

**Юлия Сергеевна Векслер**

[wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)

доктор искусствоведения, профессор  
кафедры истории музыки Нижегородской  
государственной консерватории имени  
М. И. Глинки

**Prof. Yulia S. Veksler, D.A.**

[wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)

Professor of the Music History Department of  
M. I. Glinka Nizhny Novgorod State  
Conservatory

## **Камерный концерт Альбана Берга: между игрой, памфлетом и приношением**

### **Аннотация**

Камерный концерт Альбана Берга, написанный к 50-летию Арнольда Шёнберга и 20-летию Новой венской школы, рассматривается в контексте культурной ситуации 1920-х годов, которая определяется как внешними, так и внутренними факторами: новая фаза взаимоотношений Берга с учителем, утверждение неоклассицизма и антиромантических тенденций в европейской музыке, необходимость освоения разработанного Шёнбергом метода композиции при помощи двенадцати тонов. Соединяя в себе модусы приношения, памфлета и игры, Концерт вписывается в актуальную культурную ситуацию 1920-х — и в то же время полемизирует с ней. Будучи важнейшей вехой в творчестве Берга после «Воззекка», Концерт во многом определяет композиторскую эволюцию его автора в последующие годы.

**Ключевые слова:** Альбан Берг, Камерный концерт, неоклассицизм, концертное исполнение, композиционная модель, тайная программа

## **Alban Berg's *Kammerkonzert*: between a Game, a Pamphlet and an Offering**

### **Abstract**

Alban Berg's *Kammerkonzert*, composed in honor of Arnold Schoenberg's and the New Viennese School's 50<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> anniversaries respectively, is viewed in the context of the cultural situation of the 1920s. The latter is determined by both external and internal factors, such as: the new phase of Berg's relationship with his teacher, the assertion of neoclassicism and anti-Romanticism in the European music, as well as the need to learn Schoenberg's method of composition with twelve tones. Combining the modes of an offering, a pamphlet and a game, the Concerto fits into the cultural situation topical for the 1920s and, at the same time, argues with it. The most important milestone in Berg's oeuvre after *Wozzeck*, the Concerto largely determines the composer's evolution during subsequent years.

**Keywords:** Alban Berg, *Kammerkonzert*, neoclassicism, concert performance, compositional model, secret program

Камерный концерт, о котором пойдет речь в статье, Берг сочинил к 50-летию учителя, Арнольда Шёнберга, назвав свой опус «памятником 20-летней дружбе» [11, 23]. Хотя популярность его уступает и Скрипичному концерту, и другому камерному опусу — «Лирической сюите», Камерный концерт — значительная веха в творчестве Берга: он открывает этап зрелости после «Воццека». Концерт сопровождался не лишенным полемичности авторским анализом — «Открытым письмом Шёнбергу»<sup>1</sup>, в котором разъяснялись формальная схема произведения, а также заключенная в нем символика, связанная с единством представителей Новой венской школы: Шёнберга, Берга и Веберна. Примерно три десятилетия назад была обнаружена так называемая «тайная программа» Камерного концерта, которая дополняет и конкретизирует некоторые пассажи «Открытого письма» ([21]; [16]). Казалось бы, это произведение, формальная структура и ритмическая организация которого много раз описаны музыковедами всевозможных школ и направлений, более не откроет нам ничего нового. Однако это далеко не так.

Концерт написан в рубежное для Берга время: он начат весной 1923 года, после завершения корректуры «Воццека», а закончен за несколько месяцев до эпохальной премьеры этой оперы 14 декабря 1925 года, которая сделала Берга одним из ведущих современных композиторов. Период создания Концерта оказался непростым. Поставленный перед необходимостью решить по меньшей мере три проблемы, Берг должен был ответить на тройной вызов времени и окружения:

1) новая стадия отношений с учителем — впервые Берг перешел с ним на «ты» и смог общаться на равных;

2) неоклассицизм и его эстетика стали мейнстримом — с этим приходилось считаться и Шёнбергу, и его школе в целом;

3) Шёнберг разрабатывает метод сочинения двенадцатью тонами, который Бергу требовалось освоить и адаптировать к собственному стилю.

Отношения Берга с учителем складывались непросто и на протяжении двадцати лет пережили несколько кризисов: Шёнберг был недоволен ни самостоятельными произведениями своего ученика, ни его отношением к себе и к музыке. Череда неудач, а также авторитарная критика со стороны Шёнберга заставили Берга усомниться в своем композиторском призвании. Лишь к началу 1920-х годов он заслужил право общаться с учителем как с другом, а не смотреть на него снизу вверх, как на известной фотографии, сделанной в то время, когда он с трепетом ожидал одобрения и смиренно принимал критику (Иллюстрация 1). Путь своей личностной эволюции Берг отразил в замысле трилогии «Три W», о которой мне уже приходилось писать ранее [3, 550–555]. Напомню, что в нее входили три оперы: уже написанный «Воцтек» и два других, так и не реализованных произведения — «Винсент» и «Вольфганг». Названия опер сопутствовали три ключевых слова: *слуга* — *друг* — *господин*. Камерный концерт в этом плане тоже присутствует: он помещен перед оперой «Винсент». План составлен в начале 1923 года: тогда Берг раздумывал о второй опере, сюжетом которой должна была стать дружба Винсента Ван Гога и Поля Гогена. По неизвестной нам причине набросков сценария дело не пошло. Но произведение о дружбе двух художников было написано: им стал Камерный концерт — приношение Шёнбергу и его школе.

Чтобы прояснить детали замысла Концерта, обратимся к его так называемой «тайной программе». Она зафиксирована в раннем плане, снабженном ключевыми словами и комментариями (Иллюстрация 2)<sup>2</sup>. Подобные вербальные опоры были необходимы Бергу в процессе создания инструментальных произведений, но не являлись программой в буквальном смысле: в чистовой партитуре они отсутствуют. «...Знал бы кто, как много человеческих душевных связей вложено мною в эти три части о дружбе, любви и мире...» [11, 27], — пишет Берг в «Открытом письме», не без иронии

<sup>1</sup> Публикация на русском языке: [1].

<sup>2</sup> Подробнее о тайной программе, а также об эволюции композиционной модели Концерта см.: [5].

признаваясь в своей «романтической» наклонности. Лишь эскиз общего плана Концерта позволяет понять смысл этой фразы.

«Дружба», «любовь» и «мир» — так озаглавлены здесь части Концерта. При всей эмоциональной спонтанности, эти подзаголовки также не лишены связи с оригинальной структурной идеей Концерта, третья часть которого суммирует материал двух первых: ведь «дружба» и «любовь» входят в «мир» как его составные части. В представленном плане уже определены форма и характер частей: Скерцо (включающее тему с вариациями), Adagio и Rondo ritmico (первоначально сонатная форма). Первая часть, вариации, задумана как коллективный портрет Новой венской школы. Берг выходит за рамки личных взаимоотношений с учителем и представляет всю школу в целом: к тому времени она уже отметила свое 20-летие, поскольку первые венские ученики пришли к Шёнбергу в 1904 году. К началу 1920-х годов внутри школы наметилась определенная дифференциация. Если в довоенные времена один из критиков назвал ее «Шёнберг и его двенадцать апостолов» [8, 402], то позже возникла иерархия: Берг и Веберн обретают статус «наследников» Шёнберга, окончательно складывается творческое единство учителя и избранных им учеников. Это отражено и в замысле Концерта: «нововенская троица» представлена темами-анаграммами, вынесенными за рамки композиции как мотто; они же формируют тему вариаций первой части.

Иллюстрация 1. Берг и Шёнберг (фрагмент фотографии). Вена, фотоателье Trude Geiringer und Dora Horovitz, 1920-е.

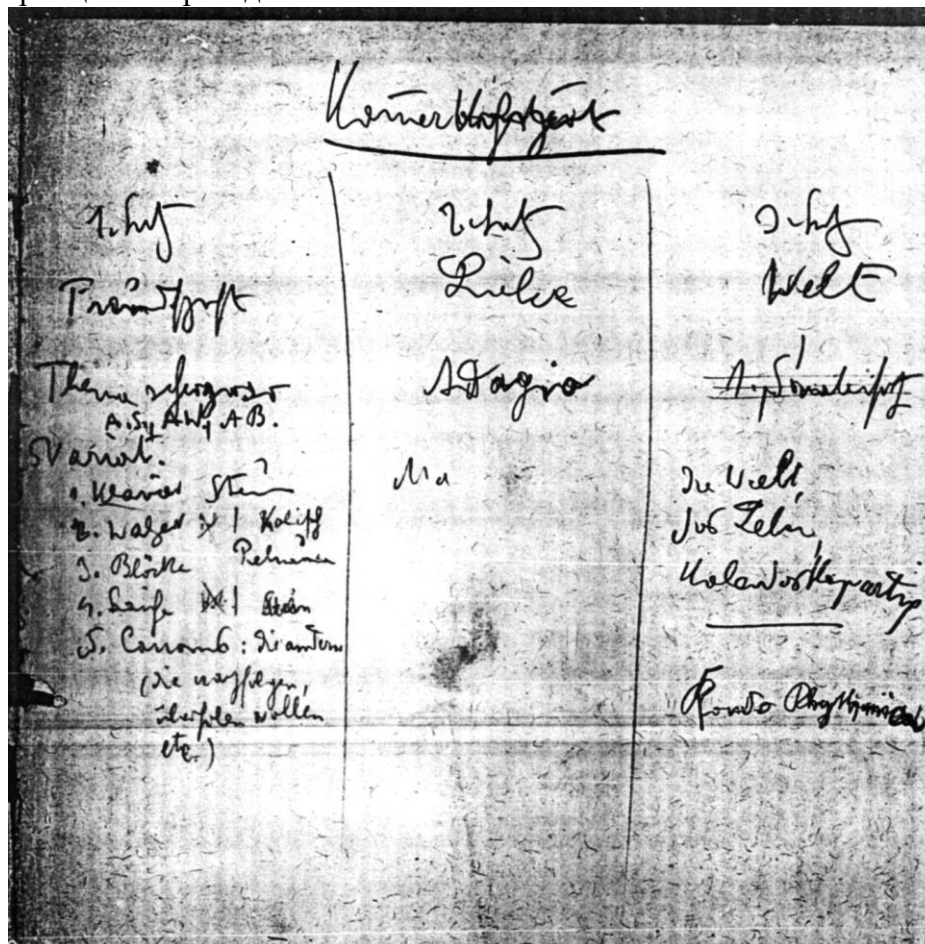


Далее ряд вариаций показывает еще четырех учеников «старой гвардии», которые наиболее преданы учителю: это Эдуард Штойерман, Рудольф Колиш, Йозеф Польнауэр и Эрвин Штайн<sup>3</sup>. Вариации задуманы как ряд характеристических пьес (таких, как в первом акте «Воццека»), поэтому каждый из четырех показан одной из наиболее примечательных черт: Штойерман, великолепный пианист из круга Шёнберга, — солирующим фортепиано; скрипач Колиш — чувственным венским вальсом; брутальному Польнауэру

<sup>3</sup> Эдуард Штойерман (также Штейерман, Eduard Steuermann, 1892–1964) — австрийский и американский пианист и композитор; Рудольф Колиш (Rudolf Kolisch, 1896–1978) — австрийский и американский скрипач, первая скрипка Венского струнного квартета, впоследствии квартета Колиша; Йозеф Польнауэр (Josef Polnauer, 1888–1969) — австрийский музыкальный теоретик, ученик Шёнберга (1909–1911) и Берга (1911–1913); Эрвин Штайн (Erwin Stein, 1885–1958) — австрийский дирижер и музыковед.

соответствуют аккордовые «блоки» (тот тип фактуры, который Берг позже использует в «Лулу» для характеристики Атлета); услужливый Штайн (он был весьма мал ростом) характеризуется «пассажами». Последняя, 5 вариация в форме канона — «другие, которые идут следом, стремятся обогнать». Кто эти другие, проясняют строки из письма Берга Веберну. Он с гордостью констатирует, что музыкальный критик Рихард Шпехт в своем докладе об австрийской музыке особо выделил двух учеников Шёнберга: его и Веберна «в противоположность даже не названным псевдоченикам: Веллес, Рети, Писк etc.» (цит. по: [17, 145]).

Иллюстрация 2. План Камерного концерта. Факсимиле (ÖNB MS, F 21 Berg, 74/II, f. 2), транскрипция и перевод.



Kammerkonzert			Камерный концерт		
1. Satz	2. Satz	3. Satz	1 часть	2 часть	3 часть
Freundschaft	Liebe	Welt	Дружба	Любовь	Мир
Thema scherzoso			Скерцозная тема		
A.S., A.W., A.B.	Adagio	1. Sonzensatz	A.Ш., A.B., A.B.	Adagio	1 еонатная форма
5 Variat.	Ma	Die Welt	5 вариат.	Ma	мир
1. Klavier Steuermann		das Leben	1. ф-но Шгойрман		жизнь
2. Walzer ich Kolisch		kaleidoskopartig	2. вальс я Колиш		как калейдоскоп
3. Blöcke Polnauer			3. Глыбы Польнаур		
4. Läufe Web Stein		Rondo Rhythmicum	4. Пассажи Веб Штайн		Rondo Rhythmicum
5. Canons: die anderen			5. Каноны: другие		
(die nachfolgen,			(которые идут следом,		
überholen wollen			etc.)		
etc.)					

«Более чем когда-либо я чувствую теперь, что мы трое принадлежим друг другу, несмотря на само собой разумеющуюся дистанцию! — признаётся Берг Веберну в другом письме. — Но столь острого ощущения этой нашей изолированности от всей другой музыки, которая создается сегодня, я не испытывал давно» (цит. по: [20, 200]). «Изолированность от всей другой музыки» — эти слова точно отражают мироощущение того времени. Кардинальная смена эстетических ориентиров, выдвижение неоклассицизма и «новой вещественности» обесценили многие достижения довоенного поколения и поставили под сомнение их более позднее творчество, которое неизменно ассоциировалось с установками романтизма, утратившими актуальность и нуждающимися в преодолении. Опасность виделась уже не в реакционной музыкальной критике, а в том, что выступало под именем «новой» музыки, безоговорочным лидером которой становился Игорь Стравинский. Резиньяцию и гипертрофированный индивидуализм вытесняют требование объективности, ясности и простоты; изначальную элитарность «нового» искусства заменяет его ориентация на массы.

«Новые венцы» воспринимали эти установки как что-то крайне чуждое. Неудивительно, что Берг встает на защиту и учителя, и всей музыки «новых венцев». Камерный концерт нужно рассматривать в контексте не только насквозь полемичного «Открытого письма», но и других статей Берга середины 1920-х, главная из которых носит красноречивое название: «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом?» [13]. Это и апология сложности музыки Шёнберга, обусловленной следованием принципу музыкальной прозы<sup>4</sup>, и в то же время пророчество о ее господстве на музыкальной сцене в последующие полвека<sup>5</sup>.

Сам Шёнберг тоже полемизировал с неоклассицистами и в статьях, и в знаменитых хоровых «Сатирах»<sup>6</sup>, написанных по возвращении с фестиваля в Венеции в сентябре 1925 года: там состоялась «очная ставка» со Стравинским, и Шёнберг, как ему казалось, безнадежно проиграл в ней. В известном предисловии к «Сатирам» он атакует не только неоклассицистов — тех, кто стремится «назад к...», подразумевая своего главного оппонента Стравинского (в тексте «Сатир» он предстает как Маленький Модернский), — но и всех «...истов» («мнимых тоналистов», «фольклористов» и т. д.)<sup>7</sup>. «Открытое письмо» Берга было опубликовано за полгода до тех событий, и его полемика более завуалирована. Опасаясь, что «романтическая» склонность композитора, казавшаяся в то время предосудительной и абсолютно устаревшей<sup>8</sup>, приведет в негодование всех этих «линеаристов» и «физиологов», «контрапунктистов» и «формалистов», Берг намекает им, что и они найдут в Камерном концерте то, что им причитается [11, 27–28].

Что же они найдут? На первый взгляд — многое. Замысел Камерного концерта оказался, как говорится, *en vogue*<sup>9</sup>, даже если сам Берг к этому не стремился. По его признанию, он ориентировался прежде всего на Камерную симфонию Шёнберга (№ 1), написанную еще в 1906 году<sup>10</sup>, — произведение, которое Шёнберг считал вершиной первого периода своего творчества. Берг знал ее досконально, так как в свое время сделал

<sup>4</sup> Музыкальная проза — метафора, обозначающая одну из возможностей взаимодействия слова и музыки. В словоупотреблении школы Шёнберга музыкальная проза понимается и как тип музыкального текста, для которого характерен несимметричный синтаксис, аналогичный прозаической речи (в отличие от «музыкальной поэзии», подразумевающей квадратность построений и каденционную рифму), и — более широко — как высшая ступень развития музыкального языка в целом, способ ясного и конкретного представления музыкальной мысли. См.: [18].

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: [4].

<sup>6</sup> Три сатиры для смешанного хора ор. 28 (1925–1926).

<sup>7</sup> В русском переводе фрагменты предисловия см.: [2, 20–21].

<sup>8</sup> Рассуждения об актуальности «романтического» красной нитью проходят и в публицистике Шёнберга 1920–1930-х годов. См., например, пассаж из статьи «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль»: «Какая форма жизни делает неуместной романтическую музыку? Разве в наше время нет больше романтики?» [8, 63].

<sup>9</sup> В моде (фр.).

<sup>10</sup> Об этом см.: [25, 7].

ее тематический анализ [12]. От Камерной симфонии он заимствует «сакральное» число инструментов: всего их пятнадцать, хотя состав несколько иной. Однако в начале 1920-х годов, ознаменованных возникновением камерного движения<sup>11</sup> и возрождением барочной концертности, произведение попадает в иной контекст.

Побывав на Зальцбургском фестивале в августе 1923 года, Берг имел возможность составить представление о ведущих тенденциях современной музыки, а также оценить, насколько актуален замысел Концерта, который, однако, оформился не сразу. Здесь соединились два проекта: Фортепианный концерт, который ранее рекомендовал написать Шёнберг, и произведение для духового квинтета — здесь побудительным мотивом стало наличие исполнителей, «Копенгагенских духовых»<sup>12</sup>. Шёнберг поначалу был против сочетания фортепиано с духовыми и критиковал Берга<sup>13</sup>. Ни он, ни Берг не могли знать, что Стравинский вскоре начнет работу над своим Концертом именно для такого состава. Но идея Концерта — в том числе двойного, тройного и четверного, вначале с большим, затем с камерным оркестром, — занимала Берга уже много лет. Однако проблема сочетания солирующих фортепиано и скрипки с соответствующими оркестровыми инструментами казалась ему неразрешимой. В середине лета 1923 года Берг решил задействовать фортепиано, скрипку и десять духовых<sup>14</sup>, а затем дополнил их число до тринадцати. Инструментов в сумме стало пятнадцать — как и в Первой камерной симфонии Шёнберга. Кстати, такой же по численности шёнберговский ансамбль Берг использует и в центральной сцене «Воццека».

В результате получилось произведение, которое отчасти вписывается в рамки возрожденного в то время жанра *Symphonie concertante*: разновидность концерта в трех частях (последняя часть — рондо), где несколько инструментов и инструментальных групп концертируют на равных началах<sup>15</sup>. Кстати, черты концертности присущи всем последующим произведениям Берга — два из них имеют это определение в названии: концертная ария «Вино» (также барочный жанр) и Скрипичный концерт. Сближает с тенденциями времени и состав аккомпанирующих инструментов: исключительно духовые в отсутствие струнных. В начале 1920-х духовые приобретают совершенно новый статус, что демонстрируют многие произведения Стравинского, Хиндемита, Вайля<sup>16</sup>. Шёнберг в этот период тоже работал над духовым квинтетом<sup>17</sup>, однако Берг не был знаком с этим произведением. Ограничение духовыми создавало иной тип оркестрового и ансамблевого звучания, далекого от смешанных тембров эпохи романтизма<sup>18</sup>: линии духовых обособлены и способствуют крайне отчетливому восприятию голосов. Кстати, в этом — отличие составов Камерной симфонии и Камерного концерта: у Шёнберга — редуцированный до солирующих инструментов оркестр (деревянные и медные духовые и пять струнных), у Берга же — ансамбль духовых и два солиста.

Принцип концертирования неразрывно связан с представлением о самоценности музицирования как такового. *Spielfreudigkeit* (радость музицирования, увлеченность процессом игры) становится лозунгом эпохи, освобождая творца от бремени индивидуализма и выражения внемзыкальных смыслов. Есть ли это в Концерте Берга? Безусловно. Теодор Адорно находит в нем «более непринужденное, “концертное” музицирование», «движение к широте и экспансивности», «игровое начало в тоне и

<sup>11</sup> О камерном движении см.: [6, 238].

<sup>12</sup> Речь идет о Копенгагенском духовом квинтете (англ. Copenhagen Wind Quintet) во главе с флейтистом Паулем Хагеманом (Paul Hagemann, 1882–1967).

<sup>13</sup> См.: [3, 577].

<sup>14</sup> Об этом см. в письме Шёнбергу от 12–13.7.1923 [3, 577].

<sup>15</sup> Об этом см.: [6, 233].

<sup>16</sup> Назовем Концерт для фортепиано и духовых И. Стравинского (1924), Концерт для скрипки и духового оркестра ор. 12 (1924) К. Вайля, Маленькую камерную музыку для 5 духовых ор. 24 Nr. 2 (1922) П. Хиндемита.

<sup>17</sup> А. Шёнберг. Духовой квинтет ор. 26 (1923–1924).

<sup>18</sup> Об этом писал ученик и первый биограф Шёнберга Э. Веллес, см.: [22, 161–162].

построении» [10, 434–436]. Но игра эта иная: *Symphonie concertante* оказывается фантомом, жанром в духе «если бы» [10, 435]. Ей противоречат мечтательный экзальтированный тон, мистическая зачарованность, демоническая взрывчатость и тяга к контрастам. Здесь по-прежнему властвует «музыкальная проза», которая, по своей сути, отрицает континуальность, непрерывность движения, объективность и беспристрастную моторику *perpetuum mobile*<sup>19</sup>. «Он <...> желал быть вволю сложным, сообразно своей натуре, — пишет Адорно, — не поддаваясь влиянию послевоенных ярмарочных лозунгов (*Jahrmarktsweisheit*), требовавших от произведения искусства ясности и простоты, чтобы не слишком напрягать деградирующую публику» [10, 438].

Из-за этого меняется и понятие виртуозности. Не композитор создает условия, в которых исполнитель может показать уровень владения инструментом, — наоборот: виртуозностью и блеском наделяется сама композиция<sup>20</sup>. Предметом игры становится структура. Пианист Эдуард Штойерман жаловался, что в Концерте негде продемонстрировать исполнительские возможности: партия фортепиано недостаточно «развернута». Действительно, солисты играют вместе лишь в финале: в I части солирует фортепиано, во II части — скрипка. Это правило нарушается лишь дважды: в первой части (вариация «Колиш») скрипач едва заметно, *pizzicato*, настраивает инструмент; во второй части (в момент зеркального обращения) с одним-единственным тоном *cis* включается фортепиано.

Изоощренная интеллектуальная игра с числом три (в соответствии с эпитафией «*Aller guten Dinge... [sind drei]*» — «бог троицу любит») определяет композиционную модель Концерта. Все его параметры, вплоть до места сочинения, подпадают под принцип троичности: три части, три группы инструментов и три их комбинации, три темы, три состояния («дружба», «любовь», «мир»), три характера, три формы<sup>21</sup>. Целое же подчиняется принципу  $1 + 2 = 3$ . Частью этой игры служат и анаграммы, и формальные структуры.

Вряд ли здесь есть что-то необычное: Берг вступил в новую фазу композиторской эволюции — в фазу рефлексии по поводу шёнберговской 12-тоновой техники. Известно предание о том, как 17 февраля 1923 года Шёнберг собрал учеников в Мёдлинге и поведал им о новом методе сочинения (см.: [27]). На самом деле им было известно об этом намного раньше — к тому же и Берг, и Веберн опробовали 12-тоновость еще в довоенные годы. Тем не менее, шёнберговский метод поначалу казался Бергу проблемой, решение которой требовало определенного времени. «Всё то, что ты нашел в области 12-тоновой музыки и теперь так независимо используешь, непрерывно занимает мою фантазию. Я не могу дождаться появления твоего первого сочинения в этом роде!» [3, 616] — пишет Берг учителю в сентябре 1923 года. Он считал своим долгом освоить технику Шёнберга и работать в ней: отказ рассматривался как предательство. Однако это удастся не сразу: лишь летом 1926 года, в период создания «Лирической сюиты», Берг сообщает учителю, что начинает «осваиваться с этой манерой письма», и это его очень успокаивает, ибо за ней — будущее музыки: так и только так можно будет сочинять, когда «вся прочая музыка» канет в лету [3, 619]. Камерный концерт же становится переходным опусом, где Берг пробует шёнберговский метод, испытывает его «на прочность», экспериментирует с ним, не подчиняясь ему полностью. Некоторые его опыты определенно смотрят в будущее.

Камерный концерт преимущественно атонален, хотя и содержит разделы, соответствующие законам шёнберговской «композиции при помощи двенадцати тонов». Здесь есть двенадцатитоновые серии, основанные на анаграммах и развертываемые по аддитивному принципу, есть полифонические методы работы — обращение, ракоход и

<sup>19</sup> «Это была настоящая швейная машинка», — с восторгом говорил Стравинский об исполнении своего Концертино бельгийским квинтетом «Pro Arte», см.: [24, 140].

<sup>20</sup> Об этом см.: [19].

<sup>21</sup> Подробнее о троичности в соответствующем эскизе см.: [5, 35].

ракоход обращения, которые действуют на различных уровнях, решая проблему «одинаковое как разное и разное как одинаковое» [25, 8]. Суммирование материала первой и второй частей в третьей напоминает принцип комплементарности в соотношении гексахордов двенадцатитоновой серии.

В целом возникает своего рода «мегасерийность»: частью серийной структуры становятся и звуковысотная организация, и форма, и ритм. В Камерном концерте окончательно оформляется феномен конструктивного ритма, обозначаемого специальным символом RH<sup>22</sup>. Роль ритма в этом произведении обусловлена его структурной схемой:  $1 + 2 = 3$ . Материал первых двух частей в синтезирующей третьей, Rondo ritmico, организован при помощи ритма. Уже на начальной стадии сочинения Берг разрабатывает «ритмические возможности», устанавливая основные категории — ритмический мотив, ритмическая тема с тематическим развитием, а также их вариации: увеличение, уменьшение, сдвиг на восьмую, деление на другие длительности. Он приводит контрапунктические формы ритма (каноны, фугато), а также варианты полиритмических сочетаний<sup>23</sup>.

Камерный концерт — одно из тех произведений, к которому применимо понятие композиционной модели во всех ее аспектах — вербальном, графическом и математическом. Это первый опус Берга, в котором процесс композиции в такой степени основан на «тектонике», на тщательно выстроенных соотношениях тактовых пропорций, подвергаемых постоянной корректировке в процессе работы: представление о них дает известная обзорная таблица, опубликованная в «Открытом письме» (Иллюстрация 3). Возрастание роли «архитектонического» начала в музыкальной форме представляет всеобщую тенденцию музыки 1920-х годов. Пристальное внимание этому аспекту уделяет и теория музыки. Берг изучает книгу Вильгельма Веркера о принципах симметрии в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха [28]; вполне возможно, он был знаком и с исследованиями Альфреда Лоренца о форме в музыкальных драмах Рихарда Вагнера.

Иллюстрация 3. А. Берг. Обзорная таблица из «Открытого письма» о Камерном концерте [11, 26].

### Tabellarische Übersicht

I Thema con Variazione	Thema	Var. I.	II	III	IV	V	Taktzahl			
	in der Grundgestalt (Exposition)	(1. Reprise)	im Krebs	in der Umkehrung	im Krebs der Umkehrung	in der Grundgestalt (2. Reprise)				
	(Durchführung)									
	Takte: 30	30	60	30	30	60	240			
II Adagio	Dreiteilig				Krebs davon			480		
	A <sub>1</sub>	B	A <sub>2</sub> (Umkehrg. von A <sub>1</sub> )	A <sub>2</sub>	B (Spiegelbild des vorherig. B)	A <sub>1</sub>	240			
	Takte: 30	12	36	12	30	30	12	36	12	30
III (= I plus II) Rondo rhythmico con Introduzione	Intro- duktion (Kadenz für Geige und Klavier)	: Exposition		Durchführung :			2. Reprise bezw. Coda	960		
		(da capo)								
	Takte: 54	96		79			76	305	480	
		Wiederholung: 175						175		

<sup>22</sup> От слова «Hauptrhythmus» (нем. «главный ритм»). О конструктивном ритме см., в частности: [26].

<sup>23</sup> Подробнее о ритмических эскизах см. [5, 27–28].



Особого внимания заслуживает феномен палиндрома в Adagio. Эта идея палиндрома перешла в Камерный концерт из «Винсента», второй оперы в предполагаемой трилогии; в дальнейшем в таком виде она появится в арии «Вино» и в центральной интерлюдии «Лулу». Центр симметрии — точка обращения в середине Adagio — приобретает мистический, почти сакральный смысл. Посредством резкого контраста динамики, темпа и фактуры создается впечатление мгновенной остановки движения, внезапного прорыва в иную, потустороннюю реальность: это таинство «Зазеркалья» (двенадцать раз проходит *cis* у фортепиано, как часы, бьющие полночь). Берг придавал особое значение пространственному расположению нотного текста в точке обращения и желал сделать симметрию наглядной (Иллюстрация 4), для чего адресовал редакторам и издателям Камерного концерта специальные указания. Комментарии Берга в эскизах Концерта указывают на то, что его замысел имеет автобиографическое обоснование: Adagio — это воспоминание о первой жене Шёнберга Матильде, безвременно умершей в период сочинения Бергом Концерта (в эскизах можно разобрать слова «Liebe» — «любовь», «Ma», — вероятно, «Матильда», «Hilfe!» — «На помощь!») [20, 208–218]. Возможно, поворот хода времени вспять воплощает идею мистической трансценденции — перехода от жизни к смерти, как предполагает, ссылаясь на мистическую повесть О. Бальзака «Серафина», Джон Ковач [16, Страница].

Иллюстрация 4. А. Берг. Камерный концерт. Adagio. Такты 357–364 (партитура).

The image displays a page of a musical score for the Adagio movement of Alban Berg's Chamber Concerto, measures 357-364. The score is arranged in a symmetrical fashion around a central point. The instruments shown include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B.), Clarinet in B-flat (Kl. (B)), Horn in F (Hr. (F)), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vcl.), Viola (Vcl. a.), Cello (Vcl. c.), and Double Bass (Vcl. b.). The score features various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *f*, and *ff*, and tempo markings including *molto riten.*, *Garz langsam (♩ = 48)*, *also wieder Tempo I*, and *molto accel.*. There are also performance instructions like *Nota adampfere!*, *Nota affeca!*, and *immer viel Begrenzung!*. The text at the bottom of the page includes a note: "Diese Klavierrolle war für den Fall, daß der ganze Konzert passiv wird." and another: "PPD Aufführung ohne 12 Schläge möglichst unmerklich, d.h. ohne einwirkend, zu stellen zu lassen."

Вопрос об истоках берговских палиндромов не допускает однозначного ответа. В отличие от Веберна, Берг вряд ли изучал зеркальные и ракоходные структуры старинной полифонии: скорее, как полагает Адорно, он ориентировался на «Лунного Пьеро» (№ 18 «Лунное пятно») [9, 430]. Более очевидны литературные истоки: экспрессионистская драма пути у А. Стриндберга и Ф. Верфеля. Известно, что предметом восхищения Берга была «магическая трилогия» Верфеля «Человек из зеркала»: он назвал ее «вторым

„Фаустом“» (см.: [23, 70]). Вероятным прототипом палиндрома является и техника киномонтажа. Возможность обратного воспроизведения в кинематографе и звукозаписи позволяла вернуть действие к исходному пункту, запустив пленку или магнитную ленту в обратном направлении (особенно очевидным это становится в ракоходной киноинтерлюдии «Лулу»). Палиндромные формы вновь поднимают проблему слышимого и неслышимого, воспринимаемого и постигаемого интуитивно. Как и другим произведениям Берга, Концерту присуща двойная «артикуляция»: поверхностная (драматургическая) и глубинная (структурная).

«Камерный концерт — наиболее строгое сочинение из когда-либо написанных Бергом», — отмечает Пьер Булез в предисловии к партитуре [14, 373]. И наиболее многогранное, добавим мы. Берг пытается построить универсальную модель, создать энциклопедию собственного стиля, представить панораму композиторских техник и возможностей работы с материалом «на пороге» додекафонии. Но всё это — пища не для слуха, а, скорее всего, для глаза. Здесь кроется важнейшее отличие от неоклассицистов, ориентированных на непосредственное восприятие структуры, словно бы формирующейся в самом акте музицирования. Для Берга же сочинение — не столько музицирование, сколько размышление над материалом и испытание его свойств. Точно так же и результат композиции становится предметом рефлексии, но не спонтанного, неподготовленного восприятия.

Будучи приношением, игрой и памфлетом одновременно, Камерный концерт остается одним из самых сложных творений Берга, которое несет отпечаток своего времени и не утрачивает при этом неповторимого берговского тона. Оно смотрит и в прошлое, и в будущее так же, как и его автор — «запоздавший романтик» [15, 3] и «самый одаренный конструктор форм среди композиторов нашего столетия» [7, 104], как сказал о нем Стравинский.

## Литература

1. *Берг А. Другу и учителю: открытое письмо А. Шёнбергу* / вст. ст., пер., публ. и прим. Е. М. Таракановой // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 117–119.
2. *Варуц В. П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки*. М.: Музыка, 1988. 80 с.
3. *Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время*. СПб.: Композитор, 2009. 1134 с.
4. *Векслер Ю. С. Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом?»* // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы / М-во культуры Российской Федерации, Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, Нижегородская региональная орг. Союза композиторов России; [сост. В. Н. Сыров]. Нижний Новгород: [Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки], 2004. С. 137–154.
5. *Векслер Ю. С. О композиционном процессе Альбана Берга*. Монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории имени М. И. Глинки, 2017. 152 с.
6. *Левая Т. Н, Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит: жизнь и творчество*. М.: Музыка, 1974. 447 с.
7. *Стравинский И. Диалоги* / пер. с англ. В. А. Линник, ред. перевода Г. А. Орлова, послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
8. *Шёнберг А. Стиль и мысль: статьи и материалы* / сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
9. *Adorno Th. W. Bergs kompositionstechnische Funde* // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I–III: Klangfiguren (I); Quasi una fantasia (II); Musikalische Schriften (III) / hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 413–432.
10. *Adorno Th. W. Epilegomena zum Kammerkonzert* // Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 13: Die musikalischen Monographien / Hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. S. 434–451.
11. *Berg A. Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von freizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg]* // Pult und Taktstock. 1925. Jg. 2. Heft 2/3. S. 23–28.
12. *Berg A. Arnold Schönberg. Kammersymphonie op. 9. Thematische Analyse*. Wien; Leipzig: Universal-Edition A. G., 1921. 14 S.
13. *Berg A. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?* // Musikblätter des Anbruch. 1924. Jg. 6. [Nr. 7/8]: August – September-Heft: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. S. 329–341.
14. *Boulez P. Berg: The Chamber Concerto* // Pierre Boulez. Orientations / Transl. by M. Cooper, ed. by J.-J. Nattiez. Cambridge: Harvard University Press; London: Faber and Faber, 1986. P. 372–373.
15. *Chłopecky A. Helenie i Hannie (o piesniach Albana Berga)* // Ruch muzyczny. 1981. № 1. S. 3.
16. *Covach J. Balzacian Mysticism, Palindromic Design, and Heavenly Time in Berg's Music* // Encrypted Messages in Alban Berg's Music / Ed. by S. Buhn. New York; London: Garland Publishing, 1998. P. 5–29.
17. *Dalen B. "Freundschaft, Liebe, und Welt": The Secret Programme of the Chamber Concerto* // The Berg Companion / Ed. by D. Jarman. Basingstoke; London: Macmillan Press, 1989. P. 141–180.
18. *Danuser H. Musikalische Prosa*. Regensburg: G. Bosse, 1975. 160 p. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; Bd. 46).

19. *Ertelt Th.* Gelegenheiten zur Brillanz: konstruktive und instrumentale Virtuosität im Schaffen Alban Bergs // *Musikalische Virtuosität* / hrsg. von H. von Loesch, U. Mahlert und P. Rummenholler. Mainz [u. a.]: Schott, 2004. S. 167–174.
20. *Floros C.* Alban Berg: Musik als Autobiographie. Wiesbaden; Paris: Breitkopf und Härtel, 1992. 376 S.
21. *Floros C.* Das verschwiegene Programm des Kammerkonzerts von Alban Berg: Eine semantische Analyse // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1987. Jg. 148. Nr. 11. S. 11–22.
22. *Redlich H. F.* Alban Berg: Versuch einer Würdigung. Wien; Zürich; London: Universal Edition, 1957. 393 S.
23. *Schroeder D.* Berg's Kammerkonzert and Franz Werfel's Spiegelmensch: Mirror Images in Music and Literature // *Encrypted Messages in Alban Berg's Music* / ed. by S. Bruhn. New York: Garland Publishing, 1998. P. 67–90.
24. *Schloezer B. de.* Igor Strawinsky // *Von neuer Musik : Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst* : [Bd: 1] / hrsg. von H. Grues, E. Kruttge, E. Thalheimer. Köln a. Rh.: F. J. Marcjan, 1925. S. 124–140.
25. *Stephan R.* Alban Berg (1885–1935) // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1985. Jg. 40. H. 1: Jänner. S. 3–11.
26. *Stroh W. M.* Alban Berg's "Constructive Rhythm" // *Perspectives of New Music*. 1968. Vol. 7. No. 1: Fall-Winter. P. 18–31.
27. *Szmolyan W.* Die Geburtsstätte der Zwölftontechnik // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1971. Jg. 26. Heft 3: März. S. 113–124.
28. *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922. VII, 356 S. (Abhandlungen der Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft; H. 3 / unter Leitung von H. Abert; Bachstudien; [Bd. 1] / W. Wercker).