Штраус, А. Госканини. Встреча Шёнберга и Стравинского, которые уже тогда воспринимались современниками как два ведущих мастера новой музыки, четко выявила поляризацию мнений в отношении этих композиторов: для большинства критиков новую музыку олицетворяли собой Стравинский и Хиндемит, Шёнберга же считали совершенно устаревшим, да к тому же еще сухим и рассудочным (тем не менее, фестивальная публика приняла Серенаду Шёнберга лучше, чем Сонату Стравинского). С фестиваля в Венеции берет свое начало

³⁶ В уже цитированных «Заметках о четырех струнных квартетах» Шёнберг оспаривает трактовку Э. Штайном формы этой части как двойных вариаций и предлагает рассматривать ее как рондо. Однако, на наш взгляд, для этого еще меньше оснований, поскольку первая тема возвращается в первоначальном виде лишь в самом конце, а между двумя этими появлениями идентифицировать ее как рефрен не представляется возможным из-за сильного варьирования. Поэтому в интерпретации этой формы мы присоединяемся к мнению Э. Штайна.

личная конфронтация Шёнберга и Стравинского: Шёнберг ясно выразил свое отношение к музыке последнего, демонстративно покинув зал во время исполнения его Сонаты³⁷.

Кроме того, фестиваль вошел в историю и по причине сопровождавших его недоразумений и скандалов. Один из них был связан с Шёнбергом и послужил причиной его разрыва с МОСМ. Накануне концерта Шёнберг тщательно репетировал свою Серенаду с музыкантами (с которыми он уже несколько раз исполнял эту вещь) и превысил отпущенный ему лимит времени. Композитора Л. Грюнберга, пытавшегося обратить внимание маэстро на то, что теперь его очередь репетировать, он полностью проигнорировал. В дело был вынужден вмешаться президент МОСМ Э. Дент, напомнивший Шёнбергу, что «на этом фестивале есть и другие композиторы». «Это какие же?» – парировал Шёнберг, пригрозив отменить свое выступление на фестивале. Дент отступил, уверив рассерженного композитора, что тот может репетировать, сколько пожелает. Следствием этого небольшого инцидента – закончившегося, заметим, к полному удовлетворению Шёнберга – стало то, что последний отказался от звания почетного члена МОСМ, присвоенного ему двумя годами ранее, и вплоть до Второй мировой войны не хотел иметь с этой организацией ничего общего³⁸.

Оба хороших опуса, написанных под непосредственным впечатлением от исторического столкновения двух художественных мировоззрений, объединяет автобиографическое содержание. В принадлежащих самому Шёнбергу текстах ор. 27 № 1 «Неотвратимость» и № 2 «Ты не обязан, ты должен» композитор вновь обращается к теме избранности художника, повинующегося только велению свыше, как бы ни была тяжела его земная доля, – теме, к которой он возвращался на протяжении всей жизни (напомним либретто «Лестницы Иакова»), по всей вероятности, черпая в этих размышлениях силы для дальнейшей работы:

Однако же: ты должен верить в дух!

*Без всяких чувствований, безоглядно
и самозабвенно.*

*Да, этой заповеди ты, избранник, должен подчиниться,
коль хочешь таковым – избранником – остаться!*

(из хора ор. 27 № 2, перевод с нем. В. Ерохина)

Три сатиры ор. 28, как уже отмечалось, явились следствием желчной реакции Шёнберга на конкретные злободневные события: «Я написал их в сильном раздражении от нападков со стороны некоторых моих более молодых современников, и я хотел предупредить их, что меня лучше не трогать»³⁹. Ор. 28 – типичный пример музыки «на случай», разновидность звукового «художественного манифеста» (или, точнее, антиманифеста), в котором словесный текст важнее собственно музыкального. Сам Шёнберг в одном из писем признался, что второй из хоров, «Многосторонность», вообще не предназначался им для исполнения: «Эта вещь [...] существует лишь на бумаге»⁴⁰. Мало того, в Трех сатирах отчетливо проявился дидактический, резонерский тон: Шёнберг наставляет молодых композиторов, чего им следует остерегаться (как тут не вспомнить слова Стравинского о том, что писаниям Шёнберга свойственна «заботливость дорожных указателей»⁴¹). Приведем также весьма резкое мнение насчет Сатир Адорно, высказанное в одном из писем Бергу: «А Сатиры! Разве не хватило бы и в самом деле предисловия, развернутого и напечатанного в “Anbruch”? Но все это нужно было еще и положить на музыку, продлив XIX век на целую вечность... – разве после тевтонского Палестрины нам требуется еще и еврейский? И что это за юмор, кто здесь будет смеяться,

³⁷ Делясь с учениками впечатлениями от музыки Стравинского, Шёнберг сказал, что тот «отрастил косичку» и «имитирует Баха («bachelt»)» (цит. по: *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 280*).

³⁸ Подробнее об этом см.: *Haefeli A. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). S. 132–138*.

³⁹ Из письма А. де Филиппи от 13 мая 1949 года // *Шёнберг А. Письма. С. 374*.

⁴⁰ Там же. Впрочем, сразу после написания ор. 27 и 28 композитор вел переговоры относительно исполнения обоих циклов, не увенчавшиеся успехом.

⁴¹ Цит. по предисловию к изд.: *Шёнберг А. Письма. С. 19*.

для кого вообще это написано? Если Шёнберг (правильно!) считает, что сегодняшний объективизм никуда не годится и реакционен, то он должен писать музыку лучше, чем этот последний, и во всяком случае вести литературную полемику, но не путать композицию (*Leistung*) с рассуждением (*Betrachtung*) и не создавать детских поделок! Если им движет затаенная обида – ну и что, *он* должен был справиться с ней иначе! Все это постыдно»⁴².

При жизни Шёнберга Сатиры (как и хоры ор. 27) не исполнялись и получили определенный резонанс благодаря предисловию и текстам хоров (сочинение было издано в 1926 году). В предисловии Шёнберг с открытым забралом атакует всех тех, кто, по его мнению, сочиняет, следуя моде, а не внутренней необходимости: на тех, кто непоследовательно, как острую «приправу» использует диссонансы, на тех, кто стремится «назад к...», на «фольклористов», которые неадекватным образом используют народные темы, и на всех прочих «-истов»⁴³. В текстах самих Сатир он называет имена «маленького Модернского» (в № 2 – прозрачный намек на Стравинского) и Римана (в № 3), обличая его как одного из тех, кто «предписывает законы искусству»⁴⁴.

Кроме опубликованного предисловия, в архиве Шёнберга сохранился еще один его вариант, из которого лучше можно уяснить позицию композитора, понять причины его тревоги и главный предмет полемики. «Я вижу ряд настоящих, даже больших талантов [среди них, очевидно, был Хиндемит], поддавшихся идущему из-за границы импульсу и воспринимающих тенденции, которые стремятся использовать преимущества современного восприятия диссонансов, не отказываясь при этом от еще большего преимущества, создаваемого внешней демонстрацией quasi-тональных функций: быть понятым теми, кто считает тональность средством достижения красоты (которое можно создать искусственно) [...]. В основе этих методов за границей, откуда они происходят, лежит стремление освободиться от гегемонии немецкой музыки. В Германии данное обстоятельство упускают из виду и не размышляют над тем, стоит ли в этом участвовать»⁴⁵.

Оба опуса отличает внутренняя неоднородность. В ор. 27 три пьесы написаны для хора *a cappella*, а последняя, по размерам значительно превосходящая предыдущие весьма лаконичные номера, – для хора в сопровождении инструментального ансамбля (мандолина, кларнет, скрипка, виолончель). Если три первых номера хоть как-то объединяются содержательно, то четвертый («Желание влюбленного»), выдержанный в духе серенады, относится к сфере любовной лирики и никакого отношения к теме призванности художника не имеет. Очень отличаются по стилю и происхождению и сами тексты: первые два, как уже говорилось, принадлежат самому Шёнбергу, еще два взяты из антологии китайской поэзии «Китайская флейта» в переводе Г. Бетге (из которой Малер в свое время заимствовал тексты для своей «Песни о земле»). Такие же внутренние диспропорции наблюдаются и в ор. 28: после двух кратких хоров *a cappella* «На распутье» и «Многосторонность» следует «маленькая кантата для смешанного хора в сопровождении альта, виолончели и фортепиано» под названием «Новый классицизм», которая по продолжительности в четыре раза превосходит оба предшествующие номера, вместе взятые. Кроме того, Шёнберг еще снабжает свои Сатиры уникальным в своем роде

⁴² Из письма Т. Адорно А. Бергу от 16 марта 1927 года // Адорно и Берг. Страницы переписки. С. 180.

⁴³ Большие фрагменты из этого предисловия приводятся в книге: Варуниц В. Музыкальный неоклассицизм. С. 20–21.

⁴⁴ Полемикой с теоретиками, которые стремятся не просто истолковать произведения искусства и понять их принципы, но установить законы для последующего творчества, было проникнуто все шёнберговское «Учение о гармонии». Г. Риман в своем «Музыкальном лексиконе» дал уничижительную оценку этому труду, охарактеризовав его как «редкостную смесь теоретической отсталости и заблуждений, истекающих из системы С. Зехтера, и ультрамодернистского отрицания всех теорий» (*Riemanns Musiklexikon*. S. 1066).

⁴⁵ Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 18, 2 / Hrsg. von T. Okuljar und D. Schubel. Mainz; Wien, 1996. S. XXXVII.

приложением, цель которого – убедить тех, кто считает создание полифонических кунштюков в двенадцатитоновой технике не такой уж большой заслугой, в том, что автор «не нуждается в подобном облегчении» (так говорится в отдельном предисловии к приложению). По этой причине Шёнберг пишет два ракоходно-инверсионных или, по терминологии автора, «зеркальных» канона на одну тему (*Spiegelkanon*, который будет звучать одинаково и в «прямом» прочтении, и в «обратном», если перевернуть ноты) и еще один такой канон для струнного квартета в соответствии с нормами строгого письма⁴⁶. Третья составляющая приложения – шестиголосный бесконечный канон к 70-летию Б. Шоу⁴⁷. Весь этот многосложный опус дает представление о темпераменте Шёнберга-полемиста, который, перейдя 50-летний рубеж и получив, наконец, одно из лучших преподавательских мест в тогдашней Европе (летом 1925 года его приглашают возглавить мастер-класс по композиции в Прусской академии искусств в Берлине), все еще испытывал острую необходимость яростно бороться с тем, чего он не принимал, и доказывать собственную профессиональную состоятельность.

Хоры ор. 27 и ор. 28 объединяет обращение к сложным формам имитационной полифонии: ор. 27 № 1 представляет собой четырехголосный канон в обращении, ор. 28 № 1 – четырехголосный бесконечный канон, ор. 28 № 2 – зеркальный канон, при этом тенор и альт образуют между собой пропорциональный канон в соотношении 1:2 (тт. 1–4 и 1–8). Запись хоровых партий в ключах *до* лишь усиливает ассоциации с образцами старинной полифонии. Рецензенты шёнберговских хоров, констатируя «тенденцию ко все большей конструктивной стабилизации» в его музыке 1920-х годов, отмечали: «Очевидно, он хотел здесь показать, что так критиковать свое время можно лишь с высоты совершенного композиционно-технического мастерства. И тут мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: классицизм высмеивается в гиперклассическом стиле...»⁴⁸

Каноны ор. 27 и 28 дают представление о весьма важном для творчества Шёнберга жанре, который, оставаясь прикладным и не получив «официального» статуса (то есть не войдя в перечень обозначенных опусом сочинений), тем не менее, не исчезал из поля зрения композитора на протяжении всей его жизни.

В Полном собрании сочинений композитора помещены 33 законченных канона, написанных в 1922–1949 годах, всего же в его наследии насчитывается более ста таких композиций, по большей части незавершенных (см. список сочинений). Первые законченные каноны Шёнберга датируются 1905 годом – это два бесконечных канона на тексты из «Западно-восточного дивана» Гёте (верность этому источнику Шёнберг сохранял и впоследствии: для своих канонов он или сочинял тексты сам, или заимствовал их из «Книги изречений» «Западно-восточного дивана»). Около 1916 года была написана целая группа канонов, еще одна – в 1934 году. В статье «Сердце и мозг в музыке» Шёнберг писал, что на такую «духовную гимнастику» его вдохновил пример Брамса: «[...] воспитанный в сфере брамсовского влияния [...], я, как и многие другие, следовал его примеру: “Когда я не расположен сочинять, то пишу немножко

⁴⁶ Необходимо уточнить, что у Шёнберга были свои представления о нормах строгого стиля, несколько отличающиеся от традиционных. Так, в своих канонах он допускает использование неподготовленных диссонансов, а также мелодическое движение в пределах тритона без последующего малосекундового разрешения. В тексте «Старый и новый контрапункт», сохранившемся в архиве композитора, он писал: «Конечной целью всего контрапунктического мастерства в старинном искусстве (вероятно, и у нидерландцев) можно назвать сочинение таких голосов, которые во многих (или во всех) взаимных расположениях дают “воспринимаемые” (*auffaßbare*) созвучия (моя терминология!). Иначе говоря, предпосылка здесь та, что соотношение двух или более голосов допускает любое продолжение каждого голоса (вверх, вниз, на месте) и что, таким образом, и речи нет о подготовке диссонансов, как это излагается в старом учении о контрапункте, поскольку ни один из диссонирующих интервалов не связан, поскольку каждое такое созвучие можно разрешить всеми возможными способами» (цит. по: *Sichard M. Schönbergs Kanons*. S. 22).

⁴⁷ Этот канон был написан в ответ на просьбу франкфуртского издательства «S. Fischer» поучаствовать в специальном издании, которое готовилось к юбилею английского писателя.

⁴⁸ *Mersmann H., Schultze-Ritter H., Strobel H. Arnold Schönberg: Drei Satiren op. 28*. Цит. по: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 18, 2. S. XLV*.

контрапункта». [...] В результате и у меня возникло желание тоже попробовать свои силы в трудных видах канонов»⁴⁹. Многие каноны написаны «на случай», в качестве музыкальных подарков друзьям, к юбилеям музыкальных коллективов и организаций: к Рождеству 1926 года Э. Штайну, к дням рождения К. Энгеля, Д. Й. Баха, А. Берга (Шёнберг искусно вплел в этот канон тему Духа Земли из «Лулу» и включил в текст цитату из либретто этой оперы, кстати, ему же и посвященной), Т. Манна, А. Малер, к 40-летию оркестра «Концертгебау», к 25-летию «Товарищества немецких композиторов» (в двух последних случаях звуки вступления голосов соответствуют музыкальным монограммам автора и/или адресата поздравления). В большинстве канонов Шёнберга применяется изощренная полифоническая техника, напоминающая искусство ренессансных мастеров (его излюбленная разновидность канона – зеркальный). Сходство с моделью, на которую ориентируется Шёнберг, усиливается тем, что в ряде случаев он пишет в соответствии с нормами строгого стиля; в некоторых особенно сложных канонах он делает примечание: «на нидерландский манер»⁵⁰ (Х. Х. Штуккеншмидт в рецензии на концерт 1964 года, где исполнялись шёнберговские каноны, писал: «Тот, кто не знал, кому они принадлежат, вряд ли бы об этом догадался. Зачастую можно было подумать, что слушаешь анонимные пьесы XVI века [...]»⁵¹). Не случайно, что композитор проявил особенно активный интерес к этим архаичным формам именно в период формирования и развития двенадцатитоновой композиции: додекафонный метод и искусство полифонистов XV–XVI веков сближают некоторые основополагающие принципы мышления, прежде всего линейность и восприятие вертикали как суммы движущихся голосов⁵².

Каноны из ор. 27 и 28 относятся именно к этой ветви творчества Шёнберга, называемой им «гимнастикой для ума»; известно, что он намеревался включить хоры из ор. 28 в собрание своих канонов, которое готовил к публикации.

Оба опуса написаны в двенадцатитоновой технике. При этом для каждого из хоров сочиняется своя серия; наиболее колоритная из них, напрямую связанная со смыслом текста, использована в ор. 28 № 1 «На распутье»:

ПРИМЕР 105

В хорах ор. 27 (№ 1, 3) и ор. 28 (№ 3) Шёнберг впервые приходит к типу соотношения серий, который станет весьма характерным для него впоследствии. В своем докладе «Композиция на основе двенадцати тонов» он определил его следующим образом: «[...] обращение первых шести звуков первого предложения квинтой ниже не должно повторять ни один из этих шести звуков и содержать еще не использованные шесть звуков хроматической гаммы. Таким образом, второе предложение основного ряда от 7-го до 12-го звука включает в себя звуки этого обращения, но, разумеется, в другом порядке»⁵³. На практике Шёнберг не всегда прибегал именно к нижнеквинтовой транспозиции обращения (например, в Вариациях для оркестра ор. 31 комплементарный первым шести звукам серии гексахорд дает инверсия, располагающаяся на малую терцию ниже). Ряд такого типа (М. Бэббит впоследствии назовет его «комбинаторным») дает возможность слегка варьировать структуру серии (недостающие звуки появляются в ином порядке), что найдет широкое применение в Сюите ор. 29, и соединять основной вид и инверсию по вертикали, создавая двенадцатитоновые «агрегаты» (М. Бэббит) и не опасаясь октавных дублировок, что композитор использует в Вариациях для оркестра ор. 31.

Любопытный образец применения двенадцатитоновой техники с учетом китайской специфики мы находим в хоре ор. 27 № 4 «Желание влюбленного» (очевидно, это урок тем самым «фольклористам», как следует обращаться с национально-окрашенным

⁴⁹ Шёнберг А. Сердце и мозг в музыке. С. 182.

⁵⁰ Среди эскизов Шёнберга к первому из таких канонов, датированному 16 февраля 1922 года, находятся переписанные им фрагменты из Agnus Dei мессы «L'homme armé» Жоскена де Пре и из канона-загадки Баха (BWV 1079).

⁵¹ Цит. по: *Sichard M. Schönbergs Kanons*. S. 19.

⁵² Исследованию канонов Шёнберга специально посвящена первая глава работы Е. Ивановой «Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна».

⁵³ Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов. С. 135.

материалом). В отдельных голосах господствует пентатоника, при этом два несовпадающих пентахорда со слегка варьируемой структурой в сумме дают десять звуковысот, две недостающие появляются в аккомпанементе:

ПРИМЕР 106

Смысловый центр Трех сатир, кантата «Новый классицизм», несмотря на миниатюрные размеры, вполне отвечает своему жанровому определению. Здесь есть речитатив тенора «Я больше не буду романтиком», тт. 1–23, «ария» баса⁵⁴ с хором «Тот не подвластен времени...», обрамленная инструментальным вступлением и заключением, тт. 24–57, и два хоровых «номера»: «Главное – это решение», тт. 58–86, написанный в духе мотета (поступательное обновление музыкального материала в связи с текстом) и fuga «Классическое совершенство...», тт. 87–181. Последняя представляет собой редчайший для Шёнберга образец этой строгой имитационной формы. Написана она в традициях венских классиков: в развивающем разделе тема подвергается настоящей разработке – она дробится, из нее вычленяется и самостоятельно развивается начальный мотив, отдельно разрабатывается материал удержанного противосложения. В четырехголосном каноне в начале репризы (т. 126 и далее) тема предстает в преображенном виде, и ее развитие на этом не прекращается: фактически в репризе продолжается разработка темы.

Такая динамичная, насыщенная интенсивными событиями форма у Шёнберга покажется вполне закономерной, если не знать, что композитор весьма скептически относился к взаимодействию fugи и сонатной формы, считая, что две эти формы основываются на разных принципах и потому несоединимы: «Fuga есть метод развивать музыкальные образы из одного основного построения, его смысл контрапунктический. Он не совпадает с методом сонатной формы, развивающей свои [музыкальные] мысли совершенно по-другому. Одно по своему методу соответствует прошлым векам, другое – последнему столетию, и объединение этих различных методов похоже на попытку тянуть воз соломы при помощи самолета (не подумайте на основании этого сравнения, что я презираю fugи)»⁵⁵. Возможно, в том, что Шёнберг прибегает к такому объединению в последнем хоре из ор. 28, тоже заключается сатирический момент, но тогда это сатира только для «посвященных», поскольку, не зная воззрений Шёнберга, оценить ее по достоинству вряд ли возможно.

Шёнберг борется с врагом – неоклассицизмом – на его территории и его же оружием. Пафос обоих хоровых опусов – показать, как можно возродить старые формы, не жертвуя новым музыкальным языком, причем по сравнению с Сюитой ор. 25 Шёнберг делает здесь еще один шаг назад – к полифоническому искусству Возрождения. Несмотря на «сатирические» тексты, музыка производит впечатление леденящей серьезности: здесь начисто отсутствует элемент игры с моделью, раздвоения на «тогда – и теперь», в чем и состояло очарование лучших образцов неоклассицизма. Шёнберг признает только линейное поступательное развитие, только «вперед» – и, как это ни парадоксально, в этом непреклонном ригоризме проявляется его «революционный консерватизм», под знаком которого протекает период формирования и развития двенадцатитонового метода композиции.

Одно из самых удачных сочинений Шёнберга в новой технике – **Сюита для трех духовых, трех струнных и фортепиано ор. 29**, часто называемая также Септетом. Отвлекаясь от типизированных форм – «конденсаторов музыкального содержания» (В. Холопова), – композитор пишет ансамбль, уникальный как по исполнительскому составу, так и по строению цикла: Увертюра, «Танцевальные па» (Tanzschritte), Тема с вариациями, Жига – оригинальное продолжение барочной традиции, с ее разнообразием и пестротой сюитных номеров и составов. Благодаря своей живости, изяществу и

⁵⁴ Партия баса может исполняться как соло, так и всей хоровой группой.

⁵⁵ Schönberg A. Faschismus ist kein Exportartikel. S. 316–317.

изобретательности, богатству инструментальной палитры (кажется, красочность «инструментовки» была здесь предметом особой заботы автора) Сюита воспринимается как непосредственное продолжение Серенады ор. 24. Как и Серенада, она написана для специально «сочиненного» камерного ансамбля из семи инструментов; в обоих опусах слышны отголоски танцевальных жанров («Танцевальная сцена» в Серенаде – «Танцевальные па» в Сюите); цикл в обоих случаях включает в себя вариации. Партитура Сюиты написана с виртуозным мастерством, свободно и легко, как будто бы на одном дыхании⁵⁶. Первоначально в ней планировалось семь частей (возможно, это было связано с характерной для Шёнберга увлеченностью магией чисел: септет из семи частей; если бы композитор осуществил этот замысел, то форма его ор. 29 повторила бы Серенаду ор. 24: там тоже было семь инструментов и семь частей), а все части имели программные названия, связанные с молодой женой композитора – Гертруд, которой Сюита и посвящена⁵⁷. Так что особая элегантность и легкость тона, присущие Сюите и выделяющие ее (наряду с Серенадой) на фоне прочих сочинений Шёнберга, которым такие качества в целом отнюдь не свойственны, отчасти имеют биографическую подоплеку. В музыковедческой среде укоренилось мнение, что в первых звуках основного ряда септета, *es – g*, зашифрованы инициалы Шёнберга и Гертруд; по этой же причине, как предполагает Х. Х. Штуккеншmidt, каждая из частей открывается и заканчивается сочетаниями, в той или иной форме содержащими эти звуки⁵⁸.

Сюита пронизана танцевальным движением: в центр Увертюры композитор помещает лендлер⁵⁹, вторая часть («Танцевальные па») основана на ритмах фокстрота – дань Шёнберга повальному увлечению этим американским танцем и, шире, джазом в послевоенной Европе. Разумеется, все это сублимированные, очень далекие от бытовых первоисточников образцы жанра. Так, например, в «Танцевальных па» от фокстрота остаются лишь пунктирные ритмы и синкопы, которые используются столь разнообразно и изобретательно и образуют столь сложную ритмическую вязь, что здесь уместнее говорить не о танце, а о некоей «идее танца» и соответствующем модусе движения. Эта часть Сюиты выделяется особой свободой, фантазийностью строения: здесь вводятся все новые и новые темы и ритмы, которые появляются всякий раз в новой инструментальной «оправе» (с этой точки зрения название части дано очень точное), часто меняется темп и характер движения, причем темповая «реприза» отсутствует, так что в итоге возникает своего рода сюита в сюите. Целое организуется, с одной стороны, трехкратным проведением материала вступления (тт. 1–5, 85–89 и 152–156), с другой – периодическим повторением темы из т. 15, которая функционирует наподобие рефрена (см. тт. 30, 60, 76, 110, 129, 157, 187), а также самой первой темы (тт. 6–12), временами появляющейся в качестве контрапункта к основному голосу (тт. 76, 99, 137). В условиях серийной композиции мелодический профиль темы, всегда служивший ее важнейшим «опознавательным знаком», уступает эту свою функцию характерному ритму – ритму как таковому, как последовательности длительностей, зачастую безотносительно к такту:

ПРИМЕР 107 а, б, в

⁵⁶ На самом деле работа над Сюитой с перерывами продолжалась с октября 1924 года по май 1926 – срок для Шёнберга очень большой. Как свидетельствуют подготовительные материалы, композитору понадобилось немало времени для нахождения окончательной формы ряда и исследования его возможностей.

⁵⁷ Свадьба Шёнберга и Гертруд Колиш – сестры известного скрипача и ученика Шёнберга Рудольфа Колиша – состоялась 28 августа 1924 года.

⁵⁸ *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 278.* Впрочем, следует отметить, что для Шёнберга вообще характерно открывать и заканчивать сочинение и его части основной («тонической») формой ряда, и этого принципа он придерживается во всех своих сочинениях, написанных при помощи двенадцатитонового метода.

⁵⁹ Первоначально в Сюите планировалась отдельная часть «Вальс» – по-видимому, как напоминание о том, что знакомство будущих супругов состоялось на «вечере вальсов» в «Обществе закрытых исполнений музыки» 27 мая 1921 года, где исполнялись вальсы И. Штрауса в оркестровых переложениях Шёнберга, Берга и Веберна.

Тот же принцип чередования тем, различных по структуре, движению, изложению, инструментовке, лежит и в основе Увертюры (так, только в центральном разделе – лендлере, тт. 68–130 – проходят три темы). Как и во второй части, экспонирование здесь явно преобладает над развитием, сколько-нибудь заметной разработке подвергается только первая тема. Однако композиция Увертюры в целом гораздо стройнее, чем пестрых «Танцевальных па»: здесь явно выражена реприза (с т. 131), в которой целыми секциями повторяется материал начального раздела, в коде возвращается лендлер, а завершается первая часть вступительными аккордами.

Наиболее строги и каноничны по своему строению последние две части (отметим, что уже сам по себе контраст типов структуры отдельных частей – условно говоря, *locker* и *fest* – служит весомым фактором разнообразия, что столь важно для сюиты). После раскованно-непринужденных «Танцевальных па» следует Тема с вариациями – образец орнаментальных вариаций на мелодию известной песни «Ännchen von Tharau», заимствованной из собрания Ф. Зильхера. Форма здесь полностью отвечает требованиям, позже сформулированным Шёнбергом в «Основах музыкальной композиции»: не слишком яркая тема, единство в пределах одной вариации сопровождения и «мотива вариации» (фигуры, на которой строится варьирование), выраженный контраст вариаций (в данном случае – контраст темпа, характера движения, фактуры, инструментального изложения). Тема проводится абсолютно точно, на исходной высоте во всех четырех вариациях. Другое дело, что в условиях додекафонной фактуры, попадая на разные доли такта (1-я вариация), распределяясь между разными инструментами в пуантилистической манере (4-я вариация), она редко бывает слышна; пожалуй, исключение в этом плане составляет лишь 2-я вариация, где тема вынесена в высокий регистр фортепиано. Завершающая Сюиту Жига написана в барочных традициях и напоминает последние номера из баховских клавирных сюит и партит: четкая двухчастная форма с симметричными началами (открывая вторую половину формы, т. 64, тема звучит в обращении), фугированное изложение⁶⁰ (тема поочередно проходит во всех голосах: сначала у трех кларнетов, после интермедии – у трех струнных и, наконец, после еще одной интермедии – у фортепиано). Благодаря повторению материала предыдущих частей Жига Шёнберга приобретает ярко выраженную завершающую, подытоживающую функцию. В т. 53 впервые появляется тема-«рефрен» из второй части (впоследствии она возвратится в тт. 95, 98), ближе к концу Шёнберг вводит еще одну вариацию на тему из третьей части (тт. 107–130).

В Сюите проявляется блестящее мастерство владения двенадцатитоновой техникой композиции. Кажется, будто Шёнберг решил доказать, что она обладает безграничными возможностями, что с ее помощью настоящий композитор может сочинить все – даже написать вариации на сугубо тональную тему. По выражению Х. Х. Штуккеншмидта, тональность здесь предстает «как особый случай двенадцатитоновости»⁶¹. Помимо темы вариаций, каждый звук которой искусно встроен в ту или иную форму серии, тональность заявляет о себе в обрамляющих Увертюру торжественных аккордах на басах Es – As – B – Es, о которых Шёнберг писал А. Цемлинскому: «Первая часть моей Сюиты начинается так: четыре шестиголосных аккорда I – IV – V – I»⁶². При этом каждый из аккордов, в купе с пассажами фортепиано, дает полную форму серии: соответственно, P_{es}, I_{as}, I_b и I_{es}:

ПРИМЕР 108 а, б

Кроме того, Шёнберг нередко выделяет из серии трезвучия и обращения трезвучий, распределяя их по разным голосам и тем самым выводя на поверхность (прием, которым он позже воспользуется в опере «Моисей и Аарон»):

⁶⁰ Жига из Сюиты ор. 25 для фортепиано гораздо дальше от этого прототипа: она написана в трехчастной форме, скорее нетипичной для барочной жиги, без имитационного изложения темы и каких-либо внутренних «рифм».

⁶¹ *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 278.*

⁶² Письмо А. Шёнберга А. Цемлинскому от 17 июня 1925 года, см.: *Zemlinsky A. Briefwechsel. S. 267.*

ПРИМЕР 109

В характерной для себя манере Шёнберг в самом начале Увертюры представляет серию в линейном виде как главную тему (тт. 4–7, скрипка), точно так же он поступает и в заключительной части: тема Жиги – это серия в исходном виде P_{es} . Ряд сразу же начинает дробиться на фрагменты разной протяженности (помимо излюбленных «шестерок», это и «двойки», и «тройки», и «четверки», см. тт. 7–13 первой части), распространяться в двух измерениях – по вертикали и по горизонтали.

В связи с бесконечными тематическими превращениями серии, так ярко проявившемся в Сюите ор. 29, возникает вопрос: если ряд может принимать столь разные формы – вплоть до того, что в орбиту серийного порядка втягивается даже народная песня, – то обладает ли этот ряд достаточной индивидуальностью, чтобы эффективно выполнять свою объединяющую и унифицирующую функцию? Этой теме была специально посвящена статья К. Мёллера, который приходит к выводу, что мотивно-тематическое развитие в додекафонных сочинениях Шёнберга практически не зависит от конкретного вида серии. «Для Шёнберга двенадцать тонов ряда – это скорее набор звуков, с которыми он может обращаться по своему усмотрению, – пишет Мёллер. – Все тезисы двенадцатитоновой теории, связанные с интервальной структурой ряда как звуковой последовательности, в высшей степени спорны. [...] Неверно рассматривать звуковысотную структуру его додекафонных произведений как выведенную из ряда; двенадцатитоновый метод не имеет принципиального значения для этих сочинений и имеет в лучшем случае биографический интерес»⁶³. В статье Мёллера в заостренном, даже провокационном виде ставится вопрос, который действительно возникает в связи со зрелой серийной техникой Шёнберга (о чем уже говорилось в первой главе). Однако приводимые исследователем примеры – все же скорее хорошо подобранные исключения, чем правило. Нормативным для Шёнберга является тот случай, когда мотивно-тематическое развитие обусловлено структурой данного конкретного ряда и его отдельные интервальные ячейки служат строительным материалом для тем, контрапунктов, сопровождения и т. д.⁶⁴ (такое отношение Шёнберга к серии нашло отражение во введенном им понятии *Grundgestalt*: «основная конфигурация» для него – это прежде всего «основная мотивная конфигурация»). Если же композитор отходит от мотивной структуры ряда, то это, как правило, служит фактором новизны, разнообразия, контраста, достигнутого путем «развивающей вариации» (недаром все приводимые Мёллером примеры относятся к более или менее поздним этапам развития формы, когда возникает потребность в таком контрасте). А логически вытекающий из предшествующего контраст, по убеждению Шёнберга, не менее важен для формообразования, чем внутреннее единство и взаимосвязь всех музыкальных событий.

Как уже неоднократно подчеркивалось, серия для Шёнберга – прежде всего индивидуальный, ограниченный конкретной формой ряда набор *интервальных соотношений*, по-разному предстающих в разных сочетаниях. Вероятно, по этой причине он нередко сочиняет серии, где внутренние ячейки подобны друг другу: в Квинтете для духовых две половины серии соотносились как два звена секвенции; в Сюите серия такова, что ее последние четыре звука представляют собой ракоход четырех первых со смещением на большую секунду вниз, благодаря чему все формы серии являются близко родственными. Кроме того, в соответствии с определенным в хорах ор. 27 и 28 принципом, первый гексахорд инверсии квинтой ниже содержит звуки, отсутствующие в

⁶³ Möllers Ch. Zur Problematik der Schönbergschen Zwölftontechnik. S. 542, 543.

⁶⁴ В тех же вариациях на тему народной песни из третьей части Сюиты ор. 29 – пожалуй, самом хрестоматийном примере серийной «вседозволенности» – открывающие тему, а также 2-ю и 3-ю вариации созвучия строятся на первых четырех звуках серии, образуя весьма характерный аккорд – трезвучие на *es* с расщепленной терцией (*g/fis*). Сопровождение темы основано на интервалах большой и малой терции, напрямую выведенных из ряда и достаточно широко представленных в первой и второй частях, чтобы восприниматься именно в связи с ним. Наконец, фигурации фортепианного сопровождения в 3-й вариации представляют собой не что иное, как узнаваемые пятизвучные фрагменты основной серии.

первом гексахорде основного вида серии. В итоге Шёнберг получает возможность манипулировать серийным порядком, соединяя половины разных видов серии⁶⁵. Все время одно и то же – и все время разное; как сказал И. Стравинский, «серийная композиция – это кристаллизованный способ показа разных сторон одной и той же идеи»⁶⁶.

Вариации для оркестра ор. 31 – первое оркестровое сочинение Шёнберга в додекафонной технике, которую, как уже говорилось, композитор осваивал «системно». Благодаря данному обстоятельству, наряду с тем, что Вариации ор. 31 явились вторым (после Пяти пьес ор. 16) и последним законченным произведением Шёнберга для большого оркестра, этому произведению принадлежит особое место в его творчестве⁶⁷.

История создания Вариаций, как и большинства других сочинений Шёнберга, начиная с 1920-х годов, довольно продолжительна и сложна. Композитор сделал первые наброски сразу после окончания Сюиты ор. 29, в мае 1926 года. В мае-июне он сочинил около двухсот тактов (почти половину), однако прервал эту работу, занявшись драмой «Библейский путь» и заказанным ему Третьим квартетом. Впоследствии Шёнберг вспоминал, что когда захотел вернуться к Вариациям, то никак не мог найти принцип сочинения уже начатой и готовой до половины вариации. Тогда он решил построить ее по-новому и уже потом, случайно найдя первоначальный композиционный план, с удивлением обнаружил, что второй раз пришел к тому же самому решению⁶⁸. Вариации были завершены лишь 21 августа 1928 года (партитура написана в течение сентября). Внешним импульсом к этому послужило письмо В. Фуртвенглера, осведомлявшего о новом оркестровом сочинении композитора, о котором он услышал от Э. Штайна. 2 декабря 1928 года Берлинский филармонический оркестр под управлением Фуртвенглера сыграл премьеру этого сочинения, которая прошла со скандалом. «За исключением нескольких избранных, произведение никто не понял», – писал 14 декабря Шёнбергу присутствовавший на премьерe директор «Universal Edition» Э. Герцка⁶⁹.

Серийные вариации – уже самому этому понятию свойственна известная тавтологичность. Действительно, как было замечено уже самими представителями нововенской школы, серийную технику можно рассматривать как разновидность вариаций в широком смысле слова – вариаций на двенадцатитоновый ряд, так что в определенном смысле любое серийное сочинение является вариациями⁷⁰. В шёнберговском ор. 31 процесс варьирования протекает как на микроуровне серии, так и на макроуровне темы вариаций. Парадокс заключается в том, что в качестве последней выступает... все тот же ряд. Только оформлен он именно как полноценная тема – в виде трехчастной песенной формы, где начальный период построен на прямом проведении

⁶⁵ Этим приемом композитор пользуется в Сюите постоянно. Наиболее яркий пример – в тт. 40–41 Жиги, где тема проводится в увеличении. Серия P_{es} , на которой основано это проведение, должна звучать так: $es^3 - g^2 - fis^2 - b^2 - d^2 - h^2 (- c^2 - a^2 - gis^2 - e^2 - f^2 - cis^3)$. Однако композитор присоединяет к первой «шестерке» начальную «шестерку» I_{as} – звуки те же, а их порядок несколько иной. В итоге тема Жиги приобретает здесь следующий облик: $es^3 - g^2 - fis^2 - b^2 - d^2 - h^2 / Gis - e - f - des - a - C$.

⁶⁶ Стравинский – публицист и собеседник. С. 422.

⁶⁷ Написанные в 1943 году Тема и вариации для большого оркестра ор. 43В не являются оригинальным замыслом: это переложение одноименного произведения для духового оркестра (ор. 43А), сочинявшегося с инструктивными целями. После Вариаций ор. 31 наиболее значительным проектом Шёнберга для большого оркестра стала Симфония (1937), оставшаяся в набросках.

⁶⁸ См.: *Gespräche mit Komponisten*. S. 208–210.

⁶⁹ Цит. по: Arnold Schönberg 1874 – 1951. *Lebensgeschichte in Begegnungen*. S. 269.

⁷⁰ А. Веберн в одной из своих лекций (1932) назвал вариационную форму «предшественницей композиции с двенадцатью тонами». Веберн приводит также слова Шёнберга, который однажды сказал, что «ряд больше и меньше темы вариаций». «Больше: вследствие строгой соотнесенности целого с рядом, – поясняет Веберн. – Меньше: ряд предоставляет меньше вариационных возможностей, чем тема» (цит. по: *Dahlhaus C. Arnold Schönberg. Variationen für Orchester op. 31*. S. 11–12).

серии P_б (первое предложение) и ее ракоходном обращении RI_g⁷¹ (второе предложение), середина основана на ракоходном проведении R_б, сокращенная реприза – на обращении I_g:

ПРИМЕР 110 а, б

Таким образом, в теме Вариаций ор. 31 серия представлена в исчерпывающем виде: экспонированы сразу все четыре ее возможные формы. Кроме того, серия-тема, в отличие от серии – звуковысотного материала, имеет определенную «физиономию», и решающую роль здесь играет ее внутреннее членение: 5+4+3 в первом предложении, 3+2+2+5 во втором, 5+2+2+3 (объединение свойств первого и второго предложений) в репризе. Поскольку в ор. 31 одна и та же серия определяет собой как микро-, так и макроуровень вариационной формы, и представлена она в теме вариаций с максимальной полнотой и определенностью, можно сказать, что это «сочинение о серии», «сочинение о серийной технике», своего рода «музыка о музыке» – модус, который явственно проявляется в творчестве Шёнберга (постепенно все более в нем укрепляясь) и о котором уже шла речь в связи с «Лунным Пьеро». Возможно, именно эти «энциклопедические» свойства Вариаций имел в виду М. Бэббит, когда назвал их «подлинным “Искусством фуги” ранней двенадцатитоновой техники»⁷².

В процессе развития формы тему вариаций на фоне прочих проведений серии выделяют и делают узнаваемой несколько особенностей. Составляющие тему ряды проводятся в виде линии на протяжении длительных временных отрезков и непременно на первоначальной высоте (октавные перемещения в расчет не принимаются), из-за чего тема приобретает сходство с *santus firmus*. Часто она поручается одному инструменту или группе инструментов, что сообщает ей определенную тембровую цельность (например, вар. 1 – бас-кларнет, фаготы, контрафагот, контрабасы в унисон; вар. 2 – канон между скрипкой соло и гобоем; вар. 3 – тема у валторны, в репризе у трубы; вар. 4 – тему исполняют арфа, челеста и мандолина в унисон и т. д.). Важным признаком темы является также определенная группировка звуков серии, о которой уже говорилось выше (при этом ритмика темы сильно меняется). Такая группировка точно сохраняется в 1–3-й вариациях, далее постепенно перестает соблюдаться и вновь возвращается в финале.

Вариации ор. 31 написаны для огромного четверного состава оркестра, который трактован «функционально»: каждая вариация наделяется особым инструментальным колоритом, «оркестровые» вариации (1, 3, 5, 8) чередуются с «камерными», ансамблевыми (2, 4, 6). Особое место занимает 7-я вариация – роскошное по оркестровым краскам романтическое *Adagio*, которое потом «вспоминается» в самом конце финала. Шёнбергу удается полностью избежать октавных дублировок – которые, как он думал в те годы, придают отдельным звукам ненужный вес, нарушая равноправие всех элементов ряда, – что в условиях оркестрового письма представляло собой отдельную проблему.

Путь развития вариаций – это путь *постепенного растворения характерных особенностей темы, сближения серии как темы вариаций с серией как материалом двенадцатитонového сочинения*, путь схождения макро- и микроуровней варьирования. Шёнберг как будто бы стремится наглядно показать, что серийная композиция действительно уже сама по себе является разновидностью вариаций.

Произведение открывается Интродукцией. В ней медленно и постепенно, один за другим, вводятся интервалы ряда, формируются мотивы будущей темы⁷³. Интродукция (и особенно самое ее начало, с неясными фигурациями на основе первых «шагов» серии) воспринимается как процесс постепенного возникновения, выстраивания звукового

⁷¹ При обозначении ракоходных проведений (R и RI) мы указываем *последний* звук ракохода (=первый звук соответствующего P или I), что позволяет нагляднее показать родство разных форм одного ряда. Нумерация звуков ракохода также дается по P или I (то есть от 12-го к 1-му).

⁷² *Babbitt M. Three Essays on Schoenberg. P. 53.*

⁷³ Шёнберг использует сразу две комплементарные формы ряда: P_б и I_g (их первые и, соответственно, вторые шестизвучия взаимно дополняют друг друга до двенадцатитоновости). Именно на этих двух рядах и их ракоходах будет строиться тема вариаций.

«космоса», что вызывает ассоциации с началом Девятой симфонии Бетховена. Рождается серия, из серии рождается тема вариаций. Кроме того, в Интродукции появляется еще один преисполненный значения «персонаж» – тема-монограмма ВАСН, «символ имени Баха, к которому охотно взывает всякий, как к святому покровителю при выполнении смелой задачи»⁷⁴. Американский музыковед Э. Хеймо высказывает предположение, что Шёнберг обращается к теме ВАСН еще и потому, что моделью для его Вариаций послужила баховская Органная пассакалья с-moll BWV 582 (и в этом, возможно, отразился первоначальный замысел Шёнберга – до начала работы над Вариациями он собирался писать Пассакалью для оркестра, см. список сочинений): неизменные проведения темы Вариаций сродни проведениям темы пассакальи; в конце своего сочинения Бах отвлекается от проведения темы и пишет заключительную фугу – Шёнберг завершает свои Вариации масштабным финалом; кроме того, исследователь находит мотивное родство между первыми вариациями у Баха и Шёнберга⁷⁵. Возможно, версия Хеймо небеспочвенна, хотя стоит отметить, что к аналогичному ор. 31 методу варьирования – неизменные проведения темы на исходной высоте наподобие *cantus firmus* с последующим «погружением» ее в мотивную вязь ведущего голоса и распределением по разным инструментам – Шёнберг уже прибегал в третьей части Сюиты ор. 29, которая с пассакальей никак не связана; кстати, и форма этой части (строгие вариации, завершающиеся внушительной кодой) живо напоминает ор. 31. Благодаря родству темы ВАСН с одним из фрагментов серии (звуки 2–5), тема-монограмма оказывается искусно встроена в мотивную ткань сочинения:

ПРИМЕР 111

В начальных вариациях тема представлена вполне определенно: как уже говорилось, она проводится наподобие *cantus firmus* в 1-й, 3-й и 4-й вариациях, ее обращение становится темой канона во 2-й вариации. Однако уже в 5-й тема начинает растворяться: во втором предложении и репризе ее звуки включаются в разные мотивы, приходясь на разные доли такта, распределяются по разным инструментальным группам, так что тема становится практически неузнаваемой. Процесс постепенного разрушения темы продолжается в 7-й (начиная с середины, т. 250) и 8-й вариациях; в последней тема сильно деформируется из-за резких регистровых и тембровых переключений. Наконец, в 9-й вариации серия-тема окончательно меняет свое «агрегатное состояние» и возвращается к первоистокам: окруженная другими проведениями рядов, серия-тема уравнивается в правах с серией-материалом; о том, что то или иное проведение серии имеет отношение к теме вариаций, можно догадаться скорее по характерной для темы конкретной форме серии (последовательность P, RI, R, I), а также по обозначению H.

В финале – развернутом, многосоставном разделе, по продолжительности занимающем примерно треть всей композиции, – процесс развития приобретает качественно иной характер, сближаясь с симфоническим. Здесь вновь вводится тема ВАСН, которая после Интродукции звучала лишь единожды, в начале репризы 2-й вариации; такое появление баховской монограммы ближе к концу сочинения только укрепляет ассоциации с «Искусством фуги». Тема ВАСН подвергается активным модификациям (обращение, ракоход, транспозиции) и в конце концов объединяется в

⁷⁴ Шёнберг А. Доклад об ор. 31. С. 345. Среди сочинений других композиторов, в которых используется тема ВАСН – едва ли не самая популярная музыкальная монограмма, – упомянем Шесть фуг на имя ВАСН для органа Р. Шумана, Прелюдию и фугу на тему ВАСН для органа Ф. Листа, Шесть вариаций на тему ВАСН для фортепиано ор. 10 Н. Римского-Корсакова, Фантазию и фугу на тему ВАСН для органа ор. 46 М. Регера, а также произведения Ф. Бузони, Г. Эйслера, В. Фортнера, Г. Елинека. В 1932 году в Париже вышел сборник пьес для фортепиано «Hommage à J. S. Bach», объединенных музыкальной монограммой адресата посвящения; в это собрание вошли пьесы А. Русселя, Дж. Ф. Малипьеро, А. Казеллы, Ф. Пуленка, А. Онеггера. Подробнее об этом см.: Гиршман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой.

⁷⁵ Haimo E. Variationen für Orchester op. 31. S. 467–468.

контрапункте с темой вариаций, а чуть дальше полностью сливается с ней, переняв ее маршевый ритм:

ПРИМЕР 112 а, б

Процесс далеко идущих преобразований затрагивает и саму тему: в разделе *Grazioso* (с т. 344) ее ряд так распределяется между главным и сопровождающим голосами, что образуются два новых самостоятельных мотива, которые начинают энергично развиваться – в частности, контрапунктически объединяются с породившей их темой вариаций. Что касается последней, то она предстает, «разложенная на фрагменты, элементы, которые иначе соединены»⁷⁶: тема вариаций возвращается в своем первоначальном виде, в сравнительно крупных длительностях и с характерной группировкой звуков, но раздробленная на отдельные, не взаимосвязанные предложения (тт. 378–382, 389–395, 399–406, 502–507), а затем и на отдельные мотивы (см. тт. 472 и далее, где интенсивно развивается обособившийся заключительный трехзвучный мотив темы; тт. 493–496, где начальный пятизвучный мотив обращения, мощно провозглашенный низкими медными и контрафаготом, переходит в тему *VACN*).

Таким образом, Вариации ор. 31 как бы «модулируют» из одного типа развития в другой, из вариационного – в симфонический. Когда с возвращением темы в лоно породившей ее серии, с ее растворением в бесконечном круговороте двенадцатитоновых рядов возможности строгих вариаций оказываются исчерпанными, композитор переходит к разработке темы и «приберегавшегося» мотива *VACN* по всем законам симфонического жанра. Так и не сочинивший за свою жизнь симфонии, Шёнберг реализовал свой потенциал композитора-симфониста в масштабной партитуре оркестровых Вариаций.

Вторая половина 1920-х годов, несмотря на укрепление общественного положения (профессура в Берлине), стала нелегким временем для Шёнберга-композитора. Он оказался вне «тенденций времени». Его критиковали со всех сторон: для молодых сторонников неоклассицизма и «новой вещественности» он был неумеренно эмоционален и потому старомоден, для консервативных кругов, напротив, чересчур радикален (его даже причисляли к «культурбольшевикам»); для одних его музыка была слишком сухой и рациональной, другим она казалась «последним всплеском романтического субъективизма» (Г. Штробель)⁷⁷.

Горестным открытием для Шёнберга в этот период явилось и то, что он «утратил свое влияние на молодежь»⁷⁸. Еще недавно кумир молодых музыкантов, «общепризнанный апостол новой музыки»⁷⁹, к концу 1920-х он стал восприниматься ими как безнадежный ретроград, далекий от устремлений своего времени. Молодые же намеревались в очередной раз начать все с начала: по их мнению, прежний путь завел искусство в тупик эзотеричности; они хотели обращаться к «новому слушателю» – широкой демократической аудитории, писать то, что востребовано этой аудиторией и будет ею понято и принято, – и не в последнюю очередь музыку развлекательную, танцевальную, в широком смысле слова прикладную. «Искусство отнюдь не является чем-то столь важным, как всегда считали, – говорил Э. Кшенек в своем программном докладе «Музыка сегодняшнего дня» на конгрессе по музыкальной эстетике в Карлсруэ в 1925 году. – [...] Оно всегда должно проистекать от избытка жизни, тогда оно будет настоящим и не отягощенным размышлениями»⁸⁰. В том же духе высказывался и К. Вайль (1928): «Время богов и героев прошло. [...] Если музыку нельзя поставить на службу

⁷⁶ Шёнберг А. Доклад об ор. 31. С. 350.

⁷⁷ Diskussion im Berliner Rundfunk. S. 273.

⁷⁸ Шёнберг А. Как становятся одиночками. С. 411.

⁷⁹ Так охарактеризовал Шёнберга в письме к брату К. Вайль, который в 1919 году собирался ехать в Вену, чтобы заниматься у него. Вайль называет Шёнберга «единственным, у кого может чему-нибудь научиться талантливый человек и у кого я впервые начинаю понимать, что представляют собой и чего хотят молодые» (Weill K. Briefe an die Familie (1914–1950). S. 230).

⁸⁰ Krenek E. Musik in der Gegenwart. S. 58–59.

обществу, то она не имеет права на существование. [...] Музыка больше не является делом немногих»⁸¹, «наша публика [...] простой, наивный, непредвзятый и неотягощенный традицией слушатель, который привносит свое здоровое, сформированное работой, спортом и техникой представление о смешном и серьезном, о хорошем и плохом, о старом и новом»⁸².

Новая тематика, новые представления о предназначении искусства и его адресате, о современном музыкальном языке нашли выражение в активно развивавшемся в 1920-е годы жанре «злободневной оперы» (Zeitoper). По всей Германии ставятся одна за другой и идут с триумфальным успехом «Прыжок через тень» (1924) и «Джонни наигрывает» (1927) Э. Кшенека, «Махагони» (1927) и «Трехгрошовая опера» (1928) К. Вайля – Б. Брехта, «Новости дня» П. Хиндемита (1929). В них нередко в сатирическом свете показывается повседневная жизнь современных людей, практикуется смешение разных музыкальных стилей, широко используются популярные танцевальные жанры (фокстрот, шимми, танго и др.), имитируется джазовая музыка, от которой сходила с ума послевоенная Европа. А заключительная сцена «Джонни наигрывает» приобретает прямо-таки символический смысл: негритянский скрипач Джонни играет, стоя на Земном шаре, все вокруг танцуют и приветствуют «пришедший из-за океана новый мир», который «при помощи танца завоевал всю Европу».

Система ценностей молодого поколения была несовместима с позицией Шёнберга, глубоко убежденного в высоких целях искусства, указующего путь к грядущему более совершенному облику человечества, и в духовном лидерстве художника, который, будучи земным медиумом высших сил, должен прислушиваться только к самому себе и творить исключительно по внутренней необходимости. Раздраженный несерьезным отношением младших коллег к своему делу и задетый их растущим успехом⁸³, Шёнберг тоже решает обратиться к жанру Zeitoper. Желая показать, как можно сочинять легкую, ироничную музыку, не поступаясь высокими принципами, в ноябре-декабре 1928 года композитор пишет одноактную оперу «От сегодня до завтра» ор. 32⁸⁴ – «светлую, веселую, местами даже [...] комическую», как он характеризует ее в письме к Г. Яловцу⁸⁵. Шёнберг возлагал на это свое сочинение большие надежды, рассчитывая на долгожданное публичное признание, сравнимое с триумфом «Сельской чести» Масканья⁸⁶. Либретто было написано Гертруд Шёнберг (скрывающейся под псевдонимом Макс Блонда) при «активном участии» самого композитора⁸⁷. Очевидно, что содержание либретто полностью соответствовало его полемическим и критическим намерениям.

Краткое содержание оперы. Муж и Жена возвращаются домой после вечеринки. Муж не в духе: он вспоминает очаровательную Подругу Жены, с которой там познакомился, и жалеет о связывающих его брачных узах. Он заводит с Женой разговор о Подруге, в ходе которого выясняется, что Жене очень понравился Певец, который всячески ухаживал за ней в гостях. Жена

⁸¹ Weill K. Der Musiker Weill. S. 69.

⁸² Weill K. Zeitoper. S. 67.

⁸³ Так, благодаря триумфу «Трехгрошовой оперы» К. Вайль был избавлен от материальных проблем и получил возможность в дальнейшем заниматься только композицией.

⁸⁴ В партитуре сочинение было закончено 3 августа 1929 года.

⁸⁵ Шёнберг А. Письма. С. 194.

⁸⁶ Эти слова Шёнберга, ссылаясь на «достоверные устные свидетельства», приводит Я. Майеровиц, см.: Meyerowitz J. Arnold Schönberg. S. 24. Убежденный в успехе своей оперы, Шёнберг отклонил все предложения издательств, которые казались ему недостаточно заманчивыми, и первый (и последний) раз в жизни издал свое сочинение самостоятельно, пойдя на значительные финансовые расходы. Композитор рассчитывал, что его оперой заинтересуются сразу несколько театров, однако готовность поставить ее выразила только Франкфуртская опера, где 1 февраля 1930 года и состоялась премьера. Успеха опера не имела и после нескольких спектаклей и трансляции на Берлинском радио больше не возобновлялась. Определенную роль в ее несчастливой сценической судьбе сыграли внешние факторы: резко ухудшившееся после краха нью-йоркской биржи 24 октября 1929 года экономическое положение Германии, что повлекло за собой, в числе прочего, сокращение театральных бюджетов.

⁸⁷ Шёнберг А. Письма. С. 202.

пытается убедить Мужа в том, что им движет только жажда новизны и что любая женщина, если только захочет, легко может превратиться из скромной домохозяйки в светскую львицу. Муж не соглашается с ней.

Жена решает доказать свою правоту. Она преображается на глазах: красит волосы, накладывает косметику, надевает платье от лучшего портного – и в таком виде предстает перед Мужем. В восхищенном изумлении тот уверяет, что никто на свете не любит и не боготворит свою супругу так, как он. Однако Жена не на шутку рассержена: отныне каждый из них будет жить своей собственной жизнью. Входит разбуженный ребенок, приносит счет газовой плиты, но Жена всем своим видом дает понять, что ни ребенок, ни хозяйственные проблемы ее совершенно не интересуют (по некоторым деталям все же видно, что она лишь разыгрывает спектакль, чтобы проучить Мужа).

Раздается телефонный звонок. Звонит Певец, который проходил мимо вместе с Подругой и увидел в окне свет. Он говорит Жене слащавые комплименты и приглашает ее с Мужем в бар. Муж ревнует («Ревность? Это старомодная сентиментальность», – парирует Жена), он в отчаянии и хочет только одного: чтобы его Жена вновь стала такой же любящей и преданной, как прежде. Тем временем Жена незаметно переодевается в свое обычное платье. Мир и взаимопонимание восстанавливаются.

Входят Певец и Подруга, которые так и не дождалась семейную пару в баре. «Мы думали, вы современные люди и не мешаете друг другу жить», – разочарованно говорят они, наблюдая семейную идиллию. «Мы старомодны, и тут уж ничего не поделаешь», – отвечают Муж и Жена. Певец и Подруга в раздражении уходят. Семья садится завтракать. На сей раз Подруга совсем не показалась Мужу такой современной. «Вот это как раз и меняется от сегодняшнего дня до завтрашнего», – откликается Жена. «Мама, а что это такое – современные люди?» – спрашивает ребенок.

Уже в самом либретто немало стрел выпущено по тем, кого «ослепляет любая кажущаяся модной новизна» (слова Жены из либретто оперы). «Здесь показано, как опасно в погоне за модой посягать на основы основ, – писал Шёнберг. – Показаны люди, которые настолько неразумны, что пытаются в действительности реализовать то, чем мода только хвастается»⁸⁸. Бытовая ситуация в духе *Zeitoper* для Шёнберга служит лишь сюжетной канвой; по сути дела, он вступает в полемику с теми, кто хочет быть «современным» любой ценой – в мировоззрении, стиле жизни, в политике и, конечно же, в искусстве, с теми, кто стремится «к сенсационному, но поверхностному успеху, вместо того, чтобы выполнять истинную задачу каждого художника»⁸⁹. С этой точки зрения опера Шёнберга обнаруживает несомненную близость Трем сатирам, где адресат критики был назван прямо⁹⁰. И точно так же, как и в последних, в ней слышатся назидательные, нравоучительные интонации; мораль не вынесена за пределы действия, в заключительный ансамбль, как это было принято в *opera buffa*, но, так сказать, «рассредоточена» по всему либретто, что отнюдь не способствует общему впечатлению «легкости и непринужденности».

В качестве основы драматического действия либретто оперы не лишено недостатков. По существу, действие заканчивается после первого переодевания Жены – Муж снова у ее ног, она сумела доказать ему свою правоту. Это занимает примерно треть оперы. Дальше в ней, строго говоря, ничего не происходит: Муж уже давно повержен и понял, как он был не прав, а Жена все еще полна желанием его проучить, и эта ситуация обыгрывается на все лады. Наконец в семье вновь воцаряются мир и согласие. Но тут появляются Певец и Подруга – представители чуждой главным героям ложно-современной идеологии, – и семейная чета единодушно дает им отпор. По-видимому, этот

⁸⁸ Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke. Abt. III: Bühnenwerke. Reihe B, Bd. 7, 2 / Hrsg. von G. Neuwirth und T. Okuljar. Mainz, 1974. S. 24.*

⁸⁹ Шёнберг А. Как становятся одинокими. С. 412.

⁹⁰ Отметивший эту близость Ф. Церха обратил внимание на то, что название будущей оперы содержится в одной из строк кантаты «Новый классицизм» из Трех сатир: «Удивительно, как быстро все меняется: / От сегодня до завтра / Уже достигают совершенства формы» (см.: *Revers P. Von heute auf morgen op. 32. S. 485–486*).

сюжетный ход нужен только для того, чтобы еще раз, на сей раз в прямом столкновении, утвердить мораль – есть вечные ценности, которые не подвержены времени, и всякая «новизна» здесь бессмысленна и вредна. После ухода этой пары та же мысль еще раз проводится в кратком заключительном диалоге супругов. Трудно избавиться от ощущения, что все происходящее после окончания собственно драматического действия нужно композитору только в назидательных, морализаторских целях.

Характеризуя героев оперы, Шёнберг подчеркивал «ум, естественность и искренность» Жены, которая нигде не должна вызывать смех. Напротив, Певец, по его замыслу, из-за своего самодовольства производит «комическое впечатление». В этой партии композитор представлял себе «очень известного тенора, который будет играть самого себя – так, как мы его видим». Он должен петь «особенно красиво, ровно, сладко и выразительно, например, как [знаменитый легаровский тенор] Таубер»⁹¹. Действительно, партия Певца своей плавной кантиленой существенно выделяется на фоне интонационно подвижных и разнообразных партий главных героев. Для усиления комического эффекта Шёнберг вкладывает в его уста напыщенные фразы в возвышенном вагнеровском стиле – словно он и в жизни продолжает играть свои оперные роли⁹². Комическое впечатление зачастую производит и Муж, который то уносится мыслями к Подруге (и тогда в его партии появляются кантиленные фразы в высоком регистре, иногда фальцетом), то возвращается «с небес на землю» (к «будничному» речитативу в низком регистре).

Прототипом «От сегодня до завтра» послужила классическая номерная опера с ее устоявшимися формами – ариями, ариозо, ансамблями, речитативами (рудиментом последних являются обозначения «Recit.» в партитуре). Разумеется, никакого деления на номера у Шёнберга нет: номерная опера представлена у композитора, так сказать, в «снятом» виде, как чередование определенных типов вокального преподнесения. В характерной для себя манере Шёнберг «сжимает» прежние оперные формы, одновременно нивелируя различия между ними. Его ариозо и ансамбли длятся не более двадцати-тридцати тактов, речитативы зачастую ограничиваются немногими репликами; одно незаметно перетекает в другое, так что разница между «разговорным» речитативом и «распевным» ариозо не всегда улавливается на слух. Отличительной чертой ариозо и ансамблей можно считать то, что Шёнберг широко использует в них репризные формы (таковы, например, дуэт Мужа и Жены, завершающий первую сцену оперы, тт. 257–282, два ариозо Жены, тт. 283–313 и 483–504, написанные в весьма четкой трехчастной форме) и зачастую отходит от типичной для себя манеры озвучивания текста, опирающейся на особенности просодии. Согласно традиции *opera buffa*, в конце сочинения в большой ансамблевой сцене собираются все действующие лица; правда, это скорее «ансамбль разногласия», поскольку позиции персонажей обнаруживают непреодолимые расхождения.

В опере отсутствует какое-либо формальное структурное членение (в ней нет сцен, картин и т. п.), однако весьма четко выделены внутренние «узловые пункты». Это первый диалог Мужа и Жены (тт. 1–282), завершающийся их каноническим дуэтом, в котором каждый изливает свою решимость проучить другого; телефонный разговор Жены с Певцом (тт. 660–758), располагающийся в зоне «золотого сечения» всего сочинения, и финальный ансамбль (тт. 940–1115), вслед за которым следует маленькая кода, выдержанная в манере *Sprechstimme*, – после бурной ночи вновь восстанавливается спокойная, будничная атмосфера, и последние фразы героев, весьма многозначительные в плане идейной направленности сочинения, еще раз доносят мораль безо всякой

⁹¹ Из письма Шёнберга от 1 октября 1929 года дирижеру франкфуртской постановки Г. В. Штейнбергу, цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. III. Reihe B. Bd. 7, 2. S. 21.

⁹² Прямые ссылки на Вагнера содержатся во фразе Певца о «светящихся глазах» героини, т. 694 (Муж в этот момент комментирует: «смотри “Золото Рейна”» – имеется в виду четвертая сцена оперы, где Фрейя постепенно исчезает за растущей горой золота) и в крошечной цитате из «Валькирии», тт. 996, 999 (1-я сцена, т. 286, Зиглинда подает Зигмунду медовый напиток), производящей комическое впечатление из-за подчеркнуто прозаического текста.

аффектации, как нечто само собой разумеющееся. Между этими «узловыми пунктами» помещаются большие диалогические сцены, раскрывающие психологические метаморфозы героев. В музыкальном отношении все изложено максимально лаконично: здесь нет ни оркестрового вступления, ни сколько-нибудь развернутых инструментальных интерлюдий – определяющим является темп пропевания текста.

В сравнении с двумя предыдущими одноактными операми композитора – «Счастливой рукой» и в особенности «Ожиданием» – музыкальное изложение здесь значительно более целостное и уравновешенное. Отдельные сцены основываются на едином материале (например, вся огромная сцена Мужа и Жены от преобразования последней до телефонного разговора с Певцом объединяется периодически возобновляющейся фигурой из четырех шестнадцатых в восходящем или нисходящем направлении, используемой наподобие остинато; в едином ключе выдержана вся партия Певца – гладкое, безмятежное поступенное движение); образуются тематические «арки», иногда связанные с текстовыми репризами (так, четырежды появляющаяся в либретто фраза о необходимости «жить собственной жизнью» всякий раз озвучивается полным проведением ряда P_n в равных половинных длительностях наподобие *cantus firmus*, что сильно выделяет ее на фоне окружающих реплик, см. тт. 294, 493, 1064, 1105; формальная завершенность придана и заключительной сцене: уход Певца и Подруги сопровождается тем же материалом, что и их появление, см. тт. 946–948 и 1112–1115). Благодаря сходной оркестровке (с участием ксилофона и тамбурина), быстрому темпу и близости изложения возникает связь на расстоянии между дуэтом Мужа и Жены в начале оперы (с т. 254) и дуэтом Подруги и Певца в конце (с т. 1041). Впечатлению большей тематической цельности отдельных фрагментов способствует и применение имитационных полифонических форм: дуэт Мужа и Жены в конце первой сцены – канон в обращении, многочисленные миниатюрные каноны и сложный контрапункт в заключительной сцене оперы с участием всех четырех персонажей. Однако, несмотря на облегченность сюжета и более выраженную «кристалличность» музыкального процесса, здесь есть немало резких эмоциональных вспышек, а некоторые места звучат нервно и взвинченно, вполне в духе прежних экспрессионистских опусов (таков, например, дуэт Певца и Подруги «Мы думали, вы современные люди...», т. 1041). В значительной степени сохраняется и типичная для атональных вокальных сочинений Шёнберга дробность музыкального развития, с быстрыми сменами интонаций, фактуры, регистров, инструментальных групп и т. п., а также достойная камерной музыки детализированность и индивидуализированность изложения, уже отмечавшаяся ранее как основополагающая черта мышления композитора⁹³.

По существу и вся эта опера является камерной: она продолжается менее часа, на сцене почти все время находятся лишь два персонажа, которые «9/10 своих партий поют между *p* и *mf*»⁹⁴, преобладают пастельные тона («ни в коем случае не пережимать, лучше слишком бледно, чем слишком грубо»⁹⁵). Прозрачная музыкальная ткань (как и в Вариациях для оркестра, Шёнберг полностью отказывается здесь от октавных удвоений), тщательная проработка деталей, тонкие, отнюдь не самоочевидные тематические соответствия требуют очень внимательного, сосредоточенного вслушивания. «Градации характеров, темповых видоизменений столь изощренны, что нечуткий слух, подходящий к шёнберговской опере с мерками вердиевской театральности, ничего не запомнит. В этой самодостаточной эстетике заключается неоспоримое величие Шёнберга, но она же служит причиной серьезнейших упреков, которые может предъявить к его произведению

⁹³ Партитура оперы изобилует выразительными инструментальными подробностями: виртуозно владея оркестровым письмом, Шёнберг добивается эффекта мгновенной смены настроения (смены «эмоциональных планов»), подчеркивает отдельные фразы текста, вкладывая в них особый смысл.

⁹⁴ Из письма Шёнберга Г. В. Штейнбергу, цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. III. Reihe B. Bd. 7, 2. S. 20.

⁹⁵ Ibid. S. 21.

социально восприимчивое поколение», – писал после премьеры оперы Х. Х. Штуккеншмидт⁹⁶.

Вся опера основана на одной серии, построенной по уже знакомому принципу «комбинаторных гексахордов»: инверсия квинтой ниже дополняет первый гексахорд до двенадцатизвучия:

ПРИМЕР 113

Особенностью серийной техники оперы является то, что Шёнберг использует здесь два варианта второй половины серии: помимо исходной последовательности, показанной в только что приведенном примере, он уже в самом начале экспонирует и другую, где второе шестизвучие «вытянуто» в линию (на выведенном отсюда плавном, поступенном движении будет основана впоследствии вся партия Певца). Нечто подобное уже встречалось нам в Третьем квартете. По сравнению с чисто инструментальными опусами в опере заметно более свободное обращение с серией, что можно объяснить как большими размерами сочинения, так и наличием дополнительного объединяющего фактора – текста. Отдельные звуки ряда могут повторяться с нарушением строгого серийного порядка (пример 114 а), широко используется прием выведения из серии новых, не содержащихся в ней мотивов (114 б); наконец, что особенно важно, Шёнберг прибегает к пермутации звуков и ячеек ряда (114 в):

ПРИМЕР 114 а, б, в

Выбор той или иной формы ряда зачастую связан с конкретной сценической ситуацией и соответствует ее смыслу. Так, конфликт между Мужем и Женой в первой сцене находит выражение в том, что в их дуэте используется канон *в обращении* (P_d и I_g) – их партии разнонаправленны точно так же, как и их мысли. Напротив, в финальной сцене, когда взаимопонимание восстановлено, партии героев основаны на канонической имитации в *прямом* движении, да еще и в октаву (с т. 1029). Чуть далее их полное единство передается тем, что обе партии основываются на *одном* ряду: точно так же, как и серия, эта семейная пара являет собой неделимое целое:

ПРИМЕР 115

Подобное отражение сути происходящего на сцене в композиционной плоскости прослеживается и в музыкальной характеристике Певца и Подруги. Эти двое с самого начала демонстрируют ничем не нарушаемое согласие, которое передается в их партиях прямыми имитациями в октаву или приму либо моноритмичными фразами, а также тем, что они свободно обмениваются своим музыкальным материалом (что, например, в тт. 973–981 приводит к хрестоматийному двойному контрапункту октавы).

Излишне говорить, что Шёнберг нигде не «опускается» до современных ему популярных жанров, которые стали неотъемлемой составляющей *Zeitoper*. Даже там, где это предполагается сюжетом – например, в эпизоде, где Муж и Жена танцуют «модный танец» или после реплики Жены: «Теперь пойдем в бар», – можно говорить лишь о едва заметных намеках на танго и джазовое звучание. В нескольких других местах порой возникают аллюзии на танцевальное движение (см., в частности, тт. 349–354 – вальс), однако жанровость везде предстает в сублимированном виде. Все эти фрагменты никак не выделяются на фоне общего весьма рафинированного музыкального стиля оперы.

Во всем, к чему бы ни прикасался Шёнберг – будь то фортепианные пьесы или вокальный цикл, оратория или комическая опера, – проявляется его сильная индивидуальность. Следует признать, что последний из названных жанров, пожалуй, в наименьшей степени соответствует этой индивидуальности. «Шёнберг хотел написать бойкую оперу, но из-за особенностей его композиционного метода и обращения с материалом вышло нечто вроде апокалипсиса в семейных масштабах», – так охарактеризовал «От сегодня до завтра» Г. Эйслер⁹⁷. Присущие композитору серьезность

⁹⁶ Melos. 1930 (Jg. 10). H. 2. S. 96–97. Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. III. Reihe B. Bd. 7, 2. S. 27.

⁹⁷ Eisler H. Arnold Schönberg. S. 321.

и высокий полет мысли – он почти ничего не делает просто так, но во все вкладывает глубокий смысл, – сложность манеры выражаться, склонность к передаче сумрачных, тревожных, нервно-беспокойных эмоциональных состояний, в результате чего его ирония и юмор лишены легкости и непринужденности и скорее похожи на гротеск и сарказм, – все это плохо согласуется с жанром комической оперы. Тем не менее, «От сегодня до завтра» может служить прекрасным доказательством «неоспоримого величия» Шёнберга, который действовал в искусстве так же, как проповедовал, – не зная компромиссов и ни на йоту не изменяя себе.

Пьесы для фортепиано ор. 33А и 33В завершают историю этого – абсолютно преобладающего – жанра в фортепианном творчестве Шёнберга. Дополнительные буквенные обозначения (как позже в хорах ор. 50) подчеркивают, что этот опус не является циклом и составлен из двух независимых произведений. Две пьесы были написаны в разное время: первая сочинялась в течение четырех месяцев в декабре 1928 – апреле 1929 года, вторая была закончена за три дня в начале октября 1931 года.

Несмотря на свои небольшие размеры (соответственно, 40 и 68 тактов), среди всех сольных фортепианных сочинений композитора обе пьесы наиболее сложны по внутренней организации. Это образцы типичной для Шёнберга «спрессованной» формы, в которой плотность музыкальных событий на единицу времени и интенсивность развития превосходит все мыслимые пределы. Причем в сравнении с первой пьесой вторая написана еще сложнее: на ее композиционной технике непосредственно сказался временной отрезок в два с половиной года, разделяющий оба сочинения, – период, в который Шёнберг работал над двумя оперными партитурами (он закончил оперу «От сегодня до завтра» и вплотную занимался «Моисеем и Аароном»).

Обе пьесы довольно схожи. Спокойным мелодическим развертыванием они напоминают первую пьесу из ор. 11 (дополнительным связующим фактором служит пунктирный ритм аккомпанемента ор. 33В, очень близкий теме середины из ор. 11 № 1). Обе написаны в двенадцатитоновой технике, выдержаны в излюбленном композитором умеренном темпе *Mäßig* (первая – *Mäßig langsam*), отличаются преобладанием певучего, «легатного» звукоизвлечения (в обеих пьесах неоднократно встречаются ремарки *cantabile*), основаны на дуализме двух различных тем. При этом в первой пьесе этот дуализм оформляется в сонатную форму, во второй – в двойную трехчастную ($ABA_1B_1A_2$). И одна, и другая лишены неоклассицистского налета ор. 25 и отчасти – ор. 23: характер изложения, тип движения в них не ориентирован на определенные танцевальные модели и скорее претворяет самый обобщенный прообраз – мелодия с сопровождением⁹⁸.

Несмотря на свои миниатюрные размеры, пьеса ор. 33А представляет собой настоящую сонату. В отличие от начальных частей Духового квинтета ор. 26 или Третьего квартета ор. 30, эта форма воспринимается здесь как вполне органичная – отчасти потому, что ее исключительный лаконизм отвечает самой сути двенадцатитонového метода, в котором весь музыкальный «космос» в свернутом виде представлен уже в основном ряду, но главным образом из-за ее особого решения, о котором будет сказано в дальнейшем. Серия здесь преподносится иначе, чем в упомянутых сочинениях, – не как развернутая по горизонтали тема, а как три четырехзвучных аккорда (т. 1), которые вместе с еще тремя (ракоходная инверсия основного ряда P_b квинтой ниже – RI_{dis}) образуют афористическую главную тему сочинения:

ПРИМЕР 116

Отличительной чертой ряда является преобладание в нем интервала чистой кварты (квинты): он образуется между 1 и 2-м, 2 и 3-м, 6 и 7-м и (через один) 4 и 6-м, 8 и 10-м, 9 и 11-м звуками серии. В результате в гармонии сочинения повышенный удельный вес

⁹⁸ Э. Штойерман охарактеризовал ор. 33В как «спокойно текущую “песню без слов”» (*Steuermann E. The Piano Music of Arnold Schoenberg. Цит. по: Fearn R. Zwei Klavierstücke op. 33A und 33B. S. 510*).

приобретают квартовые и квинтовые созвучия. Самый яркий пример тому – окончание экспозиции (тт. 23–24), где на басу *des* постепенно выстраивается созвучие, состоящее из пяти квинт. Шёнберг использует в сочинении классическое для себя комплементарное соотношение основного вида и обращения: I располагается квинтой ниже P, – и всего три высотных положения этой пары: в разработке, тт. 28–31, появляются P_f (вместе с I_b) и P_c (вместе с I_f) – отметим, что это опять-таки две последовательные *квинтовые* транспозиции основного ряда.

В отличие от главной, побочная тема (т. 14) гораздо более медлительна и «многословна», в чем и находит выражение ее контрастная функция в форме: она контрастна не столько по характеру, сколько по степени содержательной концентрации. Два параллельных проведения ряда (P_b и I_{dis}; Шёнберг не прибегает здесь к надуманным транспозициям ряда в побочной теме, которые все равно не могут быть услышаны) занимают пять тактов – в масштабах этой пьесы огромный промежуток. Кроме того, фактором обновления становится то, что здесь серия делится на два шестизвучия, тогда как в главной партии господствовала группировка по четыре звука.

Настоящий контраст характеров в ор. 33А образуется не между главной и побочной партиями, а между обеими кантиленными темами и вторжениями *f martellato*, которые осложняют течение побочной партии (сдвиг в т. 19), заполняют собой всю разработку и еще раз напоминают о себе в самом конце (тт. 38–40). Специфика данной сонатной формы, ее качество «пост» состоит в том, что этот контраст в ней так и не находит разрешения, не «снимается» в результате диалектического развития. Наоборот, в последних тактах он представлен в обостренном виде: последнее «вторжение» является самым резким и жестким, его волна прокатывается вверх и вниз по всей клавиатуре и обрывается на *ff* в низком регистре. В результате вся пьеса приобретает некую открытость, незавершенность. Это совсем не та соната *par excellence*, с которой мы встретились в первой части Духового квинтета, – здесь происходит существенное переосмысление формы. Как сказал бы Адорно, она соответствует «состоянию материала», достигшего критической точки концентрации.

Характерной особенностью пьесы ор. 33В является свободное обращение с рядом, типичное уже для позднего стиля композитора. По-видимому, определенное воздействие на ее технику оказало то, что она была сочинена в период активной работы над «Моисеем и Аароном», где Шёнберг, строя всю огромную партитуру на одной-единственной серии, проявляет чрезвычайную изобретательность при выведении из нее все новых и новых мотивно-тематических структур.

Вся вторая пьеса строится на одном высотном положении ряда P_b и его комплементарном обращении I_c. Музыкальное развитие в ней заключается в постепенном усложнении серийной структуры, временном сжатии отдельных проводений серии, их переплетении и получении в результате нового материала, который не вытекает непосредственно из строения ряда. Этот процесс достигает кульминации в разделах A₁ (с т. 37) и B₁ (с т. 52).

Начало пьесы на редкость простое, прозрачное и ясное – как в смысле непритязательного изложения (тема – аккомпанемент), так и в отношении серийной техники: две фразы – два проведения серии, распределенной между обоими слоями фактуры, в ее основных разновидностях P_b и I_c. Ряд здесь очевидным образом разделен пополам:

ПРИМЕР 117

Уже в репризе темы (с т. 12) Шёнберг несколько «расшатывает» серийный порядок за счет повторения в аккомпанементе прозвучавших ранее тонов. В переходе ко второй теме (тт. 17–18) мы встречаемся с приемом, типичным для поздней серийной техники композитора: он не экспонирует ряд от начала до конца, а ограничивается проведением двух комплементарных «шестерок» из основного ряда и обращения, охватывающих весь

двенадцатизвучный диапазон. Таким образом он получает ряд-вариант, близко родственный основному и вместе с тем не совпадающий с ним.

Вторая тема (т. 21) активизирует латентные интервальные соотношения серии, выявляя просматривающееся в ней поступенное движение:

ПРИМЕР 118

В ходе последующего развития постепенно размывается различие между основной формой ряда и его ракоходом: из-за повторений отдельных фрагментов возникает некая «зона» основного положения ряда или «зона» инверсии (см., соответственно, партию левой и правой руки в тт. 28–31, *Etwas breiter*), где отдельные ячейки Grundgestalt проводятся в разных направлениях. Серия как определенная двенадцатичленная *последовательность* звуков фактически исчезает, начинается активная *разработка ее интервальных соотношений* – в разных видах, сочетаниях и ритмах. Покажем лишь один фрагмент этого процесса, в котором участвуют первое шестизвучие обращения (правая рука) и первое шестизвучие основного вида (левая рука):

ПРИМЕР 119

Своей высшей точки развитие достигает во втором проведении второй темы (В₁, т. 52), где решительно нарушается господствовавшее до того раздельное проведение серий по партиям правой и левой руки начинается их взаимопроникновение по вертикали, так что ряд, начавшись в басах, переходит в верхний голос, и наоборот. В конце пьесы наступает успокоение, серийное разрежение – «ликвидация», если воспользоваться понятием самого Шёнберга: последние такты (тт. 61–68) заняты расширенным проведением Р и I (опять пространственно разошедшихся и занявших, соответственно, верхнюю и нижнюю строки акколады), снова и снова повторяются отдельные элементы ряда, постепенно затихая и погружаясь все дальше в глубины низкого регистра.

Как показывает приведенный анализ, виртуозно манипулируя серией, Шёнберг добивается того, что она действительно начинает функционировать наподобие тональности: все развитие пьесы, моменты напряжения и покоя очень отчетливо артикулированы при помощи различных способов обращения с рядом. Мастерство композитора в рамках избранной им системы музыкальных координат достигает высших пределов. Однако по-прежнему остро стоит проблема «виртуальности» всех этих композиционно-технических процедур и проблема монотонности – однообразия характера звучания в каждый отдельный момент времени. Понять эту музыку, ее течение, ее содержание и смысл можно только после детального изучения серийной комбинаторики по нотам, на слух же возможно ориентироваться – как парадоксально это ни прозвучит и как ни противоречит это самой сущности шёнберговской музыкальной эстетики – только по «вторичным» признакам: динамике, артикуляции, регистровому развитию, ускорениям и замедлениям темпа.

«Музыкальное сопровождение к киносцене» ор. 34, написанное в период с 15 октября 1929 года по 14 февраля 1930-го, – единственный опыт опосредованного соприкосновения Шёнберга с искусством кино. С воодушевлением относясь к новым возможностям, открываемым техническим прогрессом, композитор еще в 1913 году строил планы по поводу экранизации своей «Счастливой руки»⁹⁹. В 1929 году магдебургское издательство «Heinrichshofen», снабжавшее кинотеатры музыкой к немым фильмам, обратилось к Шёнбергу с предложением написать оркестровую киномузыку. Специфика ситуации заключалась в том, что композитор не был связан определенным визуальным рядом и сочинял сопровождение к *воображаемой* киносцене, эмоциональное содержание которой отразил в подзаголовке: «Грозная опасность, страх, катастрофа»¹⁰⁰.

⁹⁹ Свои идеи на этот счет он подробно излагает в письме Э. Герцке, см.: Шёнберг А. Письма. С. 75–78.

¹⁰⁰ Уже после смерти Шёнберга, в 1973 году, были сделаны три кинематографические интерпретации его музыки. Их авторы – франко-немецкий режиссер, сценарист и продюсер Жан-Мари Штрауб и два композитора, увлекающиеся сферой мультимедиа: швед Ян Мортенсон и француз Люк Феррари.

По существу, этот шёнберговский опус представляет собой полноценный образец автономной музыки. Композитор, столь высоко ставивший свое искусство, не испытывал здесь никаких ограничений, связанных с иллюстративной, таперской задачей, – ограничений, которые неизбежно воспринял бы как унижительные и недостойные для себя. Об этом можно судить по реакции Шёнберга на более позднее предложение написать музыку к кинофильму «Good Earth», которое он получил в начале 1936 года, уже живя в Голливуде. «[...] Я чуть было не согласился [...], – писал композитор А. Малер, – но, к счастью, запросил пятьдесят тысяч долларов, что – тоже к счастью – было слишком много [...]». Такая сумма материально обеспечила бы Шёнберга и его семью на несколько лет и позволила ему, как он надеялся, завершить столь важные для него неоконченные работы. «[...] Ради этого, – прибавляет он, – я охотно пожертвовал бы жизнью и даже репутацией, хотя знаю, что другие [...] не преминули бы воспользоваться этим как поводом для того, чтобы предать меня презрению»¹⁰¹.

Данный композитором подзаголовок связан с композицией целого только в том отношении, что в ней достаточно определенно выявлена зона «катастрофы» – генеральная кульминация сочинения (тт. 170–177). Все предшествующее развитие небольшой (продолжительностью около девяти минут) одночастной пьесы подводит к этой кульминации, все последующее – постепенно изживает и гасит выплеснувшуюся в ней энергию. Общую линию развития схематично можно представить так: от *pp* в первых тактах к *fff* в кульминации и далее к *pp* в заключении. Динамическая форма волны подкрепляется возвращением материала вступительных тактов (1–8) в самом конце (200–219).

Хотя этот опус Шёнберга отнюдь не является программным в смысле «Просветленной ночи» или «Пеллеаса и Мелизанды», выразительность, рельефность и красочность музыки уже сами по себе намекают на некие внемузыкальные импульсы, послужившие толчком к его созданию. Многие здесь напоминают «Ожидание»: нервная, переменчивая эмоциональная атмосфера, преобладающая фрагментарность, таинственные, приглушенные звучания, нередкие остинато, «сильнодействующие» оркестровые средства (в частности, широкое использование *frullato* у деревянных и медных духовых как физическое выражение дрожи и трепета – прием, который применялся в «Ожидании» для передачи аналогичных состояний). Временами доносятся отголоски танцевальных тем. Как и всегда у Шёнберга, жанровость здесь неочевидна; на нее намекает четкое разделение фактуры на мелодию и аккомпанемент, наличие повторяющихся ритмических групп и фигур в теме и сопровождении (как в тт. 18–43, 125–128), а также «рифмующиеся» окончания четырехтактов (в частности, тт. 47 / 51). Отзвуки танцев сметаются нервными вспышками и тонут в возбужденных нарастаниях. Очень картинна и эффектна кульминация пьесы: после неожиданного динамического отступления до *pp* (*Presto*, т. 156) стремительное *crescendo*, устрашающий аккорд у всей меди и его мерные траурные повторения в сопровождении ударов там-тама и тремоло литавр. Возвращающаяся на таком фоне начальная тема (в обращении, т. 178) воспринимается как мрачная тень самой себя. Траурное остинато продолжается вплоть до появления материала вступления, восстанавливающего тревожно-неопределенную атмосферу начала.

«Музыкальное сопровождение к киносцене» воскрешает атмосферу атональных опусов Шёнберга, от которой композитор, казалось, окончательно отошел в предшествующих додекафонных композициях, имевших вполне академический внешний облик. В ор. 34 Шёнберг словно бы возвращается в 1910-е годы, а подзаголовок «грозящая опасность, страх, катастрофа» тезисно фиксирует эмоциональные доминанты его творчества в целом. При этом в «Музыкальном сопровождении к киносцене» последовательно применяется серийная техника (ряд *es fis de cis c a h b as fg*) и сохраняются все индивидуальные особенности ее использования: трактовка серии как

¹⁰¹ Письмо от 23 января 1936 года, см.: Шёнберг А. Письма. С. 275.

темы и ее экспонирование в таком качестве (тт. 9–12, гобой); наличие комплементарного ряда (в данном случае – I_{as}); деление серии на два шестизвучия и нарушение этого деления как средство дестабилизации, развития в неустойчивых разделах формы или «ликвидации», свертывания в завершающих; трактовка первого проведения ряда как «тонического» (после нескольких появлений в начале «тоника» надолго исчезает, чтобы, как ей и положено, триумфально утвердиться в кульминации и с минимальными «отклонениями» в другие ряды царить уже до самого конца); плетение поверх серийной структуры целой сети тематических и мотивных взаимосвязей; в оркестровке – полное отсутствие октавных дублировок.

Партитура эта написана для небольшого, почти камерного оркестра (помимо струнных, ударных и фортепиано, в его составе всего по пять исполнителей в деревянной и медной духовой группах), для Шёнберга она сравнительно проста и прозрачна. Здесь ясно функционально разделены фактурные слои и очень экономно и искусно используется серийный материал: если не задействован комплементарный ряд, то серия, разбитая на отдельные ячейки, сопровождает себя сама (см., например, тт. 36–37, где звучит только P_{es} в разных вариантах), причем проведения одного-единственного ряда могут быть весьма продолжительными, с многократными повторениями отдельных оборотов (например, в тт. 44–59 каждое проведение занимает четыре такта).

Параллельно с «Музыкальным сопровождением к киносцене» Шёнберг работал над еще одним заказом, в результате которого появились **Шесть пьес для мужского хора ор. 35**. В сентябре 1928 года к композитору обратился председатель Немецкого рабочего певческого союза А. Гутман с предложением написать одну-две пьесы для рабочих хоров¹⁰². Поначалу Шёнберг с раздражением отреагировал на письмо, которое показалось ему недостаточно уважительным. Однако в конце концов он согласился написать один хор и 17 марта 1929 года сообщил Гутману о завершении хора «Счастье» (Glück). Как можно заключить из письма, композитор долго искал компромисс между собственным весьма рафинированным композиторским стилем и исполнительскими возможностями вполне демократического по составу любительского хора: «Первый [мужской хор], который уже был готов на три четверти, (четырёхголосный канон, тональный) мне все же не понравился, и я сочинил новый, который ближе моему подлинному стилю и все же не настолько неисполним, как кажется на первый взгляд. Потому что отдельные голоса не так сложны и очень напевны [...]»¹⁰³. Первому варианту хора предшествовал двухтактовый набросок, основанный на двенадцатитоновом ряду, с каноническим вступлением второго голоса на расстоянии тритона. В окончательном виде хор «Счастье» сочетает как тональные, так и додекафонные черты (подробнее об этом будет сказано ниже). В течение последующего года (март 1929 – март 1930) Шёнберг сочинил еще пять пьес для мужского хора, объединив их вместе с уже написанным хором в один опус.

¹⁰² Немецкий рабочий певческий союз в конце 1920-х годов был очень крупной организацией: он включал около шести с половиной тысяч различных рабочих объединений, насчитывавших в общей сложности четыреста шестьдесят тысяч участников. Союз выпускал ежемесячную газету, проводил хоровые фестивали, финансировал образовательные учреждения для хормейстеров. Он имел собственное издательство (в котором было выпущено более тысячи хоровых сочинений) и привлекал к своей деятельности крупных музыкантов (подробнее см.: *Pisk P. A. Arbeitersang*).

Напомним, что на заре своей музыкантской карьеры Шёнберг сам руководил хоровыми объединениями рабочих. В 1895 году, уволившись из банка, Шёнберг возглавил сразу несколько рабочих хоровых объединений в пригородах Вены: он стал хормейстером Певческого объединения рабочих-металлистов в Штокерау (1895–1896), певческого объединения рабочих «Свободомыслие» (Freisinn) в Мёдлинге (с 1896), а также возглавил хор в венском рабочем районе Донауфельд. Однако уже в 1899 году Шёнберг оставляет рабочие хоры ради мужского певческого объединения «Бетховен» в Хайлигенштадте, члены которого занимали более высокое общественное положение. Не позднее 1901 года (с переездом в Берлин) деятельность Шёнберга-хормейстера прекратилась.

¹⁰³ Цит. по: Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke*. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 18, 2 / Hrsg. von T. Okuljar und D. Schubel. Mainz; Wien, 1996. S. XXXI.

Все хоры написаны на тексты, принадлежащие самому композитору. Они посвящены общим проблемам человеческого поведения, взаимоотношений между людьми и предстают как результат меланхолических философских размышлений над человеческой природой (№ 1 «Препятствие» [Hemmung], № 2 «Закон» [Das Gesetz], № 3 «Способ выражения» [Ausdrucksweise], № 4 «Счастье», № 6 «Связанность» [Verbundenheit]). По стилю – достаточно краткие, нередко парадоксальные высказывания – тексты хоров напоминают знаменитые шёнберговские афоризмы, которые он записывал и время от времени публиковал на протяжении всей жизни. Афористичны и сами хоры, длящиеся в среднем по полторы-две минуты. Несколько особняком в этом ряду стоит № 5, «Ландскнехты», – циничная песенка от первого лица о том, что надо жить только радостями настоящего момента. Этот хор выделяется среди прочих и своей протяженностью (97 тактов, что в два-три раза превышает размеры остальных хоровых миниатюр), и обилием звукоподражательных эффектов, имитирующих бодрый походный марш. Несмотря на особое положение «Ландскнехтов» и разновременную премьеру отдельных хоров, композитор все же мыслил этот опус как некое единство, о чем говорит зафиксированное в партитуре пожелание исполнять все хоры в указанном порядке.

Шесть пьес для мужского хора op. 35 остаются сравнительно малоизвестным сочинением Шёнберга. Между тем, в этой композиции «на случай», казалось бы, не принадлежащей к числу наиболее значительных и показательных созданий композитора, намечаются далеко идущие стилистические изменения, которые в полной мере проявятся в последний, американский, период его творчества. Впервые после формирования двенадцатитонового метода композиции Шёнберг отходит здесь от его принципов, возвращаясь к некоторым элементам тональной гармонии. Впервые он открыто дает понять, что мосты, ведущие в прошлое, не сожжены, и двенадцатитоновый метод не «снимает» собой окончательно и бесповоротно прежнюю, тональную, стадию развития музыкального языка. Важно, что он сделал это, еще находясь в Европе, когда на него были обращены пристальные взоры многочисленных учеников, которые зачастую сами осваивали предложенный Шёнбергом метод сочинения. Конечно, op. 35 можно трактовать как некий компромисс, обусловленный практическими соображениями (состав исполнителей и аудитория, для которых предназначались хоры). Однако такой взгляд – равно как и мнение, что ряд шёнберговских проектов начала 1930-х годов («свободные переложения» Виолончельного концерта М. Г. Монна или Concerto grosso op. 6 № 7 Г. Ф. Генделя, а также наброски неоконченных тональных сочинений: пьесы для скрипки и фортепиано и фортепианного концерта) были вызваны к жизни стремлением удовлетворить требованиям национал-социалистической цензуры¹⁰⁴ – представляется неоправданным упрощением ситуации. В вопросах творчества Шёнберг руководствовался собственной максимой: «Искусство происходит не от “могу”, а от “должен”» – и никогда не делал ничего такого, в чем не испытывал внутренней потребности. И то, что в 1930–1940-е годы, уже находясь в США, где никакая цензура ему не угрожала, Шёнберг в некоторых сочинениях вернулся к тональной гармонии, подтверждает, что опыт Шести хоров op. 35 не был случайностью, не был вынужденным отступлением. Композитор не относился своему двенадцатитоновому методу догматически и чувствовал себя в обращении с ним чем дальше, тем свободнее. Op. 35 – это словно манифест такой композиторской свободы: двенадцатитоновая техника впервые с момента ее создания становится здесь *одним из* методов организации, наряду с другими.

Среди хоров op. 35 додекафонно-серийными являются № 1, 2, 3 и 5 (в последних двух наблюдаются более или менее значительные нарушения серийного порядка). Уже упоминавшийся хор № 4 «Счастье» объединяет в себе признаки как тональные (центральный тон *as*, тема хотя и хроматическая, но не имеющая отношения к двенадцатитоновому ряду), так и серийные (широкое использование инверсии темы).

¹⁰⁴ Такое мнение высказал исследователь творчества Шёнберга Я. Мэгор, см.: *Maegaard J. Schönbergs quasi-tonaler Stil um 1930.*

Тональные тенденции достигают кульминации в последнем хоре «Связанность», написанном в d-moll и изобилующем мягкими консонирующими гармониями, «загадочными трезвучиями», наполняющими «глубокой печалью» (Берг)¹⁰⁵. Вновь, как и в заключительной мелодраме из «Лунного Пьеро», консонирующие аккорды создают щемящую атмосферу успокоения и прощания, поддержанную аллюзиями на литургическую музыку (респонсорные переключки солирующих первых басов и моноритмических ответов остального хора), острыми хроматическими опеваниями и задержаниями в верхнем голосе, длинными распеваниями слов. При этом строение хора обнаруживает конструктивный ригоризм, свойственный скорее серийной композиции: вся вторая его половина (тт. 19–36) представляет собой точную инверсию первой (при этом меняются местами в двойном контрапункте партии первых басов и первых теноров).

Некоторые особенности хоров ор. 35 говорят о том, что композитор, не жертвуя своим стилем, все же определенно учитывал специфику заказа. Серийная техника используется здесь самым «демократичным» образом: это либо одна форма ряда без транспозиций (№ 1), либо минимальное количество его форм и высотных положений (№ 2, № 5). В первом хоре серия разбита на три ячейки по четыре звука (при этом третья представляет собой секвенцию второй). Эти ячейки подвергаются ротации, перемещаясь по голосам, однако интонационный резервуар разных партий, по сути, остается одним и тем же. Отдельные сегменты серии здесь и в других хорах зачастую повторяются, иногда многократно, что облегчает их исполнение и восприятие (особенно это касается «Ландскнехтов», где ряд разбит на двузвучные, повторяющиеся в одном ритме фигуры). Обращает на себя внимание и относительная полифоническая разреженность фактуры. В ор. 35 Шёнберг отказывается от сложных имитационно-полифонических форм, которыми изобиливали его хоровые ор. 27 и ор. 28 и часто ориентируется на гомофонный тип изложения (во многих местах отчетливо выявлен главный голос, иногда вместе с контрапунктом, остальные голоса выполняют функцию сопровождения – особенно в № 2 и № 4). Облегчают восприятие и иллюстративные моменты: резкое ускорение движения на словах «они говорят быстрее» (т. 16, триоли) и «они говорят так быстро» (т. 23, шестнадцатые) в первом хоре, хоровое *divisi* (шестиголосие после четырехголосия) на словах «если мы разделяем» и моноритмические «колонны» на словах «мы бьем как один» в третьем хоре, звукоподражательные эффекты в пятом.

Наряду с оперой «От сегодня до завтра», «Музыкальным сопровождением к киноцене», хоры ор. 35 стали ответом Шёнберга на распространенные в Веймарской республике представления об общественной функции искусства, о его социальной ангажированности, попыткой, сохраняя собственное лицо, откликнуться на актуальные тенденции времени, обратиться к достаточно широкой демократической публике, не «опускаясь» при этом самому до вкусов массовой аудитории, но «поднимая» ее до уровня высокого современного искусства¹⁰⁶. Это свойство ор. 35 тонко уловил Берг, который (наряду с Веберном) понимал своего учителя как никто другой: «За абсолютно непреходящей ценностью этого опуса, мне кажется, есть что-то современное. Так же, как ты полемизируешь с сегодняшними коллективистскими идеями [*Gemeinschaftsideen*] в великолепных текстах (во II, III, V и VI) [...] кажется, ты (кто уже все показал молодому поколению) хочешь показать кое-что и на будущее и притом продемонстрировать, что простые, в общем-то принадлежащие только “коллективистской музыке” [*Gemeinschaftsmusik*] формы тоже претендуют на высочайшую художественность и мастерство, и не нужно снижать их уровень настолько, чтобы их стали петь только дети

¹⁰⁵ Из письма Берга Шёнбергу от 13 декабря 1932 года; цит. по: *Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35. S. 272*. Отметим, что именно хоры № 4 и № 6 были написаны по заказу Немецкого рабочего певческого союза.

¹⁰⁶ Сложной теме неоднозначного отношения Шёнберга к публике и общественному предназначению музыки посвящена содержательная статья: *Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35*.

или только на улице»¹⁰⁷. Хотя требования, предъявляемые хорами ор. 35 к исполнителям и к слушателям, намного превосходили уровень, обычный для рабочих хоров¹⁰⁸, эти композиции исполнялись несколькими любительскими хоровыми объединениями.

В контексте культурной политики Веймарской республики следует рассматривать и некоторые другие работы Шёнберга того же времени. В июле 1928 года композитор получил заказ от Государственной комиссии по изданию Собрания народных песен для юношества на обработку немецких народных песен XV и XVI веков. В итоге появились **Три народные песни для смешанного хора а cappella**, 1928–1929, и **Четыре немецкие народные песни для голоса в сопровождении фортепиано**, 1929 (оба цикла без опусных номеров). Двадцать лет спустя Шёнберг вернулся к этой работе в **Трёх народных песнях для смешанного хора а cappella**, которые счел возможным обозначить как **ор. 49** (в них использованы три песни, которые уже были ранее обработаны для голоса и фортепиано).

Для Шёнберга обращение к народным песням – даже в форме обработок – было опытом исключительным: он весьма скептически относился к возможности взаимодействия профессиональной музыки и фольклора, полагая, что они «смешиваются так же плохо, как масло и вода». Народные песни в качестве возможного материала для оригинальных сочинений никогда не интересовали Шёнберга: по его мнению, они совершенно не подходят для построения крупных форм, а традиционная их обработка путем варьирования не очень интересна для композитора, поскольку «настоящий композитор лишь в исключительных случаях добровольно откажется начать свое произведение совершенно по-своему, с собственных своих тем»¹⁰⁹. Впрочем, как писал Шёнберг представителю заказчика К. Лютге, он считал песни, которые ему предстояло обработать, не народными, а «художественными» (*Kunstlieder*)¹¹⁰.

При выполнении заказа Шёнберг выбрал традиционные для обработок народных песен исполнительские составы. В отношении стилистики он всецело подчинился оригиналу и создал строго диатонические композиции с плавным голосоведением, гармония которых лишь изредка оживляется акциденциями (с этой точки зрения обработки близки многочисленным канонам Шёнберга, воссоздающим черты строгого стиля). Модальная первооснова подчеркивается уже ключевыми знаками: первая и третья из Четырех песен для голоса с фортепиано написаны, соответственно, в дорийском *c* (два бемоля при ключе) и дорийском *d* (ключевые знаки отсутствуют), первые две из Трех песен для смешанного хора – в дорийском *e* (два диеза при ключе) и дорийском *c* (два бемоля). В обработках для голоса с фортепиано старинные мелодии проводятся в вокальной партии довольно крупными длительностями, наподобие *cantus firmus*. Сопровождение вносит ритмическое оживление и деликатно выявляет и обыгрывает переменность модальных устоев в мелодии. Руку Шёнберга выдает, пожалуй, лишь одна характерная деталь: даже в столь непритязательных композициях он использует сквозное мотивное развитие, обеспечивающее внутреннее единство сопровождения. Например, в первой обработке для голоса с фортепиано уже в фортепианном вступлении Шёнберг экспонирует самостоятельную мелодическую фразу, по видимости с песней никак не связанную, и активно развивает ее далее. Кроме того, композитор подчеркивает в первоисточнике столь ценимую им метрическую иррегулярность: размер нигде не выставлен, в ходе изложения свободно чередуются такты с четным и нечетным числом

¹⁰⁷ Письмо Берга Шёнбергу от 13 февраля 1931 года; цит. по: *Ibid.* S. 255.

¹⁰⁸ После премьеры хора «Счастье» (2 ноября 1929 года, «Erwin Lendvai-Quartett») рецензент Р. Браунер писал: «Для разучивания шёнберговского хора, который длится одну минуту, потребовалось двадцать пять часов» (цит. по: *Lütteken L. Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35. S. 3*), – а Г. Штробель назвал этот хор «произведением фантастической сложности» (цит. по: *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 18, 2. S. XLVI*). Премьера всего опуса состоялась 24 октября 1931 года в исполнении любительского «13er-Quartett» и прошла с большим успехом.

¹⁰⁹ Шёнберг А. Симфонии из народных песен / Фольклористские симфонии. С. 217.

¹¹⁰ Письмо от 4 февраля 1929 года; цит. по: *Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs. S. 78.*

долей, создавая своеобразную «метрическую модальность» – переменность метрической группировки, отвечающую переменности ладовых устоев. Все хоровые обработки выдержаны в полифоническом – преимущественно свободно-имитационном – изложении.

Одна из мелодий, предложенных Шёнбергу для обработки, привлекла его особое внимание: к песне «Шли две подружки» (*Es gingen zwei Gespielen gut*) он обращался трижды, во всех трех названных циклах. Композитор неизменно трактует ее в дорийском ладу, хотя сама мелодия на этот лад не указывает. Самая простая обработка – для голоса в сопровождении фортепиано, особенностью которой является уже отмечавшееся развитие самостоятельного мотива в фортепианной партии («мотива вариации», по шёнберговской терминологии) и своеобразное, резко выделяющееся по стилю голосоведения фортепианное заключение, в котором подразумеваемое поступенное движение сменяют ходы на септимы и ноны. Среди Трех народных песен для смешанного хора (без опуса) обработка «Шли две подружки» наиболее сложна и изощрена. Композитор выписывает все шесть куплетов песни и всякий раз меняет изложение. Мелодия песни, нигде не транспонируясь, передается из одной партии в другую, иногда даже в пределах одного куплета (3-й куплет: сопрано – басы – альты), и подвергается орнаментальному варьированию: при сохранении мелодического контура, она излагается все более мелкими длительностями. Для сопровождения каждого куплета композитор находит новое полифоническое решение: трехголосные имитации (2-й куплет), имитации мелодии песни в обращении (3-й), имитации в обращении на новом контрапункте (4-й) и т. д. Во всех случаях имитации свободные – образец того, что Шёнберг называл «полуконтрапунктом»¹¹¹. Наконец, еще одним вариантом обработки полюбившейся ему песни Шёнберг открывает ор. 49. Здесь, как и в предыдущем случае, для каждого из шести куплетов найден свой вариант полифонической обработки (при этом куплеты по способу изложения группируются по два), а мелодия варьируется, но в дополнение к этому отдельные ее фразы, «путешествуя» по разным голосам, еще и перемещаются на разные ступени, представая в разных ладах. В этой обработке с наибольшей силой проявляется разработочность, которая нарастает к концу и захватывает даже последний куплет: хотя в нем и возвращается мелодия в первоначальном виде, но транспонирование ее фрагментов продолжается, и только последняя фраза возвращается на исходную высоту.

Если сравнить хоровые обработки Шёнберга с аналогичными работами Брамса, который мог служить ему ориентиром (Немецкие народные песни для смешанного хора а cappella Брамса были изданы в 1864 году), то становится очевидной возросшая сложность шёнберговских композиций. Брамс не меняет обработку от куплета к куплету (в большинстве случаев просто выписывает знаки повторения), никогда не варьирует мелодию песни и никогда не перемещает ее по разным голосам. В большинстве случаев он представляет народную мелодию в хоральной фактуре, а если и прибегает к имитационно-полифоническому изложению, то строит его исключительно на основе самой песни, не сочиняя дополнительные контрапункты. Наконец, практически все обработки Брамса тональны (это объясняется еще и тем, что песни, с которыми он имел дело, как правило, более поздние, чем шёнберговские)¹¹². Иногда Брамс подчеркивает метрическую нерегулярность (например, переменность 2/4 и 3/4 в песне «*Morgengesang*»), что получило богатое развитие у Шёнберга.

К новой и, казалось бы, не вполне органичной для себя задаче – обработке народных песен – Шёнберг подошел с полной самоотдачей и во всеоружии мастерства, создав композиции, отвечающие самым высоким требованиям профессионального искусства (*Kunstmusik*), которое только и служило ему в композиторской деятельности точкой отсчета и мерой всех вещей.

¹¹¹ Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. С. 97, 139.

¹¹² При этом последняя из Семи песен для смешанного хора ор. 62 «*Vergangen ist mir Glück und Heil*», обозначенная как «старинная немецкая песня», написана в дорийском *d*.

Последним сочинением, написанным Шёнбергом в Германии, непосредственно перед эмиграцией, стали **Три песни для голоса и фортепиано ор. 48** на стихи Я. Харингера – второстепенного немецкого поэта, который сумел обратить на себя внимание композитора благодаря личному знакомству с ним. Визит Харингера к Шёнбергу в декабре 1932 года непосредственно предшествовал сочинению песен на его слова (они были написаны в январе–феврале 1933 года) и, вероятно, отчасти послужил причиной их появления¹¹³. Согласно свидетельству Адорно, после драматических событий 1933 года «Шёнберг совершенно забыл о них и обнаружил только в Лос-Анджелесе»¹¹⁴. Этим объясняется такое расхождение между временем написания и номером опуса. Изданы песни были лишь в 1952 году, уже после смерти композитора.

Три песни ор. 48 («Утомленный летом» [Sommermüd]), «Мёртвый» [Tot] и «Девичья песня» [Mädchenlied]¹¹⁵) занимают в творчестве Шёнберга обособленное положение: это единственное обращение композитора к песенному жанру после знаменательных Пятнадцати стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге ор. 15 и единственный опыт сочинения Lied в серийной технике. В наследии Шёнберга они остаются маргинальным (если не сказать – случайным) опусом. Принадлежа зрелому додекафонному стилю композитора, они разделяют с прочими серийными сочинениями 1920–1930-х годов такие свойства, как внутренняя уравновешенность, эмоциональная сдержанность, даже отрешенность, сглаженность контрастов, что так отличает их от прежнего опыта композитора в жанре Lied и прежде всего от ор. 15, где все столь лаконично и столь глубоко выразительно. С этой точки зрения Три песни ор. 48 ближе более традиционным ранним песенным опусам композитора, чем его атональным вокальным сочинениям. Искусственность додекафонной Lied в исполнении Шёнберга особенно заметна в «Девичьей песне», где сохраненный незатейливый жанровый прототип подвергается парадоксальным и необъяснимым искажениям: подразумеваемые простые мелодические и ритмические фигуры вокальной партии и аккомпанемента причудливо деформируются в «кривом зеркале» двенадцатитоновой гармонии и нерегулярной, безакцентной метрики. Возникающий здесь «призрак Lied» кажется тем более невыразительным и бескровным, чем явственнее просматриваются в нем черты обаятельного, безыскусного прообраза.

¹¹³ Существует предположение, что эти песни могли быть написаны для поддержки нуждавшегося поэта (см.: *Ahrend Th. Drei Lieder für Gesang und Klavier op. 48. S. 163*).

¹¹⁴ *Adorno Th. Schönberg und Haringer. S. 427* (цит. по: *Ahrend Th. Drei Lieder für Gesang und Klavier op. 48. S. 162*).

¹¹⁵ Напомним, что в молодости Шёнберг уже написал песню с таким названием (ор. 6 № 3).

Глава 6.

Постдодекафонный период: позднее творчество (начало 1930-х годов – 1951)

Черты позднего стиля Шёнберга формировались постепенно. Поэтому точно, с какого-то определенного опуса, датировать начало последнего этапа его творчества – подобно тому, как это было сделано в отношении атонального и додекафонного периода – не представляется возможным. Уже в Шести пьесах для мужского хора ор. 35 намечается то, что впоследствии получит развитие и станет одной из характерных примет позднего творчества мастера, сообщающих ему качество «пост»¹, – свободное оперирование различными, ранее казавшимися взаимоисключающими языковыми идиомами (двенадцатитоновыми и тональными). «Музыкальное сопровождение к киносцене» ор. 34 в условиях «чисто» додекафонной звуковысотной структуры воскрешает нервную, психологизированную атмосферу атональных сочинений Шёнберга. С другой стороны, написанный позже Четвертый струнный квартет ор. 37 по стилистике примыкает к ортодоксально-додекафонным сочинениям середины 1920-х годов – Квинтету для духовых ор. 26 и Третьему квартету ор. 30.

Вместе с тем, в биографии композитора существует важный водораздел, который естественно определяет собой датировку последнего периода его творческой деятельности. Это отъезд в США в октябре 1933 года, после чего Шёнберг в Европу более не возвращался. Эмиграция, приспособление к новым жизненным условиям обусловили собой творческую паузу 1933 – 1935 годов, когда появились лишь Концерт для струнного квартета с оркестром *V-dur* – переложение *Concerto grosso* ор. 6 № 7 Г. Ф. Генделя и Сюита в старинном стиле *G-dur* для струнного оркестра, имеющая прежде всего педагогическое, методическое значение. Первым американским сочинением Шёнберга, которому был присвоен законный опусный номер, стал Четвертый струнный квартет (1936).

Последнее двадцатилетие жизни Шёнберга объединяет работа над одним сочинением, мысли о котором сопровождали композитора в течение всего этого времени, но которое так и осталось незавершенным. Это шёнберговский *opus summum* – опера «Моисей и Аарон» (музыка двух ее актов была написана в 1930–1932 годах). Не будет преувеличением сказать, что весь поздний период творчества Шёнберга проходит «под знаком» его философско-мировоззренческого оперного проекта. Остановка в работе над сочинением, сыгравшая роковую роль в его судьбе, была связана с внешними причинами: отъездом из Берлина и, в конечном итоге, из Старого Света. В США Шёнберг, несмотря на ряд попыток, так и не сумел вернуться к своей опере. «Моисей и Аарон» открывает собой ряд произведений, которые с полным основанием можно назвать поздним творчеством мастера (*Spätwerk*), имея в виду не просто хронологическую, но качественную характеристику. В духовном мире Шёнберга на первый план выходят религиозные проблемы, которые глубоко переживаются композитором и со временем приобретают всеобъемлющее экзистенциальное значение. С этой точки зрения симптоматично, что позднее творчество Шёнберга обрамляют «Моисей и Аарон» и «Современный псалом» ор. 50С – два неоконченных исповедальных сочинения, два страстных признания в вере.

В своем позднем творчестве композитор обращается к пройденному пути, еще раз осмысливает сделанное, развивает некоторые возможности и идеи, которые в свое время не были исчерпаны. Его творчество становится в этот период особенно богатым и разносторонним. В пределах двенадцатитонного метода ему удастся вновь обрести то вдохновение, ту свободу и непринужденность композиционного процесса, которые

¹ Определение «постдодекафонный» применяется нами по аналогии с понятием «постмодернизм»: приставка «пост» в отношении данного творческого периода означает не исключение основного признака (в данном случае додекафонии), но присутствие его *наряду с другими* – подобно тому как в «постмодернизме» признаки модернизма и авангарда продолжают существовать, соседствуя с явлениями совсем другого рода. Иными словами, качество «пост» означает для нас плюрализацию композиционных систем.

отличали его атональные сочинения. Особенно это относится к таким поздним опусам, как Струнное трио op. 45, «Уцелевший из Варшавы» op. 46, «Ода Наполеону Бонапарту» op. 41. Сам двенадцатитоновый метод, после периода формирования и относительной стабилизации в 1920-е годы, обретает в позднем творчестве словно второе дыхание: каждое новое сочинение, написанное в двенадцатитоновой технике, уникально и неповторимо по композиционному решению – настолько, что вызывает ассоциации с атональными произведениями. Шёнберг раскрывает в своем методе новый потенциал, новые возможности для развития.

В поздний период композитор вновь прибегает к скрытым программным коннотациям, которые были столь типичны для его тональных сочинений. Скрытая программность присутствует в его Концерте для фортепиано с оркестром op. 42, в Струнном трио. В плане музыкального языка он возвращается к оставленной в свое время из-за стремительной эволюции к атональности идее квартовых аккордов, которые были так эффектно использованы в Камерной симфонии op. 9. В поздний период Шёнберг развивает принцип квартового построения созвучий во Второй камерной симфонии (обозначенной им как op. 38) и Вариациях на речитатив для органа op. 40.

Возвращение Шёнберга к тональности в некоторых сочинениях 1930 – 1940-х годов вызвало много вопросов у его европейских учеников и последователей, взявших на вооружение двенадцатитоновый метод (причем, как правило, в самой ортодоксальной его форме) в качестве единственного способа сочинения, отвечающего современному уровню композиционных проблем. Шёнбергу пришлось объясняться с ними в письмах². Этой же проблеме он посвятил статью «On revient toujours», включенную в сборник статей «Стиль и мысль» (1950), где писал: «[...] Во мне всегда сильна была жажда вернуться к прошлому стилю, и время от времени мне приходилось поддаваться этому стремлению. Вот почему я иногда пишу тональную музыку. Для меня стилевые различия такого рода не особенно важны. Я не знаю, какие из моих сочинений лучше; я люблю их все, потому что любил их, когда сочинял»³.

Тяга к «прошлому стилю» впервые проявилась у Шёнберга не в группе тональных сочинений конца 1930 – начала 1940-х годов, и не в Сюите для струнного оркестра, и даже не в последнем из Хоров op. 35. Можно сказать, что она его никогда и не покидала. Как уже отмечалось, тональная музыка продолжала занимать Шёнберга даже в период активной разработки двенадцатитонного метода, причем речь идет о замыслах оригинальных сочинений, а не о переложениях. В архиве композитора сохранились наброски ряда тональных произведений, относящиеся к этому периоду (в частности, эскизы Пьесы для фортепиано в D/H-dur, датированные 1925 годом – временем работы над додекафонной Сюитой op. 29, Пьесы для скрипки и фортепиано D-dur 1930 года, Фортепианного концерта D-dur 1933 года). Однако дальше набросков тогда дело не пошло, и о настоящем «тональном ренессансе» в творчестве композитора можно говорить только в связи с американским периодом его деятельности. Весьма достоверное, на наш взгляд, объяснение тому дает К. М. Шмидт: «В европейский период невозможно было и представить, чтобы создатель и мэтр двенадцатитоновой техники вынес на суд общественности тональное сочинение, ставя тем самым под сомнение историческую необходимость своего метода. Такое произведение в свете превратно понятой гегелевской философии заклеили бы как регресс. [...] Представляется, что Шёнберг, перебравшись через Атлантику, избавился от того груза, который тяготел над ним как главой двенадцатитоновой школы, – груза музыкально-исторической необходимости»⁴.

² См., в частности, письма Й. Руферу от 25 мая 1948 года, где Шёнберг отвечает на его вопрос, касающийся «непуританских [то есть тональных] сочинений», а также Р. Лейбовицу от 1 октября 1945 года и 4 июля 1947 года (*Шёнберг А. Письма*).

³ *Шёнберг А. On revient toujours*. С. 232.

⁴ *Шмидт К. М. Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке?* С. 12–13.

Стоит подчеркнуть, что поздние тональные сочинения Шёнберга, которые принято объединять по этому признаку в одну группу, на самом деле имеют между собой мало общего. Мотивы их создания, причины обращения к тональному языку и само качество этого языка – всё это столь различно, что такое объединение на деле оказывается скорее формальным. Вариации для духового оркестра ор. 43А сочинялись в расчете на любительские студенческие коллективы, «Kol nidre» ор. 39 было предназначено для богослужения, материал Второй камерной симфонии вообще восходит к ранней фазе шёнберговского творчества, и только в Вариациях на речитатив для органа Шёнберг мог чувствовать себя в отношении музыкального материала и языка вполне свободно. Кроме того, если Вариации для духового оркестра и Вторая камерная симфония представляют собой полноценные образцы расширенной тональности, то Вариации на речитатив для органа и «Kol nidre» обнаруживают лишь некоторые элементы тонального языка. Но, независимо от конкретного выполнения тональных опусов, сам факт, что Шёнберг считал для себя возможным открыто и свободно, в разных ситуациях и для разных целей возвратиться к средствам тональности, свидетельствует о серьезных изменениях в его композиторском мировоззрении, в его художественной самоидентификации. В общеисторическом плане возврат Шёнберга к тональному языку после столь интенсивной разработки возможностей серийной техники вызывает определенные аналогии с опытом неоклассицистов. При всем различии художественных целей и методов, оба эти явления свидетельствовали о том, что, как писал немецкий композитор «второго авангарда» Д. Шнебель, «история перестала протекать лишь в одном направлении, лишь вперед» и, следовательно, «самой историей стало возможно распоряжаться»⁵ – принцип, который будет абсолютизирован в искусстве второй половины XX века.

Четвертый струнный квартет ор. 37 был написан, как и Третий, по заказу американской меценатки Э. С. Кулидж (квартет сочинялся в апреле-июне 1936 года) и по сути очень близок ему. Трактовка жанра, тип цикла, строение частей, композиционная техника – все это в высшей степени родственно Третьему квартету и еще раз подтверждает консервативные, академические интенции автора в данном жанре, реализуемые в условиях двенадцатитонового звуковысотного материала. Классцистские коннотации ор. 37 были подчеркнуты на его премьере 8 января 1937 года, которая состоялась в рамках квартетного цикла, организованного в Калифорнийском университете Лос-Анджелеса, где на протяжении четырех вечеров ансамбль Колиша исполнил все четыре квартета Шёнберга вместе с поздними квартетами Бетховена (ор. 37 Шёнберга стоял в программе вместе с ор. 132 Бетховена) – едва ли не самыми смелыми, свободными и неклассическими творениями последнего из венских классиков.

Сам Шёнберг подчеркивал связи своего Четвертого квартета с Моцартом⁶, который послужил ему образцом в плане органического разнообразия и многоликости материала и у которого он научился, как сказано в статье «Национальная музыка», «сведению в единое тематическое целое гетерогенных характеров». Действительно, Четвертый квартет изобилует тематическим материалом: уже в середине главной партии первой части появляется новый тематический элемент, собственную тему (т. 27) имеет и связующая партия, новая тема появляется в разработке (т. 116). Эта тенденция достигает кульминации во второй части и особенно в финале, форма которых (четвертая форма рондо, или рондо-соната) предполагает чередование контрастных характеров. При этом, как уже говорилось в связи с Третьим квартетом, возможности для создания действенных контрастов в условиях додекафонии сильно сужаются, в результате чего очередная партитура Шёнберга, удовлетворяющая всем требованиям высокого профессионального

⁵ Schnebel D. Schönbergs späte tonale Musik als disponierte Geschichte. S. 197.

⁶ Об этом композитор говорил в диалогах со своим учеником У. Лэнгли, которые в настоящее время готовятся к печати (*Langlie W. Gespräche mit Arnold Schönberg*, цит. по: *Schmidt M. IV. Streichquartett op. 37. S. 22*).

мастерства и демонстрирующая подлинную культуру камерного письма, несмотря на все усилия автора, страдает однообразием и монотонностью. Квартетный состав – четыре близких по тембру струнных инструмента – только подчеркивает этот недостаток. Написанная по всем классическим канонам большая инструментальная форма оказывается выхолощенной и нежизнеспособной (цитирувавшиеся выше слова Адорно о «посмертных масках с профилями инструментальных форм, вылепленных венскими классиками», относятся именно к ор. 37). С этой точки зрения Четвертый квартет, наряду с Третьим и Квинтетом для духовых ор. 26, принадлежит к числу наиболее проблематичных додекафонных сочинений Шёнберга: их кризисный характер выявляется тем отчетливее, чем классичнее их форма. Между тем, сам композитор находил объединение классических форм и додекафонной техники композиции вполне оправданным и обосновывал это для себя так: «Если постижимость затруднена в одном отношении, то в другом она должна быть облегчена. В новой музыке зачастую трудно постичь созвучия и мелодические интервалы и их следствия. Поэтому следует выбирать форму, которая создает облегчение в другом отношении тем, что воспроизводит знакомый процесс развития. Применять такую форму лишь внешне бессмысленно, если не использовать ее преимущества, а именно: облегчить постижение мыслей достаточно медленным темпом развития и частым повторением»⁷. Как нередко бывает в ходе чисто рациональных рассуждений применительно к искусству – да еще рассуждений человека, позицию которого никак не назовешь незаинтересованной, – вроде бы логичное развитие мысли приводит к ложным выводам, поскольку учитываются одни факторы и игнорируются другие (в данном случае – гармоническое выполнение классической формы). Перефразируя слова самого Шёнберга, можно сказать, что в данном случае он оказался больше теоретиком, чем композитором.

В связи с Четвертым квартетом уместно затронуть вопрос о том, насколько строго придерживался Шёнберг созданного им двенадцатитонового метода композиции. Именно потому, что решающим фактором взаимосвязи для него всегда оставались мотивно-тематические соотношения, а основой композиционной техники – бетховенско-брамсовские принципы развития, его обращение с двенадцатитоновой серией, которая являлась для него хотя и важным, но все же *вспомогательным* средством упорядочения, было сравнительно свободным – в отличие от Веберна, который действовал в этом плане абсолютно методично. Шёнберг мог пожертвовать строгим серийным порядком ради решения конкретных композиционных задач. В его додекафонных сочинениях встречаются повторения звуков и ячеек серии, свободная последовательность их появления (особенно в тех местах, когда звуки одной серии распределены между горизонтально и вертикально), в редких случаях – даже нарушение серийного порядка ради достижения исключительного композиционного эффекта (как правило, на пике разработки материала). Шёнберг всегда был хозяином, а не рабом этой техники. В архиве композитора сохранилась следующая недатированная запись на эту тему: «[...] Я всегда давал понять, что мой [двенадцатитоновый] метод – не единственный путь к решению новых проблем, но лишь одна из возможностей. Установленные строгие правила – по крайней мере, в этой строгой, удушающей форме – принадлежат в наименьшей степени мне»⁸. В последние годы жизни композитор опасался догматического отношения к своему методу со стороны некоторых своих учеников и последователей, как он выражался, «слишком “принципиального”» ее применения.

В Четвертом квартете мы неоднократно встречаемся с отступлениями от строгого серийного порядка. Как легко предположить, большинство таких моментов приходится на

⁷ Архивная запись «Старые формы в новой музыке», датированная 12 января 1927 года. Цит. по: *Blumröder Ch. von Schoenberg and the Concept of «New Music»*. P. 101–102.

⁸ Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 298–299.

развивающие разделы. В разработке первой части⁹ – самом протяженном разделе формы, занимающем больше половины ее объема – эти нарушения постепенно накапливаются, приводя к распаду целостной серии на отдельные фрагменты в кульминационном преддыкте к репризе. Покажем некоторые стадии этого процесса. В тт. 105–110 переставляются местами трехзвучные ячейки двух парных рядов, состоящих из комплементарных гексахордов, – P_{as} и I_{des} (см. пример 120а). В тт. 160–163 ряд собирается постепенно, при этом появлению каждого нового тона предшествует повторение двух начальных звуков первой, потом – второй половин ряда (см. пример 120б). Наконец, перед репризой, когда неустойчивость в классической форме достигает предела, Шёнберг прибегает к вычленению отдельных мотивов ряда (см. пример 120в, показана финальная стадия дробления). В условиях серийной техники это крайняя степень дестабилизации, острейший композиционный «диссонанс», который «разрешается» восстановлением целостного ряда в проведении главной партии, открывающем репризу (серия на исходной, «тонической» высоте – P_d , т. 239). Преддыкт построен на осколках парных рядов P_{as} и I_{des} и их ракоходов, которые сжимаются до двух интервалов – малой секунды и кварты (с их производными). Недостающие до тотальной двенадцатитоновости четыре звука обеспечивает уменьшенный септаккорд *a, c, es, fis*, дополнительно подчеркивающий – вполне в традициях тональной музыки – предельную неустойчивость этого фрагмента (следует отметить, что тритон не представлен в серии сочинения и ранее никак специально не обыгрывался, так что его появление здесь становится существенным фактором новизны). Судьба серии в разработке первой части квартета еще раз подтверждает, что понятия «ряд» и «тема» были для Шёнберга понятиями отчасти совпадающими.

ПРИМЕР 120 а, б, в

Жанр инструментального концерта привлек внимание Шёнберга весьма поздно, и это неудивительно: концерт, предполагающий гегемонию солиста и демонстрацию его виртуозности, уже в силу этих особенностей не мог импонировать Шёнбергу, относившемуся к исполнителю лишь как к инструменту реализации композиторского замысла и отводившему ему сугубо второстепенную, служебную роль¹⁰.

В архиве композитора сохранились наброски Скрипичного концерта, датированные февралем 1922 года. Начатый в ноябре 1927 года двенадцатитоновый Концерт для скрипки в сопровождении камерного ансамбля из одиннадцати инструментов тоже остался в эскизах. В марте 1933 года Шёнберг собирался написать тональный фортепианный концерт, но и это намерение не было осуществлено. Оба инструментальных концерта Шёнберга – **Концерт для скрипки с оркестром оп. 36** и **Концерт для фортепиано с оркестром оп. 42** – в итоге были созданы уже в США, соответственно, в 1935–1936 и в 1942 годах.

Скрипичный концерт, посвященный А. Веберну, Шёнберг писал исключительно по внутреннему побуждению, не будучи связан никаким заказом (определенную роль в реализации этого замысла мог сыграть Скрипичный концерт Берга, написанный в 1935 году, незадолго до смерти автора). Когда сочинение было готово, композитору никаки не удавалось организовать его премьеру. Он предложил сыграть Концерт сначала

⁹ Подробную схему формы первой части квартета см.: Курбатская С. Серийная музыка. Вопросы истории, теории, эстетики. С. 367–371.

¹⁰ В заметках на полях «Эскиза новой эстетики музыкального искусства» Ф. Бузони Шёнберг сетует на несовершенство «слуги»: «Слуга, к сожалению, чаще всего индивидуальность, и вместо того, чтобы вживаться, хочет проявить себя». Ту же позицию Шёнберг излагает и в набросках к задуманному, но так и не написанному им «Учению об исполнении»: он намерен раскрыть «контраст между воспроизведением и творчеством» и показать, насколько переоценивают интерпретаторов в ущерб композиторам; выражение «гениальный дирижер» он считает *contradictio in adjecto* (цит. по: Danuser H. Zu Schönbergs Vortragslehre. S. 253–255). Подробнее об отношении Шёнберга к проблеме интерпретации см.: Лосева О. А. Шёнберг и теоретические проблемы исполнения.

Я. Хейфецу, потом Р. Колишу и, наконец, по совету последнего, обратился к заказчику и первому исполнителю Скрипичного концерта Берга Л. Краснеру. Премьера состоялась лишь 6 декабря 1940 года (солист Л. Краснер, дирижер Л. Стоковский, Филадельфийский симфонический оркестр).

Замысел фортепианного концерта возник в связи с заказом ученика Шёнберга, пианиста и голливудского композитора О. Леванта, попросившего написать для него фортепианную пьесу. «Идея этой маленькой фортепианной пьесы лихорадочно разгорелась в уме Шёнберга, и он решил написать концерт», – вспоминал впоследствии Левант¹¹. Получив в октябре 1942 года большие фрагменты концерта, Левант, не готовый к возросшим материальным затратам, аннулировал свой заказ. Благодаря посредничеству ученика Шёнберга Дж. Стрэнга заказчиком уже начатого сочинения стал Г. К. Шривер, которому концерт и посвящен. Премьера состоялась 6 февраля 1944 года в Нью-Йорке (солист – ученик Шёнберга, выдающийся интерпретатор музыки нововенцев Э. Штойерман, дирижер Л. Стоковский, Оркестр NBC).

Сравнение обоих концертов позволяет сделать некоторые выводы о развитии стиля Шёнберга в 1930–1940-е годы, о направленности его эволюции: от додекафонного «классицизма» – к возрождению некоторых особенностей творчества 1900–1910-х годов, что можно считать признаком позднего стиля композитора.

Как и большинство других сочинений Шёнберга после ор. 23, Концерт для скрипки с оркестром написан в классической для данного жанра форме: трехчастный цикл с быстрыми частями по краям и *Andante grazioso* в центре. Форма Фортепианного концерта гораздо ближе ранним одночастным инструментальным сочинениям композитора: хотя здесь четко выделены четыре раздела, соответствующие четырем частям симфонического цикла, они слиты в единую композицию и отграничены один от другого лишь ферматами¹². В этом плане Фортепианный концерт становится провозвестником поздних «поэзных» инструментальных сочинений Шёнберга (Трио ор. 45, Фантазия для скрипки с фортепианным сопровождением ор. 47), в которых он окончательно отходит от типизированных многочастных форм, культивировавшихся им в 1920-е годы.

Еще один ретроспективный аспект Фортепианного концерта связан с наличием в нем скрытой программы. Явная или скрытая программность была характерна для большинства инструментальных сочинений Шёнберга вплоть до творческой паузы рубежа 1910–1920-х годов. О не афишировавшейся композитором программе мы уже имели случай говорить в связи с Первым квартетом, есть она и во Второй камерной симфонии, начатой в 1906 году; немусыкальные импульсы играют определенную роль во Втором квартете, а также в Оркестровых пьесах ор. 16 (по крайней мере к одной из них – третьей – существовала тайная программа). О том, что Фортепианный концерт был задуман как программное сочинение, свидетельствует письмо композитора своему первому заказчику О. Леванту от 8 августа 1942 года: «Здесь есть программа, всего несколько слов, но я не знаю, прибавлю ли ее, хотя Вам бы она понравилась»¹³, – а также надписи в эскизах к сочинению. Они очень кратки и лишь в самом общем плане обозначают ход мысли композитора: «1. Жизнь была так приятна, [2.] внезапно вспыхнула ненависть, сложилась

¹¹ Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B. Bd. 15 / Hrsg. von T. Okuljar. Mainz; Wien, 1988. S. XXII.

¹² Темпы четырех разделов концерта: *Andante* (при размере 3/8 и достаточно оживленном движении восьмыми темп этой части воспринимается скорее как *Moderato* – излюбленный Шёнбергом умеренный темп), *Molto allegro*, *Adagio*, *Commodo grazioso*. Прообразы формы Фортепианного концерта Шёнберга можно усмотреть, с одной стороны, в четырехчастном Втором фортепианном концерте Брамса (последовательность частей там точно такая же, как последовательность разделов у Шёнберга), с другой – в Первом фортепианном концерте Листа, где в рамках одночастной формы весьма четко выделены четыре движения симфонического цикла (однако у Шёнберга это именно четыре самостоятельных раздела без намека на какую-либо форму второго плана).

¹³ Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B. Bd. 15. S. XXII.

тяжелая ситуация, [4.] но жизнь продолжается»¹⁴. Некоторые исследователи усматривают в этой программе автобиографический подтекст, намекающий на перипетии жизни Шёнберга в 1920–1930-х годах (спокойная жизнь в Берлине, приход к власти нацистов, эмиграция)¹⁵. Однако поскольку на настоящий момент нет никаких документальных оснований трактовать записи Шёнберга именно так, на наш взгляд, корректнее будет интерпретировать их в отвлеченном экзистенциальном плане. Программные коннотации, с одной стороны, связывают Фортепианный концерт с упоминавшимися инструментальными сочинениями композитора 1900-х годов, с другой – предвосхищают скрытую программность Трио op. 45.

Различия в использовании двенадцатитоновой техники также дают представление о том, в каком направлении эволюционировал Шёнберг. В Фортепианном концерте она используется гораздо свободнее, чем в более раннем Скрипичном. В последнем композитор еще продолжает соблюдать умозрительный принцип избегания октавных удвоений: партии всех инструментов оркестра – включая даже виолончели и контрабасы, – если и дублируются, то в унисон (это одна из причин того, что оркестр тройного состава трактуется в камерной манере: в основном играют ансамбли инструментов разного состава, в немногочисленных *tutti* оркестровое звучание становится особенно жестким из-за многосоставных диссонансов, звуки которых равномерно распределяются по разным регистрам). В Фортепианном концерте Шёнберг отходит от этого правила и широко применяет изложение в октаву (даже при проведении тем), что ощутимо облегчает оркестровую ткань.

Главная тема Скрипичного концерта – вполне типичная для Шёнберга тема-серия с четким делением на две «шестерки» и выявленной функциональной дифференциацией фрагментов ряда (в каждой из «шестерок» первые два звука – мелодический мотив у скрипки, остальные четыре задействованы в оркестровом сопровождении). Необычной для Шёнберга в этой теме является строгая квадратность (2+2+2+2) и повторность структуры (четырёхкратное проведение у солиста основного мотива, воспроизводимого еще и в сопровождении), которые можно объяснить относительной демократичностью жанра концерта:

ПРИМЕР 121

В главной теме Фортепианного концерта при экспозиции ряда Шёнберг допускает такие «вольности», какие он раньше если и позволял себе, то лишь значительно позже по ходу развития формы. Уже при первом проведении серии композитор сопровождает основной ряд P_{es} (в партии правой руки солиста) его же фрагментами со *свободным порядком следования звуков* (партия левой руки). Фактически в аккомпанементе серия трактуется как два шестизвучных тропа, в которых порядок появления звуков произвольный (такая техника получила наиболее полное развитие в «Оде Наполеону Бонапарту» op. 41, сочиненной непосредственно перед Фортепианным концертом; сочетание строгой серии и тропов на основе серии Шёнберг впоследствии применит в Фантазии для скрипки с фортепианным сопровождением op. 47). В более ранних серийных опусах, экспонируя ряд в начале сочинения, композитор неукоснительно использовал в сопровождении его стабильные сегменты («тройки», «четверки»), демонстрирующие базовые для данного сочинения интервальные комплексы. В Фортепианном концерте из-за постоянных пермутаций ряда в аккомпанементе его мотивное содержание и интервальные соотношения оказываются несколько «размытыми»:

ПРИМЕР 122

¹⁴ Ibid. S. 128. Цифры в квадратных скобках обозначают номера разделов, над материалом которых сделаны соответствующие надписи.

¹⁵ В частности, так интерпретируют программу Фортепианного концерта У. Бэйли (см.: Bailey W. B. Oscar Levant and the Program for Schoenberg's Piano Concerto. P. 64) и К. М. Ценк (см.: Zenck C. M. Konzert für Klavier und Orchester op. 42. S. 97).

Симптоматичны и различия самих двенадцатитоновых основных конфигураций. В Скрипичном концерте это в целом типичная для Шёнберга 1920-х годов серия – несимметричная, допускающая самое разное внутреннее членение, с превалированием остро диссонирующих интервалов: малой секунды и тритона (по три). Ряд Фортепианного концерта уже в серийной таблице – непременно элементе всех шёнберговских эскизов к серийным сочинениям – оформлен композитором в виде четырех трехзвучных ячеек, причем все эти ячейки диатонические. Доминирует в серии чистая кварта, что впоследствии найдет отражение в гармонии концерта, изобилующей квартовыми созвучиями (см. в особенности переход к *Adagio*, тт. 259–263: аккорд из пяти чистых кварт у солиста и аналогичный по структуре в оркестре соотнесены между собой так, что в сумме дают все двенадцать звуков; в основе темы финального гавота также лежит ход из трех восходящих кварт):

ПРИМЕР 123

Явное влияние диатоники приводит к закономерному итогу: Фортепианный концерт заканчивается аккордом *c–e–g–h* (объединение двух последних звуков из обеих половин серии), можно сказать: «новым консонансом», – если вспомнить, что ранее Шёнберг предпочитал завершать свои додекафонные сочинения вертикальной или диагональной проекцией серии.

Концерт для скрипки с оркестром – масштабное сочинение (концерт длится около тридцати минут) в духе австро-немецкой симфонической традиции, с интенсивным тематическим развитием, охватывающим все части цикла. Сквозным мотивом Концерта становится малосекундовый ход, рельефно экспонируемый в самом начале у солирующей скрипки и столь же подчеркнутый в завершении первой части. Производными от этого мотива являются и изящная тема второй части (*Andante grazioso*), и тема финала, скандирующая нисходящую малую секунду в ритме марша. Итогом и апофеозом сквозного тематического развития становятся заключительные такты третьей части (последнее проведение рефрена, с т. 718¹⁶), где подтверждается единство всего музыкального материала сочинения: у деревянных духовых и струнных звучит главная тема финала, одновременно у тромбонов и тубы проводится начальный мотив первой части, а чуть позже (тт. 723–724) струнные артикулируют начальный мотив второй части, с характерным нисходящим ходом на большую септиму (=«перевернутая» восходящая секунда). В типичной для себя манере поверх интегрирующей серийной структуры Шёнберг выстраивает целую систему мотивных взаимосвязей на основе простейшего малосекундового хода, который демонстрируется во всех частях прямо-таки с плакатной прямотой.

Более миниатюрный (продолжительностью около двадцати минут) и легкий по инструментовке (двойной состав деревянных духовых) Фортепианный концерт не уступает Скрипичному в плане широты и интенсивности развития. В Фортепианном концерте оно более «театрализованно»: в сочинении определенно разворачивается «интонационная фабула» (термин И. Барсовой, примененный в связи с симфониями Г. Малера), которую нетрудно конкретизировать, исходя из вышеупомянутых записей в эскизах.

Вопрос о том, правомерно ли привлекать для характеристики произведения не обнародованную композитором программу, на наш взгляд, не допускает однозначного ответа. Ригористической позиции на этот счет придерживается К. Дальхауз, считавший не обнародованную программу не более чем фактом истории создания произведения. По его мнению, ответ на вопрос: считать ли программу эстетически значимой? – автор недвусмысленно дает тем, скрывает ли он программу или же предает ее гласности¹⁷.

¹⁶ Форма III части представляет собой разновидность рондо-сонаты: A–B–A₁ — разработка (на материале B, т. 562) — A₂ (т. 636)–каденция скрипки–A₃. Раздел B – это не побочная тема, а конгломерат кратких мотивов, подвергающихся развитию.

¹⁷ См.: *Dahlhaus C. Schönberg und die Programmmusik*. S. 126.

Разумеется, Фортепианный концерт можно трактовать как произведение «абсолютной музыки» и вполне самодостаточный инструментальный опус. Однако это именно тот случай, когда полученное «из первых рук» знание программной подоплеки помогает точнее понять функции и судьбу музыкальных «персонажей» произведения и конкретизировать переданный здесь «сюжет». А сюжет этот вызывает ассоциации с целым рядом симфонических партитур XIX – начала XX века: от «Неоконченной симфонии» Шуберта и до симфоний Малера.

Все начинается вполне безмятежно, со спокойной, изящной темы в характере вальса, которая неспешно проводится сначала у солиста, потом у оркестра. В самом начале середины¹⁸ (тт. 86–89) у остающегося одного солиста тихо, но веско впервые звучит «мотив ненависти» (именно так композитор определил в эскизах мотив с дважды повторенным пунктирным ритмом). Здесь представлены оба его составных элемента: помимо фигуры с пунктирным ритмом, это быстрое чередование звуков наподобие трели:

ПРИМЕР 124

В дальнейшем «мотив ненависти» приобретает значение важнейшего тематического импульса сочинения. Его картинные вторжения – наподобие «темы рока» в симфониях Чайковского – непременно влекут за собой различные драматические осложнения. Развиваясь на протяжении всей середины первого раздела Концерта, он на некоторое время исчезает в репризе, чтобы с новой силой заявить о себе в конце (тт. 160–162 и далее), что приводит к первой драматической кульминации, где два элемента, составляющие «мотив ненависти», пространственно разделяются: фигура с пунктирным ритмом появляется в самом мрачном регистре контрабасов, неистовая пронзительная трель – у духовых (тт. 165–172). «Мотив ненависти» продолжает господствовать и во втором разделе Концерта (скерцо), где царит атмосфера хаоса и смятения. Изложение здесь фрагментарное (отдельные нервные реплики и «вскрики» разбросаны по разным регистрам и инструментам), оркестр звучит резко и сухо (в частности, у струнных применяются удары древком смычка по струнам), широко используется *frullato* у деревянных и медных духовых – излюбленный Шёнбергом прием для передачи крайних эмоциональных состояний. В самом конце трио скерцо вновь, как и в первом разделе, тихо и зловеще в низком регистре фортепиано звучит «мотив ненависти» (т. 233), после чего следует устрашающий взрыв. Новые катаклизмы влечет за собой появление «мотива ненависти» в *Adagio*: сначала в фортепианной каденции (средний раздел формы, т. 286)¹⁹, а потом и в репризе, где ему предшествует «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена²⁰ (тт. 311–317). Это последнее роковое появление «мотива ненависти»: в небольшой фортепианной связке, соединяющей *Adagio* с заключительным разделом Концерта, он теряет свою разрушительную силу и преобразуется в безобидный танцевальный пунктирный ритм²¹ (тт. 327, *grazioso*). После этого начинается уже ничем не омрачаемый финал, вбирающий в себя материал предыдущих разделов (в т. 404 возвращается начальный дуэт из *Adagio*, с т. 443 в увеличении и на 4/4 вместо 3/8 проводится на исходной высоте открывающая Концерт вальсовая тема). В самых последних каденционных тактах становится очевидным, что начальные ходы финального гавота и темы вальса (в том виде, который она приобрела в финале) являются точными зеркальными отражениями друг друга (тт. 490–491, партия фортепиано). Круг замкнулся – «жизнь продолжается».

¹⁸ Первый раздел Концерта написан в трехчастной форме.

¹⁹ А. Брендель пишет об этой каденции (тт. 286–297): «Здесь шеститоновые структуры дробятся на группы и аккорды по три звука. Отчаяние и ужас, царящие в этих двенадцати тактах, напоминают мне образы “Герники” Пикассо» (*Brendel A. On Playing Schoenberg’s Piano Concerto*, P. 318).

²⁰ Так интерпретирует данный мотив К. М. Ценк (см.: *Zenck C. M. Konzert für Klavier und Orchester op. 42*, S. 103). Как и в большинстве других аналогичных случаев у Шёнберга, эта гипотетическая цитата мимолетна и, будучи встроенной в диссонантную музыкальную ткань, не вполне очевидна. Однако если учитывать характерную для композитора (и разделяемую другими представителями нововенской школы) склонность к зашифрованным знакам, доступным лишь посвященным, его отношение к композиции как «тайному знанию», то такое предположение покажется вполне достоверным. Для выявления подобных неявных цитат немалую роль играет устная традиция: свидетельства людей из окружения Шёнберга, которые точно знали, что имел в виду композитор. Возможно, в данном случае уверенное обнаружение исследовательницей «мотива судьбы» также обязано подобной устной традиции интерпретации.

²¹ Похоже, что особая роль в судьбе «мотива ненависти» принадлежит партии солиста: именно у фортепиано он впервые появился, у фортепиано же он и окончательно преобразуется.

Скрипичный и Фортепианный концерты сближает ряд особенностей, по которым можно судить о трактовке Шёнбергом данного жанра. В обоих случаях открывает сочинение солист, постепенно подключаются все новые и новые инструменты, происходит неспешное наращивание оркестровой фактуры. Оба концерта начинаются как бы замедленно, постепенно. Тем более активным кажется последующее развитие. И в Скрипичном, и в Фортепианном концертах явно обнаруживается тенденция к тематическому объединению цикла: начальная тема появляется в кульминационном разделе финала, причем в обоих случаях это происходит ближе к концу, что сохраняет «интригу» формы вплоть до самого ее завершения и переносит туда центр ее тяжести. Наконец, оба концерта пронизаны интенсивным развитием, приводящим к серьезному преобразению исходных тем. Инструментальный концерт в трактовке максималиста Шёнберга превращается в симфонию для солирующего инструмента с оркестром.

Вторая камерная симфония ор. 38 принадлежит к числу тональных сочинений Шёнберга американского периода, наряду с примыкающими к ней по времени создания «Kol nidre» ор. 39 и Вариациями на речитатив для органа ор. 40. Присвоение всем трем сочинениям очередных опусных номеров явилось знаковым событием: после создания двенадцатитонового метода номера опусов получали исключительно сочинения, написанные с применением новой техники композиции (по этой причине вне «узаконенных» самим автором рамок творчества остались не только различные обработки конца 1920–1930-х годов, но и оригинальная Сюита для струнного оркестра G-dur – первое сочинение, которое он закончил и опубликовал после переезда в США). Закончив «Kol nidre», композитор медлил с обозначением опуса, и лишь год спустя, после завершения Второй камерной симфонии, решил присвоить обоим сочинениям, игнорируя хронологию их появления, соответственно, ор. 39 и ор. 38. Впоследствии, уже без задержки, композитор дал очередные опусные номера тональным Вариациям на речитатив для органа (ор. 40) и Вариациям для духового оркестра (ор. 43А, в редакции для симфонического оркестра – ор. 43В).

Вторая камерная симфония стала, пожалуй, самым демонстративным проявлением ретроспективных тенденций в позднем творчестве Шёнберга. Она была начата еще в 1906 году, сразу после Камерной симфонии ор. 9, и осталась единственным сочинением композитора, которое ему удалось закончить после столь длительного перерыва (работа над партитурой была завершена в октябре 1939 года). В 1906-м Шёнберг сочинил полностью первую часть (за исключением коды) и значительный фрагмент второй (тт. 1–86, соответствующие экспозиции сонатной формы). В 1939 году композитор переоркестровал сочинение, внес некоторые изменения (дополнительные голоса, небольшие расширения) в первую часть и дописал вторую. Таким образом, Вторая камерная симфония, появившаяся как законченный опус только в конце 1930-х, на деле является драгоценным «осколком» того периода шёнберговского творчества, который остался непревзойденным по продуктивности и по художественным результатам. Густая, тягучая, пластичная музыкальная ткань, терпкий, богатый гармонический язык и, главное, интенсивное внутреннее «горение», властно захватывающее слушателя в ранних сочинениях Шёнберга, роднят эту партитуру с «Просветленной ночью», «Пеллеасом и Мелизандой», Первым струнным квартетом.

Первоначально Вторая камерная симфония была задумана для того же состава, что и ор. 9, пополненного лишь второй флейтой, вторым альтом и второй виолончелью. Позже композитор счел такой «ансамбль солистов» неудовлетворительным (о чем свидетельствует его письмо от 13 декабря 1916 года А. Цемлинскому, цитировавшееся в связи с Камерной симфонией ор. 9). В окончательной редакции Вторая камерная симфония предназначена для малого оркестра (без тяжелой меди), что было обусловлено еще и внешними причинами: Шёнберг взялся за свою давно оставленную работу по

просьбе дирижера Ф. Штидри, который возглавлял нью-йоркский оркестр «Friends of New Music», и ориентировался на состав этого оркестра.

Вторая камерная симфония состоит из двух частей, которые соотносятся как две средние части сонатно-симфонического цикла (*Adagio* и *скерцо Con fuoco*)²². Таким образом, именно Вторая камерная симфония знаменовала собой отход Шёнберга в 1900-е годы от одночастной поэмой формы и его возвращение к циклическому строению крупных инструментальных композиций, что в свое время нашло продолжение во Втором струнном квартете (1907–1908), а также, уже в новых условиях, в додекафонных опусах 1920–1930-х годов.

Сочинение открывает красивое соло низкой флейты. Редкая, несущая особый выразительный смысл тональность *es-moll*²³, обилие пониженных ступеней (в теме – II, V, VIII; запись при помощи бекаров ничего не меняет в их функциональном значении) придают этому соло подчеркнуто темный, приглушенный колорит. Мелодия флейты, образованная из коротких фраз, словно иллюстрирует процесс органического роста, вегетации²⁴: начальный четырехзвучный мотив повторяется, всякий раз слегка видоизменяясь, пополняясь новыми звуками и оборотами, давая новые «мелодические ростки»:

ПРИМЕР 125

Такой свободный, «рыхлый», органический характер развития, не приводящий к кристаллизации в четких структурах, типичен для всей первой части. Здесь непринужденно сменяют друг друга многочисленные тематические образования; их элементы могут складываться как угодно, легко «прирастая» друг к другу; развитие протекает волнообразно. Изложение вызывает в памяти вагнеровские оперные партитуры, строящиеся по принципу: мотив – его развитие, следующий мотив – его развитие (конечно, у Шёнберга музыкальная ткань сложнее, а развитие происходит более интенсивно, но сам метод схож). Уже в первом разделе сложной трехчастной формы с эпизодом²⁵ появляются три тематических элемента (помимо первой темы, в тт. 11, 23), в эпизоде появляются еще две тематические структуры (тт. 53 и 62). Все изменчиво и текуче: отсутствуют скрепляющие фактуру выдержанные басы, педали; музыкальная ткань складывается из извилистых, хроматических сплетающихся линий разного «цвета» и «плотности». Тонический аккорд, появившийся лишь на последнем звуке начальной темы (отчего вся она приобретает вступительный характер), в следующий раз звучит лишь в самом конце, да и то затушеванно, незаметно: он «приберегается» для завершения второй части, где предстает, наконец, в полноценном виде.

Вторая часть, сопоставленная с первой по принципу контраста (быстрое, моторное движение, хрестоматийный *G-dur* в первых тактах), тем не менее, родственна ей своей тематической «рыхлостью», обилием и изменчивостью тематического материала. В этой весьма традиционной (за исключением пропуска главной партии в репризе, с т. 377) сонатной форме обращают на себя внимание две особенности: во-первых, «полистилистическая» главная партия, где после ничем не омрачаемого *G-dur* в аккомпанементе вдруг вступает подчеркнуто хроматическая (в самом начале – девять неповторяющихся звуков!) и тонально неопределенная тема главной партии; во-вторых,

²² Существуют также эскизы III части, которые композитор сделал уже после окончания работы над сочинением.

²³ Эта тональность имеет в творчестве Шёнберга богатую предысторию. Напомним, что в ней была написана едва ли не самая трагическая из ранних шёнберговских песен – «Покинутый» ор. 6 № 4; *es-moll* Шёнберг выбрал и для «Дикой охоты» из третьей части «Песен Гурре», и для сцены смерти Мелизанды в своей симфонической поэме ор. 5, и для траурной «Литании» из Второго струнного квартета.

²⁴ На эту особенность темы обратил внимание У. Фриш: *Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg*. P. 253, 305.

²⁵ Согласно классификации А. Б. Маркса, это вторая форма рондо, типичная для медленных частей сонатно-симфонических циклов.

тональная разомкнутость (завершая цикл, Шёнберг возвращает в коде второй части исходный *es-moll*, т. 440).

Стремясь к созданию целостной формы, композитор прибегает к типичному для себя приему – тематическому объединению цикла. Материал *Adagio* участвует в разработке второй части (т. 314 и далее, т. 358 и далее) и, в своей тональности и своем темпе, возвращается в коде (начальная тема в т. 447). Если во Втором струнном квартете Шёнберг решает задачу объединения цикла на уровне тонких мотивных трансформаций, пронизывающих всю форму (например, тема третьей части там буквально соткана из мотивов предыдущих частей), то, дописывая соседствующую по времени сочинения музыкального материала Вторую камерную симфонию, прибегает к возобновлению более крупных, хорошо узнаваемых композиционных единиц (тем) ближе к концу последней части, что мы уже имели случай наблюдать в обоих инструментальных концертах. На смену «развивающей вариации» приходит тематическая реприза. Несмотря на свою нестандартность, цикл ор. 39 выглядит весьма уравновешенным, «закругленным» и в этом смысле вполне традиционным.

Завершая разговор о Второй камерной симфонии, стоит упомянуть об одном обстоятельстве, которое объединяет ее с другими инструментальными опусами Шёнберга 1900–1910-х годов: она связана с вербальной программой. Однако, в отличие от тайной программы Первого струнного квартета, словесный комментарий ко Второй камерной симфонии возник *post factum*, предположительно в 1911 или даже в 1916 году. В данном случае программа не могла оказать никакого воздействия на формирование композиции и представляет интерес только как документ, фиксирующий авторскую интерпретацию собственного сочинения²⁶. К тому же остается открытым вопрос, насколько соответствует этой программе Вторая камерная симфония в ее окончательном виде. Во всяком случае, наброски к третьей части говорят в пользу того, что композитор не исключал для себя возможность некоего продолжения.

«Kol nidre» («Все обеты») ор. 39 для чтеца, смешанного хора и оркестра является единственным литургическим произведением Шёнберга (хотя композитор не исключал и его исполнение в концерте²⁷). Наряду с «Моисеем и Аароном», драмой «Библейский путь», а также написанными позже хорами из ор. 50, это сочинение стало свидетельством возросшего внимания композитора к религиозным проблемам, ставшим в последние десятилетия жизни Шёнберга важной составной частью его духовного мира. Его возвращение 24 июля 1933 года в Париже в лоно иудаизма²⁸ было демонстративным шагом, который сам композитор расценивал как решительный разрыв со всем тем, что связывало его с западной цивилизацией²⁹. Непосредственным поводом для этого поступка

²⁶ Приведем текст ко Второй камерной симфонии, названный Шёнбергом «Поворотный пункт»: «Идти дальше по этому пути было невозможно. Луч света озарил печаль, всеобъемлющую и вместе с тем вызванную конкретными причинами. Завися не только от собственного устройства, но также и от капризов внешних обстоятельств, душа столь же остро откликается на удачу, как ранее на несчастье. Внезапно преобразившись, она отзывается с радостным удовольствием, возносится в могучем порыве, грезит о счастливом свершении, видит себя победительницей, устремляется дальше, чувствует, что сила ее растет, и – в ослеплении думая завладеть миром, который, мнится, уже ее, – мобилизует все свои возможности, чтобы с мощного разбега достичь неземной высоты. То, что неизбежно должно было произойти, совершается по воле случая: когда собранная сила должна была вырваться наружу, она падает; ничтожное предательское событие – пылинка в часовом механизме – в состоянии помешать ее раскрытию. За срывом следует отчаяние, потом печаль. Она сначала имеет конкретный повод, потом становится всеобъемлющей. Исходя из внешнего события, душа сперва пытается найти причину в нем, потом ищет ее в собственном устройстве. Тут и происходит окончательное крушение. Но это не конец, наоборот – начало; обозначается новый путь к спасению, единственный, вечный. Найти его – вот цель всего, что было пережито» (цит. по: *Schmidt Ch. M. Zweite Kammer-symphonie* ор. 39. S. 48).

²⁷ См. письмо Шёнберга П. Дессау от 22 ноября 1941 года (*Шёнберг А. Письма*. С. 298).

²⁸ В молодости Шёнберг принял протестантскую веру (его обращение состоялось 25 марта 1898 года).

²⁹ Об этом композитор писал А. Веберну 4 августа 1933 года.

стали гонения на евреев в нацистской Германии, однако внутренние предпосылки для того, чтобы вернуться в еврейскую религиозную общину, формировались на протяжении долгого времени (по крайней мере с середины 1920-х годов: именно к этому времени восходит замысел «Моисея и Аарона»). Конфессиональные вопросы тесно переплетаются в сознании композитора с вопросами политическими: в своих многочисленных записях 1930-х годов Шёнберг решительно выступает за консолидацию евреев (и как следствие – за создание еврейского государства), что, по его мнению, возможно лишь на основе глубокой веры. «Еврейский народ – народ благодаря своей религии, и он может вновь стать, быть и оставаться таковым только как *народ религии*, – писал композитор в своих «Заметках о еврейской политике» (сентябрь 1933 года). – [...] Мы вновь должны посвятить себя вере. Она одна делает нас жизнеспособными, придает смысл существованию»³⁰.

Предложение раввина Я. Зондерлинга написать музыку к богослужению *Kol nidre* дало практическую возможность Шёнбергу-композитору способствовать консолидации и пробуждению национального самосознания живущих в Америке единоверцев. Эта служба особенно благоприятствовала достижению подобных целей: «Для большинства американских евреев традиционное богослужение “*Kol nidre*” является коллективным ритуалом *par excellence*. Ни одна другая служба не собирает в синагогах столько прихожан»³¹. В период работы над «*Kol nidre*» Шёнберг был всецело поглощен политико-религиозными проблемами: параллельно с этим сочинением, создававшимся в августе–сентябре 1938 года, Шёнберг писал свою «Программу из четырех пунктов для евреев», в которой призывал к немедленным действиям для спасения еврейского населения Европы³².

Kol nidre – это богослужение, которое совершается вечером накануне праздника Иом-Киппур³³. Во время богослужения трижды поется молитва «*Kol nidre*», в которой выражается раскаяние по поводу взятых на себя обетов и клятв и провозглашается освобождение от них: «Наши обеты больше не обеты, наши запреты больше не запреты, наши клятвы больше не клятвы». Такое странное на первый взгляд содержание молитвы побудило Шёнберга дать ее собственное толкование, о чем он писал в письме П. Дессау: «Когда я впервые увидел традиционный текст, я ужаснулся “традиционному” толкованию, согласно которому в День Примирения мы освобождаемся от всех обязательств, принятых нами в течение года. Я считаю это толкование ложным, так как оно поистине аморально. Оно противоречит высокой нравственности всех иудейских заповедей.

Я с самого начала был убежден (и это подтвердилось впоследствии, когда я прочитал, что “*Кол нидре*” происходит из Испании): речь шла лишь о том, что все добровольно или по принуждению, для вида, принявшие христианство (и потому подлежащие исключению из еврейской общины) могут в День Примирения примириться со своим Богом и все обеты (клятвенные обещания) теряют силу»³⁴.

В соответствии с трактовкой Шёнберга Я. Зондерлинг – человек отнюдь не ортодоксальных взглядов – создал свободный вариант традиционного богослужения: на английском языке (вместо арамейского), с добавлением текстов из источников, которые обычно не используются в данной службе³⁵. Шёнберговское влияние выдают новые

³⁰ Текст из архива композитора, цит. по: *Mäckelmann M. Arnold Schönberg und das Judentum. S. 248.* В работе Мекельмана обобщены и исследованы многочисленные тексты композитора, дающие представление о политических взглядах и инициативах композитора в 1930–1940-е годы.

³¹ *Cahn S. J. Kol nidre op. 39. S. 51.*

³² См.: *Schoenberg A. Four-Point Program for Jewry. P. 49–67.*

³³ Иом-Киппур (букв. «день прощения»), по данным «Электронной еврейской энциклопедии», «в еврейской традиции самый важный из праздников, день поста, покаяния и отпущения грехов».

³⁴ *Шёнберг А. Письма. С. 297–298.*

³⁵ В частности, в открывающей службу речитации раввина свободно пересказывается фрагмент из Каббалы о сотворении света и добавлена строка из псалма (96:11).

нюансы, появляющиеся в самом тексте «Kol nidre»: уточняется, что теряют силу те обеты, которые удерживают молящегося на ложном пути; вводятся слова о «священной задаче, для которой мы избраны»; добавлено признание в вере в «единого, вечного, невидимого, непостижимого Бога» (эти слова звучат словно цитата из «Моисея и Аарона»). Таким образом, текст Зондерлинга – Шёнберга представляет собой значительно переосмысленный, актуализированный вариант традиционного богослужения, его авторскую интерпретацию. Неудивительно, что даже знакомый Шёнберга Л. Саминский – раввин и одновременно композитор и музыкальный деятель – весьма сдержанно высказался в отношении перспектив литургического исполнения этого опуса: помимо существенных финансовых затрат, связанных с участием оркестра, он подчеркивает «проблематичность текста, слишком далекого от обычной версии»³⁶. «Kol nidre» под управлением автора впервые прозвучало 4 октября 1938 года, накануне праздника Йом-Киппур, во время богослужения, которое вел Я. Зондерлинг.

Песнопение «Kol nidre», на котором основано сочинение, «считается музыкальным символом страданий евреев и их надежд на спасение» и почитается как священное³⁷. Шёнберг отнесся к нему весьма критически: минорная мелодия показалась ему «монотонной и сентиментальной». «В XVI веке эта мелодия, наверное, выражала достоинство, серьезность, торжественность и благоговение, – писал композитор. – Сегодня же мы чувствуем если не противоположное, то по меньшей мере несоответствие между торжественностью слов и сентиментальностью их преподнесения»³⁸. Одной из главных целей композитора стало возратить «Kol nidre» первоначальный этический смысл, «вытравить [...] виолончельную сентиментальность Бруха и придать этому ДЕКРЕТУ достоинство закона, “установления”»³⁹. Величественное и строгое, сочинение Шёнберга в полной мере отвечает поставленной задаче.

Принявшись за работу, Шёнберг столкнулся с еще одной трудностью: мелодия песнопения имеет множество версий, на основе которых композитору предстояло создать собственный ее вариант. В эскизах Шёнберг выписал из разных источников четыре версии, «выбрал [...] общие для них фразы и расположил их в осмысленном порядке»⁴⁰. В результате получилась следующая мелодия⁴¹:

ПРИМЕР 126

В качестве музыкального материала для своего сочинения Шёнберг использует и другие обороты «Kol nidre», не вошедшие в приведенную мелодию (например, в сопровождении нередко появляется восходящий ход с пунктирным ритмом, – см., в частности, т. 60–86, тт. 114–134 – а также квартный мотив, тт. 80–81, содержащиеся в разных вариантах песнопения; оба мотива контрапунктически объединяются в тт. 122–125).

Тематическим источником сочинения становится начальный мотив «Kol nidre» *g–fis–d*, который не только пронизывает всю музыкальную ткань от начала до конца, но и определяет звуковысотное положение проведений песнопения: начальные звуки его транспозиций (от *g*, т. 58, от *as*, т. 94, начальный мотив от *c*, т. 146) – не что иное, как обращение все того же мотива.

Композиция «Kol nidre» Шёнберга всецело диктуется ходом богослужения. После небольшого оркестрового вступления следует речитация раввина (выписан только ритм),

³⁶ Письмо Л. Саминского Шёнбергу от 20 апреля 1941 года цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 351.

³⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

³⁸ Запись «To Kol nidrey» из архива композитора цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 19 / Hrsg. von Ch. M. Schmidt. Mainz; Wien, 1977. S. XI.

³⁹ Из письма Шёнберга П. Дессау от 22 ноября 1941 года (Шёнберг А. Письма. С. 298). М. Бруху принадлежит обработка «Kol nidre» для виолончели с оркестром (1881).

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Данный эскиз приводится в издании: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. V: Chorwerke. Reihe B. Bd. 19. S. 22.

рассказывающего о чуде сотворения света, который по воле Бога рассыпался на мириады частиц (слова «Да будет свет!» иллюстрируются стремительно взлетающим двенадцатитоновым пассажем и единственным в сочинении вступлением флексатона вместе с колоколами⁴²). Содержание следующего, второго, раздела (продолжение речитации, здесь неритмизованной) – прощение тех, кто согрешил, изменив своей вере; данный эпизод выделяется благодаря трезвучным гармониям и выявленному гармоническому центру *Des* (тт. 46–57). Все это служит длительной подготовкой к главному событию – вступлению «*Kol nidre*», сначала в рассредоточенном виде у оркестра (т. 58), потом у хора, дублируемого деревянными духовыми (т. 94); наконец, после тематических реминисценций из второго раздела, вновь у хора в триумфальном звучании проводится начальный мотив «*Kol nidre*» (т. 159), что становится впечатляющей кульминацией всей композиции. Сочинение завершается кодой, с ясной каденцией в *G-dur* и долгим восходящим хроматическим ходом у валторны (тт. 182–185), который можно трактовать в духе барочного *anabasis* – символа духовного восхождения и очищения. Похожий тип построения Шёнберг через несколько лет использует в своей кантате «Уцелевший из Варшавы», где кульминацией сочинения, наступающей в конце, после продолжительного речитатива-рассказа, как и в «*Kol nidre*», становится унисонное вступление хора, поющего текст древней еврейской молитвы.

Гармонический язык «*Kol nidre*» точнее было бы назвать не тональным, а «постдодекафонным». Не вызывает сомнений, что «*Kol nidre*» было задумано как тональное сочинение. В пользу этого говорят недвусмысленный *g-moll* начала и *G-dur* окончания, два бемоля при ключе и обилие трезвучных гармоний. Однако тональность здесь – это совсем не та разветвленная, стройная, хорошо отлаженная функциональная система, на которой (при всех ее эволюционных различиях) основывалась классико-романтическая музыка, и в том числе ранние сочинения самого Шёнберга. В связи с «*Kol nidre*» скорее можно говорить не о тональности как выстроенной функциональной системе, а о тональных аккордах, появляющихся в условиях свободно-диссонантного контекста, и прежде всего трезвучиях, «визитной карточке» тональности. Здесь есть целые разделы, основанные на чередовании чистых трезвучий, которые понимаются отнюдь не функционально, а чисто конструктивно: как определенная аккордовая структура, *интервальная конфигурация*. Таково, например, кульминационное проведение «*Kol nidre*» (тт. 159–163), где каждый звук мелодии гармонизован вполне автономными трезвучиями в оркестре (характерно, что при этом терция *Fis-dur*⁵₃ записывается и как *ais*, и как *b*, а терция *es-moll*⁵₃ – и как *ges*, и как *fis*, то есть исходя не из целостной вертикали, а из голосоведения). Понимаемое в качестве интервальной структуры, трезвучие легко подвергается инверсии: после проведения начального мотива мелодии у хора от *c* (тт. 146–148), гармонизованного также исключительно трезвучиями, следует точное обращение этого фрагмента от *h* (тт. 151–153), в котором все минорные трезвучия превращаются в мажорные, и наоборот. Пристрастие к симметричным структурам – «родовая черта» метода композиции на основе двенадцати тонов – обнаруживается и в других местах. Так, упоминавшийся эпизод с рассказом о сотворении света основан на симметричном аккорде *E₁ – B₁ – Es – G – cis – fis*, составленном из двух идентичных созвучий: тритон + чистая кварта. В тт. 32–34 звучит только этот аккорд – в разных регистрах, у разных оркестровых групп. Пассаж кларнетов (т. 32), иллюстрирующий взрыв света, дает еще один вариант все той же интервальной конфигурации: он дублирован созвучием типа *As – d – a*. В контексте такой звуковысотной структуры автентическая заключительная каденция в *G-dur* с плагальными дополнениями воспринимается скорее как дань тональному ритуалу, чем как отражение реальных гармонических процессов в сочинении.

⁴² Не исключено, что появление в тональном сочинении единственного двенадцатитонного пассажа на слове «свет» имеет скрытую программно-эстетическую и автобиографическую подоплеку.

Вариации на речитатив для органа ор. 40 – единственное произведение Шёнберга для этого инструмента – обязаны своим возникновением заказу нью-йоркского издательства «Н. W. Gray», которое в 1940-е годы выпускало серию органных сочинений современных композиторов, живущих в США. Издатель этой серии У. Стрикленд 2 августа 1941 года обратился к Шёнбергу с соответствующей просьбой. Композитор охотно откликнулся на предложение (на протяжении предшествовавших двух лет после завершения Второй камерной симфонии он не написал ни одного нового сочинения) и попросил уточнить форму, предложив на выбор сонату, вариации, небольшие пьесы или сюиту. Не дожидаясь ответа, он принялся сочинять додекафонную сонату, однако в присланном чуть позже письме его попросили о вариациях. Шёнберг отложил сонату (больше он к ней не возвращался) и за полтора месяца сочинил Вариации на речитатив ор. 40.

Шёнберг весьма критически относился к органу. В его архиве сохранился набросок статьи «Будущее органа», датированной еще 1906–1907 годами, в которой он касается вопроса, почему современные композиторы пишут так мало органной музыки: во-первых, «такой масштабный инструмент не может полностью раскрыться, если на нем играет один музыкант»; во-вторых, орган, располагающий огромным числом тембров, использует их, по его мнению, недостаточно разнообразно⁴³. Отношение Шёнберга к органу не изменилось и впоследствии. В своем письме берлинскому музыковеду В. Давиду от 10 мая 1949 года Шёнберг еще раз высказывает свое отношение к этому инструменту. Он считает его для современного использования «устаревшим» и снова повторяет, что такое количество тембров (регистров) больше никому не нужно. «Напротив, очень важно, – продолжает Шёнберг, – чтобы каждый отдельный звук [...] мог динамически изменяться – от едва слышного *pianissimo* до большого *forte*»⁴⁴. «Инструмент будущего», по его мнению, будет иметь не шестьдесят или семьдесят тембров, а всего несколько (два–шесть), которые, однако, охватят весь звуковысотный диапазон; кроме того, каждый звук можно будет исполнять с любой громкостью. Размером такой инструмент будет, по мысли Шёнберга, раза в полтора больше пишущей машинки, на нем смогут играть сразу несколько человек, исполняя дуэты, трио и квартеты. Нетрудно узнать в этом «инструменте будущего» прообраз современного синтезатора.

К Вариациям на речитатив для органа в полной мере относится то, что уже говорилось в связи с фортепианными сочинениями Шёнберга: индивидуальные возможности инструмента, особенности исполнительской техники и прочие «материальные» факторы, которые обычно в той или иной степени влияют на облик сочинений, создаваемых в расчете на определенный инструмент, композитор игнорирует. Перефразируя слова Стравинского, можно сказать, что он пишет не «органную музыку», а «музыку для органа» – музыку вообще, которая в силу внешних обстоятельств предназначается для органа, но с таким же успехом могла бы исполняться и на чем-то другом. Она вполне нейтральна по отношению к типичным инструментальным формулам и фигурам. Уже тема вариаций в том виде, как она записана Шёнбергом, рассчитана скорее на «инструмент будущего», с его неограниченной свободой в динамике, чем на современный орган:

ПРИМЕР 127

Шёнберг нотировал свои Вариации, фиксируя точную высоту звуков безотносительно того, каким образом эти звуки будут исполняться на органе (по существу, так же, как он записывал и свои додекафонные партитуры, нотированные *in C*). В первом издании Вариаций, вышедшем в 1947 году под редакцией К. Вейнриха, нотная запись Шёнберга была приспособлена для исполнительской практики.

⁴³ Статья Шёнберга опубликована в издании: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe B. Bd. 5 / Hrsg. von Ch. M. Schmidt. Mainz; Wien, 1973. S. 1.

⁴⁴ Ibid.

Регистровку композитор также никак не обозначил в нотах, и пожелания автора, уточняющие его намерения, стали известны только благодаря американской органистке М. Мэйсон, которая в 1949 году разучивала Вариации под руководством композитора. Существуют две записи с ее исполнением, сохранились также ноты с зафиксированной ею регистровкой, которая была сделана в ходе репетиций с Шёнбергом в одной из церквей Лос-Анджелеса. Из этого материала можно сделать вывод, что Шёнберг придавал большое значение тому, чтобы вариации ясно отделялись друг от друга, поэтому каждая из них представлялась ему в своем тембре: изменения регистровки в пределах отдельных вариаций допускались только во внутренне контрастных VI и X, а также в фуге; V вариация, основанная на зеркальных соотношениях в правой и левой руке, должна была иметь особый тембр для каждого из этих фактурных слоев⁴⁵.

Тема Вариаций проводится одногласно в низком регистре и напоминает по изложению тему пассакальи. За ней следуют десять вариаций и фуга (обобщающее завершение, подводящее итог предшествовавшему тематическому развитию, непременно присутствует во всех вариационных циклах Шёнберга независимо от того, в какой технике они написаны). Строение сочинения вызывает в памяти целый ряд похожих циклов, начиная с Органной пассакальи c-moll Баха, Вариаций и фуги на тему из балета «Творения Прометея» op. 35 и Вариаций на тему вальса Диабелли op. 120 Бетховена и заканчивая многочисленными вариационными циклами Регера, нередко завершающимися фугой. Имя Регера в связи с шёнберговскими Вариациями вспоминается еще и потому, что этот мастер, которого Шёнберг ставил исключительно высоко⁴⁶, особенно много и плодотворно работал в области органной музыки.

Вслед за брамсовскими Вариациями на тему Гайдна op. 56 цикл Шёнберга сочетает в себе черты строгих и свободных вариаций. Сохраняя неизменными внешние очертания темы (все вариации, кроме VI, содержат, как и тема, 11 тактов; в VI количество тактов увеличено вдвое, до 22-х), Шёнберг, начиная с IV вариации, в последующих меняет метр и темп. Учитывая отсутствие узнаваемой гармонической последовательности и четкой метрической сетки, оценить строгость структуры шёнберговских вариаций можно главным образом при изучении нотного текста.

Сама тема, неизменно проводящаяся на исходной высоте (in d), в вариациях практически не слышна, будучи погруженной в плотную, мелодически развитую полифоническую фактуру. Ее непросто найти даже в нотах: звуки темы искусно «спрятаны» в линиях хроматически движущихся голосов (см. пример 129; звуки темы обозначены цифрами). Зато *структура темы*, написанной в форме большого предложения с выраженным секвенционным разделом, в вариациях вполне узнаваема: зона, соответствующая этому секвенционному разделу, нередко выделена при помощи динамики, артикуляции, фактуры, а в VI вариации здесь даже появляется новое темповое обозначение *Agitato*. По существу, с темой вариаций Шёнберг обращается как с серией: оставаясь практически неслышимой, она тем не менее незримо присутствует и подспудно организует музыкальную структуру. С серийным методом нередко связан и характер трансформаций темы: точно сохраняя звуковысотность (как в серии), композитор ритмически так преобразует ее, что она становится неузнаваемой (ср. модификации мотивов **b** и **c** в примерах 127 и 128):

ПРИМЕР 128

Подобный метод разработки К. Дальхауз считает характерной чертой шёнберговского метода «развивающей вариации»: «От обычного представления о мотивно-тематической работе шёнберговская категория отличается тем, что не

⁴⁵ Полная регистровка Вариаций op. 40 на основе экземпляра М. Мэйсон воспроизводится в статье: *Maegaard J. Variationen über ein Rezitativ für Orgel op. 40. S. 79–80.*

⁴⁶ «Я считаю его гением», – так однажды отозвался Шёнберг о Регере (из письма А. Цемлинскому от 26 октября 1922 года, см.: *Шёнберг А. Письма. С. 122*). Трудно назвать другого композитора из числа современников, которому Шёнберг дал бы столь же высокую оценку.

обязательно предполагает слияние звуковысотного и ритмического начал, характерное для традиционного понимания темы или мотива: звуковысотные связи независимо от ритма и ритмические – независимо от звуковысотного процесса Шёнберг объединяет понятием развивающей вариации»⁴⁷. Уточним, что такой метод развития окончательно сформировался и нашел наиболее последовательное применение именно в серийных сочинениях композитора, при выведении из основной конфигурации контрастных, не имеющих на первый взгляд ничего общего тематических структур.

При отсутствии в вариациях сколько-нибудь воспринимаемой темы на первый план выходят контрапункты к ней. Уже в I вариации появляются сразу два новых элемента, развивающихся впоследствии наравне с мотивами темы (кп 1, 2):

ПРИМЕР 129

Позже (в VII вариации) к ним присоединится еще один мотив, полученный из т. 4 темы.

Вариационное развитие проходит несколько этапов. Вариации I–III объединяются благодаря общему темпу и метру, а также последовательной диминуции. Вариация IV открывает череду вариаций, в каждой из которых меняются темп и метр (IV–VI). Вариация VI приобретает особое положение в цикле и из-за своих размеров, и из-за беспрецедентной внутренней контрастности. С VII вариации начинается разработка темы: из нее вычлняются отдельные мотивы, которые служат «мотивом вариации». X вариация развивает идеи IV и заключает в себе виртуозную каденцию, подытоживающую предыдущее тематическое развитие и подводящую к фуге. Точное возвращение темы вариаций (двух начальных ее мотивов) в Дух фуги придает последней характер репризы всего цикла. Полифоническая форма трактована композитором весьма свободно (по примеру Бетховена в его Вариациях на тему из балета «Творения Прометея», Шёнберг мог бы обозначить этот раздел «*alla fuga*»). После экспозиции (тт. 134–158), где сокращенная тема вариаций впервые подвергается транспозиции, начинается активная разработка участвовавшего в вариациях тематического материала – как трех вышеназванных мотивов-контрапунктов, так и самой темы. В репризе (т. 184), начало которой подчеркнуто возвращением темы в педали на исходной высоте, происходит фактурное и динамическое нарастание, подводящее к торжественному завершению всего произведения на трезвучии D-dur.

Гармония Вариаций примечательна тем, что в ней прослеживается система, которая, по мысли Шёнберга, могла бы прийти на смену тональной функциональности. Собственно тональный центр ощущается в цикле лишь в самом начале и конце (d – D), а также – эпизодически – на границах вариаций. Центральным элементом гармонической системы сочинения становятся квартакорды, переходящие путем плавного хроматического движения в трезвучия и их обращения. Квартакорды играли значительную роль в музыкальном языке Шёнберга, начиная с Камерной симфонии ор. 9, – как в атональных, так и в серийных его опусах; их можно назвать одной из констант гармонического стиля композитора. Особенность Вариаций на речитатив состоит в том, что здесь эти аккорды используются последовательно и целенаправленно: единообразная структура из чистых кварт предстает в качестве альтернативы единообразной терцовой структуре. Выступая в сочетаниях с трезвучиями, квартакорды выполняют функцию неустоев. Таким образом реанимируется фундаментальное тональное соотношение: тяготение – разрешение. Приведем лишь несколько примеров подобных сочетаний:

ПРИМЕР 130 а, б, в

В эскизах к сочинению хорошо видно, как Шёнберг методично перебирает возможности соединения одного аккорда из двух кварт и разных трезвучий (их обращений) и, с другой стороны, испробует разные подходы с участием квартакордов к паре одноименных трезвучий Es / es:

ПРИМЕР 131 а, б

⁴⁷ Дальхауз К. Музыкальная поэтика Шёнберга. С. 251.

Незадолго до сочинения Вариаций на речитатив Шёнберг занимался квартаккордами в теоретическом плане (напомним, что впервые он писал о них еще в «Учении о гармонии»). В его архиве есть ряд записей, относящихся к январю 1939 года, которые проливают свет на трактовку композитором этих симметричных структур. «Квартаккорды, построенные из трех или более последовательно взятых кварт, можно считать столь же независимыми, как мажорные и минорные трезвучия», – пишет он⁴⁸. Квартаккорды он рассматривает как разновидность «блуждающих аккордов». Здесь уместно вспомнить, что говорил Шёнберг о соединениях подобных созвучий в «Учении о гармонии»: «В принципе, лучше всего такие соединения простых аккордов с блуждающими или блуждающих между собой, при которых второй аккорд по возможности включает в себя тоны, которые или содержатся в первом, или являются хроматическими повышениями или понижениями тонов первого»⁴⁹. Приведенные теоретические постулаты нашли практическое воплощение в гармонии Вариаций для органа.

По-видимому, именно систематическое применение квартаккордов имел в виду Шёнберг, когда в одном из писем отозвался о гармонии ор. 40 как о развитии некоторых принципов своих более ранних произведений: «Гармония органных Вариаций заполняет собой пробел между моими камерными симфониями и “диссонантной” музыкой. Тут можно найти много неиспользованных возможностей»⁵⁰. Как уже отмечалось, квартаккорды играют заметную роль в Камерной симфонии ор. 9 – там еще в условиях хотя и расширенной, но в целом не вызывающей сомнений тональной системы. Менее заметны они во Второй камерной симфонии ор. 38, хотя, дописывая в 1939 году коду первой части, Шёнберг включил в нее аккордовые последовательности точно такого же типа, что позже использовал в ор. 40 (см. т. 145 и далее ор. 38). Всесторонне испытать их возможности в организации музыки без слышимого тонального центра – такую композиционно-техническую задачу поставил перед собой Шёнберг в Вариациях для органа. Ретроспективный аспект этого сочинения заключается не только и не столько в эпизодическом появлении тональных аккордов, сколько в развитии идеи, возвращающей на тридцать пять лет назад, в 1906 год.

Стремясь воссоздать на новом материале тональные принципы, Шёнберг пытается построить систему, аналогичную тональной: основываясь на новом исходном элементе, он упорядочивает структуру созвучий (аккорды из чистых кварт), их соединение (путем хроматического сопряжения с тонами соседних аккордов) и функции (тяготение – разрешение). Напомним, что первую попытку создать замену тональности Шёнберг предпринял, придумав свой двенадцатитоновый метод. Вариации для органа можно рассматривать как еще один опыт, преследующий ту же цель, – опыт, который хотя и не получил столь внушительного развития, как серийная композиция, но весьма важен для понимания творческой эволюции Шёнберга. Он свидетельствует о готовности композитора подойти к прежней проблеме с другой позиции и во многом объясняет его слова, которые иначе могут вызвать недоумение: «Я всегда давал понять, что мой [двенадцатитоновый] метод – не единственный путь к решению новых проблем, но лишь одна из возможностей»⁵¹.

Тема и вариации для духового оркестра ор. 43А, несмотря на внушительный инструментальный аппарат, представляют собой во всех отношениях более традиционный и простой по организации цикл, чем органные Вариации. Это в значительной мере

⁴⁸ Манускрипт под названием «Теория кварт» (The Theory of Fourths) цит. по интернет-сайту Центра Арнольда Шёнберга (Вена): http://schoenberg.at/6_archiv/texts/texts9.htm.

⁴⁹ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 310.

⁵⁰ Из письма от 4 июля 1947 года Р. Лейбовицу, см.: Шёнберг А. Письма. С. 341.

⁵¹ Из недатированной архивной заметки «Адорно (Визенгрунд)», цит. по: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 298.

объясняется тем, что ор. 43А был написан в расчете на студенческие духовые оркестры, которые существовали в США едва ли не в каждом высшем учебном заведении. С предложением написать сочинение для этого популярнейшего состава к Шёнбергу обратился его хороший знакомый, президент нью-йоркского издательства «Schirmer» К. Энгель. С одной стороны, такое произведение обогатило бы репертуар духовых оркестров, который ограничивался в основном непритязательными обработками, с другой – могло бы помочь композитору в финансовом отношении. Шёнберг пишет Вариации для духового оркестра за две недели, с 20 июня по 3 июля 1943 года (дата окончания партитуры – 24 августа⁵²). Как и следовало ожидать, Вариации по уровню сложности значительно превосходили средние возможности потенциальных исполнителей. Поэтому Шёнберг по совету своего зятя Ф. Грайсле тут же сделал их редакцию для симфонического оркестра, которая была закончена в октябре. Версия для духового оркестра получила обозначение ор. 43А, для симфонического оркестра – ор. 43В.

По признанию Шёнберга, в своих Вариациях ор. 43А он решал «педагогическую задачу»⁵³. Эти слова можно понять в разных смыслах. Во-первых, целью композитора было написать партитуру, которая соответствовала бы современному уровню оркестрового письма (по его мнению, оркестровая техника американских оркестров «существенно не менялась в течение последних шестидесяти лет»⁵⁴). Во-вторых, Шёнберг, очевидно, хотел приобщить исполнителей и их слушателей к новому для них, диссонантному и хроматическому, музыкальному языку, создав произведение, которое полностью отвечало бы всем требованиям, предъявляемым им к «искусству высшей пробы», и вместе с тем было бы относительно доступным и легко воспринимаемым. Для этих целей он выбрал едва ли не самую демократичную музыкальную форму – вариации и вновь прибег к средствам тональности. В отличие от «Kol nidre» и органных Вариаций, тональность здесь предстает как полнокровная функциональная система в последней фазе своего развития. Показательна уже тема Вариаций ор. 43 (в характере неспешного марша), поразительно богатая и насыщенная в гармоническом плане:

ПРИМЕР 132

В крайних разделах темы (написанной в простой трехчастной форме, или, как сказал бы Шёнберг, в форме «трехчастной песни») гармонии меняются на каждую четверть, охватывая в конечном итоге все ступени тональности g-moll, включая ряд альтерированных (пониженные IV и II, повышенные VI и VII). Первый раздел темы завершается на доминанте es-moll, в краткой середине (тт. 10–13) представлены однотерцовые fis-moll и F-dur, реприза начинается в a-moll, в заключительной каденции мажорное T_3^5 трактовано как доминанта к c-moll. Очевидно, что Шёнберг стремился к максимально широкому показу тональности на минимальном временном промежутке, в связи с чем уместно вспомнить его тезис из «Учения о гармонии»: «Я нахожу, что гармоническое богатство возникает [...] благодаря богатству [охваченных] ступеней. В этом смысле хорал Баха гармонически богаче, чем большинство современных сочинений»⁵⁵. Для традиционных вариаций (а композитор ориентируется здесь на сугубо традиционный вариационный цикл) столь сложная тема абсолютно нетипична. По существу, в ней уже исчерпаны почти все возможности гармонического развития, которые допускает расширенная тональность. Закономерно, что в дальнейшем процесс варьирования заключается прежде всего в разработке мотивного потенциала темы при сохранении ее гармонического «костяка». В эскизах к сочинению композитор выписывает

⁵² Вариации ор. 43А рассчитаны на типичный для американских High School-Bands оркестровый состав: 3 флейты, 3 гобоя, 3 фагота, 7 кларнетов, 4 саксофона, 2 корнета, 2 трубы, 2 флюгельгорна, 4 валторны, 3 тромбона, баритон, эвфониум, 2 басовые тубы, контрабасы, ударные.

⁵³ Цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B. Bd. 13 / Hrsg. von N. Kokkinis, J. Thym. Mainz; Wien, 1993. S. XXIV.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. S. 445.

наподобие basso continuo опорные басы⁵⁶ и в дальнейшем основывается на этой гармонической схеме, придерживаясь ее буквально в вариациях I–III и менее точно – в последующих. Обращают на себя внимание такие характерные для шёнберговского стиля черты, как неквадратность темы (9+4+8) и интенсивность мотивного развития, которое начинается сразу же после экспозиции тематизма (см., в частности, появления мотива **a** в примере 132).

Как и Вариации на речитатив для органа, ор. 43 сочетает в себе черты строгих и свободных вариаций. Помимо гармонии, в большинстве вариаций сохраняется форма темы (за исключением имитационной VI), при этом меняется их темп и общий облик (III – Adagio, IV – вальс, V – канон в обращении; последняя VII вариация, в которой тема проводится относительно крупными, равными длительностями в духе *cantus firmus*, напоминает хоральную прелюдию). Наподобие всех прочих вариационных циклов Шёнберга, ор. 43 заканчивается финалом, вбирающим и обобщающим предшествовавшие стадии вариационных трансформаций и завершающимся триумфальным проведением темы (точнее – ее начала) в первоначальном виде⁵⁷.

Вариации ор. 43 отличает искусная тематическая разработка, последовательное и логичное развитие, полифоническая дифференциация музыкальной ткани, детализированная инструментовка – черты, которые характерны для всех без исключения произведений Шёнберга. Хотя цикл Вариаций и не заканчивается фугой, в нем происходит постепенное накопление полифонической сложности. Зеркальные отражения мотивов I вариации во II (ср. тт. 22 и 43, 31 и 61; см. также тт. 77–80) находят продолжение в V, которая представляет собой абсолютно точный канон в обращении, сотканный из виртуозных модификаций тематического материала (своей математической точностью этот канон напоминает полифонические формы «Лунного Пьеро» – № 17 и 18). Полифоническая линия достигает высшей точки в VI вариации, основанной на сплошных энергичных имитациях (материал VI вариации получит отражение в финале, а тема имитации в кульминации даже объединится в контрапункте с темой вариаций, тт. 269–270). Проводя такое постепенное полифоническое усложнение, Шёнберг опять-таки следует лучшим классическим образцам, и прежде всего Бетховену, который последовательно осуществил этот принцип в Вариациях на тему вальса Диабелли ор. 120.

Вариации ор. 43 – это во всех отношениях мастерская работа⁵⁸. Вдумчивые исполнители по ней могли составить себе представление о том, что такое «настоящая музыка» (не исключено, что и в этом тоже состояла педагогическая сверхзадача Шёнберга). В силу вышеназванных практических причин в Вариациях особенно сильно проявились ретроспективные тенденции. В меньшей степени, чем Вторая камерная симфония, Вариации ор. 43 по своему стилю принадлежат миру позднего романтизма – той традиции австро-немецкой музыки, которая так преобразилась под руками Шёнберга и его учеников, что в начале 1940-х уже неизбежно казалась прекрасным анахронизмом.

Следующая после Вариаций ор. 43 оркестровая партитура Шёнберга написана снова в серийной технике. Это «Прелюдия» (**Prelude**) **ор. 44** – вступительная часть семичастной композиции, которую голливудский дирижер, композитор и музыкальный издатель Натаниэль Шилкрет заказал шести разным композиторам. Было задумано создать кантату по библейской книге «Бытие», в сочинении которой, помимо Шёнберга, приняли участие сам Шилкрет («Творение»), А. Тансман («Грехопадение»), Д. Мийо

⁵⁶ Эскиз воспроизводится в издании: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. IV: Orchesterwerke. Reihe B. Bd. 13. S. 144.

⁵⁷ Возвращением темы вариаций в кульминации финального раздела заканчиваются также оркестровые Вариации на тему Гайдна ор. 56а И. Брамса и оркестровые Вариации и fuga на тему Моцарта ор. 132 М. Регера.

⁵⁸ «Это одно из сочинений, которые пишешь, чтобы насладиться собственной виртуозностью [...], – писал Шёнберг дирижеру Ф. Райнеру. – Могу Вас заверить – и, думаю, я в состоянии доказать – что в техническом отношении это шедевр» (*Шёнберг А. Письма*. С. 310).

(«Каин и Авель»), М. Кастельнуово-Тедеско («Потоп»), Э. Тох («Завет») и И. Стравинский («Вавилон»). Семиминутная «Прелюдия» для хора, поющего без слов, и большого оркестра, была написана композитором менее чем за десять дней, в последней декаде сентября 1945 года.

Библейская тема в 1920–1940-е годы служила предметом интенсивных размышлений композитора, стержнем его духовной жизни, о чем свидетельствует прежде всего опера «Моисей и Аарон». Можно было бы ожидать, что «Прелюдия», непосредственно связанная с той же сферой, обнаружит точки соприкосновения с этим масштабным замыслом. Однако связь двух сочинений оказывается чисто внешней и сводится лишь к общему первоисточнику. «Прелюдия» – это эффектная оркестровая пьеса с элементами иллюстративности, сравнительно простая по замыслу и, на наш взгляд, не претендующая ни на постановку философских проблем, ни на особую композиционно-техническую изобретательность.

Судя по местоположению в кантате, «Прелюдия» должна представлять картину изначального хаоса (в этом смысле ее функция аналогична Вступлению к оратории Гайдна «Сотворение мира»). Пьеса состоит из двух разделов: вступления – это своего рода прелюдия в прелюдии (тт. 1–24) – и фуги⁵⁹ (тт. 25–83). Идея передать хаос при помощи одной из самых высокоорганизованных музыкальных форм ставила в тупик многих интерпретаторов творчества композитора и побуждала их к самым смелым метафизическим трактовкам. Так, К. Дальхауз, связывая форму «Прелюдии» с баховскими полифоническими циклами, строит свои дальнейшие рассуждения, основываясь на высказывании Гёте по поводу услышанных им сочинений Баха: «[...] будто бы вечная Гармония говорила сама с собой, как это могло происходить, например, в душе Господа перед творением мира [...]». Исследователь считает фугу в ор. 44 своеобразным комментарием этих слов, выражением мистического представления композитора о «невидимом, невыразимом» Боге⁶⁰. На наш взгляд, возможно и иное истолкование шёнберговского опуса. Вступление для Шёнберга всегда было «зерном», из которого произрастает все последующее, которое в свернутом виде содержит в себе главные движущие силы предстоящего процесса (хрестоматийный пример – интродукция к Вариациям для оркестра ор. 31). Почему бы не предположить, что в «Прелюдии» – единственной бестекстовой части цикла – средствами «абсолютной музыки» передается суть того, о чем будет рассказано впоследствии во всех деталях? Тогда фугу можно понимать как музыкальный аналог процесса Творения – созидание целого музыкального мира из единого тематического ядра, которое повторяется, трансформируется, множится и порождает все новые и новые музыкальные «формы жизни». В таком случае напрашивается истолкование шести проведений темы как шести дней творения, и становится понятно, почему хор без слов вступает только в шестом проведении – ведь человек был создан лишь на шестой день. Подобная трактовка вполне согласуется и с общим профилем развития сочинения: от неясных, таинственных шорохов и разрозненных, пространственно разделенных фраз в самом начале к величественному *tutti* в конце (в последних тактах хор интонирует тот же мотив, которым открывала сочинение басовая туба, – процесс Творения завершен?).

Если в поздних тональных сочинениях мы не раз обращали внимание на латентное влияние «метода композиции на основе двенадцати тонов», то в соседствующей с ними серийной «Прелюдии», напротив, дают о себе знать некоторые тональные признаки.

⁵⁹ Точнее – фугато на две темы: тема, обозначенная как *Hauptstimme*, при первом же появлении сопровождается контрапунктом. В пределах Дух серия проходит дважды, распределяясь между обоими голосами: сначала это P_{es} , потом ракоходное обращение квинтой ниже RI_{as} – излюбленный Шёнбергом вид комплементарного ряда. После четырех проведений пары тем (в прямом движении и обращении) и последующей интермедии (тт. 48–54, с реминисценциями из первых тактов «Прелюдии») темы проводятся еще дважды – в имитационном изложении и фрагментарно, в разработочном духе.

⁶⁰ *Dahlhaus C. Die Fuge als Präludium: Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition op. 44. S. 197–203.*

Основной ряд в ней используется всего в трех высотных положениях: P_b , P_{es} и P_f (вместе с тремя соответствующими комплементарными инверсиями квинтой ниже); их взаимное соотношение в точности воспроизводит основные тональные функции T, S и D. Кроме того, сам ряд изобилует терциями и, переведенный в вертикаль, порождает консонирующие, quasi-тональные созвучия. Таким образом, действие тональной сферы в позднем творчестве Шёнберга далеко не ограничивается только лишь группой тональных опусов – происходит заметное взаимопроникновение разных композиционных методов, рождаются всякий раз новые причудливые гибриды.

В 1940-е годы появляются два уникальных в своем роде сочинения Шёнберга, непосредственно связанных с актуальными политическими событиями, – «**Ода Наполеону Бонапарту**» на слова Дж. Г. Байрона **ор. 41** и кантата «**Уцелевший из Варшавы**» **ор. 46**. Шёнберг, всю жизнь исповедовавший принцип «искусство для искусства», придерживался точки зрения, что художник должен стоять вне политики. Об этом композитор определенно высказался в 1928 году, отвечая на вопрос одной из газет «нужен ли человечеству гимн мира (Friedenshymne) ?»: он скептически отнесся к этому проекту, поскольку, на его взгляд, искусство не в состоянии влиять на политику, а с чисто художественной стороны сочинение такого гимна ему неинтересно, поскольку «действительно популярное не несет в себе признаков искусства»⁶¹. Принципиальное мнение композитора не изменилась и впоследствии. Спустя двадцать лет он писал Й. Руферу: «Нам, живущим в музыке, нет места в политике, и мы должны рассматривать ее как нечто глубоко нам чуждое. Мы аполитичны, и максимум, к чему мы можем стремиться, это молча оставаться в тени»⁶². Тем не менее, политические катаклизмы, современником которых Шёнбергу довелось быть – две мировые войны, правление национал-социалистов, – не могли оставить его равнодушным и побуждали высказываться и действовать. Кульминации его политической активность достигла после прихода к власти в Германии национал-социалистов: композитор собирался создать новую партию, призванную защитить интересы еврейского народа, намеревался развернуть с этой целью широкую агитационную кампанию и с присущей ему страстностью писал о готовности пожертвовать ради этого тем, что было для него смыслом жизни, – своим искусством⁶³.

Однако лишь события Второй мировой войны нашли прямое отражение в его творчестве. В начале 1942 года американская Лига композиторов обратилась к Шёнбергу с просьбой написать для предстоящего концертного сезона новое камерное произведение. Как вспоминал композитор, ему сразу пришла в голову мысль, что это сочинение должно передать то возмущение, которое вызвали в мире преступления идущей войны; он посчитал своим моральным долгом «высказаться против тирании»⁶⁴. Непосредственным поводом для такого решения, по-видимому, стало нападение Японии 7 декабря 1941 года на Перл-Харбор и последовавшее за этим вступление в мировую войну США.

Шёнберг сразу остановил свой выбор на поэзии Дж. Г. Байрона⁶⁵. Поколебавшись некоторое время между фрагментом из поэмы «Дон-Жуан», повествующем об освободительной борьбе греческого народа с турками (стихи 689–784), и «Одой

⁶¹ Результаты опроса были опубликованы в берлинской газете «Acht-Uhr-Abendblatt» 26 мая 1928 года; цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 271

⁶² Письмо от 25 мая 1948 года см.: Шёнберг А. Письма. С. 351

⁶³ Запись из архива композитора: «Ради дела еврейского народа я принесу в жертву свое искусство. И я принесу ее с восторгом, потому что для меня нет ничего выше, чем мой народ» (цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 293).

⁶⁴ Schoenberg A. How I came to compose the Ode to Napoleon. P. 55.

⁶⁵ В 1930–1940-е годы творчество Байрона воспринималось в США с большим энтузиазмом. После празднования 150-летнего юбилея поэта в 1938 году новый всплеск интереса к его наследию пришелся на начало 1940-х, когда творчество Байрона, которого в американской прессе называли «певцом свободы», «вечным воплощением вольного духа» и даже провозвестником демократических ценностей, казалось особенно созвучным времени (подробнее об этом см.: Buhrmann D. Arnold Schönbergs «Ode to Napoleon Buonaparte» op. 41. Anmerkungen zur Textvorlage. S. 66–68).

Наполеону Бонапарту», Шёнберг остановился на последней. В тексте «Оды» многое воспринималось тогда в связи с актуальной политической обстановкой. «Текст полон намеков на Гитлера и наши сегодняшние события», – писал композитор дочери⁶⁶. А вот цитата из другого его письма: «В нем [стихотворении] говорится о Наполеоне так, как мы говорили бы о Гитлере, если бы поймали его живым»⁶⁷. Вместе с тем, проводимые Байроном многочисленные исторические и мифологические параллели придают этому тексту вневременное значение; его можно понять как гневную инвективу и предостережение против тирании вообще. Наконец, при выборе «Оды» определенную роль могло сыграть еще одно обстоятельство: восторженное упоминание в последней строфе имени Джорджа Вашингтона, которого поэт противопоставляет Наполеону и называет «Цинциннатом Запада», – совершенно неожиданный поворот в «сюжете» стихотворения и прекрасный случай для Шёнберга (который незадолго до сочинения «Оды», в апреле 1941 года, получил американское гражданство) выразить патриотические чувства по отношению к своей новой родине⁶⁸.

С сегодняшней точки зрения сравнение байроновского Наполеона с Гитлером кажется сомнительным. Действительно, поэт просто-таки уничтожает адресата своей «Оды», но слова его звучат так резко и горько именно потому, что прежде Наполеон был его кумиром. Байрон порицает не сами деяния императора, а его недостойный уход с политической сцены. «Ода» была написана 10 апреля 1814 года, как только пришла весть о вынужденном отречении Наполеона от власти. Несколько дней спустя Байрон писал своей будущей жене: «Бонапарт повержен – сожалею об этом – и о возвращении презренных Бурбонов – триумф посредственности над талантом – и полное крушение духа, который казался мне выше фортуны, – это крайне поразило и смутило меня»⁶⁹. В 1823 году, проплывая мимо Корсики, Байрон высказался в том же смысле, что и в своей «Оде»: «Когда фортуна отвернулась от него и казалось, что все потеряно, он должен был тут же броситься в гущу битвы под Лейпцигом или Ватерлоо и благородно погибнуть, вместо того чтобы умирать медленной смертью в заключении...»⁷⁰ Гнев и презрение в «Оде» смешаны с болью разочарования, и именно это глубоко личное, пристрастное отношение к «любимцу поколенья»⁷¹ делает байроновское послание столь яростным и негодующим.

Шёнбергу не мог не импонировать сам страстный тон «Оды». В своем сочинении он превратил ее в язвительный, саркастический пятнадцатиминутный монолог для чтеца в сопровождении струнного квартета и фортепиано. Партия чтеца, безусловно, доминирует, донесение словесного текста было для композитора первоочередной задачей. Музыкальное сопровождение обыгрывает, подчеркивает, интерпретирует отдельные обороты и слова, выявляя «сто семьдесят оттенков иронии, презрения, сарказма, пародии, ненависти и возмущения, с которыми Байрон третирует свою жертву»⁷².

Уже сам исполнительский состав «Оды» – Sprechstimme (в данном случае мужской голос) в сопровождении камерного ансамбля – напоминает о «Лунном Пьере». В «Оде»

⁶⁶ Из письма Шёнберга Г. Грайсле от 17 мая 1942 года, цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 384.

⁶⁷ Из письма Шёнберга Г. Шерхену от 30 ноября 1945 года, цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 2 / Hrsg. von R. Brinkmann. Mainz; Wien, 1997. S. 107.

⁶⁸ Впрочем, В. Райх в своей монографии утверждает, что Шёнберг вначале познакомился с первой редакцией байроновского текста, в которой отсутствуют три последние строфы, и сразу же приступил к сочинению (*Reich W. Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. S. 270*).

⁶⁹ Byron's Letters and Journals. Vol. 4. Цит. по: *Buhrmann D. Arnold Schönbergs «Ode to Napoleon Buonaparte»* op. 41. Anmerkungen zur Textvorlage. S. 62.

⁷⁰ Цит. по: *Ibid.* S. 63.

⁷¹ Здесь и далее (за исключением фрагмента о «риторических фигурах») «Ода» цитируется в переводе В. Брюсова.

⁷² Из письма Шёнберга предполагавшемуся первому исполнителю партии чтеца Орсону Уэллсу от 19 сентября 1943 года, цит. по: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abt. VI: Kammermusik. Reihe B. Bd. 24, 2 / Hrsg. von R. Brinkmann. Mainz; Wien, 1997. S. 127.

композитор отказывается от излишней звуковысотной дифференциации и записывает партию чтеца «вокруг» одной-единственной строчки, правда, при этом скрупулезно выставляя воображаемые диезы и бемоли (эскизы к сочинению свидетельствуют о том, что на определенном этапе работы партия чтеца записывалась, как и в «Пьеро», на пятилинейном нотоносце и, скорее всего, сам композитор везде хорошо представлял себе точные интервалы). Но самое главное: в «Оде» воскрешается сам «ассоциативный» тип музыкальной ткани, полной скрытых отсылок к другим музыкальным эпохам, жанрам и конкретным текстам, впервые столь широко разработанный в «Лунном Пьеро» (подробнее об этом будет сказано ниже).

Строфическая форма словесного текста определяет музыкальную композицию сочинения. Девятнадцать строф стихотворения композитор разбивает на четыре группы: I–V, VI–VIII, IX–XII и XIII–XIX, – разделяя их тремя инструментальными интерлюдиями. Обширное вступление к «Оде» (тт. 1–25), заключающее в себе ее краткий тематический и гармонический конспект, сразу же обрушивает на слушателя неистовые пассажи, яростные тираты и аккорды, задавая господствующий в сочинении гневный, возбужденный тон. Как и в «Пьеро», ближе к концу композиция становится все более слитной: интерлюдии становятся все короче, вокальные разделы все продолжительнее. Завершается «Ода» мощным, величественным нарастанием (вся XIX строфа, тт. 247–267), которое венчает лучезарное трезвучие Es-dur в самом конце, вызвавшее в свое время вопросы у учеников композитора и последователей его додекафонного метода⁷³. На вершине этого подъема триумфально звучит «мотив Вашингтона» (т. 261, тт. 265–266), формировавшийся в сочинении постепенно и впервые появившийся в конце XII строфы, где речь шла о «герое», в котором «пылает пламя неземное» (т. 174, фортепиано).

Внимание к слову, к его смыслу и интонации его произнесения здесь исключительное, побуждающее к проведению аналогий с барочной традицией. Как было принято в эпоху барокко, Шёнберг сопровождает некоторые ключевые слова своеобразными «риторическими фигурами», весьма наглядно живописующими их смысл. Так, фраза в конце I строфы «ни человек, ни дьявол не падал так низко» (т. 36) сопровождается картинной остановкой (остинато плюс тремоло) на границе контр- и субконтроктав. Слова «с солнечных высот погрузиться в беззвездную ночь» (тт. 164–165) иллюстрируются изысканными нисходящими аккордами *col legno*, *sul ponticello*, за которыми следует нисходящее же глиссандо флажолетами вплоть до самых низких звуков, возможных на виолончели и альте (см. пример 133 а). Слова «содрогаться» (т. 81) и «дрожь» (тт. 146–147) композитор сопровождает выписанным тридцатьвторыми тремоло струнных (прием, знакомый еще по «Ожиданию», где, напомним, смертельный страх передавался при помощи *frullato* духовых). Наконец, с еще одной «риторической фигурой» встречаемся на словах «умереть как принц или жить как раб» (тт. 82–83): чистый H-dur с героическим пунктирным ритмом и восходящим октавным ходом противопоставляется темброво и ладово размытому нисхождению, приводящему к двум увеличенным трезвучиям, смещенным друг относительно друга на полтона, и поддержанному спускающейся в самый низкий регистр вокальной интонацией (см. пример 133 б).

ПРИМЕР 133 а, б

Сочинение изобилует и другими, более конкретными и быстролетными, аллюзиями. Самая известная из них – «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена в сочетании с начальным квартовым ходом «Марсельезы» в тт. 62–64 на словах «громоподобный клич побед». Справедливости ради стоит отметить, что если бы о намерении композитора не было известно со слов его учеников, то «Марсельезу» здесь едва ли кто-нибудь узнал:

ПРИМЕР 134

⁷³ См., в частности, письмо Шёнберга Р. Лейбовицу от 4 июля 1947 года: Шёнберг А. Письма. С. 341.

Благодаря бетховенской цитате в новом свете предстает конец сочинения: велик соблазн связать заключительный Es-dur с тональностью «Героической симфонии», как известно, первоначально посвященной Наполеону. Напоминание о Бетховене особенно уместно в данном контексте еще и потому, что его отношение к Наполеону изменилось точно так же, как и отношение Байрона, пусть и по другой причине⁷⁴.

В строфах VI–VIII, где Байрон упоминает нескольких мифологических и исторических персонажей, заметны намеки на «старинный стиль»: настойчивое использование имитационной полифонии (начало VI и VII строф), воспроизведение фактуры протестантского хора (аккордовые «колонны» в начале VIII строфы).

Особый интерес представляет звуковысотная организация «Оды». По этому поводу существуют противоречивые мнения: некоторые исследователи причисляют это сочинение к числу двенадцатитоновых серийных, другие находят в нем шестизвучный ряд, третьи подчеркивают его тональные коннотации⁷⁵. Прояснить этот вопрос могут эскизы композитора. В набросках к «Оде» (MS 45, 767) Шёнберг выписывает отдельно первое «предложение» ряда (которое он, по аналогии с периодом, называет *antecedent*) и отдельно – второе «предложение» (*consequent*), в обоих случаях вместе с инверсиями, дополняющими обе половины до двенадцатитоновости:

ПРИМЕР 135

По звуковому составу обе половины ряда представляют собой фрагмент симметричного лада 1.3.1.3.1 и допускают ограниченное число транспозиций: всего три – на малую секунду, большую секунду и малую терцию. Их Шёнберг и фиксирует. При этом *consequent* по звуковому составу полностью идентично выписанной Шёнбергом инверсии *antecedent*. Обращает на себя внимание, что композитор сразу выделяет в *antecedent* два составляющих его трезвучия (в других набросках – в частности, MS 45, 766 – он разрабатывает их в виде фигураций). Кроме того, рядом с *antecedent* Шёнберг записывает его звуки в другом порядке, вытянутые в одну линию.

Звуковысотная организация «Оды» опирается на *гексахорд*, звуки которого могут свободно переставляться. В этом плане «Ода» обнаруживает неожиданную близость «Лестнице Иакова», где основным источником музыкального материала также служил гексахорд со свободной пермутацией звуков – правда, в оратории гексахорд не транспонировался. С другой стороны, ряды всех серийных сочинений Шёнберга мыслились как сочетание двух «шестерок» со строго закрепленной последовательностью звуков. Особенность «Оды» состоит в том, что здесь важен не порядок звуков, а чистый звуковысотный состав «шестерок» (следовательно, здесь можно говорить именно о гексахорде как разновидности звукоряда в качестве первоосновы высотной организации), и что второй – комплементарный – гексахорд является точной транспозицией первого на большую секунду (следовательно, в качестве модели – инварианта всех звуковысотных соотношений здесь функционирует *один* гексахорд). В «Оде» Шёнберг словно бы возвращается к опыту «Лестницы Иакова», обогащенный двадцатилетней практикой серийной композиции: гексахорд здесь транспонируется и, как правило, дополняется своим «двойником» до полного двенадцатизвучия. Принцип двенадцатитоновых «полей» достаточно четко прослеживается на протяжении всего сочинения.

Строение исходного гексахорда таково, что предполагает ряд комбинаций с участием тональных аккордов. Звукоряд *c des e f gis a* легко разбивается на три пары одноименных трезвучий: *A/a*, *F/f*, *Des/cis*, – а также на два увеличенных трезвучия: *e gis c* и *fa des*. Эту особенность гексахорда Шёнберг широко использует. Сочетание одноименных трезвучий (чаще всего в виде секстаккордов, подчеркивающих

⁷⁴ В уже цитированном комментарии к своему сочинению Шёнберг писал, что, приступая к работе над «Одой», вспоминал, в числе прочего, «Героическую симфонию» и «Победу Веллингтона» Бетховена (*Schoenberg A. How I came to compose the Ode to Napoleon*. P. 55).

⁷⁵ Разные взгляды на этот счет отражены в названии статьи Ю. Холопова: *Cholopov Y. Ode to Napoleon Buonaparte. Serial? – or tropal? – or modal? – or newtonal?*

обрамляющий интервал: большую септиму или малую нону) является центральным элементом гармонической системы сочинения, распространяющим свое действие как на вертикаль (см., например, начальные такты сочинения), так и на горизонталь (многочисленные этюдобразные фигурации – см. в качестве образца тт. 3–5). Усложненные тональные аккорды определяют собой весь звуковой строй «Оды»; с этой точки зрения ее окончание на чистом трезвучии является вполне закономерным.

Помимо трезвучных соединений, гексахорд нередко предстает в своем линейном виде – как цепочка из малых секунд и терций. Например, в тт. 66–69 у скрипок такие цепочки обыгрывают главный гексахорд, а альту и виолончели поручены трезвучия на основе комплементарного гексахорда, в результате чего образуется двенадцатитоновое поле:

ПРИМЕР 136

Гексахорд также служит источником тематического материала. Впервые в виде линии-темы он предстает в начале II строфы (тт. 37–38, виолончель), далее из него выводятся темы для имитационной обработки в строфах VI–VIII (тт. 96–97, 100–101, 108–109, также тема хорала тт. 116–118), из него же происходит и мотив Вашингтона, что хорошо видно при первом появлении этого мотива в тт. 174–175.

Звуковысотная организация «Оды» обнаруживает признаки *как серийности, так и модальности*. Подобно серии, основной гексахорд действует во всех направлениях, управляя и собственно звуковысотной структурой, и тематическими конфигурациями. В пользу серийности говорит также явная тенденция к тотальной двенадцатитоновости. При этом произвольный порядок следования звуков, их повторение и дублирование по вертикали, а также само строго симметричное строение гексахорда (столь нетипичное для шёнберговских серий) указывают на влияние модального принципа организации.

«Ода» – одно из наиболее ярких и эффектных сочинений Шёнберга. Сам выбор политически актуального текста, максимально понятный способ его преподнесения и, не в последнюю очередь, музыкальный язык, относительно доступный – разумеется, с поправкой на стиль Шёнберга – в своей тональной ассоциативности, говорят о том, что композитор адресовал свое сочинение достаточно широкой аудитории и рассчитывал на успех. Шёнберг достиг цели: на премьере, состоявшейся 23 ноября 1944 года в Карнеги-холле (в авторской версии для струнного оркестра и фортепиано) публика оценила политическую и патриотическую ангажированность «Оды» и приняла ее с восторгом. По сей день «Ода» остается одним из самых исполняемых среди поздних сочинений композитора. В ней Шёнбергу удалось осуществить то, что, как правило, не слишком удавалось ему: создать полностью отвечающую его композиционным критериям, изобретательную, виртуозную и при этом коммуникативно открытую партитуру.

История «Уцелевшего из Варшавы» для чтеца, мужского хора и оркестра **ор. 46** начинается с предложения танцовщицы и хореографа российского происхождения Коринны Хохем (Chochem) сделать обработку партизанской песни «Sog nit kejtmol», возникшей в гетто Вильнюса, для создаваемой ею антологии еврейских танцев и песен в современных обработках (ранее в этом проекте уже приняли участие Д. Мийо, Э. Тох, Г. Эйслер, Л. Бернстайн). В письме от 20 апреля 1947 года композитор сообщает Хохем о плане «шести-девятиминутного сочинения для малого оркестра и хора, возможно, одного или более солистов на данную Вами мелодию» и добавляет: «Я намереваюсь воспроизвести эту сцену в Варшавском гетто, которую Вы описывали, как обреченные евреи начали петь, прежде чем пойти на смерть»⁷⁶. Однако в итоге из-за запрошенного Шёнбергом гонорара это сотрудничество так и не состоялось. К той же идее композитор вернулся чуть позже, в июле, когда в ответ на заказ от Фонда Кусевицкого предложил уже начатое оркестровое сочинение. Его жанр Шёнберг не уточняет, однако в последующей переписке с издательством неоднократно называет его «кантатой». В июле он сочиняет

⁷⁶ Цит. по: *Muxeneder T. A Survivor from Warsaw op. 46. S. 133.*

текст будущей композиции, 23 августа завершает работу над произведением, которое из-за проблем со зрением записывает в виде *particella* на листах большого формата; в декабре того же года Рене Лейбовиц под руководством Шёнберга пишет на этой основе полную партитуру.

Согласно предуведомлению композитора, помещенному в нотах, текст «Уцелевшего из Варшавы» основан на ряде свидетельств, полученных из разных источников. Помимо рассказа Хохем, Шёнберг, по-видимому, опирался на воспоминания венского писателя, друга Берга Зомы Моргенштерна, который некоторое время находился в концентрационном лагере и описал пережитое там в автобиографическом романе «Побег во Францию». В 1941–1943 годах, уже в Калифорнии, он общался с Шёнбергом. Исследователи находят ряд совпадений между повествованием Моргенштерна и текстом «Уцелевшего из Варшавы»⁷⁷. При всей своей достоверности, этот последний в итоге представляет собой не описание конкретного факта, а воссоздание некоей воображаемой ситуации.

В кантате речь идет об эпизоде из жизни концлагеря: подъем затемно, избияния, приказ пересчитаться («Я хочу знать, сколько пойдет в газовую камеру!» – кричит фельдфебель), – и вдруг приговоренные к смерти все как один начинают петь древнюю еврейскую молитву «Sch^ema Yisroel» («Слушай, Израиль»), признание в вере в «единого, вечного Бога». Рассказ производит впечатление своей психологической правдивостью. Мы слышим отрывочную, взволнованную речь человека – очевидца и участника всех событий, его фрагментарные воспоминания, воскрешающие весь ужас пережитого. Он как будто боится объединять себя с теми, кто принял мученическую смерть, и постоянно противопоставляет «я» и «они», и лишь ближе к концу, отдавшись воспоминаниям, говорит «мы». Партия чтеца, зафиксированная, как и в ор. 41, на одной линии, с подразумеваемыми «диезами» и «бемолями», по-своему еще более экспрессивна, чем в «Оде». Нередко это просто ритмизованная речитация на одном звуке, психологически точно передающая подавленное, угнетенное состояние героя и его сосредоточенность на своих воспоминаниях. Отказ от интонационного движения становится здесь действенным выразительным средством. В некоторых местах композитор не использует даже ритмизацию и просто пишет текст. На таком фоне особенно резко выделяются выкрики-приказы фельдфебеля; в этих местах в английскую речь вторгаются фразы на немецком военном жаргоне, что придает повествованию почти хроникальную достоверность.

Ключевое событие, несущее главную смысловую нагрузку, – появление в конце сочинения (т. 80) «Sch^ema Yisroel» в унисон у вступающего здесь впервые мужского хора. Этот текст, взятый из Ветхого завета (Второзаконие, 6: 4–7), используется у иудеев в качестве ежедневной, а также – что важно в контексте данного сочинения – предсмертной молитвы. «Sch^ema Yisroel в конце имеет для меня особое значение, – писал композитор Курту Листу. – Думаю, Sch^ema Yisroel – это признание в вере, исповедь еврея. Это наше представление о едином, вечном Боге, который невидим, который запрещает подражание, запрещает изображение, и все то, что Вы, наверное, почувствовали, когда читали моего “Моисея и Аарона” и “Библейский путь”. Чудо состоит в том, что все эти люди, возможно, годами забывавшие, что они евреи, внезапно очутившись перед лицом смерти, вспоминают, кто они есть»⁷⁸.

Мелодия «Sch^ema Yisroel» (ее начальные обороты), как предвестник, впервые появляется у засурдиненной валторны в начале сочинения, когда рассказчик говорит о «грандиозном моменте» всеобщего единения в пении древней молитвы (тт. 19–20). Она выделяется своим законченным мелодическим и инструментальным обликом на фоне разорванной, фрагментарной фактуры, господствующей в сочинении. В конце «Sch^ema Yisroel» вступает после резко обрывающегося пронзительного нарастания, наподобие кинематографической смены планов. Несмотря на трагизм ситуации, ее звучание

⁷⁷ См.: Ibid. S. 135.

⁷⁸ Письмо от 1 ноября 1948 года цит. по: Ibid. S. 149.

приобретает гимнический, триумфальный характер. К этому моменту устремлено все предыдущее развитие, это высшая точка всего сочинения. В итоге композиция в целом приобретает черты «крещендирующей формы» (термин В. Холоповой) – если иметь в виду не столько динамический, сколько драматургический профиль сочинения. Кульминационный характер завершения недвусмысленно подчеркнут и в плане звуковысотной организации: на «Sch^ema Yisroel» приходится первое мелодическое проведение серии в ее основном виде (P_b); дальнейшее развертывание песнопения основано на других ее формах и транспозициях (I_{es}, P_d, RI_g, P_{fis}), и опять-таки в чисто мелодическом виде. Значение такого серийного «сгустка» в конце композиции можно оценить по достоинству, только если учесть, что ранее серия в мелодическом виде появилась полностью только один раз, в тт. 47–49 (I_g). Таким образом, движение к смысловой кульминации идет параллельно со звуковысотным развитием: появлению текста древней молитвы отвечает обретение в целостном, слышимом, законченном виде «основной конфигурации» сочинения.

В композиции «Уцелевшего из Варшавы» можно выделить несколько кратких разделов, всецело определяемых текстом: инструментальное вступление (тт. 1–11), введение рассказчика (тт. 12–21), «утренний подъем» (тт. 22–31), крик фельдфебеля и избиение (тт. 32–53), первый приказ пересчитаться (тт. 54–70), второй приказ пересчитаться (тт. 71–80) и, наконец, заключительный хор (тт. 80–99).

Тип музыкального изложения, особенно в начале сочинения, поразительно напоминает по стилю атональные опусы Шёнберга, и прежде всего – «Ожидание». Как и в монодраме, ткань здесь в значительной мере состоит из отдельных импульсов и «вспышек», изолированных в плане фактурном, динамическом и инструментальном. Таково, в частности, вступление и первые такты рассказа, где разрозненные «события» сопоставляются почти в пуантилистической манере. Здесь и далее Шёнберг широко использует преобразованные почти до неузнаваемости инструментальные тембры (*col legno*, *col legno battuto*, *pizzicato* и тремоло у струнных, *frullato* у духовых), которые порой делают почти неразличимой точную звуковысотность. Чередование контрастных, трепещущих звуковых «пятен» и «вскриков» создает атмосферу хаоса и смятения. Такое экспрессионистское *déjà-vu* в данном случае абсолютно закономерно: «уцелевший из Варшавы» пребывает в столь же неустойчивом психологическом состоянии, что и героиня «Ожидания», и его рассказ тоже временами напоминает «поток сознания».

Однако кажущаяся поначалу атематической музыкальная ткань все же в масштабах сочинения в целом не является вполне таковой. Если в «Ожидании» вообще нельзя было говорить о мотивах как повторяющихся композиционных элементах, то в кантате они присутствуют и, более того, приобретают функцию «лейтмотивов» – музыкальных символов сходных сюжетных или эмоциональных ситуаций. Так, ход трубы, открывающий сочинение, в дальнейшем можно связать с утренней побудкой (в таком качестве он потом возникает в тт. 25, 26–27, 31–34), пронзительная трель в высоком регистре ассоциируется с резким звуком свистка⁷⁹ (тт. 6, 41, 61–63, 66), а слова сочувствия жертвам сопровождаются нисходящими малосекундовыми мотивами с ремаркой *molto espressivo* – очевидным отзвуком «мотива вздоха» (тт. 29, 44–46, 55). Лейтмотивную функцию выполняют и дробь малого барабана: этот милитаристский сигнал привлекается в качестве лаконичного знака лагерного быта (тт. 32, 37–41, 79–80). Заметно сходство и более крупных музыкальных «блоков». Наиболее яркий пример – два нарастания, предшествующих появлению «Sch^ema Yisroel» в начале и в конце сочинения, которые в обоих случаях характеризуются стабилизацией музыкальной ткани (остинатное упорядоченное движение), ускорением темпа и единой гармонической основой (увеличенные трезвучия).

⁷⁹ Такую аналогию провел К. М. Шмидт в своем подробнейшем анализе сочинения, см.: *Schmidt Ch. M. Schönbergs Kantata «Ein Überlebender aus Warschau» op. 46.*

Как и большинство поздних серийных сочинений Шёнберга, «Уцелевший из Варшавы» обнаруживает в высшей степени индивидуальную звуковысотную организацию. Здесь изобретается уже не только сам ряд, но и способ обращения с ним. О наиболее принципиальной особенности замысла – проведении ряда в кульминационном завершающем разделе сочинения – уже говорилось. Ранее ряд практически не был слышен и действовал исключительно как скрытая организующая субстанция. В характерной для себя манере Шёнберг оперирует скорее комплементарными гексахордами, чем собственно двенадцатитоновыми рядами⁸⁰: например, в первых тактах сочинения звучит исключительно первый гексахорд ряда от *fis* и обращении от *ses*. В звуковысотной организации сочинения особую роль играет увеличенное трезвучие, которое, по наблюдению К. М. Шмидта, нередко выполняет функцию «гармонической педали», гарантирующей связность «кажущихся неструктурированными, хаотическими» элементов «посредством объединительной силы гармонических средств»⁸¹ (напомним, что этот аккорд был в высшей степени типичен и для атональной гармонии Шёнберга). Увеличенное трезвучие образуют 3, 4 и 5-й звуки ряда. Очевидно, что каждое из четырех разных по звуковому составу увеличенных трезвучий будет входить в двенадцать транспозиций ряда, включая все его формы (P, I, R, RI). Шёнберг пользуется столь богатым набором возможностей как раз при введении «гармонических педалей» на основе увеличенного трезвучия, в его распоряжении при этом оказываются разнообразнейшие звуковысотные комбинации. Приведем пример такой «педали» из вступления (т. 11): не дублируя звуки *seas* у тромбонов, Шёнберг дополняет их фрагментами шести разных гексахордов P_{fis} , P_b , P_d , I_d , I_{fis} , I_b (данный фрагмент также хорошо иллюстрирует тот факт, что композитор оперирует здесь прежде всего гексахордами):

ПРИМЕР 137

Последовательность увеличенных трезвучий, повышающихся с каждым шагом на полтона, лежит и в основе большого нарастания перед вступлением «Sch^cma Yisroel» (тт. 72–80; другие случаи «гармонических педалей» на основе этого аккорда см. в тт. 16, 38–41, 43–46, 51). В заключительном разделе сочинения, где в свои права вступает полная серия, увеличенные трезвучия перестают играть в звуковысотной организации сколько-нибудь существенную роль.

Интересная интерпретация «Уцелевшего из Варшавы» принадлежит К. М. Шмидту. Исходя из того, что в позднем творчестве Шёнберга усиливается момент ретроспекции (присутствовавший в его музыке и ранее), ученый приходит к выводу, что в своей кантате композитор конспективно представил собственный творческий путь – от атональности к додекафонии (что находит подкрепление и в тексте сочинения: «от обособления “я” и “они” ко всеобщему признанию в вере»)⁸². Такая неожиданная трактовка заслуживает внимания уже потому, что принадлежит одному из крупнейших специалистов по творчеству композитора. Тем не менее, разделяя ее, исследователь неизбежно вступает на путь недостаточно обоснованных спекуляций и предположений, главная ценность которых состоит скорее в способности дать новое направление мысли и разбудить воображение, чем в строгой и непротиворечивой доказательности.

Струнное трио op. 45 завершает в творчестве Шёнберга линию камерных ансамблей для струнных – одну из наиболее важных и широко разработанных ветвей его музыкального наследия. Трио было сочинено в июне–сентябре 1946 года по заказу музыкального отделения Гарвардского университета, планировавшего провести

⁸⁰ В данном случае комплементарные основному ряду гексахорды дает обращение квинтой ниже.

⁸¹ Schmidt Ch. M. Schönbergs Kantata «Ein Überlebender aus Warschau» op. 46. H. 3. S. 181.

⁸² См. об этом, в частности: Шмидт К. М. Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке? С. 14–16.

симпозиум по музыкальной критике⁸³. В рамках этого симпозиума 1 мая следующего года и состоялась его премьера. По окончании работы над партитурой Шёнберг писал главе музыкального отделения Гарварда А. Тилман Мерриту: «[...] Там есть несколько мест, которые чересчур трудны для обычных камерных музыкантов. Позже я, вероятно, напишу для этих тактов *ossia* – или, может быть, соберусь превратить его [Трио] в струнный квинтет»⁸⁴. Облегченные варианты исполнения некоторых пассажей (*ossia*) действительно были вписаны в партитуру, до переработки сочинения для струнного квинтета дело так и не дошло.

Созданию Трио сопутствовали драматические события в жизни композитора. В августе, в разгар работы, Шёнберг пережил клиническую смерть на почве острой сердечной недостаточности; тогда его спасла только прямая инъекция в сердце. Со слов близких композитору людей стало известно, что переживания, связанные с болезнью – вплоть до отдельных деталей лечения, – нашли отражение в Трио. Об этом сам Шёнберг рассказывал, в частности, Томасу Манну, который вспоминал: «Он утверждал, что изобразил здесь свою болезнь и ее лечение, включая *male nurse* [санитара] и всё остальное»⁸⁵. О роли скрытых внемузыкальных импульсов в творчестве Шёнберга мы уже имели случай говорить в связи с Первым квартетом, Второй камерной симфонией, Фортепианным концертом. В данном случае значение подобной тайной программы не выходит за рамки чисто биографического контекста сочинения; за отсутствием сколь угодно развернутых авторских комментариев, она не может быть привлечена для его интерпретации.

Трио принадлежит к числу наиболее вдохновенных созданий композитора. Оно отмечено печатью позднего творчества – в том смысле, который вкладывают в это понятие, подразумевая прежде всего позднее творчество Бетховена. «Именно парадоксальное переплетение чрезвычайной сложности и удивительного пренебрежения по отношению к постулатам формальной “культуры” есть та особенность позднего произведения, которая роднит шёнберговское Трио с поздними квартетами Бетховена», – писал К. Дальхауз⁸⁶. С другой стороны – еще один парадокс – названная особенность словно возрождает атональный стиль Шёнберга едва ли не самого плодотворного для него времени – рубежа 1900–1910-х годов, с присущей этому стилю поразительной свободой и непринужденностью музыкального мышления, оставляющего далеко позади все традиционные нормы и каноны и увлекающего в другие пространства, в сферы новых смыслов и форм.

В Трио Шёнберг возвращается к одночастной композиции, которой он решительно отдавал предпочтение в инструментальных сочинениях 1900-х годов и от которой отошел, начиная со Второго квартета. Однако форма эта совершенно особая уже по своим внешним очертаниям. Композитор выписывает в нотах обозначения ее разделов: раздел I (тт. 1–51), 1-й эпизод (тт. 52–132), раздел II (тт. 133–179), 2-й эпизод (тт. 180–207), раздел III (тт. 208–293). Обозначения эти важны скорее для глаза, чем для слуха: заметного функционального различия между «частями» и «эпизодами» нет.

Музыка Трио в высшей степени импульсивна и переменчива, основана на разного рода контрастах – динамики, регистров, фактуры, типа звукоизвлечения (которое здесь исключительно многообразно), характера движения, на сопоставлении уравновешенных тематических и иррациональных атематических фрагментов. Движение часто прерывается остановками, повисают ферматы, нарушающие последовательный ход развития и обозначающие собой смену музыкальных «планов» (таково, в частности, начало 1-го

⁸³ Помимо Шёнберга, заказы были сделаны А. Копленду (хоровое сочинение «Вначале»), П. Хиндемиту (кантата «*Apparebit repentina dies*»), Дж. Ф. Малипьеро («*La terza*» для хора и малого оркестра), Б. Мартину (6-й квартет), У. Пистону (3-й квартет) и У. Шуману (балет «Ночное путешествие»).

⁸⁴ Цит. по: *Schmidt Ch. M. Arnold Schönberg: Streichtrio op. 45. S. 67.*

⁸⁵ *Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. С. 352.*

⁸⁶ *Dahlhaus C. Schönberg und die Programmusik. S. 133.*

эпизода, тт. 52–70). Подобно мозаике, целое состоит из отдельных «осколков», отдельных звуковых «объектов»; линейная логика развития уступает место многомерной сети взаимосвязей и аллюзий на расстоянии. Вплоть до III раздела материал почти не повторяется, возобновляются лишь некоторые типы изложения (так, систематически используется тремоло, захватывающее весь ансамбль), возвращаются отдельные «характеры» – например, неоднократно возникают quasi-танцевальные эпизоды (тт. 82, 122, 159), фрагменты в хоральном духе, по типу движения напоминающие медленную часть цикла (тт. 57, 111, 193–194). Зато III раздел представляет собой абсолютно узнаваемую сокращенную репризу, воспроизводящую предшествующие события в исходном порядке и почти без изменений. С т. 208 по т. 256 проходит материал I раздела и 1-го эпизода (тт. 1–110), далее вспоминается пропущенная танцевальная тема из тт. 86–91, потом возвращаются фрагменты II раздела (тт. 277–281 воспроизводят тт. 143–145 и 155, еще одна танцевальная тема, т. 282, – не что иное, как реминисценция тт. 159–169). Насколько последовательно был проведен принцип постоянного обновления в первых четырех разделах сочинения, настолько подчеркнута репризность пятого. Причем для «мозаичного» композиционного стиля Трио очень характерно то, как воспроизводится прозвучавший материал: следуя плану начальных разделов, композитор «вырезает» целые тактовые блоки и заново составляет имеющиеся в его распоряжении фрагменты, прежде разделенные во времени. Надо ли говорить, что подобный образ действий по сути противоположен двум основополагающим композиционным установкам Шёнберга: принципу тотальной взаимосвязи всего и вся в композиции и принципу неповторения материала в неизменном виде (названному им «развивающей вариацией»). Но именно раздробленность, фрагментарность изложения Трио живо напоминает наиболее радикальные опусы эпохи атонального Sturm und Drang (вроде третьей из фортепианных пьес op. 11), в которых композитор, как уже говорилось, научился «соединять мысли, не прибегая к формальным связкам, просто путем нанизывания»⁸⁷. Особенность Трио, причудливость и парадоксальность его замысла, которую К. Дальхауз назвал приметой позднего стиля, состоит в объединении идеи «нанизывания» событий с идеей почти буквального повторения, причем не только I раздела, что придало бы форме неуместную в данном случае завершенность, но – конспективно – почти всего предшествовавшего репризе, что, напротив, скорее «раскрывает» форму, намекает на возможность еще скольких угодно возвращений с новыми конфигурациями элементов. Основание для таких предположений дает и окончание Трио: скорее не заключение, а прекращение, исчезновение, истаивание, скорее многоточие, чем точка.

Именно сопоставление контрастных фрагментов является основным формообразующим принципом Трио, обуславливающим уникальность его композиции. Поэтому неубедительными и надуманными, по нашему мнению, выглядят интерпретации некоторых исследователей, усматривающих в этом сочинении, по аналогии с ранними «поэтными» сочинениями Шёнберга, черты четырехчастного цикла в сочетании с сонатной формой (так поступают, в частности, К. Дальхауз и вслед за ним К. М. Шмидт в цитированных выше работах). Действительно, здесь можно говорить о характерах, типах движения цикла, которые, однако же, в цикл никак не складываются, прихотливо чередуясь и появляясь в произвольной последовательности. Главный интерес в Трио представляет как раз то, насколько отдаляется оно от возможных прототипов, насколько иррациональна, в сущности, его композиция, возрождающая – после подчеркнута традиционных форм 1920-х годов – некоторые важные принципы экспериментальных атональных сочинений.

И все же Шёнберг не был бы Шёнбергом, если бы его Трио оказалось полностью свободным от какой бы то ни было последовательной тематической организации. Она присутствует и здесь, только спускается с макроуровня темы на микроуровень мотива,

⁸⁷ Schönberg A. Selbstanalyse (Reife). S. 387–388.

точнее даже основного интервала, и таким образом сближается со звуковысотной организацией. Поясним, что имеется в виду.

Уже в самом начале работы, выписывая для себя разные транспозиции серии, композитор выделил отдельными штилями крайние звуки составляющих ее – как обычно у Шёнберга – «шестерок», образующие интервал малой секунды (необходимо подчеркнуть, что уже в серийной таблице композитор выписывает к каждой транспозиции дополнительное шестизвучие, представляющее собой пермутацию первой половины серии⁸⁸):

ПРИМЕР 138

Этот интервал вместе с производными (если воспользоваться термином А. Форте, «интервальный класс») становится в сочинении доминирующим, иногда принимая вид отдельных мотивов, а иногда формируя атематические блоки и фигурации. Уже в самом начале сочинения хорошо видны обе эти ипостаси: у виолончели он предстает в виде экспрессивного мотива, у скрипки и альты – как нейтральная фигура сопровождения, трель:

ПРИМЕР 139

В дальнейшем Шёнберг систематически выделяет из серии малосекундовые ячейки (не останавливаясь при этом перед нарушением порядка звуков) и заполняет ими все измерения музыкального пространства, благодаря чему Трио приобретает достаточно острую и напряженную интонационную окраску. Вот несколько примеров, иллюстрирующих действия композитора:

ПРИМЕР 140 а, б

Тем неожиданнее появление при переходе от I раздела к 1-му эпизоду вполне тонального оборота, звучащего мягко и консонантно; он доносится будто бы из другого измерения:

ПРИМЕР 141

Такой тональный ход на грани уже *стилистического* контраста – это еще одна примета позднего стиля композитора, который ранее исключал любые тональные намеки в атональном контексте, поскольку они могли вызвать ложные ожидания и направить слух по неверному пути.

Хотя Трио принадлежит к числу серийных сочинений Шёнберга, он обращается здесь с рядом настолько свободно, что порой кажется: ряд нужен ему не как фиксированная последовательность звуков, а как двенадцатитоновый звуковысотный резервуар, надежное средство создавать додекафонные структуры. Выделяя из серии малосекундовые интервалы, композитор трактует сам ряд, по сути, полифонически, пользуясь ресурсами скрытого двухголосия. Роль серии, всегда служившей Шёнбергу основной тематической конфигурацией, в данном случае исчерпывается мотивом малой секунды; другие ее составляющие для композитора не столь важны⁸⁹. Поэтому и порядок звуков имеет значение главным образом лишь постольку, поскольку он выявляет основной мотив⁹⁰. В характерной для себя манере Шёнберг пользуется комплементарными гексахордами (в Трио – классический для Шёнберга случай – комплементарной является инверсия квинтой ниже), причем, что типично именно для поздних его работ, ряд в виде мелодии, темы практически не появляется. Основой звуковысотной организации становятся сочетания двух комплементарных гексахордов,

⁸⁸ Напомним, что пермутацию звуков серии как последовательно проводимый композиционный прием Шёнберг ранее использовал в Третьем квартете.

⁸⁹ Изредка Шёнберг обращается и к другим мотивным составляющим ряда: например, в «речитативах» (ремарка «*Quasi recit.*») первого эпизода развивается мотив из первых четырех звуков ряда, в тт. 148–151 второго раздела – характерный мотив, образованный 8–11 звуками. Однако эти эпизодические и краткие включения принципиально ничего не меняют в тематической иерархии сочинения: господствующим остается интервальный класс малой секунды.

⁹⁰ Характерно, что уже в своих эскизах (см. пример 138) Шёнберг добавляет к каждому ряду еще один гексахорд – вариант первого, тем самым «узаконивая» вариативность порядка звуков.

при этом первая и вторая половины ряда проводятся отдельно и независимо друг от друга. По ходу развития возникают все новые и новые варианты сочетаний, переплетений, интерполяций (о которых может дать представление уже самое начало сочинения, см. пример 139); порой они настолько сложны и удалены от серийного инварианта, что уже не всегда возможно сказать, основная это форма ряда или, например, ракоход. При этом, распределяя высотные положения серии по разделам формы, Шёнберг придерживается испытанной методики: весь первый раздел базируется исключительно на исходном положении ряда и соответствующей инверсии (P_d / I_g), в средних разделах начинаются интенсивные «модуляции», завершается сочинение долгим утверждением исходной серийной пары.

Струнное трио получило в творчестве Шёнберга непосредственное продолжение в виде **Фантазии для скрипки с фортепианным сопровождением ор. 47**. Она предназначалась для одного из исполнителей Трио, скрипача Адольфа Колдофски, которому Шёнберг и посвятил свой новый опус. Фантазия была написана 3–22 марта 1949 года и впервые прозвучала на юбилейном концерте в день 75-летия композитора, 13 сентября того же года, в исполнении Колдофски и ученика Шёнберга Леонарда Стайна.

Название сочинения композитор прокомментировал в письме Й. Руфери: «Я думал написать пьесу, свободное течение которой не объяснят никакие теории формы». Из дальнейшего можно заключить, что работа над Фантазией протекала очень необычно: «Чтобы решительно сделать эту вещь сольной пьесой для скрипки, я сначала сочинил всю партию скрипки, а потом добавил фортепианное сопровождение – как нечто прибавленное, как сопровождение, чтобы это не воспринималось как дуэт»⁹¹. Определяя взаимное соотношение обоих инструментов, эти слова одновременно многое проясняют и в звуковысотной организации сочинения.

По внешним очертаниям Фантазия напоминает Трио: это тоже одночастная форма, в которой присутствуют характерные для классического цикла типы движения, а в конце возвращается начальный материал. Однако в целом, несмотря на название и рапсодический характер главной темы, Фантазия производит впечатление большей внутренней уравновешенности и законченности. При всем обилии материала, сменах темпов и движения, здесь нет столь резких перепадов, как в Трио, и каждая тема представлена достаточно развернуто и завершено – вплоть до кристаллизации в *Liedform*. По этой причине применительно к ор. 47 есть больше оснований говорить о своеобразном претворении столь любимой молодым Шёнбергом одночастной поэмой композиции, вбирающей в себя черты цикла. Действительно, в Фантазии налицо весьма четко оформленные разделы в танцевальном движении: это изящное *Grazioso*, т. 52–<6–59>–63, и родственное ему по характеру *Scherzando*, т. 85–<102–116>–134 (в угловых скобках обозначены середины трехчастных форм), – и очевидный медленный раздел: *Lento*, т. 40–51, с протяженной экспрессивной мелодией скрипки и мерцающим, импрессионистским сопровождением фортепиано. При этом Фантазию отличают скромные размеры (в ней всего 166 тактов, а длится она около девяти минут) – результат весьма лаконичной экспозиции тем и преобладания изложения материала над его развитием.

Несмотря на желание автора отрешиться от любых известных форм, в композиции Фантазии хорошо просматриваются знакомые черты рондо. При восстановлении первоначального темпа в т. 64 и особенно чуть дальше, в *Più mosso* (т. 72), возвращается хотя и не сама начальная тема, но близкий тип выразительности: это вновь патетический монолог, со скандированием отдельных звуков, громадными скачками и свободными отклонениями от темпа. Реприза (с т. 154) в сокращенном, но вполне узнаваемом виде воспроизводит материал начального раздела сочинения (тт. 1–31). Между этими тремя

⁹¹ Письмо Й. Руфери от 5 февраля 1951 года цит. по: Schmidt M. Phantasy for Violin with Piano Accompaniment. S. 150–151.

опорами формы как раз и размещаются в качестве первого «эпизода» *Lento* и *Grazioso*, второго – *Scherzando*. По сравнению с эмоционально насыщенной, контрастной, богатой внутренними событиями музыкой «рефренов», «эпизоды» выделяются своей относительной простотой и непритязательностью, что выражается, в частности, в преобладании стабильного, «инерционного» типа изложения.

Своеобразный способ сочинения Фантазии, о котором говорилось выше, обусловил собой особенности применения в ней серийной техники: скрипичная партия основывается здесь на самостоятельных рядах (или половинах ряда), как правило, вполне законченных и существующих автономно по отношению к серийному материалу фортепианного сопровождения. Если в первых тактах Шёнберг излагает ряд «шестерками», предполагающими комплементарные «шестерки» в аккомпанементе (комплементарной здесь, как и в большинстве поздних сочинений композитора, является инверсия ряда квинтой ниже), то, уже начиная с 21-го такта и вплоть до 102-го, скрипка проводит исключительно полные двенадцатизвучные ряды в разных вариантах. Такая линейная трактовка серии является для Шёнберга, предпочитающего развертывание одного ряда в разных направлениях и распределение его ячеек по разным голосам и слоям фактуры, совершенно беспрецедентной. С точки зрения серийной структуры скрипичная партия Фантазии вполне самодостаточна, а фортепианная, действительно, воспринимается «как нечто прибавленное»: исправно выполняя в плане звуковысотной организации комплементарные функции, она нигде не представляет серию, подобно скрипке, в линейном виде и ограничивается в большинстве случаев компактным аккордовым изложением ряда, в значительной степени нивелирующим его индивидуальные черты⁹².

Еще одна особенность Фантазии связана с распределением серийных транспозиций по разделам композиции. Для Шёнберга типично начинать новый раздел формы с нового высотного положения ряда⁹³, а его тематические репризы практически всегда совпадают с возвращением исходного, «тонического» вида серии. В Фантазии он отступает от этого правила, причем на самом заметном месте формы: звуковысотная реприза начинается на одиннадцать тактов раньше тематической (соответственно, тт. 143 и 154), в результате чего «тоническое» проведение серии, последний раз промелькнувшее – вместе с главной темой – в конце начального раздела сочинения (т. 32), появляется уже при переходе к репризе. Таковую «вольность» трудно объяснить чем-либо иным, кроме свободы жанра сочинения. В остальном же эта предполагаемая свобода реализуется скорее не в композиции целого (с этой точки зрения названия «фантазия», пожалуй, больше заслуживает Трио), а в независимости скрипичной партии, безраздельно господствующей и практически избавленной от любых ансамблевых ограничений.

В последние годы жизни Шёнберг сосредоточился в своем творчестве на религиозной тематике, которая на протяжении нескольких десятилетий постоянно служила ему пищей для размышлений. Последний опус Шёнберга, которым завершились земные труды музыканта, одновременно подводит черту под его религиозно-философскими исканиями, нашедшими отражение в музыкальных сочинениях и литературных текстах 1920–1940-х годов (подробнее об этом см. в разделе, посвященном опере «Моисей и Аарон»). Кроме хоров, объединенных в ор. 50, Шёнберг в тот же период сделал еще ряд набросков к близким по тематике сочинениям. Апрелем 1949 года датируются его эскизы к композиции для хора с оркестром на собственный текст «Израиль существует вновь» (*Israel exists again*), в котором выражается ликование

⁹² Американский исследователь Д. Левин по этому поводу справедливо замечает: «Одной из самых характерных черт Фантазии является то, что в скрипичной партии господствует серия, в то время как в фортепианной заметно преобладают тропы [тропами автор называет шестизвучные поля без строгого соблюдения серийного порядка]» (*Lewin D. A Study of Hexacord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy*. P. 79).

⁹³ Хрестоматийный пример в Фантазии – *Lento*, где границы новой транспозиции серии (проведение одного-единственного ряда I_{as} на протяжении 12 тактов!) в точности совпадают с границами раздела.

«избранного народа» по поводу создания собственного государства и вера в единого Бога. Тогда же, по-видимому, был сделан недатированный набросок хора «Who is like unto Thee, o Lord?».

В ор. 50 вошли три хора – два а cappella и один с оркестровым сопровождением, – которые объединяет прежде всего религиозное содержание. 29 мая 1951 года, за полтора месяца до смерти, Шёнберг писал издателю «Антологии еврейской музыки» Х. Винаверу, что намеревается преподнести эти три сочинения «в дар государству Израиль»⁹⁴. С точки зрения чисто музыкальной они не были изначально задуманы как некое единство (о «сборном» характере опуса говорят дополнительные буквенные обозначения отдельных сочинений: ор. 50А, В и С, – а также то, что Шёнберг планировал объединить первый из хоров с Тремя народными песнями ор. 49). Весьма различны эти хоры и по литературным текстам, и по составу. Кроме того, все три обнаруживают родство с разными сочинениями композитора, благодаря чему приобретают некий итоговый характер также и в художественном смысле.

Ор. 50А «Трижды тысяча лет» для четырехголосного смешанного хора (окончен 20 апреля 1949 года) написан на текст Дагоберта Д. Рунеса, президента нью-йоркского издательства «Философская библиотека», которое во второй половине 1940-х годов готовило к изданию сборник статей композитора «Стиль и мысль». И стихи, и музыка этой хоровой миниатюры, насчитывающей всего 25 тактов, выдержаны в простодушно-непритязательном стиле народных религиозных песен. Мягкое, спокойное звучание хора, равномерно-плотное изложение, а также сам исполнительский состав, действительно, роднят хор «Трижды тысяча лет» с песнями ор. 49. Однако, в отличие от этих строго диатонических обработок, ор. 50А основан на двенадцатитоновом ряде, обеспечивающем – вместе с комплементарным обращением квинтой ниже – строго гемитонную звуковысотную структуру (ряд здесь используется «шестерками»: как сочетание двух комплементарных половин основного вида и обращения серии).

Два других хоровых сочинения более масштабны, но и они не превышают по звучанию пяти минут каждое. **Псалом 130 ор. 50В** (в русской Библии это псалом 129 «Из глубины взываю к Тебе, Господи»), сочиненный в июне–июле 1950 года, наиболее тесно связан с «Моисеем и Аароном». Их сближает и ветхозаветный первоисточник, и некоторые музыкальные особенности. Как и в большинстве хоров оперы, здесь использован шестиголосный смешанный хор, гибко сочетающий разные приемы преподнесения текста: пение и Sprechstimme («говорящие» партии в данном случае фиксированы только ритмически, с помощью нотных штилей, без какого-либо намека на звуковысотные соотношения). Разнообразная, переменчивая хоровая фактура, *divisi* с участием солистов (в результате чего количество партий в кульминационной седьмой строфе доходит до десяти) – все это также роднит Псалом 130 с оперой. Второй раз в своей жизни (после «Уцелевшего из Варшавы») Шёнберг использует здесь древнееврейский язык. Для этого Винавер прислал Шёнбергу точную транскрипцию текста, снабженную ударениями. Хотя хоровая фактура придает этому обращению к Господу имперсональный оттенок, не исключено, что композитор подчеркнул в нем собственный голос, зашифровав в начальных звуках серии свою монограмму *es – a*⁹⁵.

Наиболее субъективный характер имеет «Современный псалом» ор. 50С, оставшийся неоконченным (работа над ним шла осенью 1950 года). Его текст, написанный самим композитором, входил в собрание, названное им «Псалмы, молитвы и другие беседы с Богом»⁹⁶. В шестнадцати псалмах (частично незавершенных) Шёнберг еще раз, уже от первого лица, выражает свои религиозные чувства. Фундаментальные

⁹⁴ Цит. по: *Mäckelmann M. Arnold Schönberg und das Judentum. S. 344.* Государство Израиль было образовано в мае 1948 года.

⁹⁵ Такое предположение высказано в статье: *Boisits B. Psalm 130 ор. 50В. S. 186.*

⁹⁶ Закрепившееся название «Современный псалом» являлось лишь одним из авторских вариантов заголовка. В числе других был, в частности, «Псалом 151».

вопросы веры и ранее служили стержнем ряда его крупных сочинений (прежде всего – «Моисея и Аарона»), но здесь композитор впервые обращается к Всевышнему с интимной молитвой, исполненной надежды и смирения. Текст «Современного псалма» самым тесным образом связан с идейным миром оперы – словно еще раз берет слово шёнберговский Моисей: «Когда я произношу “Господь”, я знаю, что говорю о Единственном, Вечном, Всемогущем, Всеведущем и Непостижимом, которого я не смею и не должен себе представлять. По отношению к которому я не смею и не должен ни на что притязать, который исполнит или не заметит мою самую горячую молитву. И все-таки я молюсь, как молится все живое [...] потому что не хочу утратить блаженное чувство единения, связи с Тобой [...]».

«Современный псалом» написан для чтеца, смешанного хора и оркестра. Соотношение чтеца и хора напоминает взаимодействие священника и прихожан: хор повторяет текст, произнесенный чтецом. Такой прием Шёнберг ранее уже использовал в «Kol nidre» (об этом сочинении напоминает также состав исполнителей). В «Современном псалме» чтец и хор озвучивают один и тот же текст в разной манере: в разной динамике, артикуляции, с разным эмоциональным отношением к нему. Музыкальная трактовка придает этой очень личной, очень субъективной молитве общечеловеческий смысл. Это нечто большее, чем исповедь одинокой души. Эмоциональный диапазон сочинения простирается от тихой покорности до бурного отчаяния, причем драматическими «сгустками» становятся инструментальные интерлюдии, разделяющие вступления чтеца и хора. Сочинение прерывается в т. 86 (если судить по тексту, то это примерно последняя треть музыкальной формы) на словах у хора: «И все-таки я молюсь...» – окончание посвоему не менее многозначительное, чем последние такты «Искусства фуги».

В «Современном псалме» Шёнберг впервые использовал особую двенадцатитоновую серию, которую назвал «чудо-ряд» («Wunder-Reihe»). Это строго симметричное построение, где вторая половина является ракоходом первой, транспонированным на тон вниз. Кроме того, первые шесть звуков, если их расположить в виде гаммы, сами образуют симметричную структуру с ячейкой малая секунда – малая терция. Такое строение ограничивает число возможных транспозиций до трех: помимо исходного положения от *e* возможны транспозиции от *es*, *d*, *des* (далее мы вновь приходим к первоначальным звуковысотам). Зато к каждой из транспозиций комплементарным будет не один ряд, а сразу три, отстоящих друг от друга на большую терцию. Все это дает возможность, как пишет Шёнберг, «придумывать близкородственные структуры, которые при этом по-разному звучат»⁹⁷. Приведем запись «чудо-ряда», сделанную композитором:

ПРИМЕР 142

Завороженный этой производностью, когда первый ряд уже содержит в себе в обратном порядке звуки следующего, Шёнберг использует в своем сочинении только большесекундовое соотношение транспозиций, игнорируя транспозицию от *es* и ту цепочку, которая от нее выстраивается.

Стоит отметить, что столь строго структурированные зеркальные серии ранее в творчестве Шёнберга никогда не встречались: в его сериях всегда есть отклонения от симметрии, определенные «неправильности». Зато подобные ряды очень характерны для перфекциониста Веберна, который не раз строил их так, что комплементарная инверсия основного ряда совпадает с его ракоходом (таковы серии его Струнного квартета ор. 28, Кантаты ор. 29, Вариаций для оркестра ор. 30). Впрочем, у Веберна отсутствует эффект, который в данном случае был для Шёнберга, наверное, самым важным: повторение одних и тех же звуков в другом порядке в разных рядах на расстоянии большой терции, в буквальном смысле «все время одно – и все время иначе».

Интересно, что ранее Шёнберг уже использовал аналогичную звуковысотную структуру, основанную на повторении ячейки малая секунда – малая терция, и

⁹⁷ *Rufer J.* Das Werk Arnold Schönbergs. S. 144. Здесь же опубликован и воспроизводимый далее нотный пример.

комплементарную к ней, отстоящую на большую секунду, в «Оде Наполеону Бонапарту» (см. пример 135). Однако там, как уже говорилось, ряд в строгом смысле слова отсутствует: порядок звуков строго не закреплён, и симметричные гексахорды занимают Шёнберга прежде всего с точки зрения их трезвучных составляющих. В «Современном псалме» композитор трактовал ту же первооснову как самовоспроизводящуюся горизонтальную последовательность звуков, обеспечивающую беспрецедентную близость разных форм и транспозиций серии. Здесь уже не только вся музыкальная ткань сочинения выводится из единого звукового ряда, но и сами его отдельные формы начинают сливаться друг с другом, как бы возвращаясь к породившему их *Urreihe*. Не будет преувеличением сказать, что в своем последнем сочинении Шёнберг реализовал сверхидею созданного им двенадцатитонового метода – «Да будет единство!» – в наиболее совершенном и законченном виде.

Центральным произведением Шёнберга, сосредоточившим в себе принципиально важные концептуальные и музыкально-языковые поиски композитора начиная по крайней мере с середины 1910-х годов, стала опера «Моисей и Аарон» («Moses und Aron»⁹⁸). Ее по праву называют шёнберговским «opus summum», «opus magnum»⁹⁹. Судьба распорядилась так, что это главное сочинение (как и еще одно, которое могло бы претендовать на такую оценку, – оратория «Лестница Иакова») не было закончено автором: III акт оперы существует лишь в виде либретто. Однако именно незавершенность этого беспримерного по своей метафизической насыщенности музыкально-театрального замысла придает ему особую притягательность. Сама по себе «открытость» сочинения провоцирует на разнообразные толкования, комментарии, предположения, исторические аналогии, обобщения.

Ни одно другое сочинение Шёнберга не создавалось так долго и мучительно, как «Моисей и Аарон». Этот замысел сопровождал композитора на протяжении почти трех десятилетий. Идея обратиться к библейскому сюжету появилась у композитора еще в середине 1920-х годов, и первоначально это не был оперный замысел. 26 марта 1926 года Шёнберг писал Веберну: «Над текстом новой кантаты “Моисей у горящего терновника” я давно не работал»¹⁰⁰. Осенью 1928 года Шёнберг все еще говорит о сочинении кантатно-ораториального жанра: «Сейчас я написал текст (первый вариант! значит, до завершения еще далеко) к оратории “Моисей и Аарон”. Три части. I. Призвание, II. Золотой телец, III. Смерть Аарона. Мне очень хочется сочинять. Но, наверное, пройдет еще некоторое время, прежде чем я смогу начать»¹⁰¹. Таким образом, концепция произведения и его общая структура автору на тот момент уже были ясны и в дальнейшем изменений не претерпели, а вот жанр еще не определился. Только в 1930 году, приступая уже к собственно композиторской работе, Шёнберг решил, что будет писать оперу: в письме Веберну от 25 июля он впервые говорит о «сценическом сочинении»¹⁰². Ораториальный генезис «Моисея и Аарона» очень заметен в его окончательной, оперной, редакции. Э. Веллес имел все основания назвать этот опус «ораторией для оперной сцены»¹⁰³.

Либретто I и II актов (или, точнее сказать, частей оратории) Шёнберг закончил осенью 1928 года, однако впоследствии оно не раз видоизменялось. «Текст окончательно определяется лишь при сочинении музыки, а порой и позже», – писал Шёнберг Бергу 8 августа 1931 года¹⁰⁴. Сравнение разных вариантов литературного текста позволяет заключить, что, несмотря на жанровую «модуляцию» замысла, либретто оратории в опере

⁹⁸ Авторское написание «Moses und Aron» было обусловлено суеверной боязнью числа 13: при нормативном написании имени Аарона в названии оперы получалось как раз 13 букв.

⁹⁹ Wellesz E. Schönbergs Magnum Opus.

¹⁰⁰ Hilmar E. Arnold Schönberg an Anton Webern: Eine Auswahl unbekannter Briefe. S. 46.

¹⁰¹ Ibid. S. 48–49.

¹⁰² Цит. по: Kerling M. Moses und Aron. S. 198.

¹⁰³ Wellesz E. Schönbergs Magnum Opus. S. 213.

¹⁰⁴ Шёнберг А. Письма. С. 220.

в основном сохранилось, претерпев лишь незначительные изменения. Над партитурой композитор работал в июле 1930 – марте 1932 года. Как и в случае с ораторией «Лестница Иакова», роковую роль в судьбе сочинения сыграли политические события и обусловленные ими перипетии в жизни композитора: работу над ораторией прервал призыв на военную службу, работу над «Моисеем и Аароном» – приход к власти Гитлера, вынужденный отъезд из Берлина и эмиграция осенью 1933 года в США. Еще 15 марта 1933 года Шёнберг писал В. Айдлицу, что интенсивно работает над либретто III акта, перерабатывая его «по меньшей мере в четвертый раз»¹⁰⁵. А пять дней спустя, после заявления президента Прусской Академии искусств М. фон Шиллингса о необходимости покончить с засильем евреев, он объявил о своем уходе из Академии и 17 мая навсегда покинул Берлин. Либретто III акта было закончено уже в Америке в апреле 1934 – мае 1935 года.

Мысль закончить оперу не покидала Шёнберга до конца жизни. В письмах он вновь и вновь выражает намерение довести работу до конца. В своем обращении в Фонд Гуггенхайма по поводу стипендии он называет два сочинения, без завершения которых дело его жизни «будет исполнено лишь частично» – оперу «Моисей и Аарон» и ораторию «Лестница Иакова»; по оценке композитора, для завершения оперы ему понадобилось бы шесть–девять месяцев¹⁰⁶. В последние годы он постоянно возвращался в мыслях к «Моисею и Аарону» – то с надеждой на его скорое завершение, то горько сетуя на ухудшающееся состояние здоровья и упадок сил. В 1949 году он пишет, что в значительной мере представляет себе музыку III действия и думает, что «сумеет написать ее за несколько месяцев»; в 1950-м не исключает, что сможет завершить III акт в течение года¹⁰⁷. Вместе с тем, 5 ноября 1948 года Шёнберг извещает Р. Лейбовица о своем согласии на исполнение оперы без III акта¹⁰⁸, а год спустя высказывает Х. Х. Штуккеншмидту сомнения в том, что ему удастся закончить оперу¹⁰⁹. Музыкальных набросков к III акту почти не осталось – сохранился лишь четырехтактовый эскиз начала, относящийся к 1937 году, и еще один восьмитактовый фрагмент.

Краткое содержание оперы

I действие. 1-я сцена: Призвание Моисея. Моисей слышит голос из горящего терновника, который приказывает ему проповедовать Бога – единственного, вечного, вездесущего, невидимого и непостижимого. Моисей призван освободить народ Израиля из-под египетского гнета и раскрыть его истинное предназначение – быть избранным народом Господа и целиком посвятить себя служению ему. Моисею поможет его брат Аарон, который станет его «устаами».

2-я сцена: Моисей встречается Аарона в пустыне. Аарон с воодушевлением говорит о всемогущем Боге, избравшем его народ, – счастливейший народ, который будет безгранично любить Господа. Но можно ли полюбить невидимого Бога? Будет ли Господь благосклонен к приносимым ему жертвам? «Очисти свои мысли, освободи их от ненужного, посвети истинному – ничего другого ты не получишь в ответ на свою жертву», – отвечает Моисей.

3-я сцена: Моисей и Аарон возвещают народу волю Божию. Девушка, Юноша и Мужчина рассказывают народу о новом Боге, явившемся Моисею и Аарону. Люди реагируют на эту весть по-разному: одни опасаются новых жертв, другие готовы служить новому Повелителю в надежде, что он спасет их из рабства, третьи призывают не верить обманщикам. Вдали видны приближающиеся Моисей и Аарон.

¹⁰⁵ Там же. С. 250.

¹⁰⁶ Письмо от 22 января 1945 года // Там же. С. 319. Как известно, стипендия Шёнбергу так и не была присуждена.

¹⁰⁷ Цит. по тексту Гертруд Шёнберг, помещенному в изд.: *Schönberg A. Moses und Aron / Klavierauszug von W. Zillig. Leipzig: Edition Peters Nr. 9786. S. 302.*

¹⁰⁸ См.: *Leibowitz R. Das unmögliche Meisterwerk. S. 217.* Позже, 27 ноября 1950 года, Шёнберг предлагал тот же вариант руководителю Флорентийского музыкального фестиваля Ф. Сичилиани, см.: *Шёнберг А. Письма. С. 393.*

¹⁰⁹ *Stuckenschmidt H. H. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. S. 454.*

4-я сцена. Аарон возвещает народу о его избранности и призывает молиться новому Богу – единому и вечному. «Но где тот, кому надо молиться, как он выглядит? Покажи нам его!» – требует народ. «Закройте глаза, заткните уши. Только так вы сможете услышать и увидеть Его!» – отвечает Аарон. «Тогда держись от нас подальше со своим всесильным Богом. Мы не боимся и не любим его». Моисей в отчаянии: он не может передать людям через Аарона божественную мысль.

Аарон сотворяет три чуда: превращает жезл Моисея в змею, насылает и исцеляет проказу, превращает воду Нила в кровь. Теперь сомнения отброшены. Зримые доказательства могущества нового Бога убеждают людей: «Он избрал нас среди всех народов, мы будем свободны, Он поведет нас в землю, где течет молоко и мед. Вечный Господь, мы служим тебе!»

Антракт. Моисей удалился на гору, и никто уже давно его не видел. Народ встревожен. Где Моисей? Он никогда не вернется. Где его Бог? Он покинул свой народ?

II действие. 1-я сцена: Аарон и семьдесят старейшин перед горой Откровения. К Аарону приходят старейшины. Они взволнованы и растеряны: Моисея нет уже сорок дней, в стане Израиля творится насилие и беззаконие. Народ в отчаянии, он уже никому не верит. Слышится шум. Со всех сторон собираются возбужденные люди.

2-я сцена. «Верните нам старых богов, которые давали порядок! Или мы разорвем вас, отнявших у нас право и закон!» – требует народ. Старейшины умоляют Аарона уступить. «Народ Израиля! – восклицает Аарон. – Я возвращаю вам старых богов. Вам нужны понятные боги, близкие нуждам сегодняшнего дня». Народ ликует.

3-я сцена: Золотой телец и алтарь. Со всех сторон к золотому тельцу едут повозки, груженные всевозможными дарами. Разжигаются костры, забойщики режут скот, льется рекой вино. В жертву золотому тельцу приносят четырех девушек. Оргия достигает высшей точки: в неистовстве люди крушат все вокруг, срывают с себя одежду, в дикой пляске кружат у алтаря. Постепенно все успокаивается, огни гаснут.

4-я сцена. С горы спускается Моисей. «Исчезни, символ невозможности изобразить бесконечное!» – восклицает он, увидев золотого тельца. Телец исчезает. Народ в смятении разбегается. Остаются лишь Моисей и Аарон.

5-я сцена: Моисей и Аарон. Моисей яростно обрушивается на брата. Аарон оправдывается: «Если бы ты любил этот народ, ты бы увидел, что он живет, когда может видеть, чувствовать, надеяться. Ни один народ не может верить в то, что он не ощущает!» Моисей непреклонен: божественная мысль должна быть воспринята во всей ее чистоте. В гневе он разбивает скрижали откровения. Вдалеке появляется народ, который вновь уверовал в единого Бога: «Всемогущий! Ты сильнее египетских богов». Аарон удаляется. Моисей в отчаянии опускается на землю: «О слово, слово, которое мне не дано!»

III действие (либретто¹¹⁰). Входит Моисей, за ним двое солдат ведут Аарона, закованного в цепи, далее следуют семьдесят старейшин. Моисей упрекает брата в том, что тот отдалился от божественного первоисточника, от мысли: «Свобода, для которой избран этот народ, – служить идее Бога. Ты же подчинил его чужим богам, золотому тельцу. Бог, которого ты показываешь, – изображение бессилия. Он должен делать то, о чем его молят». Моисей обращается к окружающим: «Всегда, когда вы, смешавшись с другими народами, будете использовать свой дар для ложных и ничтожных целей, всегда вы будете низвергнуты обратно в пустыню». «Освободите его, – приказывает Моисей стражникам, указывая на Аарона, – и пусть он живет, если сможет». Аарон падает замертво. «Но в пустыне цель будет достигнута: вы воссоединитесь с Богом!» – заканчивает свой монолог Моисей.

Сюжет оперы основан на нескольких эпизодах из ветхозаветной книги Исход, трактованных весьма свободно. Впрочем, о сюжете как таковом в данном случае можно говорить лишь весьма условно: он намечен «пунктиром», и либретто фиксирует не последовательное развитие событий, а отдельные, наиболее важные этапы этой «драмы идей» (К. Вёрнер). Для оперы подобное либретто в высшей степени нетипично. Фактически здесь действуют всего четыре персонажа: невидимый Бог (почти исключительно в 1-й сцене I действия), два протагониста и народ (развитые, масштабные хоровые сцены играют в опере важнейшую роль). Такая расстановка сил и отсутствие

¹¹⁰ Приводится по фортепианному переложению оперы: *Schönberg A. Moses und Aron / Klavierauszug von W. Zillig.*

целостной фабулы явственно указывают на ораториальный генезис произведения. Но даже в ораториальном – не говоря уже об оперном – жанре трудно найти другой столь сложный для понимания текст, трактующий о сугубо метафизических проблемах: монотеизме, божественной мысли, избранности, невозможности чувственно воспринять Бога. Шёнберг идет в этом плане гораздо дальше Вагнера, которого можно считать его предтечей в сознательном обращении к вневременным сюжетам и повышенном внимании к содержательным и литературным сторонам либретто. Прав К. М. Шмидт, полагающий, что в «Моисее и Аароне» равное значение имеют и литературный, и музыкальный тексты: «Музыка не означает только лишь озвучивание текста, а текст – языковую конкретизацию музыки; обе сферы объединяются, выполняя аналогичные функции в представлении идеи драмы [...]»¹¹¹.

Философско-религиозная концепция «Моисея и Аарона» в полной мере раскрывается в контексте мировоззренческой эволюции Шёнберга в 1920–1930-е годы, о которой уже говорилось в связи с «Kol nidre». Обостренное чувство национальной принадлежности, возникшее в ответ на усиление в австрийском и германском обществе антисемитских настроений¹¹², сопровождалось у композитора глубоко личностным осмыслением конфессиональных проблем. Национальное и религиозное для него составляют неразрывное целое. Вот что говорил Шёнберг в своем докладе «Еврейская ситуация», с которым выступил в Бруклине 1 декабря 1933 года: «Суть еврейства состоит в религии и вере в свою избранность. Вот что делает нас евреями! Вот что нас объединяет. И подлинное единство евреев никогда не может быть достигнуто вне веры»¹¹³.

Первым опытом художественного претворения захватившей композитора национально-религиозной тематики стала драма «Библейский путь» (создавалась в июне 1926 – июле 1927 года), которую в содержательном плане можно рассматривать как непосредственную предшественницу «Моисея и Аарона». «Библейский путь» занимает уникальное положение в творчестве Шёнберга, поскольку изначально задумывался как произведение для драматического театра. В отличие от «Моисея и Аарона» «Библейский путь» – это современная драма (правда, максимально абстрагированная от реальной действительности: первый акт происходит в «альпийской местности», второй и третий – в мифическом государстве Новая Палестина). Ее главный герой Макс Арунс – харизматический вождь, цель которого – консолидация еврейского народа, создание единого еврейского государства. Как и опера, «Библейский путь» также представляет собой «драму идей»: и Арунс, и другие персонажи – это символические фигуры, своего рода архетипы, рупоры различных представлений и настроений, царящих в еврейском обществе. Как и опера, драма основана преимущественно на развернутых монологах и диалогах, участники которых излагают свои религиозно-политические взгляды.

В тексте драмы обнаруживается множество связей с либретто оперы. Главный герой как бы объединяет в себе Моисея и Аарона: он одновременно и носитель идеи, и вождь, способный повести за собой массы. Такое сравнение проводится в драме неоднократно. Как Моисею не было дано вступить в землю обетованную, так и Арунсу не суждено до конца осуществить свою идею: он погибает от рук взбунтовавшихся

¹¹¹ Schmidt Ch. M. Schönbergs Oper «Moses und Aron»: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition. S. 114.

¹¹² Биографы Шёнберга в этой связи придают особое значение открытым проявлениям антисемитизма, с которыми столкнулся композитор на Маттзее (поблизости от Зальцбурга), куда он приехал вместе с семьей отдохнуть в июне 1921 года. Администрация городка потребовала от всех евреев покинуть курорт, а остающимся отдыхающим было предложено доказать, что они исповедуют христианство. О том, какое глубокое впечатление произвела на Шёнберга эта история, можно судить по его яростному письму от 20 апреля 1923 года В. Кандинскому, в котором он, безосновательно упрекая художника в антисемитизме, вспоминает события на Маттзее: «Ибо я наконец уразумел и теперь не забуду того, что меня заставили понять [...]. А именно: что я не немец, не европеец; может быть, вообще не человек [...] а что я – еврей» (Шёнберг А. Письма. С. 133).

¹¹³ Цит. по: Mäckelmann M. Arnold Schönberg und das Judentum. S. 268.

соплеменников. Священник Асейно говорит об этом в заключительной сцене III действия: «Как невозможно представить Бога, так же невозможно и воплотить в жизнь мысль, воспринятую в упоении, рожденную в муках, возвращенную в лишениях. Кто предается мысли, должен либо отказаться от ее осуществления, либо довольствоваться несовершенной реальностью. Поэтому все, живущие идеей, становятся ее мучениками, поэтому другие пожинают плоды их деятельности, поэтому они никогда не ступят на благословенную землю [...]». В завершающем драму монологе преемника Арунса Гвидо есть почти буквальное совпадение с будущим либретто оперы: «Еврейский народ живет мыслью – мыслью о единственном, бессмертном, вечном, непостижимом Господе [...]. Как и у всякого древнего народа, наше предназначение – одухотворение. Освобождение от всего материального [...]. Мы должны усвоить мысль о единственном, вечном, непостижимом Боге».

Если в «Библейском пути» нашли выражение религиозно-политические взгляды Шёнберга, то в опере получит развитие религиозно-философская проблематика, затронутая в пьесе, но не раскрытая в ней с достаточной полнотой. М. Мекельман справедливо называет «Моисея и Аарона» «теологическим комментарием» к драме¹¹⁴.

Определенные связи с «Моисеем и Аароном» обнаруживаются во втором из хоров ор. 27 «Ты не обязан, ты должен» (1925), где впервые проводится мысль о том, что любое изображение ограничивает, снижает то, что «должно остаться беспредельным, невообразимым» (однако здесь этот постулат можно понять не только в религиозном плане, но и как эстетическую максиму для художника-творца). В 1937 году Шёнберг сделал наброски программной двенадцатитоновой Симфонии в четырех частях, которая должна была стать «музыкальной апологией еврейского духа»¹¹⁵. Наконец, религиозная тематика, трактованная в глубоко субъективном ключе, определяет собой последний опус Шёнберга – хоры ор. 50, в последнем из которых («Современный псалом» ор. 50С) есть точное совпадение с либретто оперы – слова о «единственном, вечном, всемогущем, всеведущем и непостижимом» Боге, ставшие своего рода лейтмотивом религиозно-философских текстов композитора. Все эти работы (наряду с многочисленными записями на политико-религиозные темы, львиная доля которых приходится на 1930-е годы) раскрывают ту духовную атмосферу, в которой создавалась опера Шёнберга.

Главная проблема «Моисея и Аарона» – проблема невозможности адекватно, без искажений передать божественную мысль, воспринятую избранником как откровение. И дело здесь не столько в «косноязычии» Моисея, сколько в том, что сама эта мысль в принципе ускользает от вербальной фиксации. Бог (=мысль) не допускает *никакого* изображения, *никакого* материального воспроизведения – не только визуального, но и словесного. (Как тут не вспомнить принадлежащего совсем иной культуре поэта, сказавшего совсем в ином контексте, но по существу о том же самом: «Мысль изреченная есть ложь».) Вместе с тем, божественная мысль должна распространяться и консолидировать целый народ. Именно эта неразрешимая проблема и становится в трактовке композитора сутью ветхозаветного сюжета.

Моисей Шёнберга – проводник божественной воли – суров и неистов. Это неумолимый, бескомпромиссный пророк, стремящийся донести божественную мысль, которой он служит, во всей ее полноте и чистоте. «Мой Моисей подобен – конечно, лишь

¹¹⁴ Ibid. S. 314. Мекельман считает, что одним из источников драмы «Библейский путь» могли послужить работы австрийского литератора и политика, идеолога сионизма Теодора Герцля (1860–1904), который пропагандировал идею «исхода» евреев из Европы и создания независимого еврейского государства (в частности, в своей книге «Еврейское государство», 1896). Правда, Герцль, будучи политиком светского толка и либеральных убеждений, в своих социальных проектах отводил религии лишь весьма ограниченную роль.

¹¹⁵ Rifer J. Das Werk Arnold Schönbergs. S. 99. Сохранилась запись Шёнберга, фиксирующая программное содержание отдельных частей: I – «превосходство рождает зависть»; II (скерцо) – «что они думают о нас, что мы думаем о них»; III – «святые праздники и обычаи»; IV – «день придет» (см.: Kokkinis N. Schönbergs Entwürfe zu einer jüdischen Programmsymphonie.

в своем облике – микеланджеловскому. Это никак не человеческий образ», – писал о нем композитор¹¹⁶. Аарон – «уста» Моисея – кроток и благостен. Он сразу же принимает нового Бога, увлечен и воодушевлен вестью об избранности своего народа, но в отсутствие Моисея так же легко отказывается от проповеди единственного, вечного Господа и дает отчаявшемуся народу то, что он от него требует, – зримый, конкретный предмет поклонения, золотого тельца. Выражаясь современным языком, можно сказать, что Аарон популист, но не из корыстных соображений, а по искреннему убеждению: высшей ценностью для него является благополучие людей – не когда-нибудь в отдаленном будущем, но прямо сейчас, в настоящем. Аарон близок и понятен своему народу. «Ты владеешь их сердцем!» – говорят Аарону старейшины, ища у него спасения от разгневанных масс (2-я сцена II действия).

Моисей и Аарон говорят с народом совершенно по-разному, можно сказать – на разных языках. Показательно, как они обращаются к нему в 4-й сцене I действия. Оба брата говорят вместе. Моисей начинает с тех же слов, которыми открывалась опера – с «определения» Бога, его речь строга и туманна: «Единственный, вечный, всемогущий, вездесущий, невидимый, непостижимый [...] не принимает от вас жертв: ему не нужна часть, он требует всё». Первые слова Аарона имеют гораздо больше шансов быть благосклонно воспринятыми людьми: «Он выбрал вас среди всех народов и хочет только вам подарить свою милость». В дальнейшем в этой сцене абсолютно доминирует Аарон, который, пуская в ход все свое красноречие и творя чудеса в подтверждение могущества вечного Бога, добивается цели – обращения народа в новую веру. Моисей на протяжении всей этой огромной сцены практически безмолвствует.

Как известно, партия Моисея в опере предназначена для *Sprechstimme* (ритмизованная декламация, интонация приблизительно обозначена на пятилинейном нотном стане), партию Аарона исполняет тенор в традиционной манере. Подобное распределение ролей обозначает не только то, что Моисей косноязычен, а Аарон красноречив. Тип вокальных партий главных героев важен как средство музыкального воплощения смысла произведения: *bel canto* Аарона символизирует его коммуникативную открытость, умение легко находить путь к сердцам людей, *Sprechstimme* Моисея – его неспособность к общению, эзотеричность его понимания Господа¹¹⁷. Общительность Аарона подчеркнута и в характеризующей его теме, которой открывается 2-я сцена I действия, – легкой, изящной, в вальсовом движении, в прозрачной, красивой «пасторальной» инструментовке (флейта в сопровождении арфы и первых скрипок; в противоположность этому Моисея на протяжении всей этой сцены сопровождают суровые тромбон и/или туба).

Уже в первом диалоге двух братьев (2-я сцена I действия) обозначается пропасть, которая лежит между ними. Интерпретируя божественную мысль, внушенную Моисею, Аарон невольно «снижает» ее, делает слишком конкретной, адаптирует к человеческим понятиям. Это вызывает недовольство Моисея. Подвергая сомнению всякое утверждение брата, он предостерегает его от подобного упрощения. Так, в ответ на слова Аарона о том, что Господь наказывает детей за грехи отцов, Моисей вопрошает: «Наказываешь ли Ты?

¹¹⁶ Из письма В. Айдлицу от 15 марта 1933 года // Шёнберг А. Письма. С. 250.

¹¹⁷ К. М. Шмидт обращает внимание на то, что после «Моисея и Аарона» Шёнберг больше не писал двенадцатитоновых вокальных произведений с участием *поющего солиста* (напомним, что Песни ор. 48 – вполне маргинальное для творчества Шёнберга сочинение – были написаны в период активной работы над оперой в январе–феврале 1933 года). В позднейших работах композитора участвует или говорящий солист, или поющий хор. Аарон остался у Шёнберга последним персонажем, изъясняющимся на языке «прекрасного пения». Шмидт интерпретирует этот факт как еще одно доказательство того, что зрелые сочинения Шёнберга являются «музыкой о музыке» – результатом рефлексии композитора по поводу собственной художественной деятельности: «Возможно, из неразрешенного сущностного конфликта между Моисеем и Аароном он [Шёнберг] сделал выводы для собственного творчества» (*Schmidt Ch. M., Kerling M., Friedrich G. Round-Table «Moses und Aron». S. 21*). Значит ли это, что Шёнберг тем самым отказался от надежды на широкое распространение своего музыкального «вероучения» и его адекватное восприятие?

Способны ли мы сделать то, что вынуждает Тебя к определенным действиям?» Далее в опере намеченное здесь противостояние временно отходит на второй план, чтобы достигнуть кульминации в последней сцене II действия – объяснении братьев после предательства Аароном идеи вечного Бога. Эта сцена превращается в настоящий духовный поединок. Аарон отнюдь не раскаивается в происшедшем, он убежден: Бога надо проповедовать так, чтобы люди смогли воспринять, ощутить, понять его. «Я должен исказать мысль?» – грозно вопрошает Моисей. «Позволь мне растворить ее, описывая, но не высказывая», – отвечает Аарон. Ведь и скрижали Моисея – это лишь изображение, лишь часть божественной мысли. И тут шёнберговский Моисей разбивает скрижали – не потому, что он разгневан на Аарона и народ, сотворивших себе литого кумира, а потому, что божественная мысль в его понимании не допускает даже такого изображения и может быть воспринята лишь *целостно*.

Конфликт Моисея и Аарона во II действии так и не находит разрешения. Аарон остается при своем убеждении, что его главная цель – сохранение избранного народа, который уже самим фактом своего существования доказывает идею вечного Бога. Моисей отвергает любые компромиссы: «Народ должен воспринять мысль! Он живет только ради этого!» Аарон уходит к народу, Моисей остается один. Его одиночество поистине абсолютно. Трагедия Моисея заключается в том, что задача, ради которой его призвал Господь, оказывается изначально невыполнимой.

Главным содержанием оперы в том виде, как ее оставил Шёнберг, является трагедия фатального непонимания, невозможности донести божественную мысль. Между тем, III акт должен был стать триумфом Моисея. Согласно либретто, последняя сцена основывается на его развернутых монологах, в которых раскрывается ложность устремлений Аарона и говорится о подлинном единении избранного народа с Господом. Следует признать, что в существующем либретто события III действия ничем не мотивированы. II акт закончился идеологическим противостоянием братьев и крушением всех надежд Моисея. Аарон по-прежнему оставался вождем народа и обращал в новую веру в соответствии со своими представлениями. Непонятно, что должно было произойти между II и III действиями, дабы Моисей одержал полную моральную победу над Аароном, а последний был схвачен как преступник. События I и II действий никак не предвещают такого исхода. Здесь явно отсутствуют некие принципиально важные стадии драмы, от которых во многом зависит ее концепция. Возможно, именно нерешенность проблемы III акта и стала одной из причин того, что опера так и не была завершена¹¹⁸.

Однако (как и в случае с «Лестницей Иакова») существующее окончание оперы по своему очень выразительно и художественно убедительно. После развитой имитационно-полифонической фактуры хора-шествения последний монолог Моисея сопровождается *одноголосной* линией, которую с неистовой выразительностью интонируют скрипки. Столь радикальная редукция музыкальной ткани будто бы служит символическим выражением невозможности передать свою мысль – музыкальная речь, как и речь словесная, оказывается в этом отношении несостоятельной: «[...] Словно сам композитор уходит из собственного произведения [...] умолкая, подобно своему протагонисту»¹¹⁹.

Третье важнейшее действующее лицо в «Моисее и Аароне» – это народ. Он показан как разнохарактерная, неоднородная по убеждениям масса, легко поддающаяся на увещания вождей. «Всеведущий знает, что вы дети и не ждете от детей того, что трудно и для взрослых», – говорит Аарон. Отношение народа к прежним богам было сугубо «утилитарным»: как говорит Священник, «старые боги нас тоже защищали, а если кто-то

¹¹⁸ Известно, что либретто, приведенное в фортепианном переложении оперы (*Schönberg A. Moses und Aron / Klavierauszug von W. Zillig*), – лишь один из имеющихся вариантов литературного текста III акта наряду с другими. Сам автор так и не пришел к твердому решению на этот счет, что не покажется удивительным, если вспомнить его цитировавшиеся выше слова об окончательном оформлении текста только при сочинении музыки, а то и позже.

¹¹⁹ *Kerling M. Moses und Aron. S. 224.*

из них этого не делал – мы обращались к другому» (3-я сцена I действия). Народ не осознает всю серьезность выбора, перед которым стоит, и постоянно колеблется между старой, языческой, и новой верой. Так, на протяжении 4-й сцены I действия от решительного неприятия Господа народ, уstraшенный сотворенными чудесами, переходит к его единодушному прославлению. Но, долго не видя Моисея, легко возвращается к старым верованиям, устроив оргию вокруг золотого тельца¹²⁰. В конце оперы, напуганный исчезновением своего идола от слова Моисея, народ вновь с энтузиазмом поет гимн вечному Богу, шествуя за указующим путь огненным столбом.

Массовые сцены в опере очень сложны и детализированны. Преимущественное деление хора на шесть партий, дробная полифоническая фактура, сочетание ритмизованной декламации и поющих голосов – все это сделано для того, чтобы показать неоднородность людской массы, воплотить различные нюансы настроения и поведения. (Так, в 3-й сцене I действия возникает своеобразный хор-поединок, в котором сталкиваются противники и сторонники нового Бога. В этом месте использован говорящий хор, разделенный на 16 (!) партий – тт. I 389–397¹²¹.) Кроме того, из хора нередко выделяются отдельные солисты и ансамбли, что еще более разнообразит массовые сцены. В особенности развита в этом отношении 3-я сцена II действия (поклонение золотому тельцу), где в разные моменты солируют Больная, Нищие, Ефремит, Юноша (единственный, кто выступил против поклонения идолу и был тут же за это убит), Девушка, четыре Обнаженные девушки, предназначенные в жертву (их квартет – как бы разделенная на четырех исполнительниц одна партия).

В моменты единения хоровая фактура становится более целостной (сокращение числа партий, применение имитационной полифонии). В этих случаях используется исключительно *поющий* хор, тогда как ритмизованная декламация вводится в более сложных психологических ситуациях, чтобы передать смятение, ожесточение, отчаяние. Самый яркий пример – хор-гимн «Всемогущий, ты сильнее египетских богов», завершающий I действие (тт. I 937–964): хоровое четырехголосие здесь редуцировано фактически до двух партий (женские и мужские голоса поют, соответственно, в унисон и в октаву), в виде канона проводящих одну и ту же мелодию, которая царит здесь безраздельно. (В конце II действия, тт. II 1102–1109, начало той же темы предстает в виде четырехголосного бесконечного канона.) Однако такие моменты в опере редки. Чаще хор выполняет функцию, аналогичную *turbae* в баховских «Страстях», – выражение непосредственной реакции на происходящее¹²².

Один из наиболее впечатляющих хоровых эпизодов оперы – антракт между I и II действиями. Весь выдержанный на ровном *pp*, этот шестиголосный хор, объединяющий поющие и декламирующие («шепчущие») текст голоса, передает смятение и тревогу оставшихся без пастыря людей. Хор представляет собой двойную фугу с совместной экспозицией¹²³, где декламационные фрагменты участвуют в общем тематическом процессе, образуя собственные «темы», «ответы» и «имитации».

Наконец, последний и наиболее иррациональный участник происходящего – Голос, призвавший Моисея из горящего терновника. Их диалог занимает всю 1-ю сцену I

¹²⁰ Характерно, как реагирует народ на предположение Аарона, что Моисей подошел к Богу слишком близко и суровый Бог, возможно, поразил его (2-я сцена II действия). Хор подхватывает эти слова, тут же переиначивая их на свой лад: «Его Бог убил его! *Боги* убили его! *Сильные Боги* уничтожили дерзкого! [курсив мой – Н.В.]». Таким образом ясно дается понять, сколь далек на самом деле народ от идеи *единственного* Бога.

¹²¹ Номера тактов даются в соответствии с авторским обозначением: отдельно для I и отдельно для II акта.

¹²² Можно говорить и о более конкретных связях: вопрошающий хор «Кому? Кому молиться?» (т. I 491 и далее), с его дробными имитационными перекличками, ассоциируется с баховским «Не я ли?» в ответ на предсказание Иисуса о предательстве одного из учеников (№ 15 «Страстей по Матфею»), а насмешливые слова хора: «Как, твой всемогущий Господь не может сделаться видимым?» (т. I 535–540) вызывают в памяти *turbae*: «Спаси себя, если ты Сын Божий, сойди с креста» (№ 67 оттуда же).

¹²³ Тема и ответ основываются, соответственно, на комплементарных рядах I_a и P_{fis}.

действия. Шесть солирующих голосов из оркестра, поющих без слов, – вот первые звуки оперы, доносящиеся еще до открытия занавеса. Сочинение начинается без какой-либо «подготовки», сразу с узлового пункта действия. Голос из терновника имеет сложную тембровую структуру: эту партию, помимо шести солистов, располагающихся в оркестре, исполняет говорящий хор. Поющие и декламирующие голоса озвучивают одинаковый текст, но в разном ритме и с небольшими временными смещениями друг относительно друга. В результате одни и те же слова «отражаются» во множестве голосов, они будто доносятся из разных измерений, раздаются *отовсюду*. Кажется, что с Моисеем заговорило само пространство. Этот эффект будет еще более впечатляющим, если принять во внимание авторские указания в партитуре: по замыслу композитора, хор должен оставаться невидимым, помещаясь за сценой, а звук – передаваться в зал через динамики.

Дальнейшие вступления Голоса из терновника связаны с ключевыми моментами проповеди новой веры. После слов отчаяния Моисея в 4-й сцене I действия: «Всемогущий, мои силы иссякли, моя мысль бессильна в слове Аарона», – Голос призывает: «Аарон!» – после чего последний обретает способность творить чудеса. В конце этой сцены, после длинной речи Аарона, обращенной к народу, Голос свидетельствует: «Избранный!» – и это слово подхватывается в гимническом заключительном разделе этой сцены и всего I действия. Во II действии, где вновь утверждается языческая вера, Голос не звучит. Согласно либретто, он должен был еще раз вступить в самом конце III действия, подтверждая пророчество Моисея о неразрывной связи с Господом грядущей судьбы израильского народа. Музыкальная характеристика Голоса исчерпывается открывающей оперу сценой: все последующие его вступления основаны на прозвучавшем там тематическом материале.

Уже при жизни Шёнберга делались попытки трактовать содержание «Моисея и Аарона» в автобиографическом ключе – как трагедию художника, не способного гармонизовать духовную и материальную форму, донести до людей свое послание так, как оно было воспринято в момент озарения. В дальнейшем эта мысль получила развитие и конкретизацию. Например, Д. Левин схематически представляет идею оперы в виде следующей пропорции: Бог/Моисей/Аарон/народ = идея (ряд)/композитор (Шёнберг)/исполнитель/аудитория¹²⁴.

В письме от 13 июня 1951 года Йозефу Руферу, ровно за месяц до смерти, Шёнберг дезавуировал автобиографическую интерпретацию своей оперы: «Это конец XIX века, но не я. Материал и его трактовка у меня – чисто религиозно-философские»¹²⁵. С другой стороны, двадцатью годами ранее, в период активной работы над «Моисеем и Аароном», композитор признался Бергу: «Но одно за мной придется признать (этого я не отдам): все мною написанное имеет определенное внутреннее сходство со мной»¹²⁶. Эти слова можно было бы поставить эпиграфом ко всему творчеству Шёнберга: более или менее явные автобиографические коннотации прослеживаются в его сочинениях начиная по крайней мере с Первого квартета (напомним о его скрытой «интимной» программе) и до Струнного трио ор. 45. Изучение музыкального текста его неоконченной оперы убеждает, что и она не является в этом плане исключением: сама техника композиции, сам способ выполнения отдельных фрагментов в ряде случаев приобретает здесь символический смысл.

Огромная, звучащая около двух часов партитура – самое масштабное из додекафонных сочинений Шёнберга – основана на одной двенадцатитоновой серии¹²⁷. Комплементарным к ней в данном случае является обращение большой секстой ниже:

¹²⁴ Lewin D. «Moses und Aron»: Some General Remarks, and Analytical Notes to Act I, Scene 1. P. 61.

¹²⁵ Шёнберг А. Письма. С. 397.

¹²⁶ Там же. С. 209.

¹²⁷ Согласно изысканиям К. М. Шмидта, проведенного детальный серийный анализ партитуры в связи с подготовкой к ее изданию в Полном собрании сочинений композитора, единственным несерийным эпизодом в опере является квартет Обнаженных девушек в 3-й сцене II действия. Однако, сохраняя

ПРИМЕР 143

В отличие от большинства других серийных сочинений, композитор не представляет здесь серию с самого начала в виде горизонтальной звуковой последовательности – очевидно, потому, что серия не становится *темой* его произведения (как это было, например, в Квинтете для духовых или Вариациях для оркестра), но функционирует как подспудный источник многообразного тематического материала, порой очень сильно отдаляющегося от исходной модели. В такой трактовке серия предстает музыкальным аналогом той самой «неизобразимой мысли» (*bildloser Gedanke*), которую исповедует Моисей. Подобно божественной идее, серия присутствует повсюду, управляет всем – и вместе с тем не имеет определенного тематического облика, в буквальном смысле невидима, неосвязаема. Она везде – и нигде. Серия становится своеобразной музыкальной инкарнацией «вездесущего, невидимого и непостижимого Бога». Сходство усиливается еще и тем, что «мысль», о которой постоянно говорит Моисей, подразумевая Бога, является основополагающим понятием музыкальной теории Шёнберга¹²⁸, и додекафонная серия для него – это не что иное, как *основная мысль* сочинения.

Опера открывается последовательностью двух аккордов, которая выполняет в сочинении функции лейтмотива (его обычно называют лейтмотивом «божественной мысли»). Идеальная зеркально-симметричная по горизонтальной и вертикальной осям структура, очевидно, передает неземное совершенство и самодостаточность божественной идеи. Это соединение аккордов основано на первом и последнем трихордах серии P_a (женские голоса) и комплементарной R_{I_c} (мужские голоса)¹²⁹:

ПРИМЕР 144

Оставшиеся не задействованными в этом сочетании 4–9 звуки ряда (второй и третий трихорды) становятся основой другого лейтмотива – «бесконечности Бога». Он звучит вместе с первыми словами Моисея в верхнем голосе оркестровых аккордов:

ПРИМЕР 145

С точки зрения структурной оба лейтмотива идеально дополняют друг друга, давая в совокупности полную «основную конфигурацию» сочинения. Возможно, именно поэтому в опере их всего два.

Оба лейтмотива пронизывают всю музыкальную ткань 1-й сцены. Их появления в дальнейшем связаны с распространением идеи Господа (в частности, очень выразительно звучание этих лейтмотивов в момент религиозной медитации Аарона, тт. I 178–179 и далее). Лейтмотив «бесконечности Бога» получает широкое развитие в 4-й сцене I действия, содержание которой составляет проповедь Аарона и обращение народа в новую веру (см. тт. I 523, 547, 623–628 – буквальная реминисценция тт. 48–53 1-й сцены, т. 642–645 – Аарон начинает творить чудеса, т. 789–790 – многозначительный момент: лейтмотив «бесконечности Бога» впервые звучит у хора, тт. 866–868 – предстает в искаженном виде, тт. 894–895 – вместе с Голосом из терновника; наконец, лейтмотив многократно проводится в триумфальном звучании в заключительном ариозо Аарона «Избран среди всех народов» и последующем хоре-гимне на том же тематическом материале). Исчезнув

двенадцатитоновую звуковысотную структуру, этот атональный эпизод по характеру звучания, по гармоническому стилю ничем не отличается от остального серийного музыкального материала.

В духе своей концепции «музыки о музыке» Шмидт объясняет семантику этого квартета следующим образом: «Подобно тому, как четыре Девушки еще не пережили эротического пробуждения, еще не проявили во всей полноте свои сущностные свойства, исполняемая ими музыка выдержана в духе свободной атональности, которая явилась предпосылкой для создания двенадцатитонového метода, однако полное раскрытие этого способа композиции было еще впереди» (*Schmidt Ch. M., Kerling M., Friedrich G. Round-Table «Moses und Aron». S. 18–19*).

¹²⁸ Подробнее об этом см. в главе «Педагог и теоретик».

¹²⁹ Напомним, что похожим образом начинается и «Лестница Иакова»: шестизвучная «основная конфигурация» предстает там в виде двух идеально симметричных по горизонтальной оси трехзвучных аккордов. Содержательная взаимосвязь этих двух начальных фрагментов, отсылающих к высшим метафизическим материям, в комментариях не нуждается.

на время языческой оргии, лейтмотив «бесконечности Бога» вновь появляется лишь в самом конце II действия, на словах Моисея «это закон» (т. II 1003–1005) и в хоре, «рифмующемся» с завершением I действия.

Помимо двух лейтмотивов, в опере есть повторяющиеся относительно законченные темы, возобновляемые в сходных ситуациях или для характеристики одних и тех же персонажей. Таковы упоминавшаяся тема Аарона¹³⁰, тема ариозо Аарона из той же сцены «Избранный народ» (т. I 163 и далее¹³¹), тема народа (с нее начинается 3-я сцена I действия¹³²), а также тема хора-гимна «Он избрал нас среди всех народов», звучащая в конце I и II действий (соответственно, т. I 898 и т. II 1084; впервые эта тема появляется в партии Голоса из терновника в 1-й сцене I действия, т. 71).

Тематизм оперы чрезвычайно разнообразен и порой весьма отдаленно связан с серией. В некоторых эпизодах ряд выполняет роль не столько интонационного резервуара для генерирования материала, сколько удобного средства поддерживать равномерно-двенадцатитоновую звуковысотную среду (к такой трактовке ряда Шёнберг придет в позднем творчестве). Порядок звуков серии сохраняется в «Моисее и Аароне» далеко не всегда, а ее тематические производные нередко получены столь хитроумными способами, что их серийное происхождение непросто установить даже аналитическим путем, не говоря уже о слуховом восприятии. Приведем несколько наиболее выразительных примеров.

Одна из инструментальных тем в сцене с золотым тельцом (3-я сцена II действия) имеет следующий вид:

ПРИМЕР 146 (тт. II 371 – 374)

Двенадцатитоновость звуковысотного материала обеспечивается здесь взаимодействием двух комплементарных пластов: «белоклавишной» пентатоники аккомпанемента (скрипки и альты на пустых струнах) и диатонической мелодии, написанной в миксолидийском Des¹³³. Гипотетическая связь с серией в данном случае может заключаться только в использовании полного набора звуковысот.

В 4-й сцене I действия, в один из самых драматических моментов оперы, когда народ отвергает невидимого Бога, в партии хора неожиданно появляются ходы по мажорным и минорным трезвучиям, которые в высшей степени нетипичны для гармонии сочинения (мажорное трезвучие дают 1, 3 и 6-й, минорное – 8, 10, 12-й звуки P):

ПРИМЕР 147 (тт. I 607–615)

Не вызывает сомнений, что использование в таком контексте тональных аккордов только подкрепляет обозначенную выше композиционно-техническую ассоциацию новой веры с серийной техникой: народ отвергает единого Бога (=«чистую», сублимированную двенадцатитоновость), предпочитая старые, привычные верования (=прочно закрепившуюся в сознании тональность). Характерно, что когда Аарон обращается к народу на «понятном» ему языке, возвращая старых богов (2-я сцена II действия), то его партия вновь наполняется трезвучными ходами:

ПРИМЕР 148 а, б

В ариозо Аарона из последней сцены оперы (объяснение двух братьев) на словах «Позволь мне растворить ее [мысль]! Описывая, но не высказывая...» возникает еще одна красноречивая модификация серии. Словно иллюстрируя слова Аарона, серия

¹³⁰ После первого появления во 2-й сцене I действия повторяется в ариозо Аарона в последних сценах I (тт. I 838 и далее) и II действий (тт. II 1023 и далее).

¹³¹ Возвращается (неизменно с ремаркой «Schwungvoll» – «С воодушевлением») в ариозо Аарона в 4-й сцене I действия (т. I 773), в последней сцене II действия (тт. II 1015 на словах «Я люблю этот народ» и 1072).

¹³² Звучит в этой сцене повсеместно, в качестве эпизодических вкраплений присутствует в 4-й сцене I действия (тт. I 508, 553, 706), в 3-й сцене II действия (соло Девушки, т. II 759, реплики хора – т. 934–936) и далее)

¹³³ Напомним, что похожий прием Шёнберг ранее использовал в четвертом из хоров ор. 27 «Желание влюбленного», где тотальная хроматика достигается путем «сложения» двух несовпадающих пентатонных звукорядов, а два оставшихся звука появляются в аккомпанементе.

«вытягивается» в длинную (двухоктавную!) хроматическую последовательность, сопровождаемую активными секвенциями. Основная конфигурация сочинения «растворяется» как в буквальном смысле – превращаясь в хроматическую гамму, так и в фигуральном – «мысль» растворяется в механических повторениях, в бессодержательном движении по инерции:

ПРИМЕР 149

Во всех этих примерах абстрактная религиозно-философская идея оперы получает вполне конкретное музыкально-языковое воплощение, материализуясь в недвусмысленных композиционно-технических решениях.

«Моисея и Аарона» – несмотря на незавершенность – отличает редкостная стройность и логичность построения. Все I действие, экспонирующее действующих лиц драмы, развивается по нарастающей: 1-я сцена – Моисей и Голос из терновника (диалог с невидимым собеседником), 2-я – Моисей и Аарон (диалогическая сцена), 3-я – народ (хоровая сцена); наконец, 4-я сцена, превосходящая по размерам три предыдущие, вместе взятые, объединяет представленных ранее персонажей и служит настоящим финалом-кульминацией всего I действия. Безусловным центром тяжести II действия становится огромная 3-я сцена – поклонение золотому тельцу. Наконец, завершение оперы (диалог Моисея и Аарона и последний монолог Моисея) «отвечает» диалогической сцене двух братьев в I действии, служа как бы продолжением их первого разговора.

Внутри самих сцен свободно чередуются ариозные и речитативные высказывания (как сольные, так и хоровые), в чем можно усмотреть определенную близость вагнеровской «музыкальной драме». Но, в отличие от Вагнера, выступления героев у Шёнберга очень непродолжительны (как правило, не более двадцати-тридцати тактов) и быстро сменяют друг друга. Другое, более существенное, отличие состоит в том, что в едином потоке музыкального развития внутри сцен у Шёнберга нередко кристаллизуются вполне законченные музыкальные формы, что для Вагнера нетипично. (Обе названные особенности мы уже отмечали в опере «От сегодня до завтра».) Моменты тематической репризности, подчеркивающих ритм формы тематических соответствий выявлены в «Моисее и Аароне» весьма определенно; по-видимому, они служили предметом особой заботы композитора. Например, 1-я сцена II действия (Аарон и Старейшины) написана в отчетливой трехчастной форме с сокращенной репризой, в центре которой – ариозо Аарона (т. II 84–100), по краям – хор Старейшин (при этом первая часть этой сцены, до ариозо, сама образует трехчастную репризную форму). Очень ясно построена и заключительная сцена I действия. Трём чудесам, сотворенным Аароном, отвечают три подобных музыкальных эпизода (в особенности схожи по строению первые два из них), завершающихся трехкратным проведением хора, построенного на одной и той же теме (*Tempo di marcia*, т. I 684, 796, 937). К. М. Шмидт высказывает предположение, что моделью для взаимодействия Аарона и народа здесь могла послужить церковная служба: проповедь пастыря и ответы паствы, которые оформлены в виде хоровых хоральных обработок¹³⁴ (*cantus firmus* – который так и обозначен в партитуре – проводится, соответственно, у баритонов, меццо-сопрано и, наконец, у всего хора в виде канона).

Как легко предположить, наиболее завершенные и самодостаточные музыкальные формы сосредоточены в сцене с золотым тельцом (занимающей по продолжительности больше половины II действия), которая включает ряд самостоятельных инструментальных эпизодов. Сцена эта очень сложна и многосоставна по тематическому материалу. К. Вёрнер трактует ее как «симфонию с солистами и хором»¹³⁵, и хотя это определение не стоит понимать буквально, оно дает представление об уровне музыкальной организации этой сцены.

¹³⁴ Schmidt Ch. M. Schönbergs Oper «Moses und Aron». Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition. S. 113.

¹³⁵ Wörner K. H. Gotteswort und Magie: Die Oper «Moses und Aron» von Arnold Schönberg. S. 38.

Назовем ее основные разделы:

I (т. 320, после краткого вступительного ариозо Аарона) – подготовка к жертвоприношениям: четыре чисто оркестровых эпизода, выстроенных по схеме: А (т. 331) В (т. 371) С (=Танец забойщиков, т. 397) В₁ (т. 429)¹³⁶;

II (*Sehr langsam*, т. 457): сольные выступления Большой, Нищих, Старцев¹³⁷. Повторение вступительной фанфары I раздела (тт. 497–501) служит сигналом к выезду глав колен Израилевых – это

III раздел (*Rasch*), который состоит из двух больших эпизодов: конный галоп (т. 502, простая трехчастная форма) – соло Ефремита, хор, расправа над Юношей, оставшимся верным единственному Богу; в самом конце – краткая реминисценция темы галопа (т. 594);

IV «Оргия опьянения» (ремарка Шёнберга в партитуре, т. 606; *Wiegendes Tanztempo*) – это медленный вальс, написанный в концентрической форме с развернутой кодой¹³⁸;

V «Оргия уничтожения и самоубийства» (авторская ремарка в партитуре, т. 752); драматургическая кульминация сцены, включает ариозо Девушки, квартет предназначенных в жертву Обнаженных девушек (т. 780), сам акт жертвоприношения (тт. 820–823), в момент которого звучит реминисценция темы вальса (тт. 822–823), и дикий, неистовый танец (т. 824)¹³⁹;

VI «Эротическая оргия» (авторская ремарка, т. 907) – кода всей сцены, в которой, постепенно затихая, звучат отголоски предшествовавшего тематического материала¹⁴⁰.

Эта эффектнейшая, блистательно написанная и детально разработанная сцена¹⁴¹ становится в один ряд с несколькими шедеврами мирового музыкального театра. Ближайший прототип танца вокруг золотого тельца – танец Саломеи из оперы Р. Штрауса, тоже развернутая инструментальная сцена внутри оперы с неуклонным эмоциональным подъемом вплоть до полного иступления (у Штрауса она построена гораздо проще). Если же говорить о сюжете и сценической ситуации, то нельзя не вспомнить «Весну священную» И. Стравинского, содержанием которой, как и у Шёнберга, является подробное живописание языческого ритуала с человеческим жертвоприношением в конце¹⁴². Определенные аналогии можно провести и с оперой К. Сен-Санса «Самсон и Далила» (написанной также на библейский сюжет): завершающая оперу вакханалия в храме бога Дагона (2-я картина III действия) – развернутая сцена, объединяющая танцы, хоры, сольные и ансамблевые выступления и развивающаяся по нарастающей, – отчасти напоминает сцену вокруг золотого тельца.

Конфликт того, что не поддается изображению, и его материальной формы, воплощенный в «Моисее и Аароне», связывает оперу Шёнберга не только с традицией

¹³⁶ Раздел А написан в простой трехчастной форме, С – в строфической а b a₁ b₁.

¹³⁷ Ансамбль Нищих можно рассматривать как вариацию на соло Большой: вокальная мелодия ее ариозо точно воспроизводится от начала до конца в оркестровом сопровождении ансамбля.

¹³⁸ Схема формы: А (т. 606) – В (т. 649) – С (т. 657) – В (т. 671) – А (т. 675: реприза темы вальса с добавлением хора Старейшин) – кода (т. 702, включает реминисценции темы хоровода, завершающего 2-ю сцену II действия).

¹³⁹ Написан в четкой трехчастной репризной форме: середина т. 861, реприза т. 881.

¹⁴⁰ В этом тематическом «узле» собран разнообразный звучавший ранее материал: помимо реминисценций темы В I раздела (т. 914–915) и темы вальса (начиная с т. 942), здесь еще раз всплывает тема хоровода из 2-й сцены (т. 929 и далее) и тема народа из 3-й сцены I действия (т. 933 и далее).

¹⁴¹ Публичная жизнь «Моисея и Аарона» началась именно с концертного исполнения сцены с золотым тельцом: ее премьера состоялась на Дармштадтских курсах новой музыки 2 июля 1951 года, за несколько дней до кончины композитора. Успех был огромным. Дирижер премьеры Г. Шерхен на следующий день писал жене: «Вчера все билеты были распроданы. После второго раза [бисирования] лишь очень немногие покинули зал, а конец [концерта] стал триумфом Шёнберга, в каком я никогда не участвовал с радикальнейшим произведением новой музыки [...]. В конце меня вызывали добрых двадцать раз, а партитуру – удивительное дело – раскупали как горячие булочки...» (цит. по: *Lucchesi J.* «Um Ihnen mehr Klarheit zu schaffen». Hermann Scherchen in Darmstadt. S. 62). Сценическая премьера оперы состоялась 6 июня 1957 года в Городском театре Цюриха под управлением Г. Росбауда.

¹⁴² На это обратила внимание В. Холопова в своей статье «Стравинский в тексте музыки эпохи» (С. 180). Она указывает и общего исторического предшественника обоих сочинений – балет «Камма» К. Дебюсси (1912, поставлен в 1947 году), с которого «начинается парад жертвенно убиваемых девушек, шествующий по европейской оперно-балетной сцене» (Там же. С. 179).

иудаизма, но и с некоторыми представлениями, сложившимися в немецкой классической философии. Именно из противоречия между мыслимым и воспринимаемым, согласно взглядам И. Канта, рождается чувство возвышенного. Возвышенное – это, по Канту, как раз то, что устраняет все чувственные границы: «[...] Воображение, хотя оно и не находит никакой опоры за пределами чувственного, ощущает себя безграничным именно благодаря такому устранению его границ; эта отвлеченность есть [...] изображение бесконечного, которое именно поэтому может быть только негативным [...]»¹⁴³. Данную Моисею заповедь: «Не делай себе кумира и никакого изображения» – Кант считал самым возвышенным местом Библии. «Одна эта заповедь, – писал он, – может объяснить энтузиазм, который еврейский народ в эпоху развития своей нравственной культуры испытывал к своей религии, когда он сравнивал себя с другими народами»¹⁴⁴. Применительно к «Моисею и Аарону» Т. Адорно интерпретировал кантовскую идею «негативного изображения» следующим образом: «Значительнейшие произведения искусства, по-видимому, те, что стремятся к запредельному; это становится причиной их краха, и линии разломов остаются как шифры неопределимой высшей истины»¹⁴⁵. В такой трактовке незавершенный «Моисей и Аарон» Шёнберга является воплощением идеала возвышенного *par excellence*. Как «Лестница Иакова» и Симфония середины 1910-х годов самого Шёнберга, как «Предварительное действие» А. Скрябина, как «Книга жизни» Н. Обухова, наконец, как ненаписанная симфония «Вселенная» Ч. Айвза, «Моисей и Аарон» относится к тем произведениям, которые, ставя перед собой сверхчеловеческие задачи и устремляясь к трансцендентальным мирам, изначально обречены на то, чтобы остаться волнующими воображение проектами.

¹⁴³ Кант И. Критика способности суждения. С. 114.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Adorno Th. Sakrales Fragment: Über Schönbergs «Moses und Aron». S. 455.

Заключение

В истории музыки XX века Шёнберг является одной из тех фигур, к которым вновь и вновь возвращаются последующие поколения. Ныне бесспорно, что его деятельность наложила определенный отпечаток на облик музыкального искусства прошлого столетия. «Все более и более очевидно, что на самом деле он заставил всех думать *вслед за собой*. Он сделал так, что стало совершенно невозможно сочинять, не принимая во внимание его открытия», – говорил на церемонии открытия Института Шёнберга в Лос-Анджелесе Пьер Булез¹ – тот самый Булез, который за четверть века до того «без стыдливого лицемерия» заявил на весь мир, что Шёнберг-композитор мертв². Такая переоценка очень симптоматична: вековая история восприятия деятельности Шёнберга показала, что он неизменно проявлял себя как художественная личность более богатая и сложная, чем представлялось его не слишком дальновидным тенденциозным критикам – или апологетам.

Творчество Шёнберга оказалось на редкость плодотворным, открытым для самых разных продолжений и истолкований. По словам Эрнста Кшенека, «он был сильнейшим источником энергии, которой питалось то, что в качестве “Новой музыки” точно так же вошло в историю, как когда-то “ars nova” XIV века»³. Идеи Шёнберга, многие из которых были лишь обозначены, но не до конца реализованы в творчестве им самим, подхватили, развили, исчерпали, переосмыслили другие композиторы – порой в острой полемике с их автором.

В связи с последующей жизнью шёнберговских идей прежде всего следует назвать имя А. Веберна, который сделал самые радикальные выводы из творчества своего учителя. Это касается в первую очередь индивидуальной трактовки двенадцатитоновой техники, приводящей у Веберна к кристаллизации музыки в совершенных симметричных структурах и к «стереофоническому расслоению пространства»⁴ (по наблюдению В. и Ю. Холоповых, он «переносит центр художественной мысли с тематико-гармонико-драматургических аспектов на собственно серийно-структурные, что дает совершенно новое качество содержанию его музыки»⁵), но также и специфической реализации шёнберговской идеи Klangfarbenmelodie в виде последовательности неповторяющихся тембров и их сочетаний, и афористичности сочинений, что стало одной из основополагающих черт веберновского стиля. Сам Шёнберг весьма ревниво следил за творчеством своего ученика и в своих архивных записях неоднократно выражал крайнее недовольство и обеспокоенность тем, что некоторые его идеи, подхваченные Веберном и доведенные им до логического предела, стали приписывать последнему⁶. По прошествии времени стало очевидно, что на самом деле здесь можно говорить не о «заимствовании», а о творческом усвоении Веберном некоторых близких его индивидуальности шёнберговских идей, послуживших катализатором (но отнюдь не первоотлчком) для ее наиболее полного раскрытия.

Уже на примере Веберна видно, какой потенциал заключал в себе двенадцатитоновый метод композиции и к каким результатам он мог привести, оторвавшись от «тематико-гармонико-драматургического» содержания, которое вкладывал в него Шёнберг. Для XX века оказалась важна не столько композиционная

¹ Boulez P. Through Schoenberg to the Future. P. 122–123.

² В русском переводе это программное выступление Булеза 1952 года см.: Булез П. Шёнберг мертв. С. 83–90. Впрочем, такое провокационное утверждение не помешало Булезу уже два года спустя сочинить вокальный цикл «Молоток без мастера» (1954), где отчетливо прослеживаются связи с «Лунным Пьером».

³ Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. S. 135.

⁴ Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. С. 266.

⁵ Там же. С. 272.

⁶ Подробнее об этом см.: Шёнберг А. [Веберн. Klangfarbenmelodien]

техника, разработанная Шёнбергом, сколько сама *идея системной двенадцатитоновости и, шире, организации на основе рядов* (не обязательно двенадцатитоновых и не обязательно звуковысотных), давшая пышные всходы в различных видах серийности и выросшего из нее сериализма второй половины XX века. По существу, предложенный Шёнбергом метод звуковысотной организации в перспективе оказался наиболее серьезной альтернативой тональному.

Мало того, двенадцатитоновая система Шёнберга стала первым опытом создания новой, строго упорядоченной *композиционной системы, базирующейся на сугубо рациональных, логических предпосылках*. Эта тенденция – вплоть до абсолютизации математических первооснов композиции и устранения из нее всего «случайного» – также найдет весьма широкое распространение в музыке второй половины XX столетия. Характерным выражением таких умонастроений служит следующее высказывание К. Штокхаузена (1953): «[...] В центре стоит общее устремление: так основательно организовать произведение, дабы все, что в нем есть, было включено в систему и направлялось единым принципом»⁷. И как бы ни были далеки серийные таблицы Шёнберга от предкомпозиционных расчетов, схем и таблиц того же Штокхаузена, Ксенакиса или Бэббита, разница между ними, как представляется в ретроспективе, в принципе носит скорее количественный, чем качественный характер.

Еще более важное, поистине фундаментальное значение для всего XX века приобрел сам стоящий за идеей двенадцатитонового метода *принцип индивидуализации системы композиции*, приведший в итоге к радикальному расслоению и умножению систем музыкальной организации. Такую тенденцию в начале XX века можно наблюдать у целого ряда никак не связанных между собой композиторов, однако именно в двенадцатитоновом методе Шёнберга она заявляет о себе с полной определенностью, становится осознанным и декларируемым принципом, первоосновой всей системы: двенадцатитоновая композиция начинается с сочинения серии – индивидуальной «интонационной базы» (Э. Денисов) додекафонного сочинения. Крайней формой тенденции к индивидуализации стало изобретение особого композиционного метода для каждого конкретного сочинения. Одновременно множественность и индивидуализация систем порождает возможность свободного выбора среди уже имеющихся вариантов и, как следствие, известную дистанцированность композитора по отношению к используемому им материалу и языку. Первопроходцами на этом пути, предугадавшими магистральное направление дальнейшего музыкально-исторического развития, как уже говорилось в первой главе, были Шёнберг и Стравинский, шедшие, казалось, параллельными, но в конечном итоге пересекающимися путями.

Шёнберговское представление о *Klangfarbenmelodie*, переведенное в сферу строгого структурирования тембровых параметров, было подхвачено в 1950-е годы в области электронной музыки, где стало возможным синтезировать любые звучания и подвергать их любым трансформациям. В более широком смысле идею *Klangfarbenmelodie* можно связать и с сонорикой – едва ли не самым перспективным путем музыкального обновления во второй половине XX века. Отметим еще две пророческие инициативы главы нововенской школы, которые хотя и не оказали непосредственного влияния на умы потомков, но предвосхитили весьма важные явления последующего времени. Это идея стереофонии, впервые предложенная Шёнбергом в набросках к оратории «Лестница Иакова» (напомним, что он предполагал пространственное разделение участвующих в исполнении «дальних хоров» и трансляцию звука в зал через устройства, которые позже были названы динамиками), а также описание им в одном из писем 1949 года «инструмента будущего», в котором можно узнать современный синтезатор⁸.

⁷ Stockhausen K. Zur Situation des Metiers. S. 46.

⁸ Подробнее о нем см. в разделе, посвященном Вариациям на речитатив для органа op. 40.

В начале 1950-х, в период *Sturm und Drang* «второго авангарда», молодые композиторы, сосредоточившиеся вокруг Дармштадтских летних курсов новой музыки, чувствовали себя продолжателями дела Веберна, восприняв прежде всего рациональную, структурную составляющую его музыки, и весьма скептически относились к Шёнбергу, которого считали непоследовательным и безнадежно устаревшим в его экспрессионистском, «риторическом» пафосе (исключение в этом плане составлял, пожалуй, лишь Л. Ноно). Но уже к середине 1960-х дали о себе знать изменения в системе ценностей и художественных координат. В 1966 году немецкий композитор Конрад Бёмер назвал свое радиовыступление «Шёнберг жив»⁹, явно полемизируя с упоминавшейся статьей Булеза. Критикуя односторонность сериализма, Бёмер призывал к восстановлению в музыке всего богатства соотношений и взаимосвязей – так, как это было в сочинениях Шёнберга. В творчестве последнего начинает привлекать этический пафос, политическая ангажированность (Б. А. Циммерман, Л. Ноно), вызывает интерес обращение со словом (Ф. Церха). В 1970–1980-е годы, когда в Германии на музыкальную авансцену вышло новое поколение композиторов, исповедующих неоекспрессионизм и сосредоточившихся на собственном экзистенциальном опыте (самая крупная фигура – Вольфганг Рим), одним из идеалов и важнейших художественных ориентиров для них стала атональная музыка Шёнберга.

В многогранном творчестве Шёнберга каждое поколение находит что-то свое. Дарованные им идеи уже давно отделились от своего первоисточника и продолжают существовать вполне независимо от него, обнаруживая удивительную жизнеспособность и «эластичность». Поэтому не будет преувеличением сказать, что в концептуальном плане мессианские интенции Шёнберга – музыканта и мыслителя реализовались, пусть и не совсем так, как это виделось самому композитору: ему все же удалось показать путь, которым предстояло идти дальше остальным, «осветить будущее» – по крайней мере, отчасти. Постепенно отдаляясь во времени, величественная фигура Шёнберга возвышается над музыкальным ландшафтом его эпохи, подобно фигуре титана – Прометея музыки XX столетия.

⁹ «Schönberg lebt» (текст радиопрограммы Западногерманского радио 4 августа 1966 года; опубликован в сб.: *Boehmer K. Das böse Ohr: Texte zur Musik 1961–1991*).

Библиография¹

- Адорно и Берг. Страницы переписки / Сост., пер., коммент., вступит. статья Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2003. № 1.
- Адорно Т. Квинтет для духовых Шёнберга // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб., 1999.
- Адорно Т. Философия новой музыки / Пер. Б. Скуратова. М., 2001.
- Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995.
- Арнольд Шёнберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки: Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 2001.
- Арнольд Шёнберг и Василий Кандинский. Из переписки // Арнольд Шёнберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки: Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее. М., 2001.
- Асафьев Б. А. Шёнберг // Асафьев Б. О музыке XX века. Л., 1982.
- Бальзак О. де Серафита / Пер. Л. Гуревича. М., 1996.
- Булез П. Заметка о речитативе // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М., 2004.
- Булез П. Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М., 2004.
- Булез П. Шёнберг мертв / Пер. В. Цыпина // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М., 2004.
- Варуц В. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988.
- Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.
- Векслер Ю. Берг и Шёнберг: драма художественной дружбы // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Т. 1. Нижний Новгород, 1999.
- Веррик А. Встречи с Хиндемитом, Шёнбергом и Равелем // Советская музыка. 1962. № 12.
- Верхозина-Стрекаловская Х. Диалоги в постромантическую эпоху. Бузони – Шёнберг – Пфицнер // Музыкальная академия. 1995. № 4–5.
- Витол Я. Учение о гармонии («Harmonielehre») Арнольда Шёнберга // Музыкальный современник. 1915. № 2.
- Власова Н. О понятии «музыкальная мысль» у Арнольда Шёнберга // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Арановский. М., 2007.
- Гершкович Ф. Веберн и его учение // Филип Гершкович о музыке. М., 1991.
- Гершкович Ф. <Заметки, воспоминания, письма> // Филип Гершкович о музыке. М., 1991.
- Гершкович Ф. О музыке. Книга II. М., 1993.
- Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговой додекафонии // Филип Гершкович о музыке. М., 1991.
- Гершкович Ф. Формальные и гармонические инверсии в финале 3. симфонии Бетховена, рассматриваемые в отношении с общим процессом развития и сущностью музыкальной структуры // Филип Гершкович о музыке. М., 1991.
- Гиришман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань, 1993.
- Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / Пер. и общая ред. Н. Власовой. М., 2006.
- Дальхауз К. Музыкальная поэтика Шёнберга / Пер. Н. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
- Доленко Е. Молодой Шёнберг: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.
- Доленко Е. О трех загадках «Просветленной ночи» // Музыкальная академия. 1999. № 4.
- Друскин М. Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973.
- Иванова Е. Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Воронеж, 2005.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967.
- Кандинский В. О духовном в искусстве. Ленинград, 1990.

¹ В списке приведены цитируемые и упоминаемые источники.

- Кандинский В.* О сценической композиции // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка / Пер., коммент. З. Пышновской. М., 1996.
- Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Собрание сочинений в 8 тт. Т. 5. М., 1994.
- Каратыгин В.* О Шёнберге // Зарубежная музыка XX века / Сост. И. Нестьев. М., 1975.
- Кон Ю.* Шёнберг // Музыка XX века: Очерки. Ч. 2. Кн. 4. М., 1984.
- Кришталюк О.* Художественная функция культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
- Курбатская С.* Серийная музыка. Вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.
- Кюи Ц.* Гимн футуризму // *Кюи Ц.* Избранные статьи. Л., 1952.
- Лаул Р.* О творческом методе Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л., 1969.
- Лаул Р.* Стиль и композиционная техника А. Шёнберга. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971.
- Лист Ф.* Шопен / Пер. С. Семеновского. М., 1956.
- Лосева О. А.* Шёнберг и теоретические проблемы исполнения // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Материалы научно-практической конференции в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2003.
- Лосева О.* К предыстории Пражской речи Арнольда Шёнберга // Музыкальная академия. 2002. № 4.
- Манн Т.* История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // *Манн Т.* Собрание сочинений в 10-ти тт. Т. 9. М., 1960.
- Мейерхольд Вс.* О театре // *Мейерхольд Вс.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I. М., 1968.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века / Сост. Ал. Михайлов и В. Шестаков. Т. 2. М., 1982.
- Павлишин С.* Арнольд Шёнберг. М., 2001.
- Павлишин С.* Творчество А. Шёнберга 1899 – 1908 гг. // Музыка и современность. Вып. 6. М., 1969.
- Петров Д.* Из истории оркестровой песни: Арнольд Шёнберг. Опус 8 // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002.
- Силюнас В.* Комедия дель арте в театре XX века // Театр XX века: Закономерности развития. М., 2003.
- Соллертинский И.* Арнольд Шёнберг. Л., 1934.
- Стравинский – публицист и собеседник / Сост. и коммент. В. Варунца. М., 1988.
- Суханова Е.* «Моисей и Аарон» Арнольда Шёнберга: Слово. Музыка. Контекст: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
- Таиров А.* Записки режиссера: Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.
- Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
- Тараканов М.* Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М., 1972.
- Филип Гершкович о музыке. М., 1991.
- Холопов Ю.* Гармония: Практический курс. Часть II: Гармония XX века. М., 2003.
- Холопов Ю.* Гармония: Теоретический курс. М., 1988.
- Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
- Холопов Ю.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.
- Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Холопов Ю.* Тональность // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
- Холопов Ю.* «Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002.
- Холопова В.* Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4.
- Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984.
- Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. М., 1999.
- Церха Ф.* К вопросу об исполнении речевой партии (Sprechstimme) в «Лунном Пьеро» Шёнберга // Современная музыка Австрии. Очерки и документы / Сост., пер. и коммент. О. Лосевой. М., 1998.
- Чаки М.* Идеология оперетты и венский модерн / Пер. В. Ерохина. СПб., 2001.
- Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975.
- Шёнберг А.* Анализ «Пеллеаса и Мелизанды» / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.

- Шёнберг А.* Анализ четырех [Оркестровых] песен ор. 22 / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Афористическое / Сост. и пер. А. Михайлова // Советская музыка. 1988. № 12; 1989. № 1.
- Шёнберг А.* Брамс прогрессивный / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* [Веберн. Klangfarbenmelodien] / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Да здравствует соус! / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Доклад об ор. 31 / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Заметки о четырех струнных квартетах / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Как становятся одинокими / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Камерная симфония [ор. 9] / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Композиция на основе двенадцати тонов / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Критерии оценки музыки / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Малер / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Оглядываясь назад / Моя эволюция / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции / Пер., коммент., вступит. статья Е. Доленко. М., 2000.
- Шёнберг А.* Отношение к тексту / Пер. А. Михайлова // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. Общая ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. Предисл. Л. Ковнацкой. СПб., 2001.
- Шёнберг А.* Проблемы гармонии / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Проблемы преподавания искусства / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Программные заметки к «Просветленной ночи» / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Сердце и мозг в музыке / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Симфонии из народных песен / Фольклористские симфонии / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* «Счастливая рука» / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Творчество и сущность Франца Листа / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.
- Шёнберг А.* Упражнения по композиции для начинающих / Пер. Е. Доленко. М., 2004.

Шёнберг А. Упрощенная партитура для изучения и дирижирования / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы* / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.

Шёнберг А. On revient toujours / Пер. Н. Власовой // *Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы* / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.

Шёнберг А. Why No Great American Music? / Пер. О. Лосевой // *Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы* / Сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. М., 2006.

Шмидт К. М. Арнольд Шёнберг – дуайен нововенской школы в Америке? // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Сб. трудов МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 38. М., 2002.

Шмидт К. М. От будущего к прошлому // Музыкальная академия. 1998. № 1.

Шорске К. Э. Вена на рубеже веков / Пер. В. Ерохина. СПб., 2001.

Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьере» А. Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.

Adorno Th. Arnold Schönberg 1874–1951 // Prismen – Kulturkritik und Gesellschaft. München, 1963.

Adorno Th. Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus «Das Buch der hängenden Gärten» von Stefan George op. 15 // *Adorno Th.* Gesammelte Schriften. Bd. 18. Frankfurt/Main, 1984.

Adorno Th. Kriterien der neuen Musik // *Adorno Th.* Klangfiguren. Berlin; Frankfurt/Main, 1959.

Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt/Main, 1958.

Adorno Th. Sakrales Fragment: Über Schönbergs «Moses und Aron» // *Adorno Th.* Gesammelte Schriften. Bd. 16. Frankfurt/Main, 1990.

Adorno Th. Schönberg und Haringer // *Adorno Th.* Gesammelte Schriften. Bd. 18. Frankfurt/Main, 1984.

Adorno Th. Zu den George-Liedern // Arnold Schönberg. Fünfzehn Gedichte aus «Das Buch der hängenden Gärten» von Stefan George. Wiesbaden, 1959.

Ahrend Th. Drei Lieder für Gesang und Klavier op. 48 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.

Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen / Hrsg. von N. Schoenberg-Nono. Klagenfurt, 1992.

Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974: Katalog / Ed. E. Hilmar. Wien, 1974.

Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. München, 1912.

Arnold Schönberg. Sämtliche Werke / Begründet von J. Rufer, hrsg. von R. Stephan. Mainz; Wien, 1966 – .

Arnold Schönberg – Franz Schreker. Briefwechsel / Hrsg. von F. C. Heller. Tutzing, 1974.

Arnold Schoenberg – Thomas Mann: A Propos du Docteur Faustus. Lettres 1930–1951. Lausanne, 2002.

Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung / Hrsg. von J. Hahl-Koch. München, 1983.

A. Schönberg. Catalogue raisonné / Hrsg. von Ch. Meyer, T. Muxeneder. Wien, 2005.

Auner J. H. A Schoenberg Reader. Documents of a Life. Yale University Press, 2003.

Auner J. H. Schönberg und sein Publikum im Jahr 1930: Die Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35 // Autorschaft als historische Konstruktion / Hrsg. von A. Meyer und U. Scheideler. Stuttgart, 2001.

Babbit M. Three Essays on Schoenberg // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton University Press, 1968.

Baier Ch. Serenade op. 24 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.

Bailey W. Oscar Levant and the Program for Schoenberg's Piano Concerto // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. 1982. No. 1.

Bailey W. Programmatic Elements in the Works of Schoenberg. Ann Arbor, 1984.

Bartók B. Das Problem der neuen Musik // *Bartók B.* Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde. Basel, 1958.

Beiche M. Grundgestalt // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / Hrsg. von H. H. Eggebrecht. Wiesbaden, 1972 – .

Beinhorn G. Das Groteske in der Musik: Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire». Pfaffenweiler, 1989.

Bekker P. Schönberg: «Erwartung» // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. August-September 1924.

Berg A. Arnold Schönberg: Gurrelieder. Wien, 1913.

- Berg A.* Arnold Schönberg: Kammersymphonie op. 9. Thematische Analyse. Wien; Leipzig, o. J. [1918]
- Berg A.* Pelleas und Melisande (nach dem Drama von Maurice Maeterlinck): Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op. 5: Kurze thematische Analyse. Wien; Leipzig, o. J. [1920]
- Berg A.* Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // *Berg A.* Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. Leipzig, 1981.
- Bernnat A.* Fünf Klavierstücke op. 23 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Blumröder Ch.* von Schoenberg and the Concept of «New Music» // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Vol. VI. No. 1 (June 1982).
- Boehmer K.* Das böse Ohr: Texte zur Musik 1961–1991 / Hrsg. von D. Söll. Köln, 1993.
- Boisits B.* Psalm 130 op. 50B // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Boulez P.* Through Schoenberg to the Future // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Vol. I. No. 3 (June 1977).
- Brendel A.* On Playing Schoenberg's Piano Concerto // Alfred Brendel on Music: Collected Essays. Chicago, 2001.
- Brinkmann R.* Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Wiesbaden, 1969 (2-е изд.: Stuttgart, 2000).
- Brinkmann R.* Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte. Wien, 2002.
- Brinkmann R.* Ausdruck und Spiel. Zwei Ansichten eines Stückes // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Brinkmann R.* Die gepreßte Sinfonie: Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs op. 9 // Gustav Mahler: Sinfonie und Wirklichkeit / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1977.
- Brinkmann R.* Schönberg und George. Interpretation eines Liedes // Archiv für Musikwissenschaft. 1969. № 1.
- Brinkmann R.* The Fool as Paradigm: Schönberg's «Pierrot lunaire» and the Modern Artist // Schönberg&Kandinsky. An Historic Encounter / Ed. by K. Boehmer. Amsterdam, 1997.
- Brinkmann R.* Was uns die Quellen erzählen... Ein Kapitel Werk-Philologie // Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / Hrsg. von H. Danuser u. a. Laaber, 1988.
- Bruhn S.* Pelleas und Melisande op. 5 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Budde E.* Arnold Schönbergs Monodram «Erwartung» – Versuch einer Analyse der ersten Szene // Archiv für Musikwissenschaft. 1979. H. 1.
- Buhrmann D.* Arnold Schönbergs «Ode to Napoleon Buonaparte» op. 41: Anmerkungen zur Textvorlage // Arnold Schönberg in Amerika. Journal of the Arnold Schönberg Center 4/2002.
- Byron's Letters and Journals. Vol. 4 / Ed. by L. A. Marchand. London, 1975.
- Cahn S. J.* Kol nidre op. 39 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Cerha F.* Die Wiener Schule und die Gegenwart // Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 16 (1961).
- Cholopov Y.* Ode to Napoleon Buonaparte. Serial? – or tropal? – or modal? – or newtonal? // Arnold Schoenberg in America. Journal of the Arnold Schönberg Center 4/2002.
- Craft R.* Schoenberg's Five Pieces for Orchestra // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton University Press, 1968.
- Dahlhaus C.* Adornos Begriff des musikalischen Materials // *Dahlhaus C.* Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* Arnold Schönberg. Variationen für Orchester op. 31 (=Meisterwerke der Musik. H. 7). München, 1968.
- Dahlhaus C.* Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs «Erwartung» // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Wien, 4. bis 9. Juni 1974 / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978.
- Dahlhaus C.* Das obligate Rezitativ // Melos/Neue Zeitschrift für Musik. 1975 (Jg. III).
- Dahlhaus C.* Das Verhältnis zum Text. Zur Entstehung Arnold Schönbergs musikalischer Poetik // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 8. Laaber, 2005.
- Dahlhaus C.* Die Fuge als Präludium: Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition op. 44 // Die Wiener Schule / Hrsg. von R. Stephan. Darmstadt, 1989.
- Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jahrhunderts (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 6). Laaber, 1980.

- Dahlhaus C.* Emanzipation der Dissonanz // *Dahlhaus C.* Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* 19. Jahrhundert II [=Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 5]. Laaber, 2003.
- Dahlhaus C.* Musikalische Prosa // *Dahlhaus C.* Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* Richard Wagners Musikdramen. Velber, 1971.
- Dahlhaus C.* Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* Schönberg und die Programmmusik // *Dahlhaus C.* Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* Schönberg und Schenker // *Dahlhaus C.* Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* Schönbergs ästhetische Theologie // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Dahlhaus C.* Über das Analysieren Neuer Musik – Zu Schönbergs Klavierstücken opus 11/1 und opus 33a // Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Dahlhaus C.* Was heißt «entwickelnde Variation»? // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Danuser H.* Musikalische Prosa. Regensburg, 1975.
- Danuser H.* Zu Schönbergs Vortragslehre // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Der Briefwechsel zwischen A. Schönberg und F. Busoni / Hrsg. von J. Theurich. Berlin, 1979.
- Deutsch M.* Das Dritte der Fünf Orchesterstücke op. 16 ist eine Fuge // Musik-Konzepte Sonderband: Arnold Schönberg / Hrsg. von H. K. Metzger und R. Riehn. München, 1980.
- Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation / Hrsg. von M. Eybl. Wien, 2004.
- Dietrich N.* Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30: Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung. München; Salzburg, 1983.
- Diskussion im Berliner Rundfunk // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Dümling A.* Die fremden Klänge der hängenden Gärten: Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George. München, 1981.
- Eimert H.* Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924.
- Eimert H.* Vokalität im 20. Jahrhundert // *Melos.* 1965 (Jg. 32). S. 350–359.
- Eisler H.* Arnold Schönberg // *Eisler H.* Musik und Politik: Schriften 1948–1962. Leipzig, 1982.
- Eisler H.* Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär // *Eisler H.* Musik und Politik: Schriften 1924–1948. Leipzig, 1973.
- Eisler H.* Schönberg-Anekdoten // *Eisler H.* Musik und Politik: Schriften 1924–1948. Leipzig, 1973.
- Eisler H.* [Über Schönbergs Serenade op. 24] // Musik und Politik. Schriften 1948–1962. Leipzig, 1982.
- Erpf H.* Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.
- Fearn R.* Sechs kleine Klavierstücke op. 19 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Fearn R.* Zwei Klavierstücke op. 33A und 33B // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Förtig P.* Analyse des Opus 16 Nr. 3 // *Melos.* 1969 (Jg. 36). S. 206–209.
- Frisch W.* Brahms and the Principle of Developing Variation. Berkeley; Los Angeles; London, 1984.
- Frisch W.* The Early Works of Arnold Schoenberg: 1893–1908. University of California Press, 1993.
- Ganter C.* Arnold Schönberg – Drei Klavierstücke op. 11 // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Wien, 4. bis 9. Juni 1974 / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978.
- Gerhard R.* Developments in twelve-tone technique (1956) // *Gerhard on Music: Selected writings* / Ed. by M. Bowen. Ashgate, 2000.
- Gerhard R.* Schoenberg Reminiscences // *Perspectives of New Music.* Vol. 13 (Spring–Summer 1975).
- Gespräche mit Komponisten / Hrsg. von W. Reich. Zürich, 1965.
- Gruber G. W.* «Eine Note – ein Ton, zwei Noten – eine Beziehung, drei Noten – ein Gesetz». Hans Erich Apostels Rezeption der Wiener Schule // Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium 12. – 15. September 1999 / Hrsg. von Ch. Meyer. Arnold Schönberg Center Wien, 2000.
- Haefeli A.* Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich, 1982.

- Haimo E.* Variationen für Orchester op. 31 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Hansen M.* Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993.
- Hehemann M.* Max Reger. München, 1917.
- Hilmar E.* Arnold Schönberg an Anton Webern: Eine Auswahl unbekannter Briefe // Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974: Katalog / Ed. E. Hilmar. Wien, 1974.
- Hoffmann E. T. A.* Beethovens Instrumentalmusik // Musikalische Novellen und Aufsätze von E. T. A. Hoffmann. Leipzig: Insel-Bücherei Nr. 142, o. J.
- Hofmannstahl H. von* Gesammelte Werke. Prosa II. Frankfurt/Main, 1951.
- Igor Stravinsky – Robert Craft. Conversations with Igor Stravinsky. London, 1959.
- Igor Stravinsky – Robert Craft. Dialogues and a Diary. London, 1968.
- Ives Ch.* Essays Before a Sonata // *Ives Ch.* Essays Before a Sonata and Other Writings by Charles Ives / Ed. by H. Boatwright. New York, 1964.
- Jacob A.* Die Entwicklung des Konzepts des musikalischen Gedankens 1925–1934 // Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28. – 30. September 2000 / Hrsg. von Ch. Meyer. Arnold Schönberg Center Wien, 2001.
- Johnson J.* Die Jacobsleiter // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Keathley E. L.* Erwartung. Monodram in einem Akt op. 17 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Keathley E. L.* Revisioning Musical Modernism: Arnold Schoenberg, Marie Pappenheim and «Erwartung»'s New Woman. Ph. D. Dissertation. New York, 1999.
- Kerling M.* Moses und Aron // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Kokkinis N.* Schönbergs Entwürfe zu einer jüdischen Programmsymphonie // Internationale Schönberg-Gesellschaft: Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung. 1987. No. 2 (Oktober).
- Kolisch R.* Schönberg als nachschaffender Künstler // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. August-September 1924.
- Krämer U.* Oratorium oder Liederzyklus? Zur Entstehung von Schönbergs «Gurre-Liedern» // Arnold Schönberg in Berlin / Hrsg. von Ch. Meyer. Arnold Schönberg Center Wien, 2001.
- Krenek E.* Musik in der Gegenwart // 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition. Wien, 1926.
- Krieger G.* Schönbergs Werke für Klavier. Göttingen, 1968.
- Kurth E.* Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik. Bern, 1913.
- La Grange H.-L. de* Gustav Mahler. 2 voll. Vol. 2. Vienna: The Years of Challenge (1897–1904). Oxford; New York, 1995.
- Leibowitz R.* Das unmögliche Meisterwerk // Österreichische Musikzeitschrift. 1957. H. 28.
- Leichtenritt H.* Musikalische Formenlehre. 3. Ausgabe. Leipzig, 1927.
- Lewin D.* A Study of Hexacord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton University Press, 1968.
- Lewin D.* «Moses und Aron»: Some General Remarks, and Analytical Notes to Act I, Scene 1 // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / Ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton University Press, 1968.
- Lissa S.* Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik // Acta Musicologica. 1935 (Jg. VII).
- Louis R.* Die deutsche Musik der Gegenwart. München; Leipzig, 1909.
- Lucchesi J.* «Um Ihnen mehr Klarheit zu schaffen». Hermann Scherchen in Darmstadt // Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. Stuttgart, 1996.
- Lütteken L.* Sechs Stücke für Männerchor a cappella op. 35 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Mäckelmann M.* Arnold Schönberg und das Judentum: Der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921. Hamburg, 1984.
- Maegaard J.* Schönbergs quasi-tonaler Stil um 1930 // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Wien, 4. bis 9. Juni 1974 / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978.
- Maegaard J.* Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. In 3 Bdn. Copenhagen, 1972.
- Maegaard J.* Variationen über ein Rezitativ für Orgel op. 40 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.

- Mauser S.* Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule. Regensburg, 1982.
- Mersmann H.* Angewandte Musikästhetik. Berlin, 1926.
- Mersmann H., Schultze-Ritter H., Strobel H.* Arnold Schönberg: Drei Satiren op. 28 // Melos. 1929 (Jg. VIII). Nr. 4.
- Meyerowitz J.* Arnold Schönberg. Berlin, 1967.
- Moldenhauer H. und R.* Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. Zürich, 1980.
- Möllers Ch.* Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg: Eine Untersuchung zum III. Streichquartett. Wiesbaden, 1977.
- Möllers Ch.* Zur Problematik der Schönbergschen Zwölftontechnik // Neue Zeitschrift für Musik. 1974. № 9.
- Morwitz E.* Kommentar zu den Werken Stefan Georges. München; Düsseldorf, 1960.
- Muxeneder T.* A Survivor from Warsaw op. 46 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Newlin D.* Bruckner. Mahler. Schoenberg. London, 1979.
- Newlin D.* Notes for a Schoenberg Biography: From my Los Angeles Diary, 1939 // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Vol. I. No. 3 (June 1977).
- Nüll E.* von der Moderne Harmonik. Leipzig, 1932.
- Pfannkuch W.* Zu Thematik und Form in Schönbergs Streichsextett // Festschrift Friedrich Blume: Zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963.
- Pfrogner H.* Die Zwölfordnung der Töne. Zürich u. a., 1953.
- Pisk P. A.* Arbeitersang // Musikblätter des Anbruch. 1928. H. 9–10 (Gesang: Jahrbuch 1929 der Universal Edition).
- Reich W.* Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär. Wien; Frankfurt; Zürich, 1968.
- Réti R.* Formale Erläuterungen zu Arnold Schönbergs Klavierstücken [op. 11] // Der Merker. 1911 (Jg. 17).
- Revers P.* Von heute auf morgen op. 32 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Rexroth D.* Arnold Schönberg als Theoretiker der tonalen Harmonik. Bonn, 1971.
- Riemanns Musiklexikon. 9. Auflage. Berlin, 1919.
- Ringer A.* Arnold Schönberg und das Wiener Streichquartett // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Rogge W.* Das Klavierwerk A. Schönbergs. Regensburg, 1964.
- Ruf W.* Herzgewächse op. 20 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Ruf W.* Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Rufer J.* Begriff und Funktion der Grundgestalt bei Schönberg // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Wien, 4. bis 9. Juni 1974 / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978.
- Rufer J.* Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel, 1959.
- Rufer J.* Noch einmal Schönbergs Opus 16 // Melos. 1969 (Jg. 36). S. 366–368.
- Rülke V.* Eduard Steuermann // Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. Stuttgart, 1996.
- Scharenberg S.* Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951. Saarbrücken, 2002.
- Scheideler U.* Marie Pappenheim und Arnold Schönberg // Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium 12. – 15. September 1999 / Hrsg. von Ch. Meyer. Arnold Schönberg Center Wien, 2000.
- Schmidt Ch. M.* Arnold Schönberg: Streichtrio op. 45 // Melos. 1985 (Jg. 47). H. 3.
- Schmidt Ch. M.* Das Bekenntnis zur Tradition. Bemerkungen zu Schönbergs III. und IV. Streichquartett // Kammermusik zwischen den Weltkriegen. Symposium 1994 / Hrsg. von C. Ottner. Wien, 1995.
- Schmidt Ch. M.* Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsmusik geblieben // Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Arnold Schönberg – Neuerer der Musik». Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1996.
- Schmidt Ch. M.* Schönberg. Статья для нового издания энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart». Рукопись.
- Schmidt Ch. M.* Schönbergs Kantata «Ein Überlebender aus Warschau» op. 46 // Archiv für Musikwissenschaft. 1976 (Jg. 33). H. 3, 4.

- Schmidt Ch. M.* Schönbergs Oper «Moses und Aron»: Analyse der diastematischen, formalen und musikdramatischen Komposition. Mainz, 1988.
- Schmidt Ch. M.* Schönbergs «very definite – but private». Programm zum Streichquartett op. 7 // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Schmidt Ch. M.* II. Streichquartett op. 10 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Schmidt Ch. M.* Wiener Schule und Klassizismus // Canto d'Amore: Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935 / Hrsg. von G. Boehm u. a. Basel, 1996.
- Schmidt Ch. M.* Zur Balladenkompositionen Schönbergs // Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / Hrsg. von H. Danuser u. a. Laaber, 1988.
- Schmidt Ch. M.* Zweite Kammer-symphonie op. 39 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Schmidt Ch. M., Kerling M., Friedrich G.* Round-Table «Moses und Aron» // Arnold Schönberg in Berlin / Hrsg. von Ch. Meyer. Arnold Schönberg Center Wien, 2001.
- Schmidt M.* Phantasy for Violin with Piano Accompaniment // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Schmidt M.* IV. Streichquartett op. 37 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Schnebel D.* Schönbergs späte tonale Musik als disponierte Geschichte // *Schnebel D.* Denkbare Musik: Schriften 1952–1972. Köln, 1972.
- Schnebel D.* Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs. Tübingen, 1955.
- Schoenberg A.* Four-Point Program for Jewry // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. 1979. No. 1.
- Schoenberg A.* Fundamentals of Musical Composition / Ed. by G. Strang and L. Stein. London, 1967.
- Schoenberg A.* How I came to compose the Ode to Napoleon // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Vol. II. No. 1 (October 1977).
- Schoenberg A.* Models for Beginners in Composition. New York, 1943.
- Schoenberg A.* Preliminary Exercises in Counterpoint / Ed. by L. Stein. London, 1963.
- Schoenberg A.* Structural Functions of Harmony / Ed. by H. Searle. London, 1954 (2-e, пересмотренное, изд.: ed. by L. Stein. New York, 1969).
- Schoenberg A.* Style and Idea. New York: Philosophical Library, 1950.
- Schoenberg A.* Style and Idea / Ed. by L. Stein. London, 1975.
- Schoenberg A.* The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. by P. Carpenter and S. Neff. Columbia University Press, 1995.
- Schoenberg A.* Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre / Ed. by S. Neff. University of Nebraska Press, 1994.
- Scholz G.* Verklärte Nacht op. 4 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 1.
- Schönberg A.* Berliner Tagebuch / Hrsg. von J. Rufer. Frankfurt/Main, 1974.
- Schönberg A.* Briefe / Hrsg. von E. Stein. Mainz, 1958.
- Schönberg A.* Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1957.
- Schönberg A.* Faschismus ist kein Exportartikel // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtech. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1976.
- Schönberg A.* Gesinnung oder Erkenntnis? // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schönberg A.* Harmonielehre. Wien, 1911.
- Schönberg A.* Harmonielehre. 3. Auflage. Wien, 1922 (репринт: Leipzig, 1977).
- Schönberg A.* Interview mit mir selbst // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schönberg A.* Komposition mit zwölf Tönen // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schönberg A.* Neue Musik — Meine Musik // Musik-Konzepte Sonderband / Hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. München, Dezember 1980.
- Schönberg A.* Schöpferische Konfessionen / Hrsg. von W. Reich. Zürich, 1964.

- Schönberg A.* Selbstanalyse (Reife) // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schönberg A.* Stil und Gedanke / Hrsg. von F. Schneider. Leipzig, 1981.
- Schönberg A.* Texte. Wien, 1926 (репринт: Wien; New York, 2001).
- Schönberg A.* Tonalität und Gliederung // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schönberg A.* Zum Rundgespräch in San Francisco über moderne Kunst // *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt/Main, 1976.
- Schubert G.* Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern, zu op. 5 und op. 8. Baden-Baden, 1975.
- Sichard M.* Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz, 1990.
- Sichard M.* Schönbergs Kanons // Internationale Schönberg-Gesellschaft: Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung. 1992. Nr. 5/6 (März).
- Simms B.* New Documents in the Schoenberg/Schenker Polemic // Perspectives of New Music. Vol. 16 (1977).
- Smith J. A.* Schoenberg and His Circle. New York; London, 1986.
- Smith Brindle R.* Serial Composition. London, 1966.
- Sokel W. H.* Der literarische Expressionismus. München; Wien, 1970.
- Stein E.* Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. August–September 1924.
- Stein L.* Schoenberg: Five Statements // Perspectives of New Music. Fall–Winter 1975.
- Stephan R.* Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986.
- Stephan R.* Arnold Schönberg – Ausdruck und Gedanke // Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Arnold Schönberg – Neuerer der Musik». Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1996.
- Stephan R.* Arnold Schönbergs Versuch, die Krise der Tonkunst zu überwinden // Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Arnold Schönberg – Neuerer der Musik». Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1996.
- Stephan R.* Außermusikalischer Inhalt – Musikalischer Gehalt // *Stephan R.* Vom musikalischen Denken: Gesammelte Vorträge. Mainz, 1985.
- Stephan R.* Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition // Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985 / Hrsg. von G. Allroggen und D. Altenburg. Kassel, 1986.
- Stephan R.* Einleitung: Die Wiener Schule // Die Wiener Schule / Hrsg. von R. Stephan. Darmstadt, 1989.
- Stephan R.* Schönberg als Symphoniker // Österreichische Musikzeitschrift. 1974 (Jg. 29). H. 6.
- Stephan R.* Schönbergs Entwurf über «Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen» // Archiv für Musikwissenschaft 29 (1972). H. 4.
- Stephan R.* Über Schönbergs Arbeitsweise // Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974; Katalog / Ed. E. Hilmar. Wien, 1974.
- Sterne C.* Arnold Schoenberg, the Composer as Numerologist. Lewiston, 1993.
- Steuermann E.* The Piano Music of Arnold Schoenberg // Schoenberg / Ed. by M. Armitage. New York, 1937.
- Stockhausen K.* Zur Situation des Metiers // *Stockhausen K.* Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1. Köln, 1963.
- Streichquartett op. 7 von Arnold Schönberg // Die Musik. 1906/1907 (Jg. VI, III. Quartal).
- Strindberg A.* Über modernes Drama und Theater // *Strindberg A.* Über Drama und Theater / Hrsg. von M. Kesting und W. Arpe. Köln, 1966.
- Stuckenschmidt H. H.* Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. Zürich, 1974.
- Swarowsky H.* Schönberg als Lehrer // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Wien, 4. bis 9. Juni 1974 / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978.
- Swift R. I/XII/99:* Tonal Relations in Schönberg's «Verklärte Nacht» // 19th-Century Music. 1977. Vol. I.
- Szmolyan W.* Neues über den Schönberg-Verein // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Wien, 4. bis 9. Juni 1974 / Hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978.
- Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. 6 Voll. Oxford University Press, 2005.
- The Berg — Schoenberg Correspondence: Selected Letters / Ed. by J. Brand, Ch. Hailey and D. Harris. New York, 1987.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie and J. Tyrell. 2nd ed. In 29 Voll. Oxford University Press, 2001.
- Theodor W. Adorno – Pierre Boulez. Gespräche über den *Pierrot lunaire* // Musik-Konzepte 112/113: Schönberg und der Sprechgesang / Hrsg. von H. K. Metzger und R. Riehn. München, 2001.
- Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni // Forum: Musik in der DDR. Arnold Schönberg – 1874 bis 1951. Zum 25. Todestag des Komponisten. Berlin, 1976.
- Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel / Hrsg. von J. Hahl-Koch. Stuttgart, 1993.
- Webern A. von Schönbergs Musik // Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. München, 1912.
- Weill K. Briefe an die Familie (1914–1950) / Hrsg. von L. Symonette und E. Juchem. Stuttgart, 2000.
- Weill K. Der Musiker Weill // Weill K. Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften. Mainz, 2000.
- Weill K. Zeitoper // Weill K. Musik und musikalisches Theater: Gesammelte Schriften. Mainz, 2000.
- Welker L. Arnold Schönbergs op. 11 // Die Musik. 1912 (Jg. XII). H. 2.
- Wellesz E. Arnold Schönberg // Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. 1911 (Jg. XII).
- Wellesz E. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921 (репринт: Wilhelmshaven, 1985).
- Wellesz E. Schönbergs Magnum Opus // Österreichische Musikzeitschrift. 1973. H. 28.
- Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk / Hrsg. von F. Endler. Wien; Hamburg, 1981.
- Wiesmann S. Arnold Schönbergs «Glückliche Hand» und die Aporien des expressionistischen Dramas // Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters / Hrsg. von S. Döhring und W. Kirsch. Laaber, 1991.
- Wörner K. H. Die glückliche Hand // Schweizerische Musikzeitung. 1964. H. 5.
- Wörner K. H. Gotteswort und Magie: Die Oper «Moses und Aron» von Arnold Schönberg. Heidelberg, 1959.
- Wörner K. H. Schönbergs «Erwartung» und das Ariadne-Thema // Wörner K. H. Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910. Bonn, 1970.
- Wörner K. H. Schönbergs Oratorium «Die Jacobsleiter». Musik zwischen Theologie und Weltanschauung // Schweizerische Musikzeitung. 1965. № 5, 6.
- Yasser J. A letter from Arnold Schoenberg // Journal of the American Musicological Society. Vol. VI. No. 1. Spring 1953.
- Zemlinsky A. Briefwechsel mit A. Schönberg, A. Webern, A. Berg und F. Schreker (=Briefwechsel der Wiener Schule. Bd. I) / Hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995.
- Zemlinsky A. Jugenderinnerungen // Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. Wien, 1934.
- Zenck C. M. Konzert für Klavier und Orchester op. 42 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd. 2.
- Zillig W. Arnold Schönbergs «Jacobsleiter» // Österreichische Musikzeitschrift. 1961. H. 5.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

ХРОНОГРАФ

1874

13 сентября В венском районе Леопольдштадт в семье хозяина обувной мастерской Самуэля Шёнберга (1838–1889) и его жены Полины, урожденной Наход (1848–1921), родился сын Арнольд Вальтер Шёнберг.

1882

Шёнберг начинает заниматься игрой на скрипке. Первые попытки сочинять музыку.

Из воспоминаний Шёнберга (1949): «Я начал учиться играть на скрипке в восемь лет и почти тогда же впервые попробовал сочинять. [...] Можно предположить, что вследствие этого я очень рано достиг в композиции значительного мастерства. Но в противоположность многим семьям, откуда вышли вундеркинды, в моей не нашлось энтузиаста музыки, который бы занялся мною. Хотя мой дядя Фриц – поэт, отец Ганса Находа – очень рано обучил меня французскому, никто всерьез не относился к признакам музыкального таланта, обнаружившимся у меня. Поэтому все сочинения, написанные мною до семнадцати лет, есть не что иное, как подражания доступной мне музыке»¹.

1885

Поступление в гимназию. Шёнберг сочиняет марши, польки.

1889

31 декабря От инфлюэнцы умирает отец Шёнберга.

1890

22 января Шёнберг уходит из школы и поступает учеником в частный банк «Werner&Co».

1893

лето Сочинение песни «**В светлых мечтах часто я видел тебя**» (In hellen Träumen hab ich Dich oft geschaut) на стихи А. Гольда (первое полностью сохранившееся сочинение).

1894

октябрь Участие в качестве виолончелиста в любительском оркестре «Полигимния», где Шёнберг знакомится со своим будущим музыкальным наставником и другом Александром Цемлинским. За «**Песнь тростника**» (Schilflied) на стихи Н. Ленау получает приз «Полигимнии». Сочинение **Трех пьес для фортепиано**.

1895

Шёнберг увольняется из банка «Werner&Co» и становится дирижером хоровых объединений в пригородах Вены: певческого ферейна Мёдлинга «Свободомыслие» (Freisinn), мужского певческого ферейна Майдлинга, – а также хормейстером певческого союза рабочих-металлистов в Штокерау.

¹ Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция. С. 426.

Пишет четырехголосный смешанный хор a cappella «Ах ты, крошка» (Ei du Lütte).

1896

По инициативе Р. Хойбергера Шёнберг сочиняет **Шесть пьес для фортепиано в четыре руки**.

1 сентября – 30 ноября Работа над Серенадой для малого оркестра, которая осталась неоконченной.

1897

22 марта Начинает писать Гавот и Мюзет для струнного оркестра (в старинном стиле).

27 июля Окончание работы над **Скерцо F-dur для струнного квартета**.

15 сентября Сочинена **песня «Девичья весна»** (Mädchenfrühling) на стихи Р. Демеля для голоса и фортепиано.

лето – осень Шёнберг пишет **Струнный квартет D-dur**.

1898

25 марта Шёнберг переходит из иудейского вероисповедания в протестантское. При крещении он принимает еще одно имя – Франц.

Начинает заниматься гармонией и композицией со своей первой ученицей Вильмой Вебер фон Вебенау.

Из воспоминаний Э. Веллеса: «Он [Шёнберг] рассматривал обучение гармонии, контрапункту и фуге лишь как подготовку для молодого музыканта, с которым после окончания этого обучения следует заняться композицией. Потому что, подчеркивал Шёнберг, от любого хорошего музыканта, даже если у него нет творческого дара, можно добиться того, чтобы он практически овладел теорией музыки»².

июль Прерывает работу над симфонической поэмой «Смерть весны» (Frühlings Tod) по стихотворению Н. Ленау «Отчего ты так тревожно шепчешь, ветер» (Warum, o Lüfte, flüsterst ihr so bang).

осень Пишет **Две песни ор. 1** для баритона и фортепиано.

20 декабря Премьера Струнного квартета D-dur в зале Бёзендорфера Венского музикферейна в исполнении Квартета Фицнера.

1899

Шёнберг возглавляет мужской хоровой ферейн «Бетховен» в Хайлигенштадте.

весна – лето Пишет песни для голоса и фортепиано, работает над сочинением «Гефсиманский сад» (по Р. Демелю) для мужского голоса и оркестра (не окончено).

конец лета – зима **Четыре песни ор. 2** для голоса и фортепиано.

сентябрь – 1 декабря **Струнный секстет «Просветленная ночь» ор. 4** (по стихотворению Р. Демеля).

1900

Шёнберг продолжает руководить рабочими хорами. Знакомство с Альмой Шиндлер – будущей женой Густава Малера.

12 февраля Приступает к работе над Симфонией G-dur (написан лишь фрагмент).

март Для участия в конкурсе Венского союза музыкантов Шёнберг начинает работу над **«Песнями Гурре»** (первоначально задуманы как цикл для

² Wellesz Eg., Wellesz Em. Egon Wellesz. Leben und Werk. S. 50.

сопрано и тенора в сопровождении фортепиано, в окончательном виде – оратория), которая продолжалась до 1903 года, инструментовка была закончена в ноябре 1911 года.

1901

- апрель – сентябрь* Для Э. Вольцогена, основателя берлинского литературного кабаре «Überbrettl», Шёнберг пишет семь песен на тексты из антологии «Немецкие шансон» О. Ю. Бирбаума. Вместе с арией из «Зеркала Аркадии» Э. Шиканедера они составили сборник «Песни кабаре» (Brettli-Lieder), получивший свое название уже после смерти композитора.
- 18 июня – 28 июля* Работа над комической оперой «Простак» (Schildbürger) по одноименному рассказу Г. Шваба (не окончена). В начале 1900-х годов у Шёнберга было еще несколько оперных проектов: сохранилось его либретто в вагнеровском духе для оперы «Одоакр» (Odoakar) о первом правителе Рима – варваре и мистико-эротическое либретто для оперы «Суеверие» (Aberglaube).
- 18 октября* Шёнберг женится на Матильде Цемлинской (1877–1923), сестре А. Цемлинского.
- декабрь* Переезд в Берлин. 16 декабря Шёнберг приступает к работе капельмейстера в берлинском кабаре «Überbrettl» Э. Вольцогена.

1902

- 8 января* Рождение дочери Гертруд (1902–1947). По рекомендации Р. Штрауса Шёнберг начинает преподавать гармонию в берлинской Консерватории Штерна. Инструментует оперетты для кабаре «Überbrettl».
- 18 марта* Премьера секстета «Просветленная ночь» ор. 4 в Малом зале Венского музикаферейна в исполнении Квартета Розэ в расширенном составе.

1903

- 28 февраля* Завершение **симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5** по драме М. Метерлинка (начата в июле 1902 года).
- март* При поддержке Р. Штрауса Шёнберг на два года получает стипендию Фонда Листа.
- конец лета* Шёнберг с семьей возвращается из Берлина в Вену. Знакомство с Густавом Малером.
- ноябрь* Сочинив песни «Искусшенное сердце» (Geübtes Herz) и «Взволнованные» (Die Aufgeregten) на слова Г. Келлера, Шёнберг заканчивает работу над **Шестью песнями ор. 3** (самая ранняя песня этого опуса – «Предостережение» [Warnung] на слова Р. Демеля – была написана в мае 1899 года). Для венского «Universal Edition» Шёнберг делает аранжировки в четыре руки опер Россини, Лорцинга, Шуберта.

1904

- март* Приступает к сочинению Фуги для струнного квартета d-moll (не окончена).
- 23 апреля* Шёнберг и Цемлинский участвуют в организации «Объединения музыкантов-творцов» (Vereinigung schaffender Tonkünstler), почетным президентом которого стал Г. Малер, почетным членом – Р. Штраус. В качестве главной цели новой организации была провозглашена «поддержка и поощрение произведений современного музыкального искусства в духе свободного раскрытия творческой индивидуальности». Средством достижения этой цели должна была стать «организация публичных

исполнений художественно значимых новых сочинений, а также произведений, которые еще не получили в Вене должной оценки».

Шёнберг начинает преподавать в частной школе Э. Шварцвальд (Schwarzwald'schen Schulanstalten), где в эти годы преподавал также архитектор А. Лоос, который стал горячим почитателем и преданным другом Шёнберга. Впоследствии Лоос вспоминал: «Первые концерты Шёнберга финансировал я. Тогда об этом нельзя было говорить, чтобы не оскорбить композитора. В связи с одним из этих концертов я взял на себя финансовое поручительство в размере 4000 золотых крон и потом должен был внести эту сумму» (она равнялась декларируемому Лоосом доходу за весь 1905 год)³.

Частными учениками Шёнберга становятся Альбан Берг и Антон Веберн.

1905

- 25 января* Шёнберг дирижирует премьерой своей симфонической поэмы «Пеллеас и Мелизанда» (Большой зал Венского музикферейна).
- 6 апреля* Завершает работу над **Шестью песнями для голоса с оркестром ор. 8** (начаты в ноябре 1903 года).
- 26 сентября* Заканчивает **Первый струнный квартет d-moll ор. 7**.
- октябрь* Заканчивает **Восемь песен для голоса и фортепиано ор. 6** (начаты в декабре 1903 года).

1906

- 22 июня* Рождение сына Георга (1906–1974).
- июль* Пишет **Камерную симфонию для 15 солирующих инструментов ор. 9** (партитура закончена 25 июля). Сразу по ее окончании приступает к сочинению Второй камерной симфонии (которая будет завершена лишь в 1939 году).

1907

- Начало интенсивных занятий живописью. Дружба с молодым художником Рихардом Герстлем.
- 26 января* Премьера в Вене песен ор. 3 (№ 1–5) и ор. 6 (№ 1, 3, 5–8).
- 5 февраля* Премьера Первого струнного квартета ор. 7 в зале Бёзендорфера Венского музикферейна в исполнении Квартета Розé. На следующий день после премьеры Г. Малер (много сделавший для того, чтобы исполнение состоялось) писал Р. Штраусу: «Вчера я слышал новый квартет Шёнберга, и он показался мне столь значительным, импонирующим, что я не могу не рекомендовать его Вам самым настоящим образом для собрания [Союза] музыкантов в Дрездене»⁴. Рекомендация Малера возымела действие: 30 июня того же года квартет Шёнберга был исполнен в Дрездене на 43-м фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза.
- 8 февраля* Премьера Камерной симфонии ор. 9 (Большой зал Венского музикферейна, исполнители: духовой ансамбль Венской придворной оперы, Квартет Розé).
- март* «**Мир на земле**» ор. 13 (Friede auf Erden) на слова К. Ф. Майера для хора a cappella. Делает эскизы к опере «Пиппа танцует» (Und Pippa tanzt) по Г. Гауптману.
- март–апрель* **Две баллады ор. 12** для голоса и фортепиано.
- декабрь* **Песня «Я не могу, благодаря...» ор. 14 № 1** (Ich darf nicht dankend) для голоса и фортепиано (стихи С. Георге).

³ Цит. по: Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 46.

⁴ Цит. по: Ibid. S. 51.

1908

- февраль* **Песня «В эти зимние дни» ор. 14 № 2** (In diesen Wintertagen) для голоса и фортепиано (стихи К. Хенкеля)
- июль–август* Завершение **Второго струнного квартета ор. 10** для четырех струнных инструментов и сопрано (начат в марте 1907 года). Драматические события в семейной жизни композитора: его жена Матильда бежала с художником Рихардом Герстлем, однако энергичное вмешательство друзей, взывавших к ее материнскому долгу, заставило ее вернуться в семью. Шёнберг близок к самоубийству и делает набросок завещания.
- 4 ноября* В Большом зале Венского музикаферайна состоялся первый концерт учеников Шёнберга (исполнялись сочинения А. Веберна, А. Берга, К. Горвица, О. де Иванова, Г. Яловца, В. Крюгера, Э. Штайна, В. Вебер фон Вебенау).
- 21 декабря* Премьера Второго струнного квартета в зале Бёзендорфера Венского музикаферайна в исполнении Квартета Розэ и М. Гутхайль-Шодер (сопрано).

1909

- февраль* **Песня «На берегу» (Am Strande)**, сочинявшаяся как ор. 14 № 3, но в итоге в ор. 14 так и не вошедшая.
- Шёнберг пишет пьесы № 1 и № 2 из **Трех пьес для фортепиано ор. 11**.
- март* Завершение цикла **Пятнадцать стихотворений из «Книги висячих садов» Стефана Георге ор. 15** для голоса и фортепиано (начат в марте 1908 года).
- май–август* Шёнберг пишет **Пять пьес для оркестра ор. 16**.
- август* Сочиняет пьесу № 3 из **Трех фортепианных пьес ор. 11**.
- конец августа – 4 октября* Создание **монодрамы «Ожидание» ор. 17** (Erwartung), либретто М. Паппенхайм. «Цель “Ожидания”, – писал впоследствии Шёнберг, – показать под, так сказать, *временной лупой* (Zeitlupe) продолжительностью в полчаса, то, что происходит за одну секунду величайшего душевного возбуждения»⁵.

1910

- 14 января* Премьера в Вене Пятнадцати стихотворений из «Книги висячих садов» С. Георге ор. 15 (М. Винтерниц-Дорда, сопрано; Э. Верндорф, фортепиано), Трех пьес для фортепиано ор. 11 (Э. Верндорф). В том же концерте была впервые исполнена I часть «Песен Гурре» в переложении для голоса и двух фортепиано в 8 рук (солисты: М. Винтерниц-Дорда, сопрано; Г. Наход, тенор).
- февраль* Сочиняет **Три пьесы для камерного оркестра** (последняя пьеса осталась неоконченной).
- июнь* Завершает либретто драмы с музыкой «Счастливая рука».
- осень* В качестве внештатного сотрудника Шёнберг начинает читать курс лекций по музыкальной теории в Академии музыки и изобразительного искусства в Вене (лекции продолжаются до лета 1911 года).
- октябрь* Живописные работы Шёнберга выставляются в венской галерее Гуго Хеллера. В рамках выставки проходит авторский концерт, в котором исполняются Первый и Второй квартеты (Квартет Розе, М. Гутхайль-Шодер).

⁵ Цит. по: Ibid. S. 62.

1911

- январь* Шёнберг получает патент на изобретение нотной пишущей машинки. Начало переписки с Василием Кандинским. 18 января Кандинский, незадолго перед тем посетивший концерт в Мюнхене, где исполнялись произведения Шёнберга, посылает ему письмо, приложив к нему ряд своих гравюр и фотографии недавних работ. В письме, в частности, говорилось: «В своих произведениях Вы осуществили то, к чему я, хоть и в неопределенной форме, так стремился в музыке. Самостоятельное следование своей судьбе, собственная жизнь отдельных голосов в Ваших сочинениях – это именно то, что в живописной форме пытаюсь найти и я»⁶. Личная встреча Шёнберга и Кандинского состоялась в сентябре того же года.
- февраль* Шёнберг пишет пять из **Шести маленьких пьес для фортепиано ор. 19**. Последняя пьеса была написана 17 июня.
- июль* Шёнберг завершает «**Учение о гармонии**», которое посвящает памяти Г. Малера (в декабре того же года книга была издана венским «Universal Edition»). Тут же приступает к новому теоретическому труду «Композиция на основе самостоятельных голосов» (Komponieren mit selbstständigen Stimmen), который остался неоконченным (рукопись опубликована Р. Штефаном в 1972 году).
- 6 октября* Шёнберг делает редакцию хора «Мир на земле» ор. 13 с оркестровым сопровождением.
- октябрь* Переезд в Берлин.
- ноябрь-декабрь* Лекции в Консерватории Штерна.
- 7 ноября* Шёнберг завершает инструментовку **оратории «Песни Гурре»**.
- 9 декабря* Премьера хора «Мир на земле» (с оркестровым сопровождением) в Вене под управлением Ф. Шрекера.
- декабрь* **Песня «Побеги сердца ор. 20** (Herzgewächse) для высокого сопрано, арфы, челесты и фисгармонии на слова М. Метерлинка, предназначавшаяся для альманаха В. Кандинского и Ф. Марка «Синий всадник» (1912) и воспроизведенная в нем в виде факсимиле (в альманахе также была напечатана статья Шёнберга «Отношение к тексту»). Три живописные работы Шёнберга экспонируются на выставке «Синий всадник» в Мюнхене (открылась 18 декабря).

1912

- 4 февраля* Премьера **Шести маленьких пьес для фортепиано ор. 19** в Берлине, исполнитель – Л. Клоссон.
- 29 февраля* Шёнберг дирижирует в Праге симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда».
- Во время пребывания в Праге Веберн преподносит композитору сборник «Арнольд Шёнберг», подготовленный его друзьями и учениками в знак любви и уважения к мастеру (выпущен мюнхенским издательством «R. Piper»). Среди авторов – А. Веберн, А. Берг, Э. Штайн, В. Кандинский, Э. Веллес. Шёнберг записывает в своем дневнике: «Для такой хвалы я еще слишком молод, сделал еще слишком мало, слишком мало совершенного. Сделанное мною до сих пор я могу рассматривать все еще как надежду на будущее, как обещание, которое, возможно, сдержу, – но не более. Должен сказать, что, не испорти я этим радость моим ученикам, я, пожалуй, отклонил бы книгу. Но, с другой стороны, меня так потрясла огромная

⁶ Арнольд Шёнберг и Василий Кандинский. Из переписки. С. 96.

любовь, которая заключена во всем этом, что я действительно был счастлив – насколько такие вещи могут осчастливить»⁷.

- 25 марта Шёнберг выступает в Праге с речью памяти Г. Малера.
- 12 марта–15 июля По заказу бывшей актрисы и чтицы А. Цеме Шёнберг работает над вокальным циклом «Лунный Пьеро» ор. 21 (Pierrot lunaire) для голоса (Sprechstimme) и инструментального ансамбля на стихи А. Жиро в немецком переводе О. Э. Хартлебена.
- 3 сентября Премьера Пяти пьес для оркестра ор. 16 в Лондоне под управлением Г. Вуда.
- 16 октября Публичная премьера «Лунного Пьеро» в Берлине (партия Sprechstimme – А. Цеме), после которой ансамбль под управлением Шёнберга исполняет сочинение в Гамбурге, Дрездене, Бреслау (Вроцлаве), Вене.
- 21 (8) декабря Шёнберг дирижирует в Санкт-Петербурге – куда приезжает после гастролей в Амстердаме и Гааге – симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда» (6-й вечер «Концертов Зилоти», Зал Дворянского собрания). Из письма А. Бергу от 28 декабря 1912 года: «Исполнение было хорошим, но не таким хорошим, как в Амстердаме. Слишком мало репетиций! Прием очень теплый!»⁸

1913

- 23 февраля Премьера «Песен Гурре» в Вене (Большой зал Музикферейна) под управлением Ф. Шрекера, прошедшая с триумфальным успехом.
- 31 марта Грандиозный скандал на концерте, в котором под управлением Шёнберга исполнялись сочинения Г. Малера, А. Цемлинского, А. Веберна, А. Берга и его собственная Камерная симфония ор. 9. Концерт пришлось прервать.
- май Шёнбергу присуждена стипендия Фонда Малера (впоследствии он получит ее также в 1914 и 1918 годах).
- 20 ноября Завершение работы над драмой с музыкой «Счастливая рука» ор. 18 (начата в октябре 1909 года).

1914

- 17 января По приглашению Г. Вуда Шёнберг дирижирует Пятью пьесами для оркестра ор. 16 в Лондоне.
- 29 января Премьера Оркестровых песен ор. 8 в Праге, дирижер – А. Цемлинский, солист – Г. Винкельман (тенор). Были исполнены песни № 2, 5 и 6.
- 6 марта Шёнберг дирижирует ораторией «Песни Гурре» в Лейпциге. Гастрольные планы на осень рушатся из-за начала Первой мировой войны.

1915

- Начало работы над либретто «Лестницы Иакова» (которой предшествовал замысел грандиозной Симфонии для солистов, хора и оркестра; «Лестница Иакова» должна была стать одной из ее частей).
- 26 апреля Шёнберг дирижирует в Вене Девятой симфонией Бетховена.
- сентябрь Шёнберг с семьей возвращается из Берлина в Вену.
- ноябрь Композитора призывают на военную службу.

1916

В период пребывания в полку (Regiment Hoch- und Deutschmeister № 4) делает аранжировки, инструментовки военных маршей, пишет марш

⁷ Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 103.

⁸ Ibid. S. 112.

- «Железная бригада» (Die eiserne Brigade) для струнного квартета и фортепиано.
- июль Шёнберг заканчивает **Четыре песни для голоса с оркестром оп. 22** (первая из них, «Серафита», была написана в октябре 1913 года).
- до октября Переложение струнного секстета «Просветленная ночь» для струнного оркестра (1-я редакция, издана «Universal Edition» в 1917 году).
- октябрь Временная демобилизация.

1917

- апрель Шёнберг пишет тезисы теоретической работы «Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме» (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre). Еще раз он вернется к ней в 1926 году, но в итоге она останется незавершенной (издана С. Нефф в 1994 году).
- май Шёнберг закачивает либретто **оратории «Лестница Иакова»** и приступает к сочинению музыки; работа была прервана в сентябре из-за повторного призыва в армию. Впоследствии композитор возвращался к этому произведению в 1918–1922 и 1944 годах, однако оно так и осталось неоконченным. Партитура на основе *particella* композитора была написана его учеником В. Циллигом. Премьера состоялась 16 июня 1961 года в Вене под руководством Р. Кубелика (ранее, 12 января 1958 года в Гамбурге, в исполнении коллектива Северогерманского радио под руководством Г. Росбауда был представлен фрагмент сочинения – первые 160 тактов).
- сентябрь Шёнберг объявляет Семинар по композиции, который намеревается вести в частной школе Э. Шварцвальд в Вене. Начало занятий задержалось на несколько месяцев из-за повторного призыва композитора на военную службу в конце сентября.
- Из интервью Шёнберга, помещенного в «Neues Wiener Journal» от 18 сентября 1917 года: «Я должен, наконец, постепенно создать настоящую школу. Как учитель, я придерживаюсь собственных планов, новой, оригинальной методы и в конце концов должен однажды предать их гласности. Учиться и обучать по книгам – этого я хочу избежать. [...] При жестком учебном плане учащиеся слышат в большинстве случаев то, что их совсем не интересует. Поэтому в основу своих курсов, названных “Семинар по композиции”, я положил совсем другую, свободную систему. Определенное время дня принадлежит сразу всем моим ученикам. Каждый ученик приходит, когда он хочет учиться, когда жаждет что-то узнать. Предмет лекции не установлен, он свободно определяется учениками. Таким образом, никогда не будет просто по порядку: гармония, контрапункт, инструментовка... но абсолютно все по свободному выбору»⁹.
- 5 декабря Окончательная демобилизация по состоянию здоровья.

1918

- январь Шёнберг начинает вести объявленный в сентябре Семинар по композиции.
- февраль Переезд в венский пригород Мёдлинг.
- 4–16 июня Шёнберг проводит в Вене десять открытых репетиций Камерной симфонии оп. 9 с лучшими музыкантами Вены. В приглашении купить абонемент на этот цикл говорилось: «Слушателю будет дана возможность услышать произведение столько раз, чтобы он мог постичь его в целом и в деталях [...]»¹⁰. Главной целью этого предприятия было переломить отрицательное

⁹ Цит. по: Schönberg A. Schöpferische Konfessionen. S. 45.

¹⁰ Цит. по: Zemlinsky A. Briefwechsel. S. 195.

отношение к музыке Шёнберга, сложившееся у венской публики. Цель была достигнута: по воспоминаниям ученика композитора Э. Ратца, «даже люди, которые поначалу ничего не понимали, после трех-четырех репетиций говорили: “Звучит как Моцарт”»¹¹. Этот цикл послужил прообразом для деятельности «Общества закрытых исполнений музыки».

ноябрь–декабрь Основание «Общества закрытых исполнений музыки», которое ставило своей целью представить лучшие произведения современной музыки разных направлений в образцовых интерпретациях. Первый концерт состоялся 29 декабря 1918 года, последний – 5 декабря 1921 года. За этот период состоялось 117 концертов, в которых прозвучало более 150 произведений 42 композиторов (среди тех, кого играли больше всего, – Дебюсси, Барток, Равель, Стравинский, Малер, Шёнберг). Оркестровые сочинения исполнялись в переложениях, многие из которых были подготовлены специально для концертов «Общества». Присутствовать на концертах имели право только члены «Общества», вход осуществлялся по пропускам, снабженным фотографиями. Никакое выражение удовлетворения или недовольства не допускалось, аплодисменты (равно как и свист) были запрещены. Предполагалось, что концерты «Общества» не будут освещаться в прессе, поэтому музыкальные критики на них не допускались. Шёнберг имел в «Обществе» неограниченную власть. Позже, вспоминая о нем, он писал, что «уже в 1919 году создал первую диктатуру как осознанную противоположность демократии»¹².

1919

Шёнберг всецело поглощен делами «Общества» и частными уроками. Его учениками становятся Ганс Эйслер и Рудольф Колиш.

6 августа Шёнберг пишет Цемлинскому: «Я совсем не могу работать. Не в состоянии освободить голову. Заботы о том, на что жить, о политической ситуации и безопасности; кроме того, я даже на каникулах преподаю по 15 часов в неделю»¹³.

1920

март По приглашению главного дирижера оркестра «Concertgebouw» Виллема Менгельберга Шёнберг дирижирует в Амстердаме и Утрехте «Просветленной ночью» (в переложении для струнного оркестра) и первыми двумя из Пяти пьес для оркестра ор. 16 (концерты состоялись 21, 24 и 25 марта).

май Шёнберг присутствует на Малеровском фестивале (6–21 мая), организованном Менгельбергом в Амстердаме.

Менгельберг и Шёнберг обсуждают проект создания «Малеровского союза», патронессой которого должна стать А. Малер, почетным президентом – Менгельберг, президентом – Шёнберг. Композитор разрабатывает устав Союза (проект не был реализован).

июль Шёнберг пишет № 1 и № 2 из Пяти пьес для фортепиано ор. 23.

август Приступает к сочинению Серенады ор. 24.

сентябрь По приглашению Менгельберга Шёнберг с семьей и двумя учениками – Г. Эйслером и М. Дойчем – едет на длительный срок в Голландию, чтобы дирижировать рядом концертных исполнений своей музыки и вести курс композиции.

¹¹ Цит. по: *Smith J. A. Schoenberg and His Circle. S. 75.*

¹² Цит. по: *Mäckelmann M. Arnold Schönberg und das Judentum. S. 247.*

¹³ *Zemlinsky A. Briefwechsel. S. 208.*

23 октября Премьера в Вене первой из Двух баллад ор. 12.

1921

20 января Премьера в Вене Двух песен ор. 14.

19 и 20 марта Шёнберг дирижирует в Амстердаме исполнением «Песен Гурре». Возвращение из Амстердама в Вену.

27 мая Вечер вальсов в «Обществе закрытых исполнений музыки»: исполняются вальсы Йоганна Штрауса в инструментальных аранжировках Шёнберга, А. Берга и А. Веберна.

июнь Шёнберг с семьей приезжает отдохнуть на курорт Маттзее близ Зальцбурга, но вскоре вынужден покинуть его, поскольку администрация городка заявляет о нежелательности присутствия в нем евреев. Это первое открытое столкновение с государственным антисемитизмом произвело на композитора глубокое впечатление.

июль Шёнберг сочиняет Прелюдию и Интермеццо из Сюиты для фортепиано ор. 25 – своего первого произведения, полностью написанного при помощи двенадцатитонового метода композиции.

сентябрь–октябрь Работа над Маршем и Менуэтом из Серенады ор. 24.

12 октября Смерть матери Шёнберга.

В лейпцигском издательстве «E. P. Tal» выходит книга Э. Веллеса «Арнольд Шёнберг» – первая монография о композиторе.

1922

В «Universal Edition» выходит третья, переработанная, издание «Учения о гармонии».

апрель На учредительном собрании основанного в Праге «Общества закрытых исполнений музыки» Шёнберга избирают его почетным президентом.

апрель–июнь Шёнберг делает **переложения для большого оркестра двух органных хоральных прелюдий И. С. Баха: «Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist» BWV 667 и «Schmücke dich, o liebe Seele» BWV 654.**

7 декабря Оркестровые переложения хоральных прелюдий Баха впервые исполнены в Карнеги-холле Национальным симфоническим оркестром под управлением Й. Странски.

декабрь Переложение «Песни Лесной голубки» из «Песен Гурре» для голоса и камерного оркестра.

В течение года Шёнберг делает наброски ряда сочинений, так и оставшихся неоконченными: Скрипичного концерта (февраль), двух пьес для камерного ансамбля (весна), вариаций для валторны, двух скрипок, фисгармонии и фортепиано «Герпа» (ноябрь).

1923

февраль Завершение **Пяти пьес для фортепиано ор. 23.**

Шёнберг собирает у себя дома в Мёдлинге около двадцати учеников и рассказывает им о своем «методе композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом». В числе присутствовавших были А. Берг, А. Веберн, Э. Веллес, Э. Штайн, Э. Штойерман, Ф. Грайсле.

февраль–март Завершение **Сюиты для фортепиано ор. 25.**

апрель Шёнберг отказывается от предложения В. Кандинского преподавать в веймарском «Баухаузе», опасаясь антисемитских настроений (он беспочвенно подозревает в антисемитизме и самого Кандинского).

Завершение **Серенады для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты, виолончели и низкого мужского голоса ор. 24.**

18 октября Смерть жены Шёнберга Матильды.

осень Премьера Пяти пьес для фортепиано op. 23 в исполнении Э. Штойермана (Вена, Гамбург).
Шёнберг возвращается к начатому в 1920 году тексту «Реквиема». Он был закончен и опубликован в собрании «Тексты» (Universal Edition, 1926), однако музыкальное сочинение, которое композитор планировал посвятить памяти жены, в результате так и не было написано.

1924

Шёнберг становится художественным руководителем Венского струнного квартета, основанного его учеником, скрипачом Рудольфом Колишем.

25 февраля Премьера в Вене Сюиты для фортепиано op. 25, исполнитель – Э. Штойерман.

6 июня Премьера монодрамы «Ожидание» в пражском Немецком театре (Deutsches Landestheater). Дирижер – А. Цемлинский, Женщина – М. Гутхайль-Шодер.

2 июля Шёнберг дирижирует публичной премьерой Серенады op. 24 в Донауэшингене (ранее, 2 мая, сочинение было исполнено в Вене в приватном кругу).

август Завершает **Квintет для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота op. 26** (начат в апреле 1923 года).

28 августа Шёнберг женится на Гертруд Колиш (1898–1967), сестре скрипача Р. Колиша.
В сентябре в Австрии и Германии проходят концерты, приуроченные к 50-летнему юбилею Шёнберга, издается специальный выпуск журнала «Musikblätter des Anbruch», целиком посвященный композитору. Ученики преподносят ему фотоальбом, в котором каждый пишет небольшой поздравительный текст.

16 сентября Премьера Квintета op. 26 в Вене.

14 октября Премьера драмы с музыкой «Счастливая рука» под управлением Ф. Штидри в венской Народной опере (Volksoper).

1925

апрель Ученик Шёнберга Р. Герхард устраивает в Барселоне Фестиваль Арнольда Шёнберга, для участия в котором приезжает сам композитор и музыканты из Вены. Помимо Барселоны, они выступают в других городах Каталонии. Шёнберг дирижирует Камерной симфонией op. 9 и «Лунным Пьеро».

август Шёнберга приглашают в Прусскую академию искусств (Берлин) возглавить мастер-класс по композиции.

3–8 сентября Камерный фестиваль Международного общества современной музыки в Венеции, на котором Шёнберг дирижировал своей Серенадой op. 24 (7 сентября).

30 сентября – 10 ноября Под впечатлением от этого фестиваля (на котором обозначилось ведущее положение неоклассицизма) Шёнберг пишет **Четыре пьесы для смешанного хора op. 27** (два первых хора на собственные тексты, еще два – на тексты из китайской поэзии в переводе Г. Бетге).

12 ноября–30 декабря Сразу по окончании op. 27 композитор приступает к сочинению **Трех сатир для смешанного хора op. 28** на собственные тексты (добавив три Приложения, Шёнберг окончательно формирует этотopus в апреле 1926 года).

6 декабря Шёнберга избирают почетным членом Академии Санта-Чечилия (Рим).

1926

январь Шёнберг переезжает в Берлин. Его сопровождают венские ученики Р. Герхард, В. Циллиг, Й. Руфер. Согласно контракту с Академией, Шёнберг

должен был преподавать шесть месяцев в году. Р. Герхард вспоминал: «На короткий период времени, начиная с середины 20-х и до захвата власти нацистами, Берлин стал культурным центром мира. В сравнении с ним даже Париж выглядел несколько бледно. Во всяком случае, с точки зрения музыки Берлин был, несомненно, первым. [...] Мастер-класс в Берлине очень отличался [от уроков Шёнберга в Вене]. Он был более академичным. Шёнберг читал нам лекции [...] В точности как в “Учении о гармонии”, Шёнберг преподавал композицию строго на основе классических моделей. [...] Некоторые слушатели мастер-класса [...] однажды попросили Шёнберга рассказать о двенадцатитоновой технике. Он отказался, и вот как это объяснил: он не сомневался, что двенадцатитоновая техника была верным и единственно возможным путем для него самого, но отнюдь не был готов утверждать, что она является таковым для кого-либо другого. Помимо всего прочего, он учил быть честным перед самим собой»¹⁴.

Шёнберг начинает писать Пассакалью для оркестра (осталась неоконченной).

- 1 мая* Заканчивает Сюиту для трех духовых, трех струнных и фортепиано **ор. 29** (начата в октябре 1924 года).
- октябрь* Замысел «Учения о контрапункте».

1927

- 24 января – 8 марта* По заказу американской меценатки Э. С. Кулидж Шёнберг пишет **Третий струнный квартет ор. 30**.
- июль* Завершает пьесу «Библиейский путь» (начата летом 1926 года), посвященную проблемам религиозно-политического самоопределения еврейского народа, – свое единственное сочинение для драматического театра.
- Лето Шёнберги проводят в Пёртшахе на Вёртерзее (Австрия) вместе с В. Кандинским и его женой.
- 19 сентября* Премьера Третьего струнного квартета в Вене в исполнении Венского струнного квартета (Квартета Колиша).
- 15 декабря* Премьера Сюиты ор. 29 в Париже под управлением автора в рамках Фестиваля Арнольда Шёнберга.

1928

- Гастроли в Лондоне (27 января Шёнберг дирижирует «Песнями Гурре»), в Швейцарии.
- 21 августа* Шёнберг завершает **Вариации для оркестра ор. 31** (начаты в мае 1926 года).
- май–октябрь* **Переложение органной Прелюдии и фуги Es-dur И. С. Баха BWV 552 для большого симфонического оркестра.**
- октябрь* Шёнберг пишет либретто «Моисея и Аарона» (тогда композитор предполагал, что это будет оратория).
- 2 декабря* Премьера Вариаций для оркестра ор. 31 в Берлине (Берлинский филармонический оркестр под управлением В. Фуртвенглера). Исполнение, состоявшееся в отсутствие композитора, сопровождалось скандалом. 19 января 1929 года композитор писал А. Малер: «После скандала у Фуртвенглера я совершенно потерял охоту жить в Берлине. Для меня Берлин почти не имел никакой другой ценности, кроме того, что там можно не

¹⁴ Gerhard R. Schoenberg Reminiscences. P. 59, 63–64.

видеть многих людей, но при этом спокойно исполнять “Воццека”.
Последнее преимущество, однако, ко мне не относится [...]»¹⁵.

1929

- декабрь 1928 – март 1929* По заказу Государственной комиссии по изданию Собрания народных песен для юношества Шёнберг делает обработки немецких народных песен XV–XVI веков: **Три народные песни для смешанного хора** и **Четыре немецкие народные песни для голоса и фортепиано**.
- март* По просьбе председателя Немецкого рабочего певческого союза А. Гутмана Шёнберг пишет хор «Счастье» (Glück), который впоследствии включит в Шесть пьес для мужского хора ор. 35. Несколько позже он сочиняет также второй хор из будущего цикла – «Связанность» (Verbundenheit).
- 25 апреля* Заканчивает **Пьесу для фортепиано ор. 33А** (начата в декабре 1928 года).
- август* Шёнберг дописывает партитуру оперы **«От сегодня до завтра» ор. 32** (начата в октябре 1928 года), либретто Макса Блонды (псевдоним жены Шёнберга Гертруд).
- 2 ноября* Премьера хора «Счастье» на Берлинском радио (Квартет Эрвина Лендвай, дирижер В. Хенель).
- 10 ноября* Премьера в Вене Трех народных песен для смешанного хора. Премьера в Берлине переложения органной Прелюдии и фуги Es-dur Баха для большого оркестра.

1930

- 1 февраля* Премьера оперы «От сегодня до завтра» в Оперном театре Франкфурта-на-Майне, дирижер Г. В. Штейнберг.
- 14 февраля* Композитор заканчивает сочинение, начатое в октябре 1929 года по заказу издательства «Heinrichshofen» (Магдебург): **«Музыкальное сопровождение к киносцене» ор. 34** (Грозная опасность, страх, катастрофа).
- февраль–март* Шёнберг пишет четыре хора, которые вместе с сочиненными в 1929 году хорами «Счастье» и «Связанность» составляют **Шесть пьес для мужского хора ор. 35** (на собственные тексты).
- 8 апреля* Премьера «Музыкального сопровождения к киносцене» ор. 34 в исполнении оркестра Франкфуртского радио под управлением Г. Росбауда.
- май* Первые музыкальные эскизы к опере «Моисей и Аарон».
- 22 октября* Шёнберг выступает в Праге с докладом «Новая и устаревшая музыка, или Стиль и мысль».

1931

- 30 января* Первое исполнение Фортепианной пьесы ор. 33А (Берлин, Э. Краус).
- 22 марта* Шёнберг выступает на радио Франкфурта с докладом о Вариациях ор. 31.
- 31 марта* Дискуссия на Берлинском радио, в которой принимают участие Шёнберг, Г. Штробель и Э. Пройснер.
Начиная с мая страдающий астмой Шёнберг, следуя советам врачей, которые рекомендуют ему теплый климат, живет в Южной Швейцарии, с октября – в Барселоне.
- 8–10 октября* Пишет **Пьесу для фортепиано ор. 33В**. Ее премьера состоится лишь 20 сентября 1949 года (Франкфурт, Э. Краус).
- 24 октября* Премьера Шести пьес для мужского хора ор. 35 (№ 1–3, 5, 6) в Ханау в исполнении «13er Quartett», дирижер Ф. Шмитт.
В течение года продолжает работать над оперой «Моисей и Аарон».

¹⁵ Цит. по: Brinkmann R. Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte. S. 49.

1932

- 21 февраля* Премьера Четырех оркестровых песен ор. 22 в исполнении оркестра Франкфуртского радио под управлением Г. Росбауда, солистка Х. Райнеке.
- март* Шёнберг заканчивает II акт **оперы «Моисей и Аарон»** (ее премьера в концертном исполнении состоялась 12 марта 1954 года в Гамбурге, сценическая премьера – 6 июня 1957 года в Цюрихе).
- 7 мая* Рождение в Барселоне дочери Нурии.
- 2 июня* Связанный педагогическими обязательствами с Академией искусств, Шёнберг с семьей вынужден вернуться в Берлин, где из-за растущего влияния национал-социалистов политическая ситуация становится все более нестабильной и угрожающей.

1933

- 4 января* Шёнберг завершает **Концерт для виолончели с оркестром D-dur – свободное переложение Концерта для клавичембало М. Г. Монна** (начат в ноябре 1932 года). Появление этого переложения связано с общением Шёнберга и П. Казальса во время пребывания композитора в Барселоне.
- январь–февраль* Сочинение **Трех песен для голоса и фортепиано ор. 48** на слова Я. Харингера (опусный номер был присвоен этому циклу значительно позже, уже в США).
- 12 февраля* Шёнберг выступает на радио Франкфурта с докладом об Иоганнесе Брамсе по случаю его 100-летнего юбилея.
- 15 февраля* Шёнберг читает в Вене доклад «Стиль и мысль, или Устаревшая и новая музыка».
Композитор работает над либретто III акта «Моисея и Аарона» («Смерть Аарона»).
- 20 марта* Шёнберг покидает Прусскую академию искусств после заявления президента Академии Макса фон Шиллингса о необходимости положить конец еврейскому влиянию.
- апрель–сентябрь* По инициативе Квартета Колиша Шёнберг пишет **Концерт для струнного квартета с оркестром B-dur – свободное переложение Concerto grosso ор. 6 № 7 Г. Ф. Генделя**.
- 17 мая* Шёнберг с семьей уезжает из Берлина в Париж.
Во время пребывания во Франции Шёнберг делает много заметок на темы политико-религиозной консолидации и национального самосознания еврейского народа.
- 24 июля* Шёнберг возвращается в иудейское вероисповедание.
- сентябрь–октябрь* Не дождавшись предложений из Европы, Шёнберг принимает приглашение виолончелиста Й. Малкина преподавать в только что основанной им в Бостоне консерватории. 25 октября Шёнберг с семьей навсегда покидает Европу.
- ноябрь* 11 ноября в Нью-Йорке Лига композиторов устраивает приветственный концерт из камерных сочинений Шёнберга и большой прием в его честь. 19 ноября он впервые выступает по американскому радио.

1934

- январь* Шёнберг преподает в Бостоне и Нью-Йорке (срок его контракта с Малкиным истекает в конце мая).
Из-за резкого ухудшения здоровья Шёнберг вынужден отменить предложенную С. Кусевицким серию из трех концертов с Бостонским симфоническим оркестром, в которых композитор должен был дирижировать своими ранними произведениями и переложением баховской

- органной Фуги Es-dur (концерты, в которых Шёнберг дирижировал «Пеллеасом и Мелизандой», в итоге состоялись 16 и 17 марта).
- 3 февраля* Шёнберг в Чикаго в первый раз выступает с докладом о двенадцатитоновом методе композиции (этот доклад он повторит 6 марта в Принстоне, в дальнейшем он будет неоднократно выступать на эту тему в разных американских университетах).
- 8, 9 февраля* Шёнберг дирижирует Чикагским симфоническим оркестром (Пять пьес для оркестра op. 16, «Просветленная ночь», переложение Прелюдии и фуги Es-dur И. С. Баха).
- июнь* Композитор приступает к работе над фундаментальным теоретическим трудом «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления» (The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation), которым будет заниматься до августа 1936 года (рукопись опубликована П. Карпентер и С. Нефф в 1995 году).
- сентябрь* К 60-летию Шёнберга его друзья и ученики выпускают в венском «Universal Edition» юбилейный сборник. В числе его авторов – В. Менгельберг, А. Цемлинский, А. Берг, А. Веберн, Т. Адорно, А. Хаба, Д. Мийо.
- 26 сентября* Премьера в Праге Концерта для струнного квартета с оркестром B-dur – свободного переложения Concerto grosso op. 6 № 7 Г. Ф. Генделя (Оркестр Чехословацкого радио, дирижер К. Йирак, Квартет Колиша).
- 25 октября* Шёнберг с семьей переезжает в Лос-Анджелес, который привлекает его прежде всего теплым, мягким климатом. Не желая проводить еще одну зиму в Нью-Йорке, Шёнберг отклоняет предложение директора Джульярдской музыкальной школы Э. Хатчесона преподавать в его учебном заведении.
- сентябрь–декабрь* По инициативе руководителя студенческого оркестра Нью-Йоркского университета М. Бернштейна Шёнберг пишет **Сюиту для струнного оркестра в старинном стиле G-dur**, которая была задумана как учебная пьеса и пример «того движения вперед, которое возможно в сфере тональности» (Шёнберг).

1935

- Шёнберг дает частные уроки.
- 18 апреля* Завершает переложение Камерной симфонии op. 9 для симфонического оркестра (новый вариант получает обозначение op. 9B).
- 18 мая* Премьера Сюиты для струнного оркестра в старинном стиле G-dur (Филармонический оркестр Лос-Анджелеса, дирижер О. Клемперер).
- июнь–июль* Проводит семинар по композиции в Университете Южной Калифорнии, вслед за чем заключает контракт на преподавание в этом университете в 1935/36 учебном году.
- 7 ноября* Премьера в Лондоне Концерта для виолончели с оркестром D-dur – свободного переложения Концерта для чембало М. Г. Монна (Лондонский филармонический оркестр, дирижер Т. Бичем, солист Э. Фойерман).
- 27 декабря* Проводит авторский концерт с Филармоническим оркестром Лос-Анджелеса (в программу входят Сюита для струнного оркестра в старинном стиле, «Просветленная ночь» и премьера оркестрового переложения Камерной симфонии op. 9B)

1936

- 23 апреля* Шёнберг подписывает контракт с Калифорнийским университетом (Лос-Анджелес) (UCLA) на должность профессора вновь создаваемого музыкального департамента.
- 27 апреля–26 июня* Работа над **Четвертым струнным квартетом op. 37** (по заказу Э. С. Кулидж).

- начало мая* Шёнберги переезжают в дом по адресу: Brentwood, 116 North Rockingham Avenue (впоследствии семья выкупит его в собственность), который станет постоянным местом проживания композитора до самой смерти.
Дружеское общение с Дж. Гершвиным.
- сентябрь* Композитор заканчивает **Концерт для скрипки с оркестром оп. 36** (начат в 1935 году).
Начинает писать учебник «Подготовительные упражнения в контрапункте» (Preliminary Exercises in Counterpoint); работа над ним будет продолжена в 1942–1946 и 1948–1950 годах, однако так и не доведена до конца (учебник издан Л. Стайном в 1963 году).

1937

- 4, 6, 7, 8 января* Квартет Колиша устраивает в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес) серию концертов, в которых исполняет квартеты Шёнберга и поздние квартеты Бетховена. В ходе этого концертного цикла 8 января проходит премьера Четвертого струнного квартета оп. 37.
- май* Из печати выходит сборник «Шёнберг», подготовленный М. Эрмитейджем (среди его авторов – Э. Кшенек, Л. Стоковский, Э. Штойерман, Б. де Шлёцер).
- 2 мая–19 сентября* Шёнберг делает **переложение для оркестра Фортепианного квартета g-moll оп. 25 И. Брамса**.
- 26 мая* Рождение сына Рональда.

1938

- 7 мая* Премьера шёнберговского оркестрового переложения Фортепианного квартета g-moll оп. 25 И. Брамса (Филармонический оркестр Лос-Анджелеса, дирижер О. Клемперер).
- 1 августа–22 сентября* По предложению раввина Я. Зондерлинга, Шёнберг пишет композицию для хора и оркестра «**Kol Nidre**» **оп. 39** (Все обеты), предназначенную для исполнения в ходе вечернего богослужения перед иудейским праздником примирения Иом-Кипшур.
- 4 октября* Первое исполнение «Kol Nidre» в синагоге Лос-Анджелеса под управлением Шёнберга.
- октябрь* Шёнберг пишет «Программу из четырех пунктов для евреев» – призыв к немедленным действиям для спасения евреев в Европе. Рекомендательными письмами и практическими советами Шёнберг стремится помочь своим знакомым – эмигрантам из Европы, поток которых хлынул в США после аншлюса гитлеровской Германией Австрии 12 марта 1938 года.

1939

- август–октябрь* По инициативе Ф. Штидри, который просил Шёнберга о новом сочинении для возглавляемого им нью-йоркского оркестра «Friends of New Music», композитор завершает **Вторую камерную симфонию оп. 38** (начата в 1906 году). В 1941–1942 годах Шёнберг делает редакцию этого сочинения для двух фортепиано.
- 28–30 декабря* Шёнберг принимает участие в конгрессе Национальной ассоциации музыкальных педагогов в Канзасе, где выступает с двумя докладами: «Как может студент-музыкант заработать себе на жизнь» и «Тренировка слуха путем сочинения».

1940

- 24 сентября* На фирме «Columbia» Шёнберг осуществляет запись «Лунного Пьеро» (солистка – Э. Вагнер-Штидри, партию фортепиано исполнил

- Э. Штойрман, скрипки и альты – Р. Колиш, виолончели – С. Обер, флейты и флейты-пикколо – Л. Розелла, кларнета и бас-кларнета – К. Блох).
- 6 декабря Премьера Концерта для скрипки с оркестром оп. 36 в исполнении Филадельфийского симфонического оркестра под управлением Л. Стоковского, солист Л. Краснер. По воспоминаниям Краснера, концерт долгое время считался неисполнимым; говорили, что ему придется ждать премьеры, пока не родится скрипач с шестью пальцами. На это Шёнберг невозмутимо отвечал: «Я подожду». «Когда я сыграл Шёнбергу концерт, – продолжает Краснер, – он с ликованием подбежал ко мне: “Вот видите, я всегда считал, что его можно сыграть, потому что сам мог извлечь на скрипке каждую ноту”»¹⁶.
- 15 декабря Премьера Второй камерной симфонии оп. 38 в Нью-Йорке (Оркестр «Friends of New Music», дирижер Ф. Штидри).

1941

- 27 января Рождение сына Лоренса.
- 26 марта Шёнберг выступает в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес) с лекцией «Композиция на основе двенадцати тонов», которая была объявлена как «ежегодный научный доклад» (Research Lecture).
- 11 апреля Шёнберг и члены его семьи получают американское гражданство.
- 25 августа–12 октября По заказу нью-йоркского издательства «H. W. Gray» Шёнберг пишет **Вариации на речитатив для органа оп. 40**.

1942

- Переложение струнного секстета «Просветленная ночь» для струнного оркестра (2-я редакция, опубликована в сентябре 1943 года в Нью-Йорке). По словам Шёнберга, «в новой версии [...] улучшено соотношение между первой и второй скрипками, с одной стороны, и альтом и виолончелью – с другой и восстановлен баланс первоначальной редакции секстета, с шестью равноценными инструментами»¹⁷.
- 12 марта – 12 июня По просьбе Лиги композиторов Шёнберг пишет «**Оду Наполеону Бонапарту**» оп. 41 для чтеца, фортепиано и струнного квартета на слова Дж. Г. Байрона (не позднее июля 1943 года Шёнберг делает транскрипцию этого сочинения для чтеца, фортепиано и струнного оркестра).
- 27 июня–30 декабря Работа над **Концертом для фортепиано с оркестром оп. 42**.
- сентябрь Шёнберг заканчивает учебник «**Модели для начинающих сочинять**» (Models for Beginners in Composition), который в 1943 году будет выпущен нью-йоркским издательством «G. Schirmer».
- Б. Брехт об одной из встреч с Шёнбергом (конец июля 1942 года): «С Эйслером на одной из лекций Шёнберга о современной композиции в UCLA. Он очень живой, позиция полемическая [...]. Музыкально-техническую сторону я понять не мог, но все же впечатление полной ясности. [...] Потом у Шёнберга дома [...] очень маленькие дети вокруг семидесятилетнего, несколько похожего на птицу человека, очень обаятельного, обладающего приятной сухостью и остротой. [...] Мне старик очень понравился. [...] Когда кто-то упомянул, что такой-то и такой-то завершили для конкурса “Неоконченную” Шуберта, он быстро сказал: “Я мог бы сделать это лучше, но я бы не отважился”»¹⁸.

¹⁶ Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 374.

¹⁷ Письмо от 22 декабря 1942 года цит. по веб-сайту:

http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op4_notes.htm

¹⁸ Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen. S. 387.

1943

20 июня – 24 августа По предложению президента издательства «G. Schirmer» К. Энгеля Шёнберг пишет **Тему и вариации для духового оркестра ор. 43А** (в августе-октябре Шёнберг делает редакцию для симфонического оркестра ор. 43В).

1944

6 февраля Премьера в Нью-Йорке Концерта для фортепиано с оркестром ор. 42 (Оркестр NBC, дирижер Л. Стоковский, солист Э. Штойерман).
 10 апреля Премьера в Нью-Йорке Вариаций на речитатив для органа ор. 40, исполнитель – К. Вейнрих.
 сентябрь 70-летний юбилей Шёнберга. Несмотря на желание композитора продолжать преподавать в Калифорнийском университете, он вынужден уйти на пенсию (которая первоначально составляла 28,5 долларов ежемесячно). Шёнберг вновь начинает давать частные уроки.
 20 октября Премьера Темы и вариаций ор. 43В в Бостоне (Бостонский симфонический оркестр, дирижер С. Кусевицкий).
 23 ноября Премьера в Карнеги-холле «Оды Наполеону Бонапарту» ор. 41 в оркестровой редакции (Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер А. Родзинский, чтец М. Хэррел).

1945

январь Шёнберг обращается в Фонд Гуггенхайма с просьбой о стипендии, «которая позволила бы посвятить все свое время или хотя бы большую его часть завершению моих сочинений и по возможности избавила бы от необходимости зарабатывать преподаванием или другой посторонней деятельностью»¹⁹. В стипендии Шёнбергу отказывают.
 март–апрель В Калифорнийском университете (Лос-Анджелес) организован фестиваль музыки Шёнберга (три концерта) – «в знак признания его заслуг как учителя, лектора и композитора».
 21 – 30 сентября По заказу Н. Шилкрета Шёнберг пишет **Прелюдию ор. 44** для оркестра – первую часть коллективного сочинения на сюжеты и тексты Ветхого Завета, в котором также приняли участие сам Шилкрет («Творение»), А. Тансман («Грехопадение»), Д. Мийо («Каин и Авель»), М. Кастельнуово-Тедеско («Потоп»), Э. Тох («Завет») и И. Стравинский («Вавилон»).
 18 ноября Премьера Прелюдии ор. 44 в Лос-Анджелесе в рамках всего запланированного Н. Шилкретом цикла (Лос-Анджелесский симфонический оркестр Янсена, дирижер В. Янсен).

1946

январь Шёнберга избирают почетным президентом Международного общества новой музыки.
 май Шёнберг выступает с тремя публичными лекциями в Чикагском университете: «Композиция на основе двенадцати тонов» (2 мая), «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» (16 мая) и «Критерии оценки музыки» (23 мая).
 июнь – 23 сентября По заказу Гарвардского университета Шёнберг пишет **Струнное трио ор. 45**.
 2 августа Шёнберг переживает клиническую смерть на почве сердечного приступа.

¹⁹ Шёнберг А. Письма. С. 320.

1947

- не позднее мая* Шёнберга избирают членом Национального института искусств и литературы (Нью-Йорк).
- 1 мая* Премьера Струнного трио ор. 45 в Гарвардском университете в исполнении музыкантов Walden String Quartet.
- июль–август* По заказу Фонда Кузевицкого Шёнберг пишет кантату «Уцелевший из **Варшавы**» ор. 46 (A Survivor from Warsaw) для чтеца, мужского хора и оркестра на собственный текст.

1948

- Конфликт с Т. Манном из-за романа «Доктор Фаустус», который, по мнению Шёнберга, мог создать у читателей ложное представление о том, кто же является истинным создателем двенадцатитоновой техники. По настоянию Шёнберга Манн снабжает свой роман кратким послесловием, в котором уведомляет читателя, что двенадцатитоновая техника, о которой говорится в книге, «в действительности является духовной собственностью современного композитора и теоретика Арнольда Шёнберга». Окончательное примирение композитора с писателем происходит только в начале 1950 года.
- март* Композитор заканчивает работу над **учебником «Формообразующие функции гармонии»** (Structural Functions of Harmony), который был задуман еще в 1939 году (издан Х. Сёрлом в 1954 году; 2-е, пересмотренное, издание было подготовлено Л. Стайном в 1969 году).
- 24–26 июня* Шёнберг завершает **Три народные песни для смешанного хора ор. 49** (здесь композитор вновь обращается к тем мелодиям, которые уже обрабатывал в 1929 году).
- 4 ноября* Премьера «Уцелевшего из Варшавы» в Албукерке (Нью-Мексико) в исполнении местного симфонического оркестра, дирижер К. Фредерик, чтец Ш. Смит.
Шёнберг заканчивает четвертую редакцию своего **учебника «Основы музыкальной композиции»** (Fundamentals of Musical Composition), который он начал писать в 1937 году (издан ассистентами Шёнберга Дж. Стрэнгом и Л. Стайном в 1967 году).
В издательстве ««Philosophical Library» (Нью-Йорк) выходит английское издание «Учения о гармонии» (в сокращенном варианте).

1949

- февраль–май* Руководитель Дармштадтских летних курсов новой музыки В. Штайнеке ведет переговоры с Шёнбергом относительно его приезда в Дармштадт. Композитор колеблется, но в итоге отказывается из-за проблем со здоровьем. Музыка Шёнберга занимает центральное место в программе Курсов.
- 3 – 22 марта* Для скрипача А. Колдофски Шёнберг сочиняет **Фантазию для скрипки с фортепианным сопровождением ор. 47**.
- апрель* Шёнберг пишет хор «Трижды тысяча лет» ор. 50А (Dreimal Tausend Jahre) на текст Д. Д. Рунеса.
- май–июль* Работа над хором «Израиль существует вновь» (Israel exists again) для смешанного хора и оркестра, который остался неоконченным. По-видимому, этот хор в характере гимна был задуман в связи с образованием 14 мая 1948 года государства Израиль.
- конец июня* Дирижер Симфонического оркестра Франкфуртского радио, бывший ученик Шёнберга В. Циллиг организует во Франкфурте и Дармштадте концерты к

предстоящему юбилею Шёнберга. В программе Пять пьес для оркестра ор. 16, Вариации для оркестра ор. 31, Концерт для скрипки с оркестром ор. 36 (солист Т. Варга, первое исполнение в Германии).

- 13 сентября 75-летие Шёнберга. Премьера в Лос-Анджелесе Фантазии для скрипки с фортепианным сопровождением в исполнении А. Колдофски (скрипка) и Л. Стайна (фортепиано). К юбилею композитора ему присуждается звание почетного гражданина города Вены.
- 29 октября Премьера хора «Трижды тысяча лет» в Швеции в исполнении Камерного хора «Лилла» под управлением Э. Эриксона.
- 29 ноября Шёнберг выступает в UCLA с лекцией «Моя эволюция».

1950

Здоровье Шёнберга ухудшается. Он составляет завещание.

- 16 мая Премьера Трех песен ор. 48 в Лос-Анджелесе.
- 20 июня – 2 июля По просьбе составителя «Антологии еврейской музыки» Х. Винавера Шёнберг сочиняет **Псалом 130 ор. 50В** для смешанного хора a cappella (его премьера состоялась 29 января 1954 года в Кёльне в исполнении Хора Западногерманского радио под управлением Б. Циммермана).
- июнь Из печати выходит собрание статей композитора «**Стиль и мысль**» (издательство «Philosophical Library», Нью-Йорк). Библиотека Конгресса (Вашингтон) покупает у Шёнберга рукописи «Просветленной ночи», Второго струнного квартета и «Лунного Пьеро». Год спустя композитор передаст туда же всю свою корреспонденцию.
- сентябрь Работает над собранием текстов под названием «Псалмы, молитвы и другие беседы с Богом». На один из этих текстов 29 сентября – 2 октября пишет «**Современный псалом**» **ор. 50С** для чтеца, смешанного хора и оркестра (остался неоконченным; премьера состоялась 29 мая 1956 года в Кёльне под управлением Н. Санцоньо).

1951

- не позднее апреля Шёнберга избирают почетным президентом Израильской академии музыки.
- Композитор продолжает работать над текстами псалмов (последняя запись датирована 3 июля).
- 2 июля Г. Шерхен впервые исполняет на Дармштадтских летних курсах Сцену вокруг золотого тельца из II акта оперы «Моисей и Аарон»
- 13 июля Смерть Шёнберга.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Список сочинений

В основу настоящего списка положен указатель сочинений Шёнберга, составленный К. М. Шмидтом для нового издания энциклопедии «Musik in Geschichte und Gegenwart». В него вошли произведения, опубликованные в Полном собрании сочинений композитора: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke / Begründet von J. Rufer, hrsg. von R. Stephan. Mainz; Wien, 1966– (далее ПСС), – включая сочинения без опусного номера и неоконченные работы размером более 10 тактов (особые случаи специально оговариваются). Перечень живописных работ Шёнберга содержится в каталоге: A. Schönberg. Catalogue raisonné / Hrsg. von Ch. Meyer, T. Muxeneder. Wien, 2005.

Внутри отдельных рубрик сочинения расположены согласно хронологии их создания (учитываются даты окончания работы). В каждом случае указывается место и год первого издания произведения, а также том ПСС, в котором данное сочинение опубликовано. Многосоставные вокальные и хоровые опусы представлены в списке двояким образом: приводятся как отдельные образующие опус произведения, перечисляемые согласно хронологии их написания (в этом случае номер опуса дается без шрифтового выделения), так и первое издание опуса целиком (тогда номер опуса выделен полужирным шрифтом). Хоры ор. 27 № 4 и ор. 28 № 3, а также Канон из Приложения II к ор. 28, исполнительский состав которых отличается от состава других пьес опуса, упоминаются в списке дважды: один раз – в разделе «Сочинения для хора a cappella» в рамках опуса в целом, второй – в соответствии со своим исполнительским составом.

А. Сценические сочинения

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Пиппа танцует (Und Pippa tanzt</i> , по Герхарту Гауптману) (август 1906–март 1907); ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
17	<i>Ожидание (Erwartung</i> , либретто Марии Паппенхайм), <i>монодрама в одном действии</i> для сопрано и большого оркестра (август–октябрь 1909), Wien 1917, UE; ПСС А/6; ПРИМЕЧАНИЕ: фортепианное переложение автора
18	<i>Счастливая рука (Die glückliche Hand</i> , либретто Шёнберга), <i>драма с музыкой</i> (1910–1913), Wien 1917, UE; ПСС А/6
32	<i>От сегодня до завтра (Von heute auf morgen</i> , либретто Макса Блонды [= Гертруд Шёнберг]), <i>опера в одном действии</i> (октябрь 1928–август 1929), Berlin 1929, издание автора; ПСС А/7; ПРИМЕЧАНИЕ: фортепианное переложение автора
–	<i>Моисей и Аарон (Moses und Aron</i> , либретто Шёнберга), <i>опера в трех действиях</i> (май 1930–март 1932), Wien 1951, Ars Viva [<i>Танец вокруг золотого тельца</i>], Mainz 1958, Schott [particella], 1977/1978 ПСС А/8 [партитура]; ПРИМЕЧАНИЕ: не окончена; сочинены первые два действия, к третьему существуют многочисленные наброски либретто

В. Вокальная музыка

I. Хоровые произведения

1. с оркестром или инструментальным сопровождением

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Когда на небе не светят ни луна, ни звезды (Wann weder Mond noch Stern am Himmel scheint</i> , слова Людвиг Пфау) для мужского хора и духовых инструментов (июнь 1897), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Звук арфы (Ein Harfenklang</i> , слова Густава Фальке) для женского хора, струнного квартета и арфы (1899/1900), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Песни Гурпе (Gurre-Lieder</i> , слова Йенса Петера Якобсена, нем. перевод Роберта Франца Арнольда) для солистов, хора и оркестра (1900–1903, 1910–1911), Wien 1920, UE; ПСС А/16; ПРИМЕЧАНИЕ: ранняя версия для голоса в сопровождении фортепиано

--	<i>Погребальная песнь Дартулы (Darthulas Grabgesang, слова Иоганна Готфрида Гердера по Оссиану) для солистов, хора и оркестра (апрель 1903), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>Лестница Иакова (Die Jakobsleiter, слова Шёнберга) для солистов, хора и оркестра (1917–1922, 1944), Los Angeles 1974, Belmont; ПСС А/17 и А/29 [партитура, написанная по particella Шёнберга Винфридом Циллигом]; ПРИМЕЧАНИЕ: не окончена</i>
27/4	<i>Желание влюбленного* (Der Wunsch des Liebhabers, слова Ганса Бетге по Хунг Со-Фану) для 4-голосного смешанного хора, мандолины, кларнета, скрипки и виолончели (ноябрь 1925); ПСС А/18</i>
28/3	<i>Новый классицизм. Маленькая кантата** (Der neue Klassizismus. Eine kleine Kantate, слова Шёнберга) для смешанного хора, альты, виолончели и фортепиано (ноябрь–декабрь 1925); ПСС А/18</i>
39	<i>Все обеты (Kol nidre, слова Шёнберга) для чтеца, хора и оркестра (август–сентябрь 1938), New York 1938, Schirmer; ПСС А/19</i>
44	<i>Прелюдия (Prelude, без текста) для хора и оркестра (сентябрь 1945), Malverne, Long Island/New York 1945, Shilkret; ПСС А/19; ПРИМЕЧАНИЕ: часть кантаты «Творение» (Genesis), написанной по заказу издателя и композитора Натаниэля Шилькрета; наряду с Шёнбергом и Шилькретом, в ее создании участвовали А.Тансман, Д.Мийо, М.Кастельнуово-Тедеско, Э.Тох и И.Стравинский</i>
46	<i>Уцелевший из Варшавы (A Survivor from Warsaw, слова Шёнберга) для чтеца, мужского хора и оркестра (июль–август 1947), Long Island/New York 1949, Bomart; ПСС А/19; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Музыкальному фонду Кусевицкого</i>
–	<i>Израиль существует вновь (Israel exists again, слова Шёнберга) для хора и оркестра (март–июнь 1949), 1975 ПСС А/19; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
50С	<i>Современный псалом (Moderner Psalm, слова Шёнберга) для чтеца, хора и оркестра (октябрь 1950), 1956 Mainz, Schott [факсимиле автографа particella], 1975 ПСС А/19 [партитура]; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>

2. a cappella

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Ах ты, крошка (Ei, du Lütte, слова Клауса Грота) для 4-голосного смешанного хора (около 1895/1896), 1980 ПСС А/18</i>
–	<i>Видишь, цветок на дороге (Siehst Du am Weg ein Blümlein blüh'n, слова Альберта Трэгера) для 4-голосного смешанного хора (1896), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>Канон (Canon, слова Николауса Ленау) для 4-голосного смешанного хора (около 1896), 1991 ПСС В/18, 3</i>
–	<i>Немецкий [святой] Михаил (Der deutsche Michel, слова Оттокара Кернштока) для 4–7-голосного мужского хора (около 1900 или 1914–1915), 1980 ПСС А/18</i>
–	<i>Как поет войско Георга фон Фронсберга (Wie das Kriegsvolk von Georg von Fronsberg singt, слова из сборника «Волшебный рог мальчика» Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано) для 4–7-голосного мужского хора (1905), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
13	<i>Мир на земле (Friede auf Erden, слова Конрада Фердинанда Майера) для 4–8-голосного смешанного хора, инструментальное сопровождение ad libitum (февраль–март 1907, инструментальное сопровождение 1911), Köln 1912, Tischer & Jagenberg; ПСС А/18</i>
–	<i>Сомнения в человеческом благоразумии (Zweifel an menschlicher Klugheit, слова из сборника «Волшебный рог мальчика» Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано) для 4-голосного смешанного хора (1916 или 1925), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
27/1	<i>Неотвратимость (Unentrinnbar, слова Шёнберга) для 4-голосного смешанного хора (сентябрь 1925); ПСС А/18</i>

* См. также раздел В.1.2 «Хоры а cappella».

** См. также раздел В.1.2 «Хоры а cappella».

27/3	<i>Луна и люди (Mond und Menschen, слова Ханса Бетге по Чжан Жосу)</i> для 4-голосного смешанного хора (октябрь 1925); ПСС А/18
27/2	<i>Ты не обязан, ты должен (Du sollst nicht, du mußt, слова Шёнберга)</i> для 4-голосного смешанного хора (октябрь 1925); ПСС А/18
27/4	<i>Желание влюбленного* (Der Wunsch des Liebhabers, слова Ханса Бетге по Хунг Со-Фану)</i> для 4-голосного смешанного хора, мандолины, кларнета, скрипки и виолончели (ноябрь 1925); ПСС А/18
28/1	<i>На распутье (Am Scheideweg, слова Шёнберга)</i> для 4-голосного смешанного хора (ноябрь 1925); ПСС А/18
28/3	<i>Новый классицизм. Маленькая кантата** (Der neue Klassizismus. Eine kleine Kantate, слова Шёнберга)</i> для смешанного хора, альты, виолончели и фортепиано (ноябрь–декабрь 1925); ПСС А/18
28/2	<i>Многосторонность (Vielseitigkeit, слова Шёнберга)</i> для 4-голосного смешанного хора (ноябрь–декабрь 1925); ПСС А/18
28/Приложение I	<i>Изречение и две вариации на него (Ein Spruch und zwei Variationen über ihn, слова Шёнберга)</i> , для 4-голосного смешанного хора (декабрь 1925– январь 1926); ПСС А/18
28/Приложение II	Канон для струнного квартета*** (февраль 1926); ПСС А/18
28/Приложение III	<i>Обоснование как канон (Legitimation als Kanon, слова Шёнберга)</i> для 6-голосного смешанного хора (апрель 1926); ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Джорджу Бернарду Шоу к 70-летию
27	Четыре пьесы для смешанного хора, Wien 1926, UE; ПСС А/18
28	Три сатиры для смешанного хора (слова Шёнберга), Wien 1926, UE; ПСС А/18
35/4	<i>Счастье (Glück, слова Шёнберга)</i> для 4–6-голосного мужского хора (март 1929); ПСС А/18
35/6	<i>Связанность (Verbundenheit, слова Шёнберга)</i> для 4-голосного мужского хора (апрель 1929); ПСС А/18
35/1	<i>Препятствие (Hemmung, слова Шёнберга)</i> для 4-голосного мужского хора (февраль 1930); ПСС А/18
35/3	<i>Способ выражения (Ausdrucksweise, слова Шёнберга)</i> для 4–6-голосного мужского хора (март 1930); ПСС А/18
35/5	<i>Ландскнехты (Landsknechte, слова Шёнберга)</i> для 8-голосного мужского хора (март 1930); ПСС А/18
35/2	<i>Закон (Das Gesetz, слова Шёнберга)</i> для 4-голосного мужского хора (март 1930); ПСС А/18
–	Три народные песни для 4-голосного смешанного хора; Leipzig 1930, Peters; ПСС А/18 № 1 <i>Шли две подружки (Es gingen zwei Gespielen gut)</i> (март 1929) № 2 <i>Любимый, из-за разлуки... (Herzlieblich Lieb, durch Scheiden)</i> (декабрь 1928) № 3 <i>Свети нам, милое солнышко (Schein uns, du liebe Sonne)</i> (декабрь, 1928)
35	Шесть пьес для мужского хора (слова Шёнберга), Berlin 1930, Vo&Vo; ПСС А/18
49/1	<i>Шли две подружки (Es gingen zwei Gespielen gut)</i> (июнь 1948); ПСС А/19
49/2	<i>Май начинается с радостью (Der Mai tritt ein mit Freuden)</i> (июнь 1948); ПСС А/19
49/3	<i>Мое сердце преданно (Mein Herz in steten Treuen)</i> (июнь 1848); ПСС А/19
49	Три народные песни для смешанного хора; New York 1949, Marks; ПСС А/19
50А	<i>Трижды тысяча лет (Dreimal tausend Jahre, слова Дагоберта Д. Рунеса)</i> для 4-голосного смешанного хора (апрель 1949), Mainz 1955, Schott; ПСС А/19
50В	Псалом 130 (Psalm 130 «Sir hamaalot») для 6-голосного смешанного хора с солирующими голосами (июнь–июль 1950), Tel Aviv 1953, Israel Music Publications; ПСС А/19

* См. также раздел В.1.1 «Хоры с инструментальным сопровождением».

** См. также раздел В.1.1 «Хоры с инструментальным сопровождением».

*** См. также раздел D.II «Каноны».

II. Песни

1. в сопровождении оркестра

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Гетсиманский сад</i> (<i>Gethsemane</i> , слова Рихарда Демеля) для мужского голоса и оркестра (май 1899); 1981 ПСС В/3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
8/2	<i>Гербовый щит</i> (<i>Das Wappenschild</i> , слова из сборника «Волшебный рог мальчика» Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано) (ноябрь 1903 – май 1904); ПСС А/3; ПРИМЕЧАНИЕ: есть ранняя версия, опубликована в ПСС В/3
8/1	<i>Природа</i> (<i>Natur</i> , слова Генриха Харта) (декабрь 1903 – март 1904); ПСС А/3; ПРИМЕЧАНИЕ: есть фрагмент версии для голоса и фортепиано, опубликован в ПСС В/3
8/4	<i>Моей любви усталость не грозила*</i> (<i>Nie ward ich, Herrin, müd</i> , слова Франческо Петрарки, нем. перевод Карла Фёрстера) (июнь–июль 1904); ПСС А/3
8/5	<i>Неизъяснимой негойю томим**</i> (<i>Voll jener Süße</i> , слова Франческо Петрарки, нем. перевод Карла Фёрстера) (ноябрь 1904); ПСС А/3
8/6	<i>Поют ли жалобно лесные птицы***</i> (<i>Wenn Vöglein klagen</i> , слова Франческо Петрарки, нем. перевод Карла Фёрстера) (конец 1904); ПСС А/3
8/3	<i>Томление</i> (<i>Sehnsucht</i> , слова из сборника «Волшебный рог мальчика» Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано) (апрель 1905); ПСС А/3
8	Шесть песен для голоса и оркестра; Wien 1913, UE; ПСС А/3
22/1	<i>Серафита</i> (<i>Seraphita</i> , слова Эрнеста Даусона, нем. перевод Стефана Георге) (октябрь 1913); ПСС А/3
22/2	<i>Все, кто ищут тебя</i> (<i>Alle, welche dich suchen</i> , слова Райнера Марии Рильке) (ноябрь–декабрь 1914); ПСС А/3
22/3	<i>Дай мне стеречь твои просторы****</i> (<i>Mach mich zum Wächter deiner Weiten</i> , слова Райнера Марии Рильке) (декабрь 1914–январь 1915); ПСС А/3
22/4	<i>Предчувствие</i> (<i>Vorgefühl</i> , слова Райнера Марии Рильке) (июль 1916); ПСС А/3
22	Четыре песни для голоса и оркестра; Wien 1917, UE [упрощенная партитура для изучения и дирижирования], 1981 ПСС А/3 [партитура]
–	<i>Песня Лесной голубки из «Песен Гурре»</i> (<i>Lied der Waldtaube aus den «Gurre-Liedern»</i> , слова Йенса Петера Якобсена, нем. перевод Роберта Франца Арнольда), обработка для голоса и камерного оркестра (декабрь 1922), Wien 1923, UE; ПСС В/3

2. в сопровождении фортепиано

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>В светлых мечтах</i> (<i>In hellen Träumen</i> , слова Альфреда Гольда) (1893), 1988 ПСС А/2
–	<i>Там заходит солнце</i> (<i>Drüben geht die Sonne scheiden</i> , слова Николауса Ленау) (1893), Los Angeles 1974, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Однажды перед домом твоего отца</i> (<i>Einst hat vor deines Vaters Haus</i> , слова Людвиг Пфау) (1893), 1988 ПСС А/2
–	<i>Маленькая птичка</i> (<i>Klein Vögelein</i>) (1893), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Разбитая кружка</i> (<i>Das zerbrochene Krüglein</i> , слова Мартина Грайфа) для сопрано и фортепиано (1893/94), 1988 ПСС А/2
–	<i>Вчера одна оса</i> (<i>Daß gestern eine Wespe</i>) (1893/94), 1988 ПСС А/2
–	<i>Радуйся, прекрасная молодая роза</i> (<i>Juble, schöne junge Rose</i>) (1893/94), 1988 ПСС А/2
–	<i>Почему ты проснулся</i> (<i>Warum bist du aufgewacht</i> , слова Людвиг Пфау) (1893/94), 1988 ПСС А/2

* Название дается по переводу Е. Солоновича.

** Название дается по переводу Е. Солоновича.

*** Название дается по переводу Вяч. Иванова.

**** Название дается по переводу В. Микушевича.

–	<i>Несчастье и неудача (Das Unglück und das Mißgeschick, слова Людвиг Пфау) (1893/94), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>Поверь, великолепие крылышек мотылька... (Glaub mir, des Falters Flügelpracht (слова Ярослава Врхлицкого, нем. перевод Фридриха Адлера) (после 1894), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>Незабудка (Vergißmeinnicht, слова Людвиг Пфау) (до 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Песня жницы (Lied der Schnitterin, слова Людвиг Пфау) (1895/96), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>В кусте сирени сидела птичка (Im Fliederbusch ein Vöglein saß, слова Роберта Райника) (после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Май уж миновал (Daß schon die Maienzeit vorüber, слова Ады Кристен) (1-я редакция 1895, 2-я редакция 11 сентября 1895), 1990 ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], 1988 ПСС А/2 [2-я редакция]</i>
–	<i>Могу ль к тебе, мой свет (Könnst' ich zu dir, mein Licht, слова Людвиг Пфау) (после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Мой любимый как улитка (Mein Schatz ist wie ein Schneck, слова Людвиг Пфау) (1-я редакция 1893/94, 2-я редакция после 11 сентября 1895), 1990 ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], 1988 ПСС А/2 [2-я редакция]</i>
–	<i>Здравствуй, Мария! (Gott grüß dich, Marie!, слова Людвиг Пфау) (после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Трава, что там (Der Pflanze, die dort, слова Людвиг Пфау) (после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Одинок я и покинут (Einsam bin ich und alleine, слова Людвиг Пфау) (после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Мне оттого так горько (Nur das tut mir so bitterweh, слова Оскара фон Редвица) (1893/94, после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Сомневающийся (Zweifler, слова Людвиг Пфау) (1-я редакция до, 2-я после 11 сентября 1895), 1990 ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], 1988 ПСС А/2 [2-я редакция]</i>
–	<i>Ты поворачиваешься ко мне спиной (Du kehrst mir den Rücken, слова Людвиг Пфау) (после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Я оживаю, как оживает луг (Ich grüne wie die Weide grünt, слова Вильгельма Вакернагеля) (1893/94, после 11 сентября 1895), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Мое сердце – глубокий колодец (Mein Herz, das ist ein tiefer Schacht) (1-я редакция после 11 сентября 1895, 2-я редакция 1895/96), Los Angeles 1975, Belmont; ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], А/2 [2-я редакция]</i>
–	<i>Песня странника (Wanderlied, слова Оттомара Бетъ) (1895/96), 1988 ПСС А/2; ПРИМЕЧАНИЕ: сохранилась не целиком</i>
–	<i>Девичья песня (Mädchenlied, слова Эмануэля Гайбеля) (до 9 марта 1896), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Томление (Sehnsucht, слова Йозефа Кристиана фон Цедлица) (до 9. марта 1896), 1988 ПСС А/2</i>
–	<i>Эклога (Ekloge, слова Ярослава Врхлицкого, нем. перевод Фридриха Адлера) (1-я редакция после 1894, 3-я редакция 1897), 1990 ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], 1988 ПСС А/2 [2-я и 3-я редакция]</i>
–	<i>Девичья песня (Mädchenlied, слова Пауля Гейзе) (1897), Los Angeles 1975, Belmont; ПСС А/2</i>
–	<i>Лесная ночь (Waldesnacht, слова Пауля Гейзе) (1897), Los Angeles 1971, Belmont; ПСС А/2</i>
–	<i>Девичья весна (Mädchenfrühling, слова Рихарда Демеля) (1-я редакция сентябрь 1897), Los Angeles 1971, Belmont; ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], А/2 [2-я редакция]</i>
–	<i>Всё ж нет! (Nicht doch! слова Рихарда Демеля) (сентябрь 1897), Los Angeles 1971, Belmont; ПСС В/1-2, 2 [неоконченная 1-я редакция], А/2 [2-я редакция]</i>
–	<i>Благодарность (Dank, слова Карла фон Леветцова; 1-й вариант) (30 июля 1898), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
1/1	<i>Благодарность (Dank, слова Карла фон Леветцова; 2-й вариант) (1-я редакция: вторая половина 1898); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: две редакции, 1-я опубликована в 1990 ПСС В/1-2, 2</i>

1/2	<i>Прощание (Abschied)</i> , слова Карла фон Левецова) (1-я редакция: вторая половина 1898); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: две редакции, 1-я опубликована в 1990 ПСС В/1-2, 2
–	<i>На коленях (Auf den Knien)</i> , слова Карла фон Левецова) (1898), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Двое (Die Beiden)</i> , слова Гуго фон Гофманстала) (1-я редакция апрель 1899), Los Angeles 1974, Belmont; ПСС А/2 [1-я редакция и неполная 2-я редакция]
–	<i>Мужская тревога (Mannesbängen)</i> , слова Рихарда Демеля) (апрель–май 1899), 1990 ПСС В/1-2, 2 [неполная 1-я редакция], 1988 ПСС А/2 [2-я редакция]
3/3	<i>Предостережение (Warning)</i> , слова Рихарда Демеля) (1-я редакция май 1899, 2-я редакция осень 1903); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: две редакции, 1-я опубликована в 1990 ПСС В/1-2, 2
–	<i>Майская песня (Mailied)</i> , слова Иоганна Вольфганга Гёте) (май 1899), 1988 ПСС А/2
–	<i>Боль (Schmerz)</i> , слова Пауля Вертаймера) (август 1899), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
2/1	<i>Ожидание (Erwartung)</i> , слова Рихарда Демеля) (август 1899); ПСС А/1
2/2	<i>Подари мне твой золотой гребень. Иисус просит (Schenk mir deinen goldenen Kamm. Jesus bittet)</i> , слова Рихарда Демеля) (конец лета–осень 1899); ПСС А/1
2/3	<i>Возвышение (Erhebung)</i> , слова Рихарда Демеля) (ноябрь 1899); ПСС А/1
–	<i>В царстве любви (Im Reich der Liebe)</i> , слова Рихарда Демеля) (осень 1899), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Привет вдаль (Gruß in die Ferne)</i> , слова Германа Линга) (1-я редакция август 1900), 1974 Los Angeles, Belmont; ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], А/2 [2-я редакция]
3/6	<i>Свободолюбец (Freihold)</i> , слова Германа Линга) (1-я редакция ноябрь 1900, 2-я редакция осень 1903); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: 1-я редакция 1990 ПСС В/1-2, 2
2/4	<i>Лесное солнце (Waldsonne)</i> , слова Иоганнеса Шлафа) (около 1900); ПСС А/1
3/4	<i>Свадебная песня (Hochzeitslied)</i> , слова Йенса Петера Якобсена, нем. перевод Роберта Ф. Арнольда) (около 1901); ПСС А/1
–	<i>Мы расплачиваемся по прошествии долгих лет (In langen Jahren büßen wir)</i> , слова Йенса Петера Якобсена, нем. перевод Роберта Ф. Арнольда) (около 1901), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Мы должны, любимая (Wir müssen, Geliebteste)</i> , слова Йенса Петера Якобсена, нем. перевод Роберта Ф. Арнольда) (около 1901), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Бесхитростная песня (Einfältiges Lied)</i> , слова Гуго Залуса) (апрель 1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Скромный влюбленный (Der genügsame Liebhaber)</i> , слова Гуго Залуса) (апрель 1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Каждому свое (Jedem das Seine)</i> , слова Колли [Colly]) (июнь 1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Назидание (Mahnung)</i> , слова Густава Хохштеттера) (июль 1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Галатея (Galathea)</i> , слова Франка Ведекинда) (сентябрь 1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Щеголиха (Gigerlette)</i> , слова Отто Юлиуса Бирбаума) (лето–осень 1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], А/2 [2-я редакция]
–	<i>От зеркала Аркадии (Aus dem Spiegel von Arkadien)</i> , слова Эмануэля Шиканедера) (1901), Los Angeles 1970, Belmont; ПСС А/2
–	<i>Твой взор меня утешит* (Deinem Blick dich zu bequemen)</i> , слова Иоганна Вольфганга Гёте) (1-я редакция январь 1903), Los Angeles 1975, Belmont; ПСС В/1-2, 2 [1-я редакция], А/2 [фрагмент 2-й редакции]
3/1	<i>Как пел сам о себе Георг фон Фрундсберг (Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang)</i> , слова из сборника «Волшебный рог мальчика» Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано) (март 1903); ПСС А/1

* Название дается по переводу В. Левика.

–	<i>Почему ты так печальна (Wie kommt's, daß du so traurig bist, слова из сборника «Волшебный рог мальчика» Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано) для сопрано и тенора в сопровождении фортепиано (март 1903), 1990 ПСС В/1–2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
3/5	<i>Искушенное сердце (Geübtes Herz, слова Готфрида Келлера) (1-я редакция сентябрь 1903, 2-я редакция ноябрь 1903); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: есть фрагмент 1-й редакции (ПСС В/1-2, 2)</i>
3/2	<i>Взволнованные (Die Aufgeregten, слова Готфрида Келлера) (ноябрь 1903); ПСС А/1</i>
6/1	<i>Жизнь в мечте (Traumleben, слова Юлиуса Харта) (1-я редакция декабрь 1903); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: 3 редакции, 2-я редакция ПСС В/1-2, 2</i>
6/4	<i>Покинутый (Verlassen, слова Германа Конради) (1-я редакция декабрь 1903); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: 2 редакции, 1-я редакция ПСС В/1-2, 2</i>
1	<i>Две песни для баритона и фортепиано (Zwei Gesänge für Bariton und Klavier), Berlin 1903, Dreililien; ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящены Александру фон Цемлинскому</i>
2	<i>Четыре песни; Berlin 1903, Dreililien; ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящены Александру фон Цемлинскому</i>
–	<i>Утешающая ночь (Die tröstende Nacht, слова Бруно Вилле) (зима 1903–1904 или осень–зима 1905), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
6/5	<i>Газель (Ghasel, слова Готфрида Келлера) (январь 1904); ПСС А/1</i>
3	<i>Шесть песен для среднего голоса и фортепиано; Berlin 1904, Dreililien; ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящены советнику строительного комитета Карлу Редлиху</i>
6/2	<i>Всё (Alles, слова Рихарда Демеля) (сентябрь 1905); ПСС А/1</i>
6/8	<i>Скиталец (Der Wanderer, слова Фридриха Ницше) (1-я редакция октябрь 1905); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: 2 редакции, 1-я редакция ПСС В/1-2, 2</i>
6/6	<i>На обочине (Am Wegrand, слова Джона Генри Мэкея [Маскау]) (октябрь 1905); ПСС А/1</i>
6/7	<i>Соблазн (Lockung, слова Курта Арама) (1-я редакция октябрь 1905); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: 2 редакции, 1-я редакция ПСС В/1-2, 2</i>
6/3	<i>Девичья песня (Mädchenlied, слова Пауля Ремера) (1-я редакция октябрь 1905); ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: 2 редакции, 1-я редакция ПСС В/1-2, 2</i>
–	<i>Краткость (Die Kürze, слова Фридриха Гёльдерлина) (конец 1905–начало 1906), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>Ночной путь (Nächtlicher Weg, слова Вильгельма фон Шольца) (начало лета 1906), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>Скачи, мой молодой, горячий зверь (Greif' aus, du mein junges, mein feuriges Tier, слова Конрада Фердинанда Майера) (конец лета 1906), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
–	<i>В трудный час (Aus schwerer Stunde, 2-й вариант, слова Рихарда Демеля) (осень–зима 1906), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
12/2	<i>Потерянный отряд (Der verlorene Haufen, слова Виктора Клемперера) (март – до апреля 1907); ПСС А/1</i>
–	<i>Проклятие [?] (Jeduch, слова Германа Лёнса) (март–апрель 1907), 1988 ПСС А/2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент; первоначально предназначался для ор. 12 в качестве третьей баллады</i>
12/1	<i>Джейн Грей (Jane Grey, слова Генриха Аммана) (апрель 1907); ПСС А/1</i>
–	<i>Ты знаешь край лимонных рощ в цвету (Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, слова Иоганна Вольфганга Гёте) (осень 1907), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент</i>
14/1	<i>Я не могу, благодаря... (Ich darf nicht dankend, слова Стефана Георге) (декабрь 1907); ПСС А/1</i>
6	<i>Восемь песен; Berlin 1907, Dreililien; ПСС А/1</i>
14/2	<i>В эти зимние дни (In diesen Wintertagen, слова Карла Хенкеля) (февраль 1908); ПСС А/1</i>
12	<i>Две баллады; Wien 1920, UE; ПСС А/1</i>
15/1	<i>Под густым зеленолиственным кровом* (Unterm Schutz von dichten Blättergründen) (март 1908–март 1909); ПСС А/1</i>

* Название дается по переводу Б. Пастернака.

15/2	<i>Рошу в этом праздном рае (Hain in diesen Paradiesen)</i> (март 1908 – март 1909); ПСС А/1
15/9	<i>Хрупко счастье и сурово (Streng ist uns das Glück und spröde)</i> (март 1908 – март 1909); ПСС А/1
15/10	<i>На клумбу засмотрелся в ожиданьи (Das schöne Beet betracht ich mir im Harren)</i> (март 1908 – март 1909); ПСС А/1
15/11	<i>За плетнем, поросшим буйным цветом (Als wir hinter dem beblünten Tore)</i> (март 1908 – март 1909); ПСС А/1
15/12	<i>Когда в тиши лугов высокогорных (Wenn sich bei heiliger Ruh in tiefen Matten)</i> (март 1908 – март 1909); ПСС А/1
15/4	<i>Как губы горячи и неподвижны (Da meine Lippen reglos sind und brennen)</i> (март 1908); ПСС А/1
15/5	<i>Знал бы я, какой тропюю (Saget mir, auf welchem Pfade)</i> (март 1908); ПСС А/1
15/3	<i>Невинным я вошел в твои пределы (Als Neuling trat ich ein in dein Gehege)</i> (март 1908); ПСС А/1
--	<i>Мирный вечер (Friedensabend, слова Стефана Георге)</i> (апрель–май 1908), 1990 ПСС В/1-2, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент; первоначально предназначался для ор. 15
15/6	<i>Мне до мира больше дела нет (Jedem Werke bin ich fürder tot)</i> (апрель–май 1908); ПСС А/1
15/8	<i>Если не коснусь тебя сегодня (Wenn ich heut nicht dein Leib berühre)</i> (апрель 1908); ПСС А/1
15/7	<i>Страх, надежда – всё попеременно (Angst und Hoffen wechselnd mich bekletten)</i> (апрель 1908); ПСС А/1
15/13	<i>Опять коснулась серебристой ивы (Du lehnest wider eine Silberweid)</i> (сентябрь 1908); ПСС А/1
15/15	<i>Мы с тобою заселяли вечер (Wir bevölkerten die abend-düstern Lauben)</i> (сентябрь 1908 – февраль 1909); ПСС А/1
15/14	<i>Сколько можно всё про сад (Sprich nicht immer von dem Laub)</i> (сентябрь 1908 – март 1909); ПСС А/1
–	<i>На берегу (Am Strande, автор текста неизвестен, Шёнберг сначала ошибочно приписал эти стихи Р. М. Рильке)</i> (февраль 1909), 1966 ПСС А/1; ПРИМЕЧАНИЕ: первоначально предназначалась для ор. 14 в качестве № 3
14	Две песни; Wien 1920, UE [первая публикация № 1 была осуществлена в берлинском журнале «Pan», 1911/12, Н. 4 (16. Nov. 1911)]; ПСС А/1
15	Пятнадцать стихотворений из <i>Книги висячих садов</i> Стефана Георге; Wien 1914, UE; ПСС А/1
–	Четыре народные песни (январь 1929), Leipzig 1930, Peters; ПСС А/1: 1. <i>Май начинается с радостью (Der Mai tritt ein mit Freuden)</i> 2. <i>Шли две подружки (Es gingen zwei Gespielen gut)</i> 3. <i>Сердце смущает меня (Mein Herz ist mir gemenget)</i> 4. <i>Мое сердце преданно (Mein Herz in steten Treuen)</i>
48/1	<i>Утомленный летом (Sommertüd)</i> (январь 1933); ПСС А/1
48/2	<i>Мертвый (Tot)</i> (февраль 1933); ПСС А/1
48/3	<i>Девичья песня (Mädchenlied)</i> (февраль 1933); ПСС А/1
48	Три песни (слова Якоба Харингера), Hillsdale/New York 1952, Bomart; ПСС А/1

С. Инструментальные сочинения

1. Сочинения для оркестра

1. для большого оркестра

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Смерть весны по [Н.]Ленау (Frühlingstod nach Lenau)</i> (1898), 2004 ПСС А/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Ганс в счастье. Симфоническая поэма по немецкой сказке (Hans im Glück. Symphonische Dichtung nach dem deutschen Märchen)</i> (1900); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

* Названия Песен ор. 15 даются по переводу Н. Шлифштейн и Л. Гофмана.

–	Симфония g-moll/G-Dur (1900); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Симфониетта g-moll (1905); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
5	<i>Пеллеас и Мелизанда. Симфоническая поэма по драме Мориса Метерлинка (Pelleas und Melisande. Symphonische Dichtung nach dem Drama von Maurice Maeterlinck)</i> (июль 1902 – февраль 1903), Wien 1911, UE, пересмотренное издание 1920; ПСС А/10
16	Пять пьес для оркестра (Fünf Orchesterstücke) (май–август 1909), Leipzig 1912, Peters, пересмотренное издание 1922; ПСС А/12; ПРИМЕЧАНИЕ: редакция, «редуцированная до нормального состава» (1949), New York 1953, Peters; ПСС А/14, 1; кроме того, версия для камерного оркестра
–	Пассакалья (1926); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
31	Вариации для оркестра (май 1926 – август 1928), Wien 1929, UE; ПСС А/13
–	<i>Шествие (Prozessionsmusik)</i> (1927); ПСС В/14, 1; ПРИМЕЧАНИЕ: для драмы «Библейский путь»
34	<i>Музыкальное сопровождение к киносцене (Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene)</i> (октябрь 1929 – февраль 1930), Magdeburg 1930, Heinrichshofen; ПСС А/14, 1
–	Сочинение для оркестра g-moll (около 1934); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
9В	Камерная симфония ор. 9, переложение для оркестра (апрель 1935), New York 1936 [?], Schirmer; ПСС А/12; ПРИМЕЧАНИЕ: ранняя версия для оркестра (1914/1922), ПСС В/11, 3
–	Симфония (январь–февраль 1937); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: наброски четырех частей
–	<i>Largo</i> (май 1941); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
43В	Тема и вариации (август–октябрь 1943), New York 1944, Schirmer; ПСС А/14, 1
–	Сочинение для оркестра (октябрь–ноябрь 1946); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Lento</i> (апрель 1948); ПСС В/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

2. для камерного оркестра

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	Серенада для малого оркестра (сентябрь–ноябрь 1896), 2004 ПСС А/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: завершена только первая из четырех частей
–	Камерная симфония a-moll (около 1905); ПСС В/22; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
9	Камерная симфония для 15 солирующих инструментов (июль 1906), Wien 1913, UE, пересмотренное издание 1914; ПСС А/11 und В/11, 1 [первое издание]; ПРИМЕЧАНИЕ: см. редакцию для оркестра ор. 9В, редакцию для фортепиано в 4 руки, фрагмент редакции для фортепианного квинтета
38	Вторая камерная симфония (1906–1908, 1911, 1916, 1939), New York 1952, Schirmer; ПСС А/11 и В/11, 1 [неоконченная редакция 1907/1908]; ПРИМЕЧАНИЕ: редакция для 2 фортепиано ор. 38В
–	Три пьесы для камерного оркестра (1910), Los Angeles 1962, Belmont; ПСС [?]; ПРИМЕЧАНИЕ: третья пьеса не окончена
–	Пять пьес для оркестра ор. 16, переложение для камерного оркестра (1920), 1992 ПСС А/13

3. для струнного оркестра

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	11 вальсов (до 1890); ПСС А/9, 1
–	Ноктюрн (Adagio) для арфы, скрипки соло и струнного оркестра (1896); ПСС А/9, 1
–	Гавот и мюзет в старинном стиле (март 1897); ПСС А/9, 1
–	<i>Просветленная ночь (Verklärte Nacht)</i> для струнного оркестра ор. 4: 1-я редакция Вена 1917, UE; ПСС А/9, 1; 2-я редакция New York 1943, AMP; ПСС А/9, 2

–	Второй струнный квартет ор. 10, переложение для струнного оркестра (1919/1929); ПСС А/9, 1
–	Сюита в старинном стиле G-Dur (сентябрь–декабрь 1934); New York 1935 [?], Schirmer; ПСС А/9, 2
41В	<i>Ода Наполеону Бонапарту (Ode to Napoleon Buonaparte</i> , слова лорда Байрона) для чтеца (Sprechstimme), фортепиано и струнного оркестра ор. 41 (1942–1943), New York 1944, Schirmer; ПСС А/9, 2

4. для духового оркестра

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
43А	Тема и вариации (июнь–август 1943), New York 1949, Schirmer; ПСС А/13
–	<i>Фанфара для концерта в Боуле на мотивы из «Песен Гурре» (Fanfare for a Bowl Concert on Motifs of Die Gurrelieder)</i> (1945), 2004 ПСС А/14, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент; посвящено Леопольду Стоковскому

II. Концерты

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	Сочинение для скрипки с оркестром (февраль 1922), 1988 ПСС В/15; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Концерт для виолончели с оркестром D-dur – свободное переложение Концерта для клавичембало Маттиаса Георга Монна (Konzert für Violoncello und Orch. D-dur in freier Umgestaltung nach dem Concerto per Clavicembalo von Matthias Georg Monn) (ноябрь 1932 – январь 1933), New York 1936, Schirmer; ПСС А/27; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Пабло Казальсу; фортепианное переложение композитора
–	Сочинение для фортепиано с оркестром D-dur (март 1933), 1988 ПСС В/15; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Концерт для струнного квартета с оркестром B-dur – свободное переложение Concerto grosso ор. 6 № 7 Генделя (Konzert für Streichquartett und Orch. B-dur in freier Umgestaltung nach dem Concerto grosso op. 6 Nr. 7 von Händel) (апрель–сентябрь 1933), New York 1935, Schirmer; ПСС А/27
36	Скрипичный концерт (1934 [?] – сентябрь 1936), New York 1939, Schirmer; ПСС А/15; ПРИМЕЧАНИЕ: «Посвящено моему любимому другу и товарищу по борьбе доктору Антону фон Веберну» (Meinem lieben Freund und Kampfgenossen Dr. Anton von Webern gewidmet)
42	Фортепианный концерт (июнь–декабрь 1942), New York 1946, Schirmer; ПСС А/15; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Генри Кляю Шриверу

III. Камерная музыка

1. Камерная музыка для струнных инструментов

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Alliance-Walzer</i> , для 2 скрипок (не раньше 1882); ПСС В/22
–	<i>Sonnenschein-Polka</i> , для 2 скрипок (не раньше 1882); ПСС В/22
–	Три песни без слов, для 2 скрипок (не раньше 1882); ПСС В/22
–	<i>Марш на день рождения (Geburtstags-Marsch)</i> (не раньше 1882); ПСС В/22; ПРИМЕЧАНИЕ: состав неизвестен, сохранилась только партия 1-й скрипки
–	<i>Романс</i> для 2 скрипок и альта (после 1882); ПСС В/22
–	Presto C-Dur для струнного квартета (около 1895), 1987 ПСС А/20
–	Струнный квартет F-Dur (до 1897), 1986 ПСС В/20; ПРИМЕЧАНИЕ: не окончен
–	Скерцо F-Dur для струнного квартета (июль–август 1897), Los Angeles 1984, Belmont; ПСС А/20
–	Струнный квартет D-Dur (лето–осень 1897), London 1966, Faber; ПСС А/20
–	<i>Мертвое пространство (Toter Winkel)</i> для струнного секстета (лето 1899); ПСС А/22; ПРИМЕЧАНИЕ: по одноименному стихотворению Густава Фальке; фрагмент

4	<i>Просветленная ночь (Verklärte Nacht)</i> для струнного секстета (осень–декабрь 1899), Berlin 1904, Dreililien; ПСС А/22; ПРИМЕЧАНИЕ: по одноименному стихотворению Рихарда Демеля; 2 редакции для струнного оркестра
–	Фуга и Скерцо для струнного квартета (1901–1904); Фуга: 1987 ПСС А/20; Скерцо: 1986 ПСС В/20; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагменты
–	Струнный квинтет D-Dur (1904–1905); ПСС В/22
7	Первый струнный квартет (1904–сентябрь 1905), Berlin 1907, Dreililien; ПСС А/20
–	Струнный квартет C-Dur (после 1905), 1986 ПСС А/20; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
10	Второй струнный квартет, III и IV части (соотв., <i>Litanei</i> и <i>Entrückung</i> , слова Стефана Георге) с участием сопрано (март 1907–июль/август 1908), 1909 издание композитора, Wien 1912, UE, пересмотренное издание 1921; ПСС А/20; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящение «Моей жене» (Матильде Цемлинской); редакция для струнного оркестра
–	Струнный септет (март 1918); ПСС А/22; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Струнный квартет по Квинтету для духовых ор. 26 (сентябрь 1925); ПСС В/22; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Струнный квартет (март 1926), 1984 ПСС В/21; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Струнный квартет (сентябрь 1926); 1984 ПСС В/21; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
30	Третий струнный квартет (январь–март 1927), Wien 1927, UE; ПСС А/21; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Элизабет Спрейг Кулидж
–	Струнный квартет C-Dur (после 1927), 1986 ПСС А/20; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
37	Четвертый струнный квартет (апрель–июль 1936), New York 1939, Schirmer; ПСС А/21; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Элизабет Спрейг Кулидж и Квартету Колиша
45	Струнное трио (июнь–сентябрь 1946), New York 1950, Bomart; ПСС А/21
–	Струнный квартет (июнь 1949); 1984 ПСС В/21; ПРИМЕЧАНИЕ: четыре неоконченные части

2. Камерная музыка для различных составов

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	Сочинение для скрипки и фортепиано d-moll (до 1890), Los Angeles 2001, Belmont; ПСС А/23
–	Кларнетовый квинтет (между 1894 и 1901), ПСС В/22; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Свидание (Ein Stelldichein)</i> для гобоя, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели (октябрь–ноябрь 1905), Wien 1980, UE; ПСС А/23; ПРИМЕЧАНИЕ: по одноименному стихотворению Рихарда Демеля
–	Камерная симфония ор. 9 для фортепианного квинтета (1907), 1979 ПСС В/11, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Квартет для гобоя, кларнета, фагота и альты (1908–1909), ПСС В/22; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Духовой квинтет (июль 1914), ПСС В/23; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Железная бригада (Die eiserne Brigade)</i> для фортепиано и струнного квартета (1916), Wien 1974, UE; ПСС А/23
24	Серенада для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты, виолончели, IV часть с участием баса («О, если бы я мог обрушить гнев», «O könnt' ich je der Rach' an ihr genesen», сонет Петрарки в нем. переводе Карла Фёрстера) (август 1920–апрель 1923), Copenhagen 1924, Hansen; ПСС А/23
–	<i>Рождественская музыка (Weihnachtsmusik)</i> для 2 скрипок, виолончели, фисгармонии и фортепиано (декабрь 1921), Los Angeles 1974, Belmont; ПСС А/23
–	<i>Герра</i> для валторны, 2 скрипок, фортепиано и фисгармонии (ноябрь 1922), ПСС В/23; ПРИМЕЧАНИЕ: тема и три законченные вариации
26	Квинтет для духовых (апрель 1923 – август 1924), Wien 1925, UE; ПСС А/22; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящение «малышу Арнольду» («Dem Bubi Arnold») – новорожденному внуку Шёнберга Арнольду Грайсле

29	Сюита для малого кларнета, кларнета, бас-кларнета, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (октябрь 1924 – май 1926), Wien 1927, UE; ПСС А/23; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящение «Моей любимой жене» (Гертруд Колиш)
–	Скрипичная соната (январь–февраль 1928), ПСС А/23; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Концерт для виолончели с оркестром – свободное переложение Концерта для клавишембало Маттиаса Георга Монна, переложение для виолончели и фортепиано (март 1933), New York 1944, Schirmer; ПСС В/27, 1
47	Фантазия для скрипки с фортепианным сопровождением (<i>Phantasy for Violin with Piano Accompaniment</i>) (март 1949), New York 1952, Peters; ПСС А/23

3. Камерная музыка с участием голоса / Песни в сопровождении камерного ансамбля

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	<i>Шёпот в ночи (Es ist ein Flüstern in der Nacht)</i> , слова Теодора Штрёма) для тенора и струнного квартета (1893/1894), 1996 ПСС А/24
–	<i>Ночной гуляка (Nachtwandler)</i> , слова Густава Фальке) для высокого голоса, малой флейты, трубы, малого барабана и фортепиано (1901), Los Angeles 1969, Belmont; ПСС А/24
–	<i>Тихо, день прошел (Still, es ist ein Tag verflossen)</i> , слова Рихарда Демеля) для голоса, кларнета, английского рожка и фортепиано (1906), 1997 ПСС В/24, 2; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
20	<i>Побеги сердца (Herzgewächse)</i> , слова Мориса Метерлинка в переводе К.Л.Аммера и Фридриха фон Оппелн-Брониковского) для высокого сопрано, челесты, фисгармонии и арфы (декабрь 1911), <i>Der Blaue Reiter</i> (альманах «Синий всадник») München 1912, Piper [факсимиле автографа]; Wien 1920, UE [нотный набор]; ПСС А/24
21	<i>Трижды семь стихотворений из «Лунного Пьеро» Альбера Жиро (Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot lunaire)</i> (нем. перевод Отто Эриха Хартлебена) для Sprechstimme, фортепиано, флейты/малой флейты, кларнета/бас-кларнета, скрипки/альты и виолончели (март–июль 1912), Wien 1914, UE; ПСС А/24; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящено Альбертине Цеме
–	<i>Песнь любви (Liebeslied)</i> , слова Райнера Марии Рильке) для голоса, фисгармонии, скрипки, альты и виолончели (1917), 1997 ПСС В/24; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	<i>Я чувствую, что во мне сияют все звезды (Ich fühle, daß alle Sterne in mir scheinen)</i> , слова Рабиндраната Тагора) для тенора, кларнета, валторны, скрипки, альты, фисгармонии и фортепиано (1919), 1997 ПСС В/24; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
41	<i>Ода Наполеону Бонапарту (Ode to Napoleon Buonaparte)</i> , слова лорда Байрона) для чтеца, фортепиано и струнного квартета (март–июнь 1942); New York 1945, Schirmer; ПСС А/24; ПРИМЕЧАНИЕ: редакция композитора с немецким текстом; редакция со струнным оркестром ор. 41В

IV. Сочинения для фортепиано и органа

OPUS	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
–	Три пьесы для фортепиано (октябрь 1894), 1968 ПСС А/4
–	Два сочинения для фортепиано в 4 руки (около 1894), 1973 ПСС В/5
–	Скерцо для фортепиано <i>fis-moll</i> (около 1894), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Шесть пьес для фортепиано в 4 руки (начало 1896), 1973 ПСС А/5; ПРИМЕЧАНИЕ: посвящены «Фройляйн Белле Кон к 14 февраля 1896 года»
–	Сочинение для фортепиано <i>cis-moll</i> (до 1900), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Сочинение для фортепиано <i>As-dur</i> (декабрь 1900 – февраль 1901), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Сочинение для фортепиано <i>B-dur</i> (зима 1905–1906), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

–	Сочинение для фортепиано (1909), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент (15 тактов)
–	Сочинение для фортепиано (1909), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент (13 тактов)
–	Сочинение для фортепиано (1910), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Фортепианное переложение Камерной симфонии ор. 9 в 4 руки (до 1912); 1973 ПСС А/5
11	Три пьесы для фортепиано (февраль 1909 [№ 1 и 2], август 1909 [№ 3]), Wien 1910, UE, пересмотренное издание 1925; ПСС А/4
19	Шесть маленьких пьес для фортепиано (февраль 1911 [№ 1–5], июнь 1911 [№ 6]), Wien 1913, UE; ПСС А/4
–	Сочинение для фортепиано (1918), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Сочинение для фортепиано (1920), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент (10 тактов)
–	Сочинение для фортепиано (1920), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент (12 тактов)
23	Пять пьес для фортепиано (июль 1920 [№ 1, 2 начало 4-й], февраль 1923 [№ 3, 5 и 4 до конца]), Copenhagen 1923, Hansen; ПСС А/4
25	Сюита для фортепиано (июль 1921, февраль–март 1923), Wien 1925, UE; ПСС А/4
–	Сочинение для фортепиано (1925), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
33А	Пьеса для фортепиано (декабрь 1928 – апрель 1929), Wien 1929, UE; ПСС А/4
–	Сочинение для фортепиано (февраль 1931), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Сочинение для фортепиано (июль 1931), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
33В	Пьеса для фортепиано (октябрь 1931), San Francisco 1932, The New Music Society of California; ПСС А/4
–	Сочинение для фортепиано (после 1933), 1975 ПСС В/4; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Фантазия для фортепиано в 4 руки (январь 1937), 1973 ПСС А/5
–	Сочинение для двух фортепиано (январь 1941), 1973 ПСС А/5; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
–	Соната для органа (август 1941), 1973 ПСС А/5; ПРИМЕЧАНИЕ: две незавершенные части
40	<i>Вариации на речитатив</i> для органа (август–октябрь 1941), New York 1947, Gray; ПСС А/5
38В	Вторая камерная симфония ор. 38 для 2 фортепиано (декабрь 1941–январь 1942), 1973 ПСС А/5

Д. Каноны

1. с текстом

Канон (Мирный вечер [Friedlicher Abend], слова Николауса Ленау) 4-голосн. (около 1896), 1991 ПСС В/18, 3

При двух лакеях господин (Ein Herre mit zwei Gesind*, слова Гёте) 4-голосн. (1905), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

Как наши чувства нас же тяготят! (O daß der Sinnen doch so viele sind!, слова Гёте) 4-голосн. (1905), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18

Если страждущий скорбит (Wenn der schwer Gedrückte klagt, слова Гёте) 4-голосн. (1905), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18

Делай добро из любви, без расчета (Gutes tu rein aus des Guten Liebe, слова Гёте) 4-голосн. (1905), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

На глупца не трать терпенья (Dümmer ist nichts zu ertragen, слова Гёте), 1-я версия, 4-голосн. (1905), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

Кто в худшие дни умудрился родиться (Wer geboren in bö'sten Tagen, слова Гёте) 4-голосн. (1905), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент

* Названия канонов на стихи Гёте (все они заимствованы из «Книги изречений» «Западно-восточного дивана») даются по переводу В. Левика.

- Придя на свет (Wer auf die Welt kommt, слова Гёте)* 4-голосн. (1916), 1991 ПСС В/18, 3
- Раздавленный творог не крепок, но широк (Getretner Quark wird breit, nicht stark)* (слова Гёте) 4-голосн. (1916), 1991 ПСС В/18, 3
- На глупца не трать терпенья (Dümmer ist nichts zu ertragen, слова Гёте)*, 2-я версия, 4-голосн. (1916), 1991 ПСС В/18, 3
- Герою хвалу без зависти сложит (Einen Helden mit Lust preisen und nennen, слова Гёте)* 4-голосн. (1916), 1991 ПСС В/18, 3
- Изречение и две вариации на него (Ein Spruch und zwei Variationen über ihn, № 1: «О, не верь» [O, glaube nicht], № 2: «Я не верю» [Ich glaube nicht], № 3 «Вы верите» [Ihr glaubet]; слова Шёнберга)* для 4-голосн. смешанного хора ор. 28/Приложение I (декабрь 1925 – январь 1926), Wien 1926, UE; ПСС А/18
- Обоснование как канон (Legitimation als Kanon) (Кто обладает честью [Wer Ehr erweist], слова Шёнберга)* для 6-голосн. смешанного хора ор. 28/Приложение III (апрель 1926), Wien 1926, UE; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Джорджу Бернарду Шоу к 70-летию
- Из моих камней...** (*Von meinen Steinen*, слова Шёнберга) 4-голосн. (декабрь 1926), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Эрвину Штайну к Рождеству 1926
- Четырехголосный канон (Арнольд Шёнберг сердечно приветствует Концертгебау [Arnold Schönberg beglückwünscht herzlichst Concert Gebouw], слова Шёнберга)* 4-голосн. с инструментальным басом (март 1928), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестру Концертгебау к празднованию 40-летия: «За истинно нидерландское искусство Концертгебау можно отблагодарить только подражанием [такому искусству] (Für echt niederländische Künste kann dem Concertgebouw nur mit nachgeahmten danken)»
- Отразись в сочинении (Spiegle dich im Werk, слова Шёнберга)* 2-голосн. (декабрь 1931), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: «Герману Абрахаму, филантропу, который организовал питание для школьников, создал военные кухни и места отдыха для детей, к 85-летию»
- Два канона на день рождения (2 Birthday Canons, слова Шёнберга: 1. С каждым так происходит [Jedem geht es so], 2. Со мной тоже так было [Mir auch ist es so ergangen])* 3-голосн. (апрель 1933, подтекстовка 1943), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Карлу Энгелю к 60-летию
- Кто хочет поспевать за миром (Wer mit der Welt laufen will, слова Шёнберга)* 3-голосн. (июль 1934), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Давиду Йозефу Баху к 60-летию
- Слишком глупо, слишком жалко (Es ist zu dumm, es ist zu schade, слова Шёнберга)* 4-голосн. (сентябрь 1934), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Рудольфу Ганцу
- Можно войти? (Darf ich eintreten? слова Шёнберга)* 4-голосн. с инструментальным басом (февраль 1935), 1980 ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Альбану Бергу к 50-летию
- Земля круглая и вращается (The world is round and she turns around, слова Шёнберга)* 4-голосн. (около 1935), 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: фрагмент
- Канон для мистера Саундерса (Canon for Mr. Saunders, слова Шёнберга)* 4-голосн. (декабрь 1939), Kassel 1963 Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Ричарду Дрейку Саундерсу к Рождеству 1939
- Я почти уверен... (I am almost sure, слова Шёнберга)* 4-голосн. (март 1945), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: на рождение сына Артура Родзинского Ричарда
- Гравитационный центр собственной солнечной системы (Gravitationszentrum eigenen Sonnensystems, слова Шёнберга)* 4-голосн. (август 1949), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Альме Малер-Верфель к 70-летию

* Первые слова канона основаны на игре слов: фамилия «Штайн» по-немецки означает «камень».

II. без текста

Характеристика	Названия, даты, посвящения, издания, примечания
4-гол. 16 тактов	<i>Вдвойне зеркальный канон с переменной ключей** для четырех голосов на нидерландский манер (Eyn doppelt Spiegel u. Schlüssel-Kanon for vier Stimmen gesetzt auf niederlandsche Art)</i> (февраль 1922); Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 4 тактов	около 1922, посв. Георгу Фалькеру, 1991 ПСС В/18, 3
4-гол. 11 тактов	Канон для струнного квартета* ор. 28/Приложение II (февраль 1926); Wien 1926, UE; ПСС А/18
4-гол. 10 тактов	(апрель 1926), Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
5-гол. 8 тактов	<i>Трехголосный канон</i> (апрель 1928), посв. Товариществу немецких композиторов; Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: к 25-летнему юбилею Товарищества
4-гол. 14 тактов	апрель 1931, посв. Георгу Вольфсону к 50-летию; Kassel 1963 Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 10 тактов	декабрь 1931, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 8 тактов	<i>Двойной зеркальный канон (в нижнюю квинту) (Doppelkanon (in der Unterquint) im Spiegelbild)</i> (декабрь 1932), посв. Карлу Моллю; Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 15 тактов	апрель 1933, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 10 тактов	апрель 1933, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 20 тактов	декабрь 1933, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
3-гол. 6 тактов	март 1934, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 8 тактов	март 1934, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 8 тактов	март 1934, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 5 тактов	сентябрь 1934, 1980 ПСС А/18
4-гол. 5 тактов	около 1934, 1980 ПСС А/18
7-гол. 10 тактов	около 1934, 1980 ПСС А/18
4-гол. 10 тактов	около 1934, 1980 ПСС А/18
4-гол. 5 тактов	1934–1936, 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: пример из набросков книги «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления»
3-гол. 8 тактов	1934–1936, 1991 ПСС В/18, 3; ПРИМЕЧАНИЕ: пример из набросков книги «Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления»
4-гол. 13 тактов	ноябрь 1935, посв. Шарлотте Дитерле; Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 11 тактов	январь 1936, Kassel 1963; Bärenreiter, ПСС А/18
4-гол. 16 тактов	1938, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
3-гол. 6 тактов	1938/1939, 1991 ПСС В/18, 3
4-гол. 10 тактов	июнь 1943, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18
4-гол. 9 тактов	июнь 1945, Kassel 1963, Bärenreiter; ПСС А/18; ПРИМЕЧАНИЕ: Томасу Манну к 70-летию
4-гол. 14 тактов	из американского периода, 1991 ПСС В/18, 3

Е. Переложения чужих произведений (выборочно)

Композиторы (в алфавитном порядке)	НАЗВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ И ПРИМЕЧАНИЯ
Иоганн Себастьян Бах	Хоральная прелюдия „ <i>Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist</i> “ BWV 667 (апрель 1922), Wien 1925, UE; ПСС А/25; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка

** Слово «Schlüssel» (ключ) в названии канона относится к смене ключей при чтении текста в перевернутом виде (эти вторые ключи проставлены в конце каждой партии канона): строка, написанная в басовом ключе, в зеркальном виде будет читаться в сопрановом, строка в теноровом ключе – в альтовом и т. д. Название канона можно понять и несколько иначе: *Канон двойного рода: зеркальный и с переменной ключей – для четырех голосов на нидерландский манер.*

* См. также раздел В.1.2 «Хоры a cappella».

	Хоральная прелюдия „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 654 (апрель–июнь 1922), Wien 1925, UE; ПСС А/25; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
	Прелюдия и фуга Es-dur BWV 552 (май–октябрь 1928), Wien 1929, UE; ПСС А/25; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
Людвиг ван Бетховен	<i>Аделаида (Adelaide)</i> , слова Фридриха фон Маттизона) op. 46 (февраль 1912); ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
Иоганнес Брамс	Фортепианный квартет g-moll op. 25 (май–сентябрь 1937), New York 1937, Schirmer; ПСС А/26; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
Ферруччо Бузони	<i>Элегическая колыбельная (Berçeuse élégiaque)</i> op. 42 (1919–1921); ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра, предназначенное для «Общества закрытых исполнений музыки»
Луиджи Денца	<i>Funiculi, Funicula</i> (1921), Los Angeles 1988, Belmont; ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: Переложение для камерного оркестра
Генрих ван Айкен (Heinrich van Eyken)	<i>Песня валькирии (Lied der Walküre)</i> , слова Феликса Дана) op. 16 № 2 (около 1903), Berlin 1903[?], Dreililien; ПСС А/25; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
Карл Лёве	<i>Водяной (Der Nöck)</i> , слова Августа Копиша) op. 129 № 2 (осень 1912); ПСС А/25; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
Альберт Лорцинг	<i>Оружейник из Вормса (Der Waffenschmied von Worms)</i> (1903–1904), Wien 1904, UE; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для фортепиано в 4 руки
Густав Малер	<i>Песни странствующего подмастерья (Lieder eines fahrenden Gesellen)</i> (1920); ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра, предназначенное для «Общества закрытых исполнений музыки»
Иоганн Кристоф Манн	Дивертисмент D-dur (Divertimento à 3 D-dur) (1911–1912), 1912 Denkmäler der Tonkunst in Österreich [Памятники музыкального искусства в Австрии] 39/2; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса
Маттиас Георг Монн	Симфония A-dur (Sinfonia à 4 A-dur) (1911–1912), 1912 Denkmäler der Tonkunst in Österreich [Памятники музыкального искусства в Австрии] 39/2; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса
	<i>Концерт для виолончели и чембало (Concerto per Violoncello e Cembalo)</i> g-Moll (1911–1912), 1912 Denkmäler der Tonkunst in Österreich [Памятники музыкального искусства в Австрии] 39/2; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса, фортепианное переложение для виолончели и фортепиано (Wien 1914, UE) и каденции, ПСС В/27, 2
	<i>Концерт для клавичембало (Concerto per Clavicembalo)</i> D-dur (1911–1912), 1912 Denkmäler der Tonkunst in Österreich [Памятники музыкального искусства в Австрии] 39/2; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса, каденция
Макс Регер	<i>Романтическая сюита (Romantische Suite)</i> op. 125 (1919–1920), ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра, предназначенное для «Общества закрытых исполнений музыки» (концерт состоялся 9 октября 1920)
Джоаккино Россини	<i>Севильский цирюльник (Der Barbier von Sevilla)</i> (1903–1904), Wien 1904, UE; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для фортепиано в 4 руки
Генрих Шенкер	Четыре сирийских танца (1903); ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка
Франц Шуберт	<i>Розамунда (Rosamunde)</i> (1903–1904), Wien 1904, UE; ПРИМЕЧАНИЕ: фортепианное переложение в 4 руки увертюры, трех антрактов и двух балетных сцен
	<i>Santa Lucia</i> (1921); ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра
	<i>Серенада (Ständchen)</i> D 957/4 (1921), Los Angeles 1988, Belmont; ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра
Иоганн Зиоли (Johann Sioli)	" <i>Weil i a alter Drahrer bin</i> " (1921), Los Angeles 1988, Belmont; ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра
Иоганн Штраус	<i>Вальс на лагунах (Lagunenwalzer)</i> op. 411 (май 1921); ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра, предназначенное для «Общества закрытых исполнений музыки» (концерт состоялся 27 мая 1921)

	<i>Южные розы (Rosen aus dem Süden)</i> op. 388 (май 1921); ПСС А/28; ПРИМЕЧАНИЕ: переложение для камерного оркестра, предназначенное для «Общества закрытых исполнений музыки» (концерт состоялся 27 мая 1921)
	<i>Императорский вальс (Kaiserwalzer)</i> op. 437 (апрель 1925), Mainz 1960, Schott; ПСС А/28; переложение для камерного оркестра
Франц Тума	Симфония e-moll (Sinfonia à 4 e-moll) (1911–1912), Köln 1968, Gerig; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса
	Партита A-dur (Partita à 3 A-dur) (1911–1912), Köln 1968, Gerig; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса
	Партита c-moll (Partita à 3 c-moll) (1911–1912), Köln 1968, Gerig; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса
	Партита G-dur (Partita à 3 G-dur) (1911–1912), Köln 1968, Gerig; ПРИМЕЧАНИЕ: расшифровка генерал-баса
Александр Цемлинский	<i>Зарема (Sarema)</i> (лето 1897); ПРИМЕЧАНИЕ: фортепианное переложение
Богумил Цеплер (Bogumil Zepler)	<i>Девичий хоровод (Mädchenreigen)</i> , слова Эрнста Велиша) op. 33 (апрель 1902), 1986 ПСС А/25; ПРИМЕЧАНИЕ: оркестровка

Ф. Литературные и теоретические работы

І. Литературные работы (исключая тексты музыкальных сочинений, выборочно)

Пляска смерти принципов (Totentanz der Prinzipien), январь 1915; для проекта симфонии 1914–1915), издано в сб.: A. Schönberg, Texte, Wien 1926, 2-е изд. 2001 < *Лестница Иакова (Die Jakobsleiter)*, январь 1915–май 1917), там же < *Поворотный пункт (Wendepunkt)*, 1916 или раньше; текст ко Второй камерной симфонии), ПСС В/11, 2 < *Requiem* (1920–1921, 1923), издано в сб.: A. Schönberg, Texte, Wien 1926, 2-е изд. 2001 < *Библейский путь (Der biblische Weg)*, драма; июнь 1926–июль 1927), Journal of the Arnold Schoenberg Institute 17 (1994), 162–329 < *Псалмы, молитвы и другие беседы с Богом и о Боге (Psalmen, Gebete und andere Gespräche mit und über Gott)*, сентябрь 1950–июль 1951), Mainz 1956.

ІІ. Теоретические и педагогические работы (выборочно)

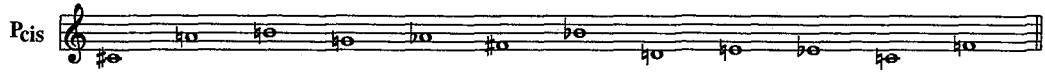
Учение о гармонии (Harmonielehre), 1910–1911), Wien 1911, 3-е расш. изд. 1922, 1949; на англ. яз.: New York 1948 [неполное], London 1978 [полное], 1988; на ит. языке: Mailand 1963, на исп. яз.: Madrid 1974, на франц. яз.: Paris 1983, на греч. яз.: Athen 1992 < *Сочинение на основе самостоятельных голосов (Das Komponieren mit selbstständigen Stimmen)*, июнь 1911), hrsg. von R. Stephan, in: Archiv für Musikwissenschaft Jg. 29, 1972, 239–246 [не окончено] < *Взаимосвязь, контрапункт, инструментовка, учение о форме (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)*, апрель 1917, дополнения 1926), ed. by S. Neff, Lincoln/Nebr., 1994 [не окончено] < *Музыкальная мысль и логика, техника и искусство ее представления (Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung)*, июнь 1934–август 1936), ed. and trans. by P. Carpenter und S. Neff, New York 1995 [не окончено] < *Модели для начинающих сочинять (Models for Beginners in Composition)*, сентябрь 1942), Los Angeles 1942, 2-е расш. изд. 1943, 3-е изд., пересм. Л. Стайном, 1972, 4-е 1980; на нем. яз.: Wien 1972; на исп. яз.: Buenos Aires 1943, на ит. языке: Mailand 1951, на албан. яз.: Tirana 1998, на рус. яз.: *Упражнения по композиции для начинающих*, Москва 2004 < *Формообразующие функции гармонии (Structural Functions of Harmony)*, март 1948), ed. by H. Searle, London 1954; 2-е изд., пересм. Л. Стайном, New York 1969; на нем. яз.: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957; на албан. яз.: Tirana 2002, на словац. яз.: Bratislava 2003 < *Подготовительные упражнения в контрапункте (Preliminary Exercises in Counterpoint)*, 1936–1950), ed. by L. Stein, London 1963, 3-е изд. Los Angeles 2002; на нем. яз.: Wien 1977; на ит. языке: Mailand 1963 < *Основы музыкальной композиции (Fundamentals of Musical Composition)*, 1937–1948), ed. by G. Strang and L. Stein, London/New York 1967; на нем. яз.: Wien 1979; на ит. языке: 1967, на франц. яз.: Paris 1987, на португ. яз.: Sao Paulo 1991, на рус. яз.: Москва 2000 < Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Kommentaren von Arnold Schönberg*, Frankfurt/Main 1974.

III. Статьи и документы (выборочно)

Стиль и мысль (Style and Idea), New York 1950, London 1951; на ит. яз.: Mailand 1975 [15 статей] < *Schöpferische Konfessionen*, hrsg. von W. Reich, Zürich 1964 < *Берлинский дневник (Berliner Tagebuch)*, hrsg. von J. Rufer, Frankfurt/Main – Berlin 1974; на англ. яз.: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 9, 1986, 7–51 < *Стиль и мысль (Style and Idea)*, ed. by L. Stein, London 1975; 2-е изд.: Berkeley 1984; на франц. яз.: Paris 1977 [104 статьи] < *Стиль и мысль (Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik)*, hrsg. von I. Vojtěch, Frankfurt/Main 1976 [= *Gesammelte Schriften I*, 75 статей]; на чеш. яз.: Revnice 2004) < *Arnold Schoenberg Self-Portrait*, ed. by N. Schoenberg-Nono, Pacific Palisades 1988 < *Стиль и мысль (Stil und Gedanke)*, hrsg. von F. Schneider, Leipzig 1989; на рус. яз.: *Стиль и мысль. Статьи и материалы*, сост., пер., коммент., вступит. статья Н. Власовой, О. Лосевой. Москва 2006.

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Пять пьес для фортепиано op. 23, №5 Вальс



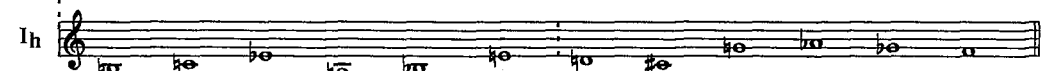
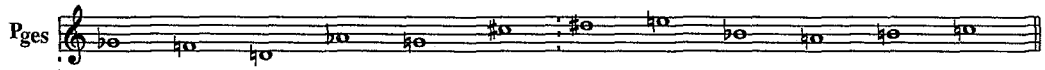
Сюита для фортепиано op. 25



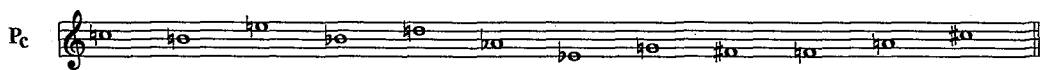
Квинтет для духовых op. 26



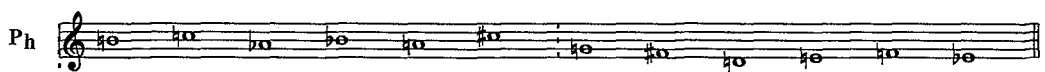
Четыре пьесы для смешанного хора op. 27 №1



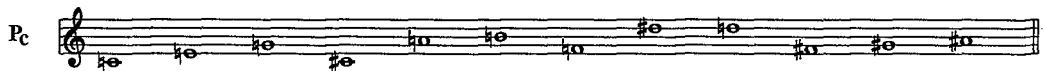
№2



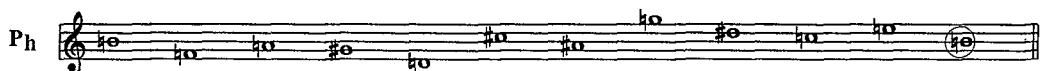
№3



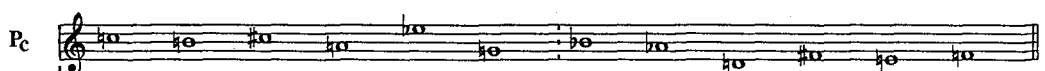
Три сатиры для смешанного хора op. 28, №1



№2*



№3



* В ряду отсутствует звук *fis*, звук *h* повторен дважды.

Сюита ор. 29

Musical notation for Suite Op. 29, parts Pes and Ias. The notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Pes' and the bottom staff is labeled 'Ias'. Both staves contain a sequence of notes in a single melodic line, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a double bar line at the end.

Третий струнный квартет ор. 30

Musical notation for Third String Quartet Op. 30, parts Pg, Pg', and Pg''. The notation consists of three staves. The top staff is labeled 'Pg', the middle staff is labeled 'Pg'', and the bottom staff is labeled 'Pg'''. Each staff contains a sequence of notes in a single melodic line, with various accidentals and a double bar line at the end.

Вариации для оркестра ор. 31

Musical notation for Variations for Orchestra Op. 31, parts Pb and Ig. The notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Pb' and the bottom staff is labeled 'Ig'. Both staves contain a sequence of notes in a single melodic line, with various accidentals and a double bar line at the end.

Опера "От сегодня до завтра" ор. 32

Musical notation for Opera "From Today to Tomorrow" Op. 32, parts Pd and Ig. The notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Pd' and the bottom staff is labeled 'Ig'. Both staves contain a sequence of notes in a single melodic line, with various accidentals and a double bar line at the end.

Пьеса для фортепиано ор. 33A

Musical notation for Piece for Piano Op. 33A, parts Pb and Idis. The notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Pb' and the bottom staff is labeled 'Idis'. Both staves contain a sequence of notes in a single melodic line, with various accidentals and a double bar line at the end.

Пьеса для фортепиано ор. 33 В

Ph
Ie

Музыкальное сопровождение к киносцене ор. 34

Pes
Ias

Шесть пьес для мужского хора а capella ор. 35
№ 1

Ph

№ 2

Pfis

№ 3

Pas

№ 5

Pcis

Концерт для скрипки с оркестром ор. 36

Pa
Id

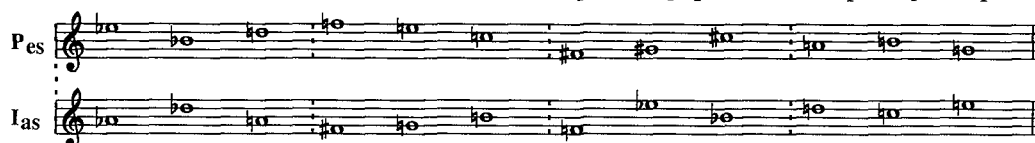
Четвертый струнный квартет ор. 37

Pd
Ig

“Ода Наполеону Бонапарту” ор. 41 *



Концерт для фортепиано с оркестром ор. 42



“Прелюдия” ор. 44



Струнное трио ор. 45*



“Уцелевший из Варшавы” ор. 46



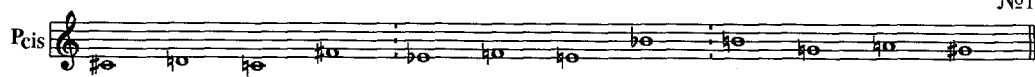
Фантазия для скрипки с фортепианным сопровождением ор. 47



* - серни даются в том виде, как они записаны в черновиках Шёнберга.

Три песни для голоса и фортепиано op. 48

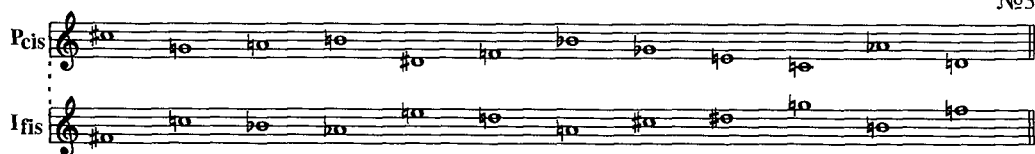
№1



№2



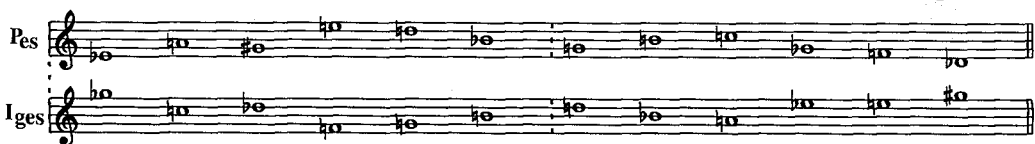
№3



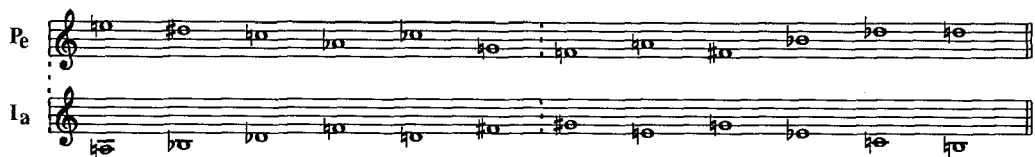
“Трижды тысяча лет” op. 50A



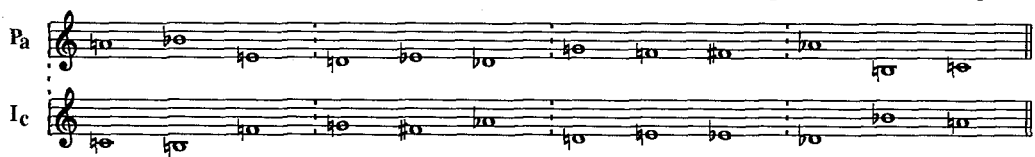
“Псалом 130” op. 50 B



Современный псалом op. 50C



опера “Моисей и Аарон”



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1 a) тт. 38-40 "Газель" op. 6 № 5

6) тт. 31-33 "Покинутый" op. 6 № 4

Ent - ge - gen dem jun - gen Mai - en - tag:

2 a) тт. 3-4 "На обочине" op. 6 № 6

Tau - send Men - - - schen zie - hen vor - ü - ber,

тт. 22-23

Sehn - - - sucht er - füllt die Be - zir - ke des

6) тт. 1-5

Durchaus sehr zart, etwas langsam

Laß uns noch die

pp *p*

This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The piano part features a delicate texture with *pp* and *p* dynamics.

Nacht er - war - - ten, bis wir al - le Ster - ne sehn.

This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "Nacht er - war - - ten, bis wir al - le Ster - ne sehn." The piano accompaniment continues with a similar delicate texture.

тт. 25-28

bewegter

Und du schüt - telst aus den Haa - ren, was dir an der See - le frißt,

f

This system contains the final two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "Und du schüt - telst aus den Haa - ren, was dir an der See - le frißt,". The piano accompaniment becomes more active, marked with *f* dynamics.

3

Langsam, zart

Um mei - nen Na - cken schlingt sich ein blü - ten - wei - ßer Arm.
Es ruht auf mei - nem Mun - de ein Fröh - ling jung und warm.

4 а) тт. 1-4

А. Шёнберг. "Девичья песня" op. 6 № 3

Sehr rasch

Ach, wenn es nun die Mut - ter wüßt', wie du so
wild mich hast ge - küßt, sie wür - de

б) тт. 19-26

Г. Вольф. "Покинутая девушка" ("Песни Мёрике" № 7)

серд - це мо - е, у - вы, тос - ка сне - да - ет.

5 Mäßig bewegt

Im Mor - gen-grau-en schritt ich

fort - Ne - bel lag in den Gas - sen...

6 TT. 13-17

stöhn-te nur lei - se: Ver - las - sen! Ver - las - sen!

a) ТТ. 1-3

Rasch, mit verhaltener Heftigkeit (♩.)

Mein Hund, du, hat dich bloß be - knurrt,

pp

6) ТТ. 14-16

Viel langsamer (♩.)

blut - ro - te Nel - ken schick' ich dir, mein Blut du,

innig
p

9

А. Шёнберг. "Просветленная ночь", тт. 1-4

Sehr langsam

pp

Ф. Лист. Соната h-moll, тт. 1-7

Lento assai

p sotto voce

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves (treble and bass clef) contain a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The third staff (bass clef) has a melodic line with a *pp* dynamic and a *pizz.* marking. The fourth staff (bass clef) features a long note with a *Flag.* marking. The fifth staff (bass clef) has a long note with a *weich und lang pizz.* marking.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves continue the rhythmic pattern. The third staff has a melodic line. The fourth staff has a long note with a *weich und lang pizz.* marking. The fifth staff has a long note.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff has a melodic line with a *pp* dynamic and a *p* dynamic marking, and a *innig, sehr zart und weich* marking. The second staff has a rhythmic pattern with a *pp* dynamic. The third staff has a rhythmic pattern with a *pp* dynamic. The fourth staff has a long note with an *arco* marking. The fifth staff has a long note with an *arco* marking and a *pp* dynamic.

“Валькирия”. III действие, 3-я сцена

6)

pp dolce Str.

Hrn. pp

11

тт. 370-373

Sehr ruhig

zurücktreten, doch innig

рефрен

pp

pp 6 6 6 6

pp

pp

espr.

поб. п. II

mf

pp

тема из разработки I (т. 373)

hervortreten

espr.

6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6

zart

p

weich

pp

pp

zurücktreten

ppp

г. п. I

рефрен

12

тема судьбы

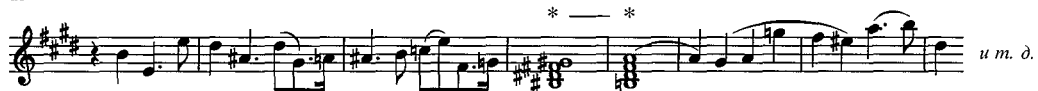


тема смерти



13

тема Пеллеаса



14

тема Голо



вариант темы Голо



тема пробуждающейся любви Мелизанды



тема Adagio



15

Sehr rasch

16

вариант темы Мелизанды

16 тт. 280-282

17

a)

Sehr langsam

26 Fl. u. Hf. *pp* Мелизанда

Bf. Hf. *ppp* Мелизанда

2 Kl. *pp* Мелизанда

E.H. *ppp* Мелизанда

тема пробуждающейся любви Мелизанды

Kl. *ppp* и т. д.

2 Solo-Vcl. m.D. *pp* Мелизанда

Solo-Vcl. m.D. *mf* Пеллеас

Hrn. *ppp* Vcl. m.D. Bkl. *pp* тема пробуждающейся любви Мелизанды

Kfg. Kb. *ppp* и т. д.

17

б) гг. 302-303, фрагмент партитуры

Мелизанда

zurücktretend

pp

zart

mp

тема пробуждающейся любви Мелизанды

p

тема судьбы

pp

тема обруч. кольца

mf

аккорды рока

Fl.

Ob.

Е. Н.

Вкл. Fg.

Hrn. Hf.

18

гг. 154-156

cresc.

а) гг. 1-2

Musical score for exercise 'а) гг. 1-2'. It consists of two staves in bass clef with a 4/8 time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a harmonic accompaniment in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a fermata over the final notes.

б) гг. 416-417

Musical score for exercise 'б) гг. 416-417'. It is a four-staff piece in treble and bass clefs with a 4/4 time signature. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first three staves contain the main melodic and harmonic material, with phrases grouped by large ovals. The fourth staff, labeled 'схема', shows the chordal structure with notes and accidentals. Below the 'схема' staff, the text 'ум. септаккорд' (diminished seventh chord) is written under both measures. A legend below the score indicates that a circle symbol represents non-chordal sounds.

○ - неаккордовые звуки

20

Musical score for measures 20-21. The score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 20 features a right-hand part with a *pp* dynamic and a left-hand part with a *pp* dynamic. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right-hand staff. Measure 21 continues the *rit.* and includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The piece concludes with a fermata over the final chord.

21

Musical score for measure 21, showing a continuation of the piece. The right-hand part features a triplet of eighth notes. The left-hand part has a triplet of eighth notes. The piece ends with a fermata over the final chord. The text *u m. d.* is written to the right of the staff.

22

Musical score for measure 22, showing three variations of the same musical phrase. Variation a) is marked *p* and *pp*. Variation b) is marked with a box containing the number 50. Variation B) is marked with a box containing the number 55 and includes a triplet in the left hand. The piece concludes with a fermata over the final chord.

82 Ein wenig bewegt a

Musical score for measures 82-85. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 82 features a complex texture with a melodic line in the Treble staff and accompaniment in the Middle and Bass staves. Measure 83 continues the texture with various articulations. Measure 84 includes a triplet in the Bass staff. Measure 85 concludes the section with a final chord in the Treble staff and a triplet in the Bass staff. Dynamic markings include *p* in measure 83 and *ff* in measure 85. Performance markings 'a', 'b', 'c', and 'd' are placed above the notes in measures 82, 83, 84, and 85 respectively.

24

a) **6**

Exercise 6: A single staff of music in bass clef, 3/4 time, consisting of six eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4.

6) **12**

Exercise 12: A two-staff musical score in treble clef, 3/4 time. The first staff contains a fortissimo (*ff*) chord of C4, E4, G4, B4, D5, F5, A5, C6. The second staff contains a piano (*p*) accompaniment of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The exercise concludes with a triplet of eighth notes: C4, D4, E4.

25 Вступление



б) 27 т. 9 I часть, скачка Вальдемара
(Roß! Mein Roß!)

в) 110 т. 8 каденция I части

г) начало II части

д) 6 т. 8 III ч. "Дикая охота"

е) 101 т. 8 заключительный хор

26 a) *Nicht zu rasch* главная партия

V-no I *mf*

b) т. 79 г. п. в увеличении

V-c. *ff* *ff*

b) т. 784 ритмические трансформации г. п.

V-no I *mf*

Weniger bewegt als zuvor

г) т. 1068 г. п. в обращении

V-c. *mf*

27 a) тт. 98-100 св. п.

etwas weniger bewegt

p

тт. 399-401 тема скерцо

Kräftig

f

тт. 1181-1184 рондо

Mäßig, heiter

f

б) тт. 952-955 тема медленной части

Mässig langsame Viertel

p

тт. 1122-1125 рондо

Mäßig, heiter

p

28

a) ТТ. 8-9

V-no I *f* *u m. d.*

V-no II *f* *u m. d.*

V-la *f* *u m. d.*

V-c. *f* *u m. d.*

б) т. 692

V-no I *mf cresc.* *f* *u m. d.*

V-no II *p cresc.* *f* *u m. d.*

V-la *p* *cresc.* *f* *u m. d.*

V-c. *p* *cresc.* *f* *u m. d.*

29

$\text{♩} = \text{Langsam}$

Голос

Nie ward ich, Her - - rin, müd,
um Euch zu min - - nen, noch werd ich's sein

Ф-но

mf *p* *mf* *p*

30

Mäßige ♩

Голос

Nacht fließt in
Tag und Tag in Nacht,

Ф-но

p *p* *pp* *pp*

TT. 355-357 75

Fl. *f*

Ob. *f*

E. H. *f*

in D
Kl. *ff* *sehr hervortretend*

in B *ff* *sehr hervortretend*

Bkl.
in B *f*

Fg. *f*

Kfg. *f*

Hrn.
in F 1. m. D. *f* *ff* *offen*

1. VI. *f*

2. VI. *f*

Br. *mf*

Vcl. *fff* *sehr hervortretend*

Kb. *fff* *sehr hervortretend*

32 tt. 373-377

33 *Langsamer*

34

III. Litanei

Langsam (♩)

pp

flüchtig

p

10

p

p

p

p

- ① - главная партия I части (1-й элемент)
- ② - главная партия I части (2-й элемент, тт. 12-13)
- ③ - главная тема II части (2-й элемент, т. 14)
- ④ - побочная партия I части (2-й элемент, т. 58, в увеличении)

35

100 *alla breve; etwas bewegter als das erste Mal*

Ich bin ein fun - - ke nur vom hei - li - gen

feu - er ich bin ein

p cresc.

dröh - - nen nur der hei - - - -

vorwärts, mit dem Gesang

ff

36

TT. 1-4

Vcl. *pp*

TT. 14-17

V-la *pp*

37

250 noch etwas langsamer

ausdrucksvoll, aber zurticktretend

p

p

p

pizz. Bogen

p zart hervortretend

poco rit.

dim.

dim.

dim.

"Ach, du lieber Augustin"

Vcl. immer zart hervortretend

dim.

wird er - blühh mit star - - ken Söh - nen,
 wird er - blühh mit star - - ken Söh - -
 wird er - blühh mit star ken Söh -
 wird blühh mit star - ken Söh - nen,
 wird er - blühh mit star - - ken Söh
 wird er - blühh mit star - ken Söh - nen,
 wird er - blühh mit star - ken Söh - nen,
 wird er - blühh mit star - ken Söh -

[Er]-de!
 Frie - de auf der Er - - de!
 Frie - de auf der Er - - de!
 [Er]-de!
 [Er]-de!
 [Er]-de!
 zus.
 Frie - de auf der

40 a) TT. 1-4
Langsam (♩) *p* I. Ich darf nicht dankend

Ich darf nicht dankend an dir

6) TT. 16-18 *p*

Ver-harrst du bei dem quä-len-den Be-schluss - - se, nie

ppp

Als wir hin - ter dem be - blüm - ter To - - - re end - - lich nur das eig - -

(sehr gebunden)

ppp *(sehr ruhig)*

- ne Hau - chen spür - ten, war - - den uns er - dach -

- te Se - lig - kei - ten? Ich er - in - ne - re,

daß wie schwa - - - che Roh - re bei - de stumm zu

espress.

42

a) tt. 1-4

Langsam (ca 52)

Musical score for piano accompaniment, measures 1-4. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Langsam' and includes dynamic markings 'p' and 'f'. There are two phrasing slurs labeled 'a' and 'b'.

6) tt. 7-10

Tempo

Streng ist uns das Glück und sprö - de, was ver - mocht ein kur - zer Kuß?

Musical score for piano accompaniment with vocal line, measures 7-10. The vocal line is in German. The piano accompaniment includes dynamic markings 'p' and 'f'. There are two phrasing slurs labeled 'a' and 'b'.

b) tt. 13-14

auf ge - seng - ter, blei - cher Ö - - de, die ihn un - -

Musical score for piano accompaniment, measures 13-14. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Langsam' and includes dynamic markings 'p'. There are two phrasing slurs labeled 'a' and 'b'.

г) тт. 17-19

mis - sen muß und a vor neu - - en Glu - - ten

f

a

3

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with lyrics: "mis - sen muß und a vor neu - - en Glu - - ten". The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano part features a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes in the right hand and a slur with the letter 'a' in the left hand.

д) тт. 21-22

pesante b

f

a

3

This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a dynamic marking of *b* and the instruction *pesante*. The middle staff is the right-hand piano part, and the bottom staff is the left-hand piano part. The piano part features a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes in the right hand and a slur with the letter 'a' in the left hand.

43 Sehr langsam (♩=38) *p*

Du leh - nest wi - der ei - ne Sil - ber - wei - de am U - fer;

mit des Fä - chers star - ren Spit - zen um - schir - mest du das Haupt dir

pp

44

Шёнберг:

p *molto rit.*

Бузони:

più lento

45

p

1.3

1.5

3.4.4

1.3

46

1.3

1.3

1.5

47

тт. 1-2

тт. 9-10

1.3

6. 2

6. 3

6. 3

6. 2

1.3

48

а) тт. 10-11

(схема)

б) тт. 17-18

(схема)

49

а)

б)

т. 14

50 тема эпизода, тт. 34-35

3. 1 - обращение группы 1. 3 и т. д.

51

заклочительный аккорд

группа 1.5 в 3-х вариантах

52

а) т. 25

rit.

обведены группы 1.5 (основной вид и обращения)

б) т. 66

заклочительная каденция

1.5

53

а) т. 24

структура: $D_7^{\#}$

б) т. 17

6. 3

54

a) тт. 1-2

Bewegte

б) т. 18

в) тт. 32-33

mässig

(im Tempo)

55

4 Sehr rasch

Musical score for measures 55-58. The score is for three flutes (3 Fg.) and violin (Vcl.).

- 3 Fg.:** Measures 55-58. Dynamics: *fp* (measures 55-56), *cresc.* (measures 57-58). Performance instruction: *arco spicc.* (measures 55-56), *(immer arco)* (measures 57-58).
- Vcl.:** Measures 55-58. Dynamics: *p (pizz.)* (measures 55-56), *cresc.* (measures 57-58). Performance instruction: *(immer pizz.)* (measures 55-58).

56

Sehr rasch (♩)
sehr zart

Musical score for measures 56-58, piano accompaniment.

- Top System (Right Hand):** Measures 56-58. Dynamics: *p* (measures 56-57), *sfp* (measure 58). Performance instruction: *Sehr rasch (♩)* and *sehr zart*.
- Bottom System (Left Hand):** Measures 56-58. Dynamics: *p* (measures 56-58). Performance instruction: *Sehr rasch (♩)*.

57

Tr. 113-128

langsamer

stacc. *ppp*

1. Fl. *ppp*

1. Ob. *pp*

2. Ob. *ppp*

E. H. *ppp*

Kbkl. (A) *ppp*

3 Fg. I. *stacc.* *ppp*

Kfg. *ppp*

4 Hrn. (m.D.) *stacc.* *ppp*

1.2. (m.D.)

3. *fp*

Tb. (m.D.) *pp*

Hf. *ppp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 113 to 128. The tempo is marked 'langsamer'. The score includes parts for Piccolo, 1st Flute, 1st Oboe, 2nd Oboe, English Horn, Bassoon (A), 3rd Bassoon, Contrabassoon, 4th Horn, 1st and 2nd Trombones, 3rd Trombone, Trombone, and Harp. The Piccolo, Flutes, Oboes, and Bassoons play staccato chords, with dynamics ranging from *ppp* to *pp*. The Horns play a melodic line with staccato notes, marked *ppp*. The Trombones play a sustained line, with the 3rd Trombone marked *fp*. The Harp provides a rhythmic accompaniment in the bass register, marked *ppp*. The score is in 3/8 time and features various dynamic markings and articulations throughout.

15 wieder rasch

16 Tempo I sehr rasch

etwas schwerer

Picc.

Fl.

Ob.

E. H.

Bkl. (B)

Kbkl. (A)

1. Fg.

2.3. Fg.

Kfg.

4 Hrn.

1.2.3. Pos.

4. Pos.

Tb.

Hf.

wieder rasch

pizz.

etwas schwerer

Tempo I sehr rasch

I Gg.

II Gg.

Br.

Vcl.

Kb.

ppp

pp

f

ff

fff

p

ffz.

arco

f

fff

58

Mäßige Viertel

59

60

61

30 langsam (♩=44)

1. Fl.

1. Kl. (B)

2.3. Kl. (A)

KFg.

Hf.

sehr zart
H

pp

pp

pp

sehr deutlich
pp

Verwandlung
(Mut fassend, geht rasch in den Wald hinein)

Frau

dump - fen Schat - ten. Ich will sin - gen... dann hört er

30 langsam (♩=44)

1. Solo-Gg.
m. Dpf.

II. Gg.
m. Dpf.

Br.
m. Dpf.

1. solo Gg. m. Dpf.

sehr leicht
ppp

pp

pp

spiccato

1.2. Fl. ^{a2}

1. Kl. (B)

2.3. Kl. (A) ²

Kfg.

BTb. o. Dpf. *H* sehr gebunden und weich *p* (zart)

Hr.

Frau
mich.

I Solo-Gg. u. I. Gg. *I Solo-Gg. m. Dpf.* *Dpf. weg*

II. Gg. m. Dpf. *sehr ruhig einteilen und jede Note zart klingen lassen!* *pizz.* *pp*

I Solo.Br. m. Dpf.

62

115

1. kl. Fl.

1.2. gr. Fl.

1.2.3. Ob.

Kl. (D)

1.2.3. Fg.

1. Trp. (B)
m. Dpf.

pp stacc.

immer stacc.

cresc.

ff

cresc.

ff

ff

Verwandlung

115

I. Gg.

II. Gg.

Br.

Vcl.

Kb.

pp stacc.

cresc.

immer Sechzehntel stacc.

cresc.

immer Sechzehntel stacc.

cresc.

immer Sechzehntel stacc.

cresc.

immer Sechzehntel stacc.

cresc.

immer Sechzehntel stacc.

etwas beschleunigend

1. kl. Fl.

1.2. gr. Fl.

1.2.3. Ob.

Kl. (D)

1.2.3. Fg.

1. Trp. (B)
m. Dpf.

I. Gg.

II. Gg.

Br.

Vcl.

Kb.

1.2.3. a3

etwas beschleunigend

Detailed description: This page of a musical score, page 44, features a tempo marking of "etwas beschleunigend" (slightly accelerating) at the top. The score is arranged in a system with ten staves. The woodwind section includes the first Clarinet in F (1. kl. Fl.), the first and second Clarinets in G (1.2. gr. Fl.), the first, second, and third Oboes (1.2.3. Ob.), the Clarinet in D (Kl. (D)), and the first, second, and third Bassoons (1.2.3. Fg.). The brass section includes the first Trumpet in B-flat (1. Trp. (B)) and the Mellophone (m. Dpf.). The string section consists of the first and second Violins (I. Gg., II. Gg.), the Trombones (Br.), the Violas (Vcl.), and the Cellos (Kb.). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass section is marked with "etwas beschleunigend" and plays sustained notes. The Oboe part includes a trill marked "1.2.3. a3".

63

90 mäßig (♩=60)

1.2. kl. Fl.

1.2. gr. Fl.

1. Ob.

Kl. (D)

2.3. Kl. (A)

Bkl. (B)

2.3. Fg.

2. Hrn. (F)
m. Dpf.

Hf.

III. Scene

Frau

Da kommt ein Licht! Ach! nur der Mond... wie

1. Gg.
o. Dpf.

2.3. Solo-Br.
m. Dpf.

1. Solo-Vcl.
o. Dpf.

1.2. kl. Fl. 95

1.2. gr. Fl. *deutlich* *mp* *pp*

1. Ob.

Kl. (D)

2.3. Kl. (A)

Bkl. (B) *deutlich* *H* *pp* *ppp* *ppp*

2.3. Fg. *deutlich* *mf* *3.*

2. Hrn. (F)
m.Dpf.

Hf.

Frau
gut... Dort tanzt et - was Schwar-zes.. hun - dert Hän-de..

1. Gg.
o.Dpf. *pizz.* *pp* 95

2.3. Solo-Br.
m.Dpf.

1. Solo-Vcl.
o.Dpf.

64

♩ = 58
wieder langsamer 25 rit. langsam

2.3. gr. Fl. H
pp Flutterzunge

1. Ob. pp

2. Kl. (A) pp

Kfg. H 3 p

Hf. nicht arpeggieren 3 3 p

Tamt. ppp

Frau (wendet sich gegen den Wald)
Sostirb doch hier... Wie dro - hend die Stül - je ist.. p

II. Gg. wieder langsamer rit. langsam

Br. m. Dpf. p

Vcl. m. Dpf. alle get. m. Dpf. trem. am Steg pp

Kb. m. Dpf. die I. Hälfte m. Dpf. trem. am Steg pp

65

mäßige ♩ (48)

Musical score for measures 65-66. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Flute (Fl.), Horn (H), and Piano (Kb.).
- Flute (Fl.): *pp* (pianissimo), playing a melodic line with a trill.
- Horn (H): *p* (piano), playing a melodic line with a trill, marked *zart* (softly).
- Piano (Kb.): *ppp* (pianississimo), playing a bass line with a trill.
Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The tempo is marked "mäßige ♩ (48)".

66

a) T. 2

Musical score for measures 66-67. The score is in 3/4 time and consists of three staves: Trombone (Br.), Violin (Vcl.), and Double Bass (K-b.).
- Trombone (Br.): Playing a melodic line with a trill.
- Violin (Vcl.): Playing a melodic line with a trill.
- Double Bass (K-b.): Playing a bass line with a trill.
A dotted line with the number "8" below it indicates a measure rest for 8 measures.

6) T. 41-42

Musical score for measures 66-67. The score is in 3/4 time and consists of two staves: Horn (H) and Violin (Vcl.).
- Horn (H): Playing a melodic line with a trill.
- Violin (Vcl.): Playing a melodic line with a trill.

b) T. 338

Musical score for measures 66-67. The score is in 3/4 time and consists of two staves: Trombone (Br.) and Violin (Vcl.).
- Trombone (Br.): Playing a melodic line with a trill.
- Violin (Vcl.): Playing a melodic line with a trill.
Both staves feature triplets (marked "3") and a long slur over the measures.

67

270

küß ich mich an dir zu To - de.

H Fg. *p*

68

425

(irgend etwas entgegen)

Ich such - - - - - te...

Hrn. *pp*

Kl. *ppp*

Bkl. *pp*

Fg. *ppp*

Vorhang

ohne cresc.

Gg. *ppp*

Ob. *ppp*

Fl. *ppp*

Br. *ppp*

Vel. *ppp*

Hrn. Trp. Pos. *ppp*

69

♩=96

1. gr. Fl. *ppp* *stacc. sehr ausdrucksvoll*

1. Kl. (B) *pp* *H*

1. Trp. (B) o. Dpf. *pp* *N*

Cel. *p*

Hf. *p gliss. gliss. gliss. gliss. gliss. gliss.*

Xyl. *pp*

Ein Gedanke scheint in ihm zu werden.

I. Cg. m. Dpf. *ppp* *Flag.* *geteilt m. Dpf. Flag.*

1. o. Dpf. *ppp* *N*

Solo-Vcl. *pp* *am Steg*

4.5. o. Dpf. *ppp* *Flag.*

Solo-Kb. *ppp* *A-Saite Flag. a2*

1.gr. Fl. *immer stacc.* *ppp*

I. Kl. (B) *f* *p*

I.Trp. (B)

Cel.

Hf. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Xyl.

1 Gg. m.Dpf.

Solo-Vcl. 1. 2.3. m.Dpf.

Solo-Kb. 3.4. 1.2.

langsamer werden

♩ = 52

Bkl. (B)

1.2.3. Fg.

Kfg.

1. Trp. (B)
m. Dpf.

2.3.4. Pos.
m. Dpf.

Hf.

Pke.

6 Frauen
(3 Sopr., 3 Alt)

6 Männer
(3 Tenor, 3 Bass)

1.Solo-Gg.
m. Dpf.

1.2.3.Solo-Br.
m. Dpf.

2.3.Solo-Vcl.
m. Dpf.

ppp

pp

ppp

ppp

ppp

stacc.

(geflüstert) ppp

(geflüstert) ppp

ppp

pp

pizz. H

Still,
o schwei - ge;

O schwei - ge, Ru - he-lo-ser!

71

Musical score for measure 71, featuring two staves of music. The upper staff begins with a forte (*ff*) dynamic and a hairpin (*H*). The lower staff includes a mezzo-forte (*sf*) dynamic and a note with a fermata (*N*).

72 a)

125 viel rascher (Allegro)

Musical score for measure 72, marked "125 viel rascher (Allegro)". It features two staves with dynamic markings *ppp*, *pp*, *fp*, and *sf*. A hairpin (*H*) is present in the upper staff.

6) оранже-
вый светло-
желтый

Musical score for measure 6, featuring two staves. It includes color-coded boxes: "оранже-вый" (orange) and "светло-желтый" (light yellow). Dynamic markings *ff* and *fff* are used throughout.

73

Langsam (♩)

äußerst kurz *pp*

mf

p espress.

pp

etwas gedehnt

gut im Takt

pp

pp

poco rit.

74

Sehr langsam (♩)

pp

p

pp

ppp

pp

ppp

pp

ppp

mit sehr zartem Ausdruck

genau im Takt

wie ein Hauch

pppp

75

a) TT. 1-6

Langsam (♩=72)

Mei-ner mü-den Sehn - sucht blau-es Glas deckt den al - ten un -
be-stimm-ten Kum- mer, des-sen ich ge - nas, und der nun er - starrt in sei-nem Schlum-mer.

6) T. 16-19

rich - tet sich em - por ü - ber all dem blatt - ge - word' - nen Leid.

b) TT. 20-30

ppp

licht sind ih-re Blät-ter an - zu-schau-en, wei - - - ßen Mon -
- des - glanz sie um sich sät, zum Kry-stall dem blau-en
sen - det sie ihr my - - sti - sches Ge - bet.

Fl.

Kl. (A)

Gg.

Vcl.

Klavier

77

a) *(ernst)*

Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - - se

b)

Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - - se

Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - - se

78

Klarinette imitiert genau den Vortrag der Bratsche

grazioso


Kl. (A)

grazioso con sord.

p *f*


p *f* *stacc. spicc. springender Bogen*

Br.

79 **Langsame** 

(*ernst*) *f*


Heil - ge Kreu - ze



80


a) **“Молитва к Пьеро”**

Кл. (A) *p*



б) **“Парсифаль”, II акт, т. 1182**
Кундри


lach - - te




81

a) **“Денди”**

p *f*



б) **“Жизнь героя”**



82

langsamer

Picc.

KL. (A)

f

p

langsamer

pp

Pi - er - rot mit wäch - ser-nem Ant - litz steht sin - nend

langsamer

p

sf

sf

pp

83

Лиза

Герман

Бо - же пра - вый! Про - щай!

crescendo poco a poco

f

и т. д.

85



86

Sehr rasch (♩=112)

Pos. Trp.
Pos. *f*
Vcl. *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Trp. Fl. Kl. E. H. Ob. Br. Fg. *sf* *sf*

Fl. E. H. Ob. Br. Fg. *ff* *u m. d.*

87 Душа

88 а) тт. 26-27
Ob., E. H., Kl.

б) тт. 32-33
I, II Gg.

в) тт. 171-172
Vcl.

г) тт. 256-257
Kl.

д) тт. 602-604
Langsam
Gg.

89 Sehr langsam

90

a) тт. 1-6

Two systems of musical notation for exercise a), measures 1-6. Each system consists of a treble and bass staff. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note and a bass staff with a half note. The second system continues the melody in the treble staff with eighth notes and a bass line with quarter notes.

б) тт. 23-28

Three systems of musical notation for exercise b), measures 23-28. Each system consists of a treble and bass staff. The first system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system continues with a treble staff of quarter notes and a bass staff of eighth notes. The third system shows a treble staff with a half note and a bass staff with a triplet of eighth notes.

91 исходное положение

а) т. 1

A+B: (d/cis)

б) тт. 10-12

в) т. 18

92

T(t) L(t) T(d) L(d)

т.т. 30-32

u m. d.

93

Schwungvoll
Mässige ♩ (ca. 76)

A B C D

p *ppp* *pp*

94

P_e P_b

95

Andante

Kl.

poco rall.

a tempo

pp *sfpp*

Rasch (♩=176)

Kl. H ① ② ③ ④ ⑤

Bkl. *f* *f* *ff*

Md. *ff* *p*

Gt. *ff* *p*

Gesang

Gg. H ① ② *f* H ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

Br. H ⑩ ⑪ ⑫ *f*

Vcl. H ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ *f*

Kl. *fp* *p* *f < fp* *f*

Bkl. N #2 H *p* *p* *fp* *f < fp*

Md. *ff* *fp* *f* *ff*

Gt. *ff* *fp* *ff*

Gesang *mf* ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫
 O könn't'ich je der Rach' an ihr ge-ne - sen, die mich durchBlick und Re - de gleich zer-stö-ret,

Gg. *p* *pp* *f* *f* *pizz.*

Br. *pp* *fp* *f* *f* *pizz.*

Vcl. H *p* *f* *f* *f*

97

a) тр. 1-2
Sehr lebhaft ♩=152-160

Musical score for measures 1-2 of section a) "Sehr lebhaft". The score is for a full orchestra and includes parts for Kl. (Clarinete), Bkl. (Bassklarinete), Md. (Molodok), Gt. (Gitarre), Gg. (Geige), Br. (Bass), and Vcl. (Violoncello). The music is in 3/8 time and features a dynamic of *f* (forte). The Md. part has a circled section with a hairpin crescendo and a fermata. The Gg., Br., and Vcl. parts are marked *pizz.* (pizzicato). The Bkl. part has a *f* dynamic marking.

б) т. 200

Musical score for measure 200, showing a full orchestral texture. The score includes parts for Kl., Bkl., Md., Gt., Gg., Br., and Vcl. The music is in 3/8 time and features a dynamic of *ff* (fortissimo). The Gg., Br., and Vcl. parts are marked *pizz.* (pizzicato). The Bkl. part has a *f* dynamic marking.

98

a) тт. 45-50
Trio
Etwas lebhafter (♩=ca 100)

Md.
Gt.
Gg. o. Dpf. Stschi
Br. m. Dpf.
Vcl. o. Dpf. H

6) тт. 90-91

Kl.
Bkl.
Md.
Gt.
Gg. H
Br. m. Dpf. H
Vcl.

99

Pes

A single musical staff for the P. es instrument, showing a sequence of notes in a treble clef.

100 Schwungvoll ♩=126 (sehr mäßige Halbe)

Pes

Fl.

Ob.

Kl.

Hrn.

Fg.

Orchestral score for measures 100-103. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Horn (Hrn.), and Bassoon (Fg.). The P. es part is also indicated. The music is in 3/8 time with a tempo of 126 beats per minute. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *fp*, and *f*. Fingerings are indicated with circled numbers 1-12. The P. es part is marked with circled numbers 1-12.

101 Moderato $\text{♩} = 100$

I

The musical score is divided into three systems, each with four staves: I. Gg., II. Gg., Br., and Vcl. The first system (measures 101-103) features a first violin part with a circled 'Pg' above the first measure. The second violin part starts with a forte 'f' dynamic and fingerings 1-5. The brass part begins in the second measure with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The first system concludes with a piano 'p' dynamic and the instruction 'sempre stacc.' for both the second violin and brass parts. The second system (measures 103-104) features a horn part with notes marked with circled numbers 8, 9, 10, 11, and 12. The second violin part starts with a piano 'p' dynamic. The brass part begins in the second measure with a piano 'p' dynamic. The first system concludes with a piano 'p' dynamic and the instruction 'sempre stacc.' for both the second violin and brass parts. The third system (measures 104-105) features a first violin part with a circled 'Pg' above the first measure. The second violin part starts with a forte 'f' dynamic and fingerings 1-5. The brass part begins in the second measure with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The first system concludes with a piano 'p' dynamic and the instruction 'sempre stacc.' for both the second violin and brass parts.

102

Musical score for measures 102-103, featuring three staves for piano (Pg, Pg', Pg''). The music consists of a single melodic line with a series of notes and rests, including some accidentals.

103

a) ТТ. 62-68

Ic *Etwas ruhiger, molto cantabile* побочная партия I ч.

Musical score for measures 103-104, featuring four staves: I. Gg., II. Gg., Br., and Vcl. The score includes dynamic markings (*p*, *simile*) and articulation marks. The first staff (I. Gg.) has a melodic line with notes numbered 1 through 8. The second staff (II. Gg.) and third staff (Br.) have accompaniment. The fourth staff (Vcl.) is mostly silent.

Musical score for measures 104-105, featuring four staves: I. Gg., II. Gg., Br., and Vcl. The score includes dynamic markings (*mf*) and articulation marks. The first staff (I. Gg.) has a melodic line with notes numbered 9 through 12. The second staff (II. Gg.) and third staff (Br.) have accompaniment. The fourth staff (Vcl.) has a melodic line.

6) тт. 1-4

первая тема II ч.

Pg Adagio $\text{♩} = 60$

I. Gg. *f*

II. Gg. *f*

Br. *f* **Pg**

Vcl.

в) тт. 11-12

вторая тема II ч. (фрагмент партитуры)

I. Gg. *pp* H2

Br. *pp* Rlc Res

г)

Allegro moderato $\text{♩} = 94$

главная тема III ч.

I. Gg.

II. Gg. *p* **Pg**

Br. *p*

Vcl. *p*

д)

Molto moderato $\text{♩} = 76$

рефрен IV ч.

I. Gg. *f* **Pg** H2 Ic

II. Gg. *f*

Br. *f*

Vcl. *f*

104

a) ТТ. 27-28

poco meno mosso

Musical score for measures 27-28, marked **poco meno mosso**. The score is for four parts: I. Gg., II. Gg., Br., and Vcl. The I. Gg. part has circled notes H and B_h in the first measure and I_g in the second. The Br. and Vcl. parts are marked *p spiccato*.

б) ТТ. 37-38

poco accel.

Musical score for measures 37-38, marked **poco accel.**. The score is for four parts: H_v, II. Gg., Br., and Vcl. The H_v part features a five-measure phrase with a slur and a '+' sign, marked *f* and *ff*. The II. Gg., Br., and Vcl. parts are marked *mf* and *ff*. The Vcl. part has a four-measure phrase with a slur and a '+' sign, marked *mf* and *ff*.

105 *f* *p*

Sopran To - nal o - der a - to - nal? Nun sagt ein - mal,

106 *p dolce*

Sehr leicht und zart in Ausdruck und Tempo

Sopran Sü - ßes Mond - licht

Alt Sü - ßes Mond - licht auf den Pflau -

Tenor Sü - ßes Mond - licht auf den Pflau -

Baß *pp dolce* Sü - ßes Mond - licht auf den

недостающие до 12 звуки

Mandoline *pp*

Kl. *pp* *m.D.* *pp*

Gg. *pp*

Vcl. *pp* *p*

бесполутоновый пентахорд I бесполутоновый пентахорд II

107

а) т. 15-20

Gg. *f* H

Br. *f* *ff < sf* *sf*

б) т. 60-65

kl.Kl. H

Vcl. *f* *sf*

в) т. 76-82

Bkl. H *f*

108

a)

Pos

Musical notation for Percussion (Pos) in 8/8 time, featuring a series of quarter notes with various accidentals.

b) Allegretto (♩.=72) Sehr flott

kl. Kl.
(oder Flöte)

Kl.

Bkl.
(oder Fagott)

Gg.

Br.

Vcl.

Klav.

Allegretto (♩.=72) Sehr flott

Musical score for strings and piano. The string parts (kl. Kl., Kl., Bkl., Gg., Br., Vcl.) are in 8/8 time and marked *f*. The piano part (Klav.) is also in 8/8 time and marked *f*. The tempo is Allegretto (♩.=72) Sehr flott.

109 ТТ. 59-62 I ч.
accel. poco rit.

kl. Kl.
Kl.
Bkl.
Gg.
Br.
Vcl.
Klav.
Pdes

110 a) B A C H серия

P.b.

тема вариаций

6)

Musical score for four instruments: Pb, Rlg, Rb, and Ig. The score consists of four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

111

т.т. 82-84

2-я вариация

Langsam $\text{♩} = 56$

Musical score for a woodwind and string ensemble. The score includes parts for Fl. I, Ob. I, Bkl., Fg. I, Solo Gg., and Solo Vcl. It features dynamic markings like *pp dolce* and *pp*, and includes rehearsal marks H.

Langsam $\text{♩} = 56$ m. Dpf.

112

a) тт. 435-440

P_b Presto (♩=120)

Musical score for measures 435-440. The score includes parts for Fl. 1, Ob. 1, E. H., 2., Kl. 3., Md., Trgl., and II. Gg. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is Presto with a quarter note equal to 120 beats per minute. Dynamics include piano (p) and forte (f). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The percussion part features a snare drum pattern.

б) тт. 450-454, фрагмент партитуры

Musical score for measures 450-454, a fragment of the score. It features parts for Md. (Mandolin), Br. (Bassoon), Hr. (Horn), and Hfc. (Harp). The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. The tempo is I.Gg. (Allegretto). Dynamics include forte (f). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a steady eighth-note accompaniment. The percussion part features a snare drum pattern.

113

114

a) тт. 33-35

Träumst du noch im - mer? O - der bist du mü - de? Du Ar - mer? Komm dech schla - fen!

6) тт. 98-99

Die hat Lau - - ne,

114 в) гт. 355-358, дробление серии на сегменты с их частичной пермутацией

Ob.
Alt. Sx.

1. Trp.

Муж

1. Gg.

Vcl.
Kb.

Hast du je et - was and - res von mir

115 тт. 1073-1076

Жена

Муж

Wenn wir bei-de das uns - re le - ben, lebt kei-ner ein and - res als seines;

Wenn wir bei - de das uns - re le - ben, lebt kei - ner ein and - res als seines;

116

Pb

Idis

Mäßig (♩=120)

Pb cantabile

RI dis

117

Ph

Ie

cantabile

p

dolce

118

т.т. 21-22

Ph

Ie

Rh

RIe

119

т.т. 42-44

RIe

Rh

120 a) тр. 105-110

Musical score for strings (Gg. I, Gg. II, Br., Vcl.) with dynamics and fingering. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The first system includes the following details:

- Gg. I:** Dynamics range from *pp* to *ff*. Includes a circled *Ides* marking and fingering numbers 1, 2, 3, 5, and 3.
- Gg. II:** Dynamics range from *pp* to *ff*. Includes a circled *Pas* marking and fingering numbers 4, 6, 1, and 2.
- Br.:** Dynamics range from *f* to *ff*. Includes a circled *H* marking and fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 2.
- Vcl.:** Dynamics range from *pp* to *ff*. Includes a circled *H* marking and fingering number 1.

Musical score for strings (Gg. I, Gg. II, Br., Vcl.) with dynamics and fingering. The second system includes the following details:

- Gg. I:** Dynamics range from *p* to *f*. Includes a circled *H* marking and fingering numbers 7, 8, 9, 1, 2, and 3.
- Gg. II:** Dynamics range from *ffp* to *ff*. Includes a circled *ponticello* marking and fingering numbers 10, 11, 3, 4, 6, and 5.
- Br.:** Dynamics range from *ffp* to *ff*. Includes a circled *ponticello* marking and fingering numbers 10, 11, 6, 5, and 4.
- Vcl.:** Dynamics range from *p* to *f*. Includes a circled *H* marking and fingering numbers 7, 8, 9, 1, 2, and 3.

6) тт. 160-163

Musical score for measures 160-163, featuring Gg. I, Gg. II, Br., and Vcl. The score includes fingerings (circled numbers) and first endings (circled '1as').

в) тт. 235-236

Musical score for measures 235-236, featuring Gg. I, Gg. II, Br., and Vcl. The score includes dynamics (*p cresc.*, *f cresc.*) and performance instructions such as *pizz.* and *уменьшенный септаккорд* (diminished seventh chord).

121

Poco allegro (♩=64)

V-no solo

Musical score for Violin solo, measures 121-122. The score is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A *Vcl.* marking is present above the left hand staff.

122

Andante (♩.=44; ♩=132)

Piano I

Musical score for Piano I, measures 122-123. The tempo is Andante, with a quarter note equal to 44 beats and a half note equal to 132 beats. The score starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Piano II

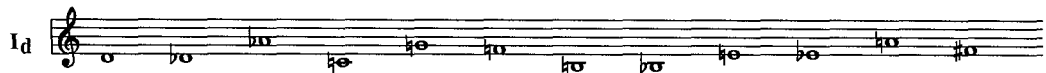
Musical score for Piano II, measures 122-123. The tempo is Andante, with a quarter note equal to 44 beats and a half note equal to 132 beats. The score is mostly empty, with rests in both hands.

Musical score for Piano I and II, measures 123-124. The tempo is Andante. The right hand of Piano I continues the melodic line from the previous section. The left hand of Piano I plays a rhythmic accompaniment. Piano II remains mostly empty, with a *p dolce* marking appearing in the right hand staff at the end of the section.

123

Концерт для скрипки с оркестром

a)



Концерт для фортепиано с оркестром

б)



124

Klavier solo

*quasi tr**simile*

125

Adagio

Вторая камерная симфония

1. Flöte



126

[A2] All Vows and oaths and promises and plights of any
 kind where with we pledged our selves counter to our in-he-ri-ted faith in god who is
 One Ever lasting
 [A3] one ever lasting, un seen un fathom ab ble we declare these null and void
 [A4] we de clare thes null and void

127

Lento (♩=54)
 poco accel.
 mf ff
 dim. poco a poco rit. a tempo
 ppp

128

т. 71 т. 75 molto rit. VI вариация
 pp mf f ppp

129

кп 1

кп 2

130

а) т. 30

II вариация

б) тт. 206-210

заключительная каденция

в) т. 133

переход от каденции к фуге

Allegro moderato

гармоническая схема

131 a) S 33

Musical notation for exercise 131a, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a minor key and features a series of chords and short melodic fragments.

6) S 156

Musical notation for exercise 131.6, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a minor key and features a series of chords and short melodic fragments.

S 157

Musical notation for exercise 131.7, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a minor key and features a series of chords and short melodic fragments.

132 Poco allegro

Musical notation for exercise 132, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a minor key and is marked 'Poco allegro' and 'p'. It features a melodic line in the treble clef with accents ('a') and a bass line with chords and some melodic fragments.

133

Tr. 164-165

sostenuto

pp

pp

f

f

ff

soar the solar height, to set in such a star - less night?

V-no I

V-no II

V-la

V-c

Recitation

Piano

133 6) Tr. 81-83

("Todesangst")

V-no I *ponticello*

V-no II *ponticello*

V-la *ponticello*

V-c. *ponticello*

Recitation
dread of death a lone?

Piano

pizz.

p *f* *fp*

dolce

p *ponticello*

p

col legno, battuto

To die a prince — or live a slave —

ppp

134

V симфония Бетховена

V-no I *senza sord.*
 V-no II *senza sord.*
 V-la *p* "Марсельеза"
 V-c. *f*
 Recitation
 the earth - - quake voice of Victory,
 Piano *f*

135

MS 45, 767
ant.

Inv.
 cons.
 Inv.

тт. 66-67: 12-тоновое поле

1-й гексахорд

pizz. *mf* *cresc.*

ponticello non legato *u m. d.* *p* *cresc.* *mf* *cresc.*

pizz. *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

pizz. *mf* *cresc.* *cresc.*

сочетание Es-dur $\frac{3}{2}$ и h-moll $\frac{3}{2}$ дает 2-й гексахорд

Recitation
the sword, the scap-tre, and that sway which man seem'd made but to o - bey

Piano
ff *sempre staccato* *dim.* *mf* *dim.*

т. 11

Cl. I

Trmb. 1,2,3 *fp*

Tamt.

V-ni I, II *pizz.* *ff* *Pfis* 1-6 *I_d* 1-6 *P_b* 1-6 *I_{fis}* 1-6 *P_d* 1-6 *I_b* 1-6

10-5

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and a bass line with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and a bass line with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and a bass line with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and a bass line with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and a bass line with various notes and accidentals.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and a bass line with various notes and accidentals.

139

Teil I
♩ = 60

Gg. *pp* *sfpp* *simile* *pp* *f* *ff* *p*

Br. *pp* *sfpp* *simile* *p* *ff* *sf*

Vcl. *pp* *ff* *pp* *p* H

140

tr. 25-30

Gg. *ff* *Ststr. am Steg*

Br. *ff* *arco am Steg* *ff* *Ststr. am Steg*

Vcl. *ff* *arco am Steg* *ff* *Ststr. am Steg*

H *sf* *Ststr. am Steg*

Stschl. *sf* *Ststr. am Steg*

140

6) тт. 145-147

141

тт. 52-56

1. Episode

142

V (Vordersatz)
[1-е предложение]

N (Nachsatz)
[2-е предложение]

ракоход N

и т. д.

143

Musical score for measures 143. It consists of two staves: Pa (Piano) and Ic (Cello). Both parts feature a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The Pa part starts with a treble clef and a key signature of one flat, while the Ic part starts with a bass clef and the same key signature.

144

Musical score for measures 144. The score is for six solo voices (Soprano, Mezzo-Soprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked "Sehr langsam / Very slowly" with a metronome marking of quarter note = 48. The dynamics are marked "ppp". The score includes various performance instructions such as "ppp", "Sehr langsam / Very slowly (♩=48)", and "Rlc". The piano part is at the bottom, showing a complex harmonic structure with many accidentals. The vocal parts are arranged in a choir-like fashion, with some parts having circled numbers (1, 2, 3, 10, 11, 12) indicating specific notes or phrases. The piano part has a circled number 11 at the end of the measure.

145

ТТ. 8-10

(möglichst langsam/as slowly as possible)

Моисей

Ein - zi - ger, e - wi - ger, all - ge - gen - wär - ti - ger unsicht - ba - rer und un - vor - stell - ba - rer
 on - ly one, in - fi - nite, thou om - ni - pre - sent one, un - per - ceived und in - con - ceiv - a - ble

p

4 5 6 7 8 9

Pa

146

ТТ. 371-374

Rascher (♩=160) aber nicht hastig

Quicker but not rushed

f

simile

rr. 609-615

ff **Pg** 10 8

S. *ff* **Pb** 1 6 3 10 8 12 4 11

A. Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern!
 Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way!

T. Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern!
 Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way!

B. Bleib uns fern!
 Keep a - way!

Pb 12 1 3 6 10 8 12 1 3 6

S. fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern!
 way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way!

A. Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern!
 Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way!

T. Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern!
 Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way!

B. Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern! Bleib uns fern!
 Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way! Keep a - way!

148

a) r. II 135

Breit / Broad (♩=72)

rit.

f

Volk Is - ra - els!
O Is - ra - el,

mf

б) тт. II 146-147

Es ist ein stren - ger Gott:
That god is so se - vere;

fp

11118

149

т. II 1042-1045

rit. (bestimmter)
(more positively) ♩=88

rit. a tempo

$\frac{6}{8}$ $\frac{12}{16}$

Laß mich ihn auf-lö - sen! Umschrei-bend, oh-ne auszuspre-chen: Ver-bo-te
 Let me pre - sent it then, desc-rib-ing with-ou-spect-ly-ing: restric-tions,

ff *P dolce* *sf sf*

Technical markings: 3, 3, Pa, H, 5, 6, 8, 9, Peis, 5, 1, 2, 11, 12, 4, 7, 6, 3, 10, 3.

furcht-er-re-gend, doch befolg-bar, si - chern dasBe - ste - hen die Not - wen - digkeit verklä - rend:
 fear in-spir-ing yet not too harsh, fur - therper-se - ver - ance; the need thus will be the clear - er.

Pf *u m. d.*

Technical markings: 8, 9, Pf, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 1, 2, 11, 12, 7, 4, 3, 3, 10, 9.