

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ. ПРЕОДОЛЕНИЕ ЭПОХИ

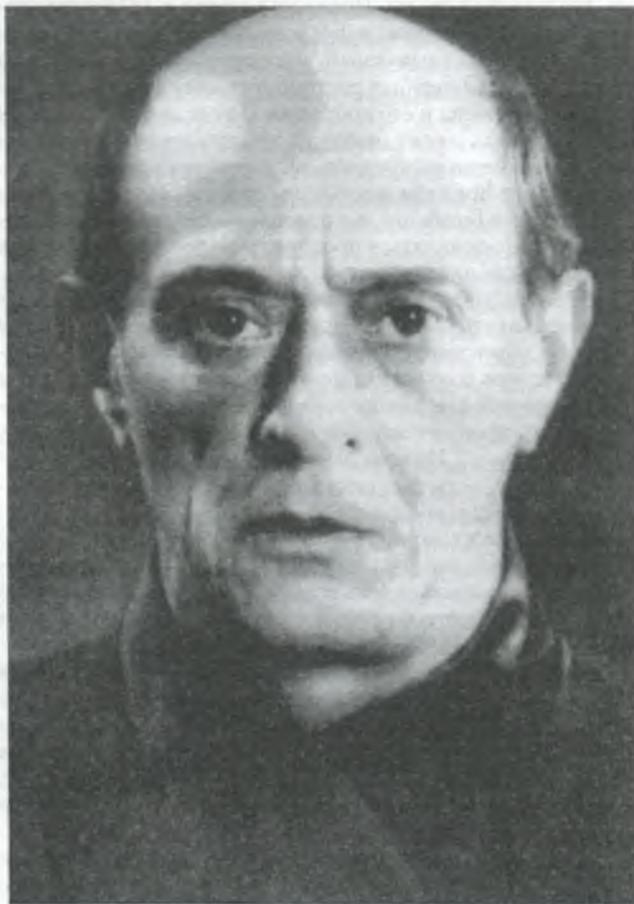
Сегодня мы предлагаем вниманию читателей статью музыковеда Рауфа Фархадова об Арнольде Шёнберге — австрийском композиторе, величайшем музыкальном новаторе, создателе 12-тоновой композиционной системы.

Спорности и беспорности. Подобно тому, как Великая Французская революция поставила вопрос не просто о природе и сути общественных, социальных ценностей, но и о переделывании на основе законов разума и просвещения самого человека, так и музыкальная реформа австрийского гения потрясла не только основы композиторской мысли, но и самою личность современного музыкального сочинителя. Если до музыкальной реформы АШ для большинства авторов — что, однако, опять же, спорно и дискуссионно — музыка являла собой некий набор повторяющихся тональностей, ладов, созвучий, ритмов, фактур, приемов и структур и была вполне удобной, комфортной и легко воспроизводимой нормой собственного композиторского существования, нормой, когда естественным было простое накопление и наследственная передача, повторяемая от поколения к поколению, то после шёнберговского открытия изменилась самая возможность композиторского бытия.

Преддверие будущего. К концу XIX столетия в музыке сложилась та самая революционная ситуация, которую принято в истории музыкальной культуры называть кризисом романтизма. Это когда гармония не могла больше функционировать по-старому, а мелодика управлять музыкальными процессами и определять их развитие по-новому. Всё более ослабевали тональные связи, всё менее требовалось возвращение к единому тональному устою, всё сильнее возникала необходимость в нахождении каких-то иных тонально-гармонических закономерностей и принципов.

Вот как замечательно описывает этот период в истории музыки в своих «Лекциях» Веберн: «Поначалу композиторы все же возвращались в заключение к основному тону; но постепенно они стали заходить так далеко, что уже не видели необходимости возвращаться к нему. Сперва они, вероятно, думали так: “Тут я дома — теперь выйду погулять — загляну сюда, загляну туда — тут возможны самые далекие прогулки — а в конце я снова буду дома!” В результате того, что кадансы делались всё более изощренными и что вместо аккордов четвертой, пятой и первой ступеней всё чаще использовались их заменители, которые к тому же альтерировались, тональность оказалась разрушенной... Заменители приобрели настолько большее значение, что отпала потребность возвращаться в основную тональность. К этой стадии развития тональности относятся все сочинения, написанные Шёнбергом, а также Бергом и мною до 1908 года».

Действительно, в сочинениях АШ этого времени, даже в таких романтических и вполне еще тонально-традиционных — раннем секстете «Просветленная ночь» (1899, ор.4), «Песнях Гурре» для солистов, трех хоров и оркестра (заключено в 1901-м, оркестровано в 1911-м, без опуса), сим-



фонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» (1903, ор.5) или Камерной симфонии для 15-ти солирующих инструментов (1906, ор. 9) — уже ошутимо стремление к усложнению мелодического языка, насыщенную гармонию диссонантными созвучиями и аккордами, расширенному толкованию тональных принципов.

Разрешимости и неразрешимости. Если к концу XIX века сложилась ситуация невозможности прежней мелодики и гармонии, то в начале XX столетия ситуация эта усугубилась, распространившись и на самое явление тональности. Тональность все более и более становится не просто сдерживающим фактором, но, в определенном смысле, тормозом дальнейшего музыкального прогресса. Требуя от композитора тотального и неукоснительного себе подчинения, тональность не столько выполняет функцию организующую, образующую и процессуальную, сколько, как пишет АШ, «наоборот, требует, чтобы служили ей».

Еще один парадокс этого времени заключался в том, что для композиторов, после достижений позднего романтизма, появилась постоянная устремленность к неисчерпаемым звуковым возможностям. Тогда как тональная система, базирующаяся на выделении и утверждении одной зву-

ковой реальности, испытывала явное сопротивление к постижению иных звуковых миров и специфик. Причем сама по себе тональная система не представляла собой нечто совершенно в музыкальном искусстве объективное, то есть существующее в музыке независимо, само по себе, но была суммой композиторских поисков, решений, творческих, реализаций, ощущений и восприятий. И отсюда, от этой суммы, пронстает третий парадокс этих лет, который можно назвать *авторской нерешительностью* в отношении полного отказа от тональных принципов. Уж слишком велика и значима была историческая масса тональной музыки, когда всякая попытка решительного игнорирования тональности наталкивалась не только на ожесточенное неприятие такого искусства и у публики, и у критики, но и создавала значительные проблемы для самого композитора, не очень-то представляющего, как действовать, как работать, как развивать, как komponировать новый музыкальный материал в неизвестных ему условиях. Не случайно, за два первых десятилетия прошлого века композиторами, за редчайшим исключением, не было создано ни одной более-менее значительной инструментальной формы, а все крупные сочинения связывались либо со словом, либо с каким-то театральным действием. И это касается не только балетов И. Стравинского или синтетических опусов А. Скрибина, но и творчества самого АШ: той же монодрамы «Ожидание» (1909, ор.17) по сюжету М. Папенгейм или потрясающего мелодраматического цикла «Лунный Пьеро» (1912, ор.21) на стихотворные тексты А. Жиро для вокальной мелодекламации и инструментального ансамбля.

Возможно, Шёнберг, как никакой другой композитор тех лет, ощущал всю сложность и неоднозначность перехода от тональности к новым композиционным принципам, принципам, которые, собственно, пока еще не обозначились и о которых, по большей части, приходилось лишь смутно догадываться. Ближе к концу первого десятилетия XX века, с Трех фортепианных пьес (ор.11), Пяти пьес для оркестра (ор.16) и монооперы «Ожидание» (все сочинения датированы 1909 годом), АШ фактически перестает пользоваться тональную систему и диатонику, всё более и более стремясь оперировать всеми 12-ю ступенями хроматической гаммы без выделения в них каких-либо центров и устоев. Этот, условно говоря, второй период в музыке АШ принято именовать *«атональным»*. В этот промежуток АШ напоминал, с одной стороны, человека, хватающего вещи и предметы, чтобы доказать самому себе реальность происходящих в мире перемен, но лишней раз убеждающегося в том, что все вокруг туманно и расплывчато; с другой, все то, что в атональном строе он не мог ощутить, прочувствовать, пережить, АШ пытался понять и самому себе разъяснить. Его фундаментальное исследование «Учение о гармонии» (1911) — не только попытка суммировать собственный педагогический опыт (о АШ-педагоге мы поговорим чуть ниже), но и желание на многочисленных музыкальных примерах утвердить правомерность и правоприменительность всего происходящего в современном ему музыкальном искусстве.

Практически во всех *атональных* произведениях АШ ищет композиционный принцип, который, став заменой тонально-гармонической основы, не менее тональности объединил бы и цементировал музыкальную форму. Всё больше интереса в его творчестве уделяется мотивной технике, постепенно приобретающей значение решающего структурного и формообразовательного элемента. Как пишет один из ярчайших последователей великого австрийца композитор Э. Кршенек: «Когда в творчестве Шёнберга полностью исчезло тональное мышление и появилось "атональное", не было больше прочной гармонической основы, от которой исходило бы единство. Поэтому стало логичным концентрировать основное внимание на мотивных отношениях». Помимо названных уже сочинений этого периода,

выделим также Пятнадцать стихотворений из «Книги вишневых садов» С. Георге для голоса и фортепиано (1909, ор.15), оперу-драму «Счастливая рука» (1913, ор.18) с авторскими словами, Шесть маленьких пьес для рояля (1911, ор.19), «Побег сердца» на тексты М. Метерлинка для сопрано, челесты, фисгармонки и арфы (1911, ор.20).

Молчание АШ. Начиная с 1913-го и по начало 1920-х годов, Шёнберг словно дает «обет композиторского молчания», занимаясь исключительно концертной (в качестве дирижера) и педагогической деятельностью. И лишь в 1923—1924 годах прерывает свое почти десятилетнее «затворничество» Пятью фортепианными пьесами (ор.23), Серенадой для восьми инструментов (ор.24), Фортепианной сюитой (ор.25) и Духовым квинтетом (ор.26). Прерывает, чтобы впервые продемонстрировать и утвердить открытую им систему композиции, которая должна была окончательно потеснить прежнюю и стать основой новой упорядоченной организации музыкальных звуков.

Додекафония, серийность или «метод композиции двенадцатью лишь между собой соотносенными тонами». Осенью 1923 года Шёнберг предал огласке свой новый «метод композиции двенадцатью лишь между собой соотносенными тонами». Метод, который принято также именовать додекафонным или серийным. Метод, в основе которого лежит строгая очередность — серия (ряд) — из двенадцати неповторяющихся тонов. Метод АШ, основанный на неукоснительном и последовательном соблюдении принципа неповторяемости, звуковысотном единстве, тесной мотивно-гармонической взаимосвязанности стал не просто полноценной заменой тональности, но и значительно усилил фактор единичности, индивидуальной непохожести каждого отдельного произведения.

Середина 20-х, конец 30-х, начало 40-х годов XX столетия — «золотой век» шёнберговской додекафонии, период создания ее творцом, возможно, лучших своих произведений: Вариаций для оркестра (1928, ор.31), Скрипичного концерта (1936, ор.36), Четвертого струнного квартета (1936, ор. 37), Второй камерной симфонии (1939, ор.38), Оды Наполеону для чтеца, квартета и фортепиано (1941 — 1943, ор. 41), Концерта для фортепиано с оркестром (1942, ор.42). Правда, вот вопрос из вопросов: а что было бы, если бы АШ все-таки не избрал свою 12-тоновую, додекафонную систему? Да, пожалуй, что ничего особенного. Изобрел бы кто-то другой. Истина музыкальная несколько бы не пострадала. Как, к примеру, отречение Галилея несколько не отразилось на приближении и распознавании истины, он, Галилей, наверняка был уверен, что от его отречения истина несколько не пострадает. Тогда как несгибаемости Бруно, мало что к истине добавившая, показала, что в истине нельзя поступить даже малым. Можно предположить и большее: для Бруно важнее была не столько сама истина, сколько фанатичная вера в нее. АШ, при всем величайшем к нему уважении, был в своей музыкальной истине, скорее, ближе к Бруно, нежели к Галилею.

Педагог и теоретик. Прежде всего, педагог, прежде всего создатель выдающейся композиторской школы. Достаточно один только перечень имен его учеников и последователей: Веберн, Берг, Кшенек, Р. Лейбовиц, Э. Веллес, Х. Эйслер, Х. Елинек... Здесь и гении, и великие таланты, и просто яркие личности. И для всех них АШ, по признанию Берга, был самым настоящим «пророком» и «мессией».

Однако, что бы не говорилось, как бы не преувеличивалось, АШ, действительно, был педагогом от бога. «Поистине, — писал Веберн, — у Шёнберга узнаешь больше, чем правила искусства. Тому, чье сердце открыто, здесь указывают пути добра».

В выдающемся труде «Учение о гармонии», пытаясь обобщить свой педагогический опыт и выступая более как композитор-практик, АШ, одновременно, заявляет о се

и как о музыковед-исследователе. «То, к чему я стремлюсь в моих лекциях, — говорил Шёнберг, — это концентрация на *произведениях*; каждый, кто меня слушает, станет слушателем, знающим, что он любит и почему он это любит». И, наверное, именно АШ, как никто другой в XX веке, мог с полным правом заявить: «на свете очень мало людей, которые имеют понятие о красоте музыкальной формы». Уж кто-кто, но Шёнберг знал, о чем говорил: он, прекрасно отдающий себе отчет в том, что открытия в области формы всегда сложнее и значительнее иных открытий. Как, допустим, не пытайся модифицировать, разнообразить содержание колеса, тарелки, ложки, вилки, наручных часов и т. п. — форма их, отшлифованная веками, практически неизменна. Порой об АШ так и тянет сказать: прежде всего, *форма*. Форма — и ничего личного.

Краткий словарь. Арнольд Шёнберг — австрийский композитор, родился 13 сентября 1874 года в Вене. Систематического музыкального образования не получил, лишь какой-то незначительный период занимался контрапунктом у А.Цемлинского. В начале прошлого века, в 1901 — 1903-м, преподавал в Берлинской консерватории Штерна, далее, с 1903 по 1910-й был дирижером и педагогом Венской консерватории. 1911 — 1915-й снова Берлин, откуда часто гастролировал, разезжая в качестве дирижера и пропагандиста собственной музыки. 1915 — 1917-й — военная служба. 1918 — 1925-й — Вена и работа сразу в трех ипостасях: педагога, дирижера и теоретика. С 1925-го — Берлинская академия искусств, где возглавляет класс композиции. В 1933-м эмигрирует из фашистской Германии в США, вначале, на короткий срок, в Бостон, а затем и уже до конца живет в Лос-Анджелесе. С 1936 по 1944-й профессор Калифорнийского университета. Много преподает. Умирает в Брентвуде 13 июля 1951 года. Из последних сочинений отметим Струнное трио (1946, ор.45), «Уцелевшего из Варшавы» для чтеца, хора и оркестра (1947, ор.46), Фантазию для скрипки и фортепиано (1949, ор.47) и «Современный псалом» для чтеца, смешанного хора и оркестра (1950, ор.50). Отдельной строкой — безопусная опера «Моисей и Аарон», начало которой датируется серединой 1920-х годов и которая так окончательно и не была завершена.

Из всех стилей и направлений XX столетия АШ более всего был склонен к экспрессионизму, за что, собственно, и удостоился чести быть названным, наряду с Бергом, ярчайшим представителем музыкального экспрессионизма минувшего века. Неплохо рисовал и всю жизнь верил в собственное предназначение. Причем, верил искренне и честно, что можно проследить на примере той же живописи, когда в письме от 7 марта 1910 года он пишет одному издателю: «...гораздо интересней иметь портрет или картину работы музыканта моего ранга, чем быть написанным художником-ремесленником, чье имя через 20 лет будет прочно забыто, в то время как мое имя принадлежит истории музыки...». Здесь бы и поставить точку, если бы не одно «но». В биографии АШ есть нечто такое, важное, о чем нельзя умолчать и что можно поставить под сомнение.

Сомнение. Во времена Шёнберга жил-был композитор (к слову, то же из Австрии) Й.М. Хауэр, который отчего-то считал, что именно он, а не АШ, является создателем 12-тоновой системы. И были к тому у него некие основания, так как практически синхронно с Шёнбергом Хауэр обнаружил собственную систему, где были задействованы все 12 ступеней хроматического звукоряда, различные комбинации и повторения которых определяли всю композиционную ткань произведения. И этот самый Хауэр до конца жизни яростно опровергал право АШ как первооткрывателя 12-тонового письма. Еще раньше, в 1905-м, ученик АШ, Веберн, в своем квартете «Cis-C-E» (без опуса) применил серийные приемы, а в 1913-м, в «Шести багателях» для струнного

квартета (ор. 9) он же использовал звукоряд из 12-ти неповторяющихся тонов: «Я выписывал в свою черновую тетрадь хроматическую гамму, — рассказывал композитор, — и вычеркивал в ней отдельные звуки. Почему? Потому что я обнаруживал: этот звук уже встречался». В 1914-м русский композитор Н. Обухов предлагает собственную версию 12-тоновости, названную «гармонией двенадцати тонов без повторений». Истории музыки также известны имена Берга, Е. Гольшера, А. Лурье, которые почти одновременно с АШ работали над проблемой 12-тоновости. Наконец, в 1921 году композитор, ученик одновременно Шёнберга и Берга, Ф.-Х. Кляйн издает сочинение «Машина», в предисловии которого есть конкретное указание на то, что в пьесе использована 12-тоновая последовательность. Существует и вовсе уникальный факт: в 1913-м Веберн в безопусной Оркестровой пьесе №1 был практически предвосхищен додекафонный метод АШ! Не случайно, известный знаток серийной музыки С. Курбатская, говоря о «ревнивом соперничестве» АШ и Хауэра, небезосновательно полагает, что «и додекафонный метод Шёнберга, и система тропов Хауэра являются лишь двумя из множества вариантов нового понимания и воплощения музыкального “порядка” (гармонии) в первой половине XX века», добавляя, что «авторитет Шёнберга-композитора и его положение в музыкально-общественной жизни Вены позволили ему предпринять меры для искажения и даже “замалчивания” творческих достижений других композиторов...»

Почти полное развенчание мифа о Шёнберге-первопроходце, Шёнберге-первооткрывателе композиционной системы, повлиявшей на всю современную музыкальную традицию? Ответ, требующий не одного десятка страниц, подтверждений и опровержений. Здесь же, вот о чем.

Пока жива наука, пока существует разногласия мнений, суждений, версий, опровергающих друг друга исторических фактов и вымыслов, пока есть приверженцы одного и другого, пока исследователи будут обнаруживать всё новые и новые сведения и материалы, вокруг личности Шёнберга и его открытия никогда не утихнут ни споры, ни дискуссии, будут по-прежнему кипеть страсти, приводиться всё более убедительные доводы и аргументы. То в одну сторону, то в другую. И всё же, я в этом убежден стопроцентно, пройдут века, а 12-тоновость, додекафония, серийность, прежде всего, будут прочно ассоциироваться и связываться с именем АШ. Потому что Шёнберг не пытался создать идеальной композиционной технологии или схемы, он вообще не стремился создать чего-то в музыке технологически идеального. Он создал нечто большее, чем идеал: АШ породил идею музыкального авангарда — как идею радикального музыкального обновления; ту самую идею, которая указывает путь. По этому пути можно идти, а можно и не идти. Его можно выбрать, а можно и не выбрать. Однако, как, допустим, для западной философии незаменимым источником является Библия, даже в том случае, если в основе той или иной философии лежит неприятие библейских истин и смыслов, так для западной музыки второй половины XX столетия незаменимым источником является шёнберговская идея радикального музыкального обновления, даже если что-то в западной музыке построено на полном ее отрицании.

P.S. В 1907 году в Вене на премьере Камерной симфонии АШ вышел не только настоящий скандал, но и настоящая коллективная драчка с участием Малера и самого автора. И так всю его жизнь — борьба. Борьба для человека, который меньше всего желал быть борцом, авангардистом и революционером.