

Юлия Сергеевна Векслер

wechsler@mts-nn.ru

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

Yulia S. Veksler

wechsler@mts-nn.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of
Foreign Music History Department of
M. I. Glinka Nizhny Novgorod State
Conservatory

Проблема жанра в творчестве Альбана Берга: традиция как Aussenhalt

Аннотация

Статья посвящена особенностям функционирования жанровой системы в творчестве А. Берга. Не будучи новатором в области жанра, Берг придерживается традиционной жанровой номенклатуры, опера, симфония, соната, квартет занимают наивысшую ступень в его жанровой иерархии. Вместе с тем названные жанры выступают как Aussenhalt, то есть «внешняя опора», «рамка», которая полагает границы и предохраняет от анархии, высвобождая композиторскую фантазию. Жанр может проявлять себя имплицитно, требуя интерпретации, он сам становится одним из способов интерпретировать музыкальное произведение.

Ключевые слова

Музыка XX века, Альбан Берг, жанр, Aussenhalt, традиция

The problem of genre in the work of Alban Berg: tradition as Aussenhalt

Abstract

The article is devoted to the peculiarities of the functioning of the genre system in the work of A. Berg. Not being an innovator in the field of genre, Berg adheres to the traditional genre nomenclature, opera, symphony, sonata, quartet occupy the highest position in his genre hierarchy. At the same time, these genres act as an Aussenhalt, that is, an “external support”, a “frame” that sets boundaries and protects against anarchy, releasing the composer's imagination. A genre can manifest itself implicitly, covertly, being included in an extensive system of symbolism: it requires interpretation and itself becomes one of the ways to interpret a musical work as a whole or certain fragments of it.

Keywords

Music of the twentieth century, Alban Berg, genre, Aussenhalt, tradition

Альбан Берг не принадлежал к тем композиторам XX столетия, кто активно занимался реформированием жанровой сферы музыки: новации Берга, как и его коллег-нововенцев, концентрировались почти исключительно в области музыкального языка. Однако представление о том, что жанровая система в творчестве Берга малоинтересна, глубоко ошибочно: за прочным фасадом традиционных жанров обнаруживается новое музыкальное мышление, не слишком согласующееся с ними. Жанр у Берга может проявлять себя и имплицитно, скрыто, включаясь в разветвленную систему символики: он требует интерпретации и сам становится одним из способов интерпретировать музыкальное произведение в целом или какие-то его части.

Берг написал всего около 15 сочинений, их можно окинуть единым взглядом (Таблица 1). Многие жанры представлены в двух вариантах: атональном и додекафонном, как например квартет, концерт и опера, причем одножанровые сочинения находятся на большой дистанции (об этом: [22]). Для того, чтобы прояснить мотивы выбора Бергом того или иного жанра и особенности его трактовки, нужно обратиться не только к самой партитуре, но рассмотреть историю создания и первоначальные версии, проанализировать публичные и приватные комментарии композитора, а в некоторых случаях и критические отклики на его сочинения.

Соната для фортепиано оп. 1 (1909) Семь ранних песен для голоса и фортепиано/оркестра (1928, инструментовка одноименных песен 1905–1908)	тональность
Четыре песни на слова Ф. Геббеля и А. Момберта оп. 2 (1908–1910)	тональность/атональность
Струнный квартет оп. 3 (1910) Пять оркестровых песен на тексты видовых открыток Петера Альтенберга (Fünf Orchesterlieder nach Ansichtkartentexten von Peter Altenberg) оп. 4 (1912) Четыре пьесы для кларнета и фортепиано оп. 5 (1913) Оркестровые пьесы оп. 6 (1913–1915) «Воцдек» („Wozzeck“) (Георг Бюхнер), опера в 3-х актах (15 сценах) оп. 7 (1914–1922) Три отрывка (Bruchstücke) из оперы «Воцдек» оп. 7 для голоса с оркестром (1924) Камерный концерт для фортепиано и скрипки с сопровождением тринадцати духовых (1923–1925)	атональность
«Лирическая сюита» для струнного квартета (1925–1926)	атональность/додекафония
«Вино» („Der Wein“) (Шарль Бодлер — Стефан Георге), концертная ария с оркестром (1929) Скрипичный концерт (1935) «Лулу» („Lulu“) (Франк Ведекинд), опера в 3-х актах (1927–1935, не завершена) Симфонические пьесы (Symphonische Stücke) из оперы «Лулу» (1934)	додекафония

Таблица 1. Список сочинений А. Берга.

Первоначальные представления о музыкальных жанрах складывались у Берга в годы дилетантства, когда будущий композитор черпал знания о музыке из посещений оперы и концертов, дополняя их домашним музицированием. Записи в его «Музыкальном дневнике», где зафиксированы все сочинения, проигранные на фортепиано вместе с сестрой Смагардой, свидетельствуют о доминировании в его слуховом опыте музыки романтизма,

в первую очередь симфонических жанров и оперы¹. Однако первые опусы начинающего композитора, который никогда не учился музыке, были созданы в единственно доступном ему в то время жанре Lied.

Обучение у Шёнберга — оно пришлось на важнейший период в становлении самого учителя, связанный с началом экспрессионизма и отказом от тональности, — напротив, было основано на классической традиции, в рамках которой осваивались по преимуществу камерные инструментальные жанры. Шёнберг сетовал на то, что юный Берг, которого он взял в ученики, совершенно не владел техникой инструментального письма. Этот недостаток был компенсирован самым радикальным образом.

В дальнейшем композиторская практика Шёнберга стала существенным импульсом для Берга: каждое новое произведение Шёнберга тщательно изучалось и анализировалось всеми его учениками. Многие из сочинений учителя, как например, Камерную симфонию ор. 9, Второй струнный квартет ор. 10, Шесть пьес для фортепиано ор. 19, Берг рассматривал как ориентир. После окончания обучения в течение долгих лет сохранялась связь с Шёнбергом, даже зависимость от него: Берг как правило следовал рекомендациям и советам мэтра в выборе жанров.

Не меньшее влияние на творческие замыслы Берга оказывала и ситуация в современной музыке. Начиная с 1920-х он имел возможность исполняться на крупнейших фестивалях новой музыки, позже не раз входил в состав отборочных жюри, поэтому был в курсе новейших тенденций композиторского творчества. В результате выбор того или иного жанра был не свободен от полемичности: за ним — и желание идти в ногу со временем, и отстаивание интересов своей школы.

Наконец, два сочинения, концертная ария «Вино» и Скрипичный концерт, были созданы Бергом по заказу, что, впрочем, не стало ограничением: условия заказа Берг сумел обратить в свою пользу.

Иерархия жанров в творчестве Берга менялась в процессе его эволюции. Юный Альбан, будучи дилетантом, сочинял почти исключительно песни. Шесть первых опусных сочинений демонстрируют преобладание инструментальной музыки. А начиная с «Воццека» главным жанром, находящимся на вершине жанровой иерархии, становится опера. Об этом свидетельствует известный эскиз трилогии «Три В», созданный в 1923 году по завершении «Воццека» и реализованный лишь отчасти. Центральное место в нем занимают три оперы — «Воцтек», «Винсент», «Вольфганг», другие жанры мыслились рядом с оперой, между операми и после оперы (см. [4, 1054–1056]). В сущности, так оно и оказалось.

Проследим судьбу разных жанров и начнем с Lied. Это главный жанр для Берга-аутодидакта, он не изменил ему и с началом обучения у Шёнберга. С 1900 по 1908 год им было создано более 70 песен². Став профессиональным композитором, Берг пожелал оставить их в прошлом: новый отсчет его произведений начинается с Сонаты для фортепиано ор. 1. Однако песня не исчезает полностью: это маркер, который отмечает этапы эволюции и самого жанра, и творчества Берга. Четыре песни на слова Г. Геббеля и А. Момберта ор. 2 (1908–1910) — первое сочинение с применением свободной атональности, ответ Берга на шёнберговский цикл «Пятнадцать стихотворений из книги висячих садов С. Георге», где литература служила «повитухой» в момент рождения новых средств (см. [14, 445]). Близко соседствует с ним еще один песенный цикл — Пять песен на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга ор. 4 (Fünf Orchester-Lieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg, 1912), сочинение в высшей степени новаторское, скандальное и надолго канувшее в лету. Позднеромантический жанр оркестровых песен

¹ Подробнее о «Музыкальном дневнике» см. [4, 95–146; 900–1019].

² О ранних песнях Берга см. [19].

стал полем самых смелых экспериментов (примечательно, что Берг отдал предпочтение *Orchesterlied*, а не ансамблевой песне по образцу «Лунного Пьеро», набиравшей популярность в новой музыке³). Предельная афористичность, плохо сочетающаяся с огромным оркестровым составом (песни заканчивались, не успев начаться), 12-тоновые поля и 12-тоновые последования, необычные тембровые эффекты, наконец, экстравагантные прозаические тексты венского поэта Петера Альтенберга, «городского сумасшедшего», не были поняты ни публикой, поднявшей их на смех, ни Шёнбергом, который узрел в песнях лишь стремление к новаторству любой ценой. Пройдет 15 лет, и Берг, знаменитый автор «Воццека», уже освоивший додекафонию, вторично обратится к этому жанру, чтобы извлечь из небытия и оркестровать семь своих ранних песен (*Sieben frühe Lieder*, 1928), которые представляли разительный контраст с его актуальным творчеством. Однако до того, он еще раз сочинит *Lied*, представив вторую, додекафонную версию песни на слова Т. Шторма «Закрой мне глаза» («*Schließe mir die Augen beide*» (Theodor Storm, 1907/1925), чтобы наглядно показать, какой путь прошло его творчество и вся музыка в целом за четверть века.

Фортепианная соната *op. 1* — единичное сочинение в этом жанре. Она стала *Gesellenstück*, экзаменом на зрелость по окончании обучения у Шёнберга. Освоению и жанра сонаты, и сонатной формы Шёнберг придавал исключительное значение. Об этом косвенно свидетельствуют записи лекций ученика Веберна Ф. Гершковича, посвященные анализу бетховенских сонат⁴. Созданию сонаты предшествовало пять сонатных эскизов разной протяженности, которые не планировались к завершению. Берг писал и главную партию, и соединение главной и побочной, и сонату до репризы⁵. Однако Соната *op. 1*, шестая и последняя в этом ряду, написанная на границе тональности, далеко отстоит от каких-либо классических традиций: она одночастна (другие части планировались, но не были написаны), лишена заметных контрастов и целиком представляет собой род развивающей вариации, упраздняющей различие изложения и развития материала. В дальнейшем фортепианная соната не привлекала Берга: он не был пианистом. Однако имплицитное присутствие сонаты в его творчестве исключительно велико. Сонатная форма проникает в оперу, где раскрывается ее нарративный потенциал. Она представляет взаимоотношения персонажей: контраст (семейный портрет — Мари, Ребенок и Воцек — в 1-й картине 2-го действия «Воццека») и конфликт (противостояние Лулу и Шёна в «Лулу») ⁶. Кстати, в эпилоге «Воццека», оркестровой интерлюдии, звучащей после смерти главного героя, находит применение лучший из сонатных эскизов — Соната *d-moll*: она дает материал для основной темы.

Не менее сложна и причудлива в творчестве Берга судьба еще одного классического жанра — симфонии. Симфония рассматривалась им как высший жанр, освященный традицией венских классиков и вознесенный на небывалую высоту гением Малера, личность и творчество которого еще при жизни стали для шёнбергианцев предметом культа, необычайно возросшего после смерти композитора в 1911 году⁷. Симфония так и не была реализована Бергом, оставаясь своего рода недостижимой вершиной — возможно, в том числе и потому, что стремительная трансформация всей жанровой системы в начале столетия сделала симфонию неактуальной: на первый план выдвинулась камерная музыка. В 1912 году Берг мечтал написать симфонию по мистической повести Бальзака «Серафита» с голосом мальчика в вышине (видимо, по образцу малеровской Восьмой), в 1913 он начал работу над другим симфоническим проектом, но попытка написания симфонии была

³ Жанру ансамблевой песни посвящена монография А. Майера, см. [28].

⁴ Они опубликованы Д. Смирновым, см. [12].

⁵ Подробное описание сонатных эскизов см. в: [26, 163–269].

⁶ Сонатную форму в музыкальной драме Берга рассматривает Клаус Швайцер в: [31, 101–226].

⁷ Подробнее см. нашу статью: [3].

пресечена Шёнбергом, полагавшим, что эта задача не под силу его бывшему ученику⁸ (нелишне напомнить, что и сам Шёнберг оставил свой план исполинской симфонии, предшествовавший оратории «Лестница Иакова» — впрочем и последняя не была завершена, устарев еще на стадии ее сочинения⁹). Шёнберг предложил Бергу написать вместо симфонии характеристические пьесы для оркестра по образцу своих Пьес ор. 16, что тот и сделал, создав Три оркестровых пьесы ор. 6: Прелюдию, Хоровод и Марш. В дальнейшем Берг как минимум дважды упоминает о намерении писать симфонию: в 1925, по завершении «Воццека», и в 1935, по окончании Скрипичного концерта (см. [32, 264, 390]). Реализовать симфонические планы он смог лишь в своей «Лулу-симфонии», написанной на материале так и не завершённой «Лулу», однако впоследствии все-таки уступил рекомендациям издателя и остановился на другом варианте названия: «Симфонические пьесы из оперы “Лулу”». В творчестве Берга есть еще одна симфония, 5-частная симфония малеровского образца во втором акте «Воццека»: в соответствии со структурой драмы он обозначен как «перипетии» [18, 268]. В симфонических исканиях Берга известную роль сыграла и другая модель симфонии — написанная в 1906 году Камерная симфония ор. 9 Шёнберга. Необычный состав из 15 солирующих инструментов, духовых и струнных, оказывал магическое воздействие на Берга, он обращается к нему по меньшей мере дважды: в центральной сцене «Воццека» (3-я картина 2-го действия), где наряду с симфоническим участвует и камерный оркестр, и в Камерном концерте — в последнем он воспроизводится лишь количественно.

Как известно, рождение экспрессионистской атональности существенно повлияло и на жанровую систему: построение крупной формы оказалось невозможным¹⁰, одним из ведущих жанров стала так называемая «афористическая пьеса», «aphoristisches Stück»¹¹. Своеобразный манифест ее мы видим в письме Шёнберга Бузони: «Моя музыка должна быть краткой... Всего в нескольких звуках. Не строить, но «выражать»!!» (цит. по: [35, 170–171]). Максимальная концентрация за счет отсутствия повторения и развития тем, разорванность фактуры, дифференцированность динамических, артикуляционных указаний, нерегулярный синтаксис — вот ее черты. Радикальный лаконизм оказался созвучен дарованию Веберна, написавшего более десятка таких сочинений (наиболее показательный пример — Багатели для струнного квартета, где согласно Шёнбергу, композитору «удалось передать роман одним единственным жестом, а счастье — одним вздохом»¹²). Бергу — не считая отдельных *Altenberg-Lieder* — принадлежит лишь один цикл такого плана — Четыре пьесы для кларнета и фортепиано (причина выбора состава неизвестна), своего рода соната в миниатюре. Афористический стиль был чужд композитору, но стал тем, от чего он постоянно отталкивался, вновь и вновь пытаясь доказать, что построить протяженную форму без тональности возможно.

Так происходит в первом из пары квартетов, Квартете ор. 3. Хотя он сочинялся «под крылом» Шёнберга, Берг здесь получил значительную независимость. Действуя смелее, чем учитель, он сумел выстроить в двухчастном сочинении большую инструментальную форму (см. [27]). Перед Первой мировой войной это единственный пример полномасштабного атонального сочинения, которое обходится без «внемusыкальных опор» [34, 137]. Неслучайно квартет стал манифестом чистой музыки (именно с ним связан

⁸ О нереализованных планах симфонии см. [33, 1–2].

⁹ О симфонии Шёнберга см. [30, 120–121].

¹⁰ Сам Берг пишет об этом в докладе о «Воццеке», см. [18, 267].

¹¹ Термин «афористическая пьеса» (также во мн.ч. — *aphoristische Stücke*, *aphoristic pieces*) использует в связи с миниатюрами Берга, Шёнберга и Веберна К. Бейли. См. [17, 83–110].

¹² Предисловие к партитуре: Anton Webern. *Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9*. Wien: Universal Edition, 1924. S. II.

прорыв Берга на международной арене в 1923 году¹³) и оказался востребованным не в предвоенные годы, а десятилетие спустя.

Однако второй квартет вовсе не продолжил путь первого, хотя в то время это принесло бы успех. Нежелание подчиняться неоклассицистскому реваншу чистой музыки вызвало к жизни сочинения со скрытой программой и умолчанным словом. «Лирическая сюита» для струнного квартета стала первым опусом с последовательным воплощением 12-тоновой техники (она сочетается со свободной атональностью). Но если Шёнберг впервые опробовал додекафонию на модели барочной сюиты (это Сюита ор. 25 для фортепиано), Берг обращается к романтической традиции, о чем не в последнюю очередь говорит красноречивая цитата «Тристан-мотива» в 6-й части сюиты. Очевидным прототипом сочинения стала «Лирическая симфония» (*Lyrische Symphonie in 7 Gesängen*, 1923) Александра Цемлинского, вокальная симфония о любви, за которой стоит малеровская «Песнь о земле». Она дала сюите Берга и название, и вторую использованную в ней цитату. Рудимент вокальной партии сохранился в 6-й части сюиты (текст стихотворения Ш. Бодлера «*De profundis*» был выписан в черновиках финала)¹⁴. Разного рода конспирологические толкования объясняют сокрытие слова желанием Берга утаить от жены тайный роман с Ханной Фукс¹⁵. Но, возможно, Берг в начале работы пытался следовать модели Второго струнного квартета Шёнберга, две последние части которого вокальны, а потом отказался от этого. Т. Адорно справедливо называл сюиту «скрытой оперой» [15, 452]. Однако вовсе не программа держит на себе это сочинение, драматургия которого далека от сюитной. Берг выстраивает части по принципу прогрессирующего контраста, а также объединяет сквозным развитием иного рода: история постепенного сближения, а затем расставания персонажей передана при помощи пермутаций додекафонной серии (см. [32, 283]).

Пара концертов — Камерный и Скрипичный — создавалась с разницей в 10 лет, они представляют абсолютно разные интерпретации жанра. В первом из них, следуя советам Шёнберга, Берг обратился к духовому составу, сопровождавшему солирующие фортепиано и скрипку¹⁶. Замысел стал стопроцентным попаданием в современность: в те же годы написаны сочинения Стравинского, Вайля и Хиндемита для похожего состава с участием духовых. Но у Берга под маской абсолютной музыки скрывалось приношение Шёнбергу и его школе, воплощенное в скрытой программе, в развитой сети символики, которая позволила ему вложить в это сочинение «дружбу, любовь и целый мир» человеческих отношений, как он признается в знаменитом Открытом письме учителю¹⁷. Там же он с нескрываемой иронией пишет о том, что намеренно ввел в заблуждение всех этих защитников нового классицизма, линейаристов, контрапунктистов и формалистов, чтобы скрыть от них свою «романтическую наклонность». В концерте нет ничего похожего на необарочную беззаботность музицирования. Изошренная конструктивная идея сочинения, опережающая время, позволяет продемонстрировать виртуозность прежде всего композитору, а не исполнителям, а концерт становится апологией сложности в эпоху «новой простоты».

Второе прочтение жанра в Скрипичном концерте стало столь же многомерным. Концерт-реквием, концерт-мемориал, посвященный «памяти Ангела» (дочери Альмы Малер Манон Гропиус) так же балансирует между программной и чистой музыкой

¹³ Квартет ор. 3 был исполнен в августе 1923 года на Первом фестивале Международного общества новой музыки квартетом Хавемана.

¹⁴ Впервые в статье Д. Грина: [24].

¹⁵ Подробнее в нашей статье: [8].

¹⁶ Шёнберг, будучи в Дании по приглашению П. фон Кленау, услышал духовой квинтет Пауля Хагемана и задумал написать для него свое сочинение. См. [23, 49].

¹⁷ На русском языке опубликовано в: [1]. Подробнее об этом: [7, 12].

(программный комментарий к концерту, опубликованный Вилли Райхом в одной из венских газет, был адресован в первую очередь Альме, но не широкой публике)¹⁸. Для заказавшего сочинение американского скрипача Луиса Краснера Берг планировал написать совсем другой концерт, который понравился бы американской аудитории, но, вероятно, вызвал бы критику со стороны Шёнберга и его школы. Берг собирался включить в него вариации на каринтийскую народную песню с фривольным, почти неприличным текстом. Двенадцатитоновый хорал он намеревался сочинить сам. Концерт должен был завершаться бодрым рондо-финалом (см. [29, 30]). Смерть Манон Гропиус глубоко потрясла Берга, в результате он пересмотрел концепцию и план концерта, придав ему мистериальные черты и положив в основу штраусовскую идею «Смерти и просветления»: концерт приблизился к симфонической поэме с солирующей скрипкой. Баховский хорал в последней части был найден в самом конце работы, а цитирование его текста, который не звучит, имело иной прообраз — небарочную Вторую сонату для скрипки и фортепиано Ф. Бузони (см. [32, 387]).

Две берговские оперы (опустим многочисленные оперные замыслы) традиционно относят к жанру экспрессионистской музыкальной драмы, хотя Берг и не следует ее классической одноактной модели — замкнутой в круг «драме пути» (кстати, она сохранилась в параллельном, впоследствии отвергнутом в пользу Воццека замысле монодрамы «Ночь. Ноктурн»¹⁹). «Воцтек» был задуман накануне Первой мировой войны, закончен уже в 1922 году, принадлежность разным эпохам обусловила его неомогенность: как отмечает Герман Данузер, с точки зрения истории драмы «Воцтек» находится на предэкспрессионистской ступени, соединяя черты символизма и реализма, с точки зрения истории композиции — в фазе постэкспрессионизма, обращаясь к традиционным формам и жанрам [20, 48].

К началу работы над оперой уже были созданы две экспрессионистских драмы Шёнберга: «Ожидание» и «Счастливая рука», Берг прекрасно знал «Саломею» Штрауса, однако ориентировался на другой образец: «Пеллеас и Мелизанду» Дебюсси, один из первых примеров литературной оперы (см. [32, 176]). В записной книжке 1916 года он сравнивает структуру оперы Дебюсси и будущего «Воццека», предполагая в нем 4 акта (Иллюстрация 1). Первоисточник — оставшаяся в эскизах драма Г. Бюхнера — представлял собой разрозненные сцены, которые можно было складывать по-разному, что делало возможной и многоактность и одноактность. И если последней отдает предпочтение Манфред Гурлитт, который обратился к бюхнеровскому сюжету примерно в то же время и стал автором «Второго “Воццека”»²⁰, Берг в конце концов останавливается на вагнеровской трехактной модели. Изначально композитор планировал чередовать обычные оперные сцены, использующие тематическое развитие, с нетематическими подобно «Ожиданию» Шёнберга, им соответствовали бы два типа вокального интонирования: пение и *Sprechgesang* («мелодрама», как в «Лунном Пьере»²¹). Но подлинной революцией стало использование в «Воццеке» так называемых «традиционных форм» (впрочем, эти идеи носились в воздухе). Они были обобщены в наброске, составленном учеником Берга Фрицем Малером (см. [32, 191]) и вложенном в первые экземпляры клавира оперы (заметим, что в партитуре они не обозначены). Здесь мы видим энциклопедию актуальных для Берга форм и жанров, начиная от старинных и заканчивая новыми изобретенными им инвенциями. Для Берга они были не только способом композиции, но и интерпретации сочиненного, ибо далеко не все из указанных форм распознаются на слух. В начавшейся

¹⁸ Комментарий приведен в: [4, 808–809].

¹⁹ Подробнее о замысле монодрамы «Ночь. Ноктурн» см. в: [5, 467–473].

²⁰ Об опере М. Гурлитта «Войцек» см. [6].

²¹ См. письмо Веберну от 19.8.1918 в: [25, 21].

еще до исполнения оперы дискуссии Берг вынужден был дать комментарий: будучи захвачен идеей оперы, «выходящей далеко за пределы личной судьбы Воццека», слушатель и не должен обращать внимания на заключенные в сочинении музыкальные формы (см. [2, 361]). Как выразился А. В. Михайлов: «Традиционные, старинные формы делаются в «Воццеке» внутренней формой» процессов, ложем потоков, которые по ним текут» [11, 54]. И такая их трактовка абсолютно расходилась с неоклассической.

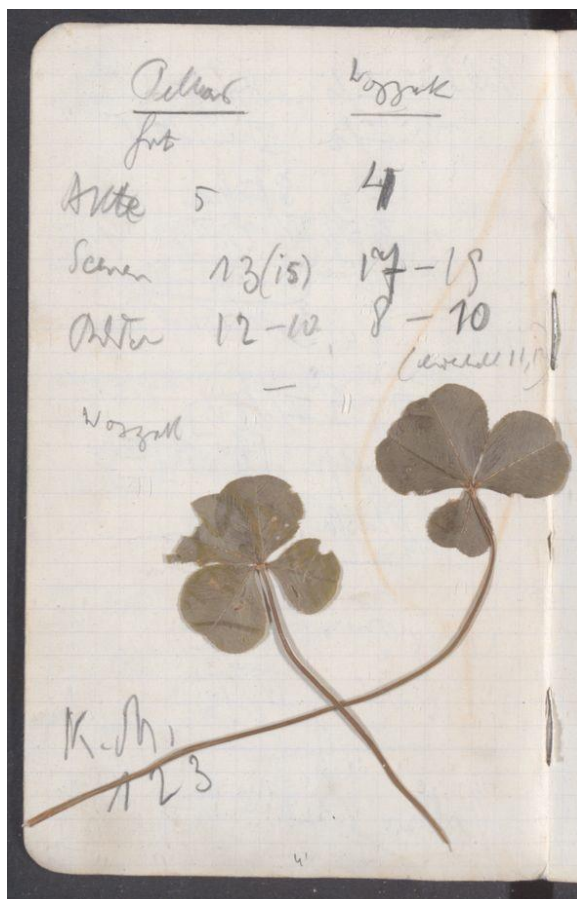


Иллюстрация 1. Страница из записной книжки Берга (1916). ÖNB MS F 21 Berg 479/43, f. 4v²².

Обратившись к сочинению второй оперы, «Лулу», Берг вынужден был считаться не только с антивагнерианскими тенденциями в современном театре, но и со взлетом Zeitoper, оперы на злобу дня, воплотившей в себе идеи Новой вещественности: это урбанизированный сюжет, новые, современные герои, динамично развивающееся действие, антипсихологизм, включение в оперу джаза и модных танцев. Шёнберговский опыт написания злободневной оперы в додекафонной технике («С сегодня на завтра»), оказался неудачным: Шёнберг ни на йоту не желал поступиться принципами l'art pour l'art, искусства для искусства. Берг критически отзывался о Zeitoper: он высказывался против введения в оперу атрибутов современности: джаза и кино (см. [2, 359]), что, однако, не помешало ему

²²Расшифровка записи:

	«Пеллеас»	«Воццек»
содержит		
актов	5	4
сцен	13 (15)	17–19
картин	12–10	8–10

сделать это в «Лулу». Он блестяще решил задачу, соединив несоединимое: сюжет эпохи модерна, давно ушедшей в прошлое, поэтику экспрессионизма и новый динамизм, свойственный современному театру и кино. Эстетика триллера²³, приемы кинодраматургии, немой фильм в центральной интерлюдии, отзвуки джаза, виртуозное использование как инструментальных, так и вокальных форм и жанров, а также традиционного, хотя и додекафонного бельканто, делает «Лулу» продуктом оперного мышления 1920–1930-х гг. Берг идет навстречу своему времени, оставаясь в рамках той традиции, что была привита Шёнбергом.

Итак, классическая жанровая система у Берга цементирует незыблемые основы его музыкальной картины мира, их можно обозначить распространенным в западном гуманитарном знании термином Aussenhalt, что переводится как «внешняя опора», «внешняя рамка»²⁴. Применительно к жанровой традиции его впервые употребил Герман Данузер в статье о немецких композиторах-неоромантиках 1970-х гг.: В. Риме, В. Швайнице, М. Трояне²⁵. Обращение к традиционным жанрам в данном случае не предполагает сохранения их типологических свойств, но способствует «освобождению» композитора, обеспечивая ему противовес, способный «ограничить» безграничную свободу решений [21, 186]. Похожим образом действовал и Берг. В его творчестве нет радикального отказа от традиционных жанров, нет и демонстративного восстановления жанровой традиции, как в неоклассицизме. В то же время он далек и от «жанростроительства», сочинения индивидуального авторского жанра в каждом новом опусе. Бергу была необходима традиционная жанровая номенклатура, которая уберегла бы его музыку без тональности от угрозы хаоса. Однако понимание жанра у него меняется: он становится вместилищем всеобъемлющего синтеза, разных, дополняющих друг друга и вовлеченных в диалог элементов, насыщается многослойным содержанием, прочитаемым на разных уровнях, сочетает явленное и скрытое, эксплицитное и имплицитное. В этом не было ни игры, ни дистанцирования, но доминировало ощущение преемственности и наследования многообразного опыта, включенного в современность. Мало кому это удалось так, как Бергу, запоздавшему романтику XX столетия и первооткрывателю путей в будущее.

²³ О триллере в «Лулу» см. в: [10, 20].

²⁴ Термин Aussenhalt принадлежит немецкому антропологу и социологу Арнольду Гелену (1904–1976). В своей работе «Первобытный человек и поздняя культура» (Urmensch und Spätkultur, 1956) он создает учение об институтах, которые отражают потребность человека в поддержании стабильности мира, «разгружают» человека от опасности и позволяют действовать «инстинктоподобно». Подробнее см. в: [13].

²⁵ Вольфганг Рим (Wolfgang Rihm, 1952) — немецкий композитор и педагог; Вольфганг фон Швайниц (Wolfgang von Schweinitz, 1953) — немецкий композитор; Манфред Троян (Manfred Trojahn, 1949) — немецкий композитор, дирижер, педагог.

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. *Берг А.* Проблемы оперы / пер. А. В. Михайлова // Михайлов А. В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. Москва-Санкт-Петербург: Университетская книга, 2009. С. 359–361.
3. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и Густав Малер // Густав Малер и музыкальная культура его времени. В честь 150-летия со дня рождения Г. Малера и к 125-летию со дня рождения А. Берга. Материалы международной научной конференции. М., 2013. С. 281–292.
4. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. 1134 с.
5. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг как экспрессионист // Экспрессионизм в Австро-Венгрии. Отв. ред. Е. К. Виноградова. М.: Государственный институт искусствознания, 2022. С. 453–487.
6. *Векслер Ю. С.* Другой «Воцек». О неизвестной опере Манфреда Гурлитта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 2. С. 72–79.
7. *Векслер Ю. С.* Камерный концерт Альбана Берга: между игрой, памфлетом и приношением // Журнал ОТМ 2021/3 (35). С. 8–19.
8. *Векслер Ю. С.* Нарратив и нарративность в «Лирической сюите» Альбана Берга // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 10–26.
9. *Власова Н. О.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество: монография. М.: Московская консерватория, 2014. 416 с.
10. *Заднепровская Г. В.* Отечественный музыкальный театр рубежа XX–XXI вв.: в поисках обновления оперного жанра. Дисс. доктора иск.-я. Том II. Москва, 2023.
11. *Михайлов А. В.* Бетховен: преемственность и переосмысления // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М., 1998. С. 7–73.
12. *Смирнов Д.* Геометр звуковых кристаллов // Советская музыка. 1990. № 3. С. 74–81; № 4. С. 84–93.
13. *Филиппов А. Ф.* Гелен // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд; Председатель научно-редакционного совета В. С. Степин. М.: Мысль, 2000–2001. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6044211696bcc4acb3e060> (дата обращения: 10.10.2024).
14. *Шорске К. Э.* Вена на рубеже веков: политика и культура / пер. с англ. под ред. М. В. Рейзина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. 512 с.
15. *Adorno Th. W.* Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. 841 S.
16. *Adorno Th. W.* Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971. 521 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann).
17. *Bayley K.* Berg's aphoristic pieces // The Cambridge Companion to Berg / ed. by A. Pople. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 1997. P. 83–110.
18. *Berg A.* Wozzeck [Vortrag, erstmals gehalten in Oldenburg am 3. März 1929] // Berg A. „Wozzeck“-Vortrag von 1929 // Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 267–289.
19. *Chadwick N.* Berg's Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek // Music&Letters 52, 1971. P. 123–140.
20. *Danuser H.* Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 1984. 465 S.
21. *Danuser H.* Ein Außenhalt für den «Weg nach Innen?»: zur Gattungsproblem der jüngsten Musik // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984, I. S. 184–188.

22. *Ertelt Th.* Berg, Alban // MGG Online, hrsg. von L. Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht July 2018. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-1004790k90000.han.onb.ac.at/mgg/stable/46622> (дата обращения: 10.10.2024).
23. *Fjeldsøe M.* Paul von Klenau, Alban Berg og den 'toneartsbestemte' tolvtonemusik // Musik & Forskning 29. 2004. S. 43–67.
24. *Green D. M.* Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite // The International Alban Berg Society Newsletter 5. 1977. P. 13–23.
25. *Hilmar E.* „Wozzeck“ von Alban Berg. Entstehung — erste Erfolge — Repressionen (1914–1935). Wien: Universal Edition, 1975. 106 S.
26. *Krämer U.* Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien: Universal-Edition, 1996. 299 S. (Alban Berg Studien 4).
27. *Lippe K.* Zur Komplexität in Alban Bergs Streichquartett op.3 // Musik & Ästhetik. Bd. 9 (2005), 35 (Juli), S. 50–68.
28. *Meyer A.* Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ op. 21: Eine Studie über Einfluß und "misreading"/ München: Fink, 2000. 355 S.
29. *Pople A.* Berg: Violin Concerto. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 121 p.
30. Schönberg-Handbuch / hrsg. von A. Meyer/Th. Muxeneder/U. Scheideler. Berlin: Kassel: Metzler: Bärenreiter, 2023. 516 S.
31. *Schweizer K.* Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1970. 229 S.
32. *Simms B. R.; Erwin Ch.* Berg. New York: Oxford University Press, 2021. 514 p.
33. *Stephan R.* Einleitung // Alban Berg. Sämtliche Werke: Separatum: Symphonie-Fragmente: Ausgabe in Facsimile mit Übertragung / vorgelegt u. eingel. von R. Stephan. Wien: Universal-Ed., 1984. S. 1–2.
34. *Stephan R.* Musiker der Moderne: Porträts und Skizzen. Laaber: Laaber, 1996. 176 S.
35. *Theurich J.* Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927) // Beiträge zur Musikwissenschaft 1977. Heft 3. S. 162–211.

References

1. Berg, Alban. 1994. "Drugu i uchitel'yu: otkrytoe pis'mo A. Shyonbergu [To a friend and teacher: an open letter to A. Schoenberg]," translated by E. Tarakanova. *Muzykal'naya akademiya / Musical Academy*, no. 1, 117–19 (In Russian).
2. Berg, Alban. 2009. "Problemy opery [Problems of Opera]." *Izbrannoe: Fenomenologiya avstrijskoj kul'tury [Selected works: The Phenomenology of Austrian culture]*, translated by Aleksandr V. Mihajlov. Moscow-Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga: 359–61. (In Russian).
3. Veksler, Yulija S. 2013. "Al'ban Berg i Gustav Maler [Alban Berg and Gustav Mahler]" / *Gustav Maler i muzykal'naya kul'tura ego vremeni. V chest' 150-letiya so dnya rozhdeniya G.Malera i 125-letiyu so dnya rozhdeniya A.Berga. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii/ Gustav Mahler and the musical culture of his time. In honor of the 150th anniversary of the birth of G. Mahler and the 125th anniversary of the birth of A.Berg. materials of the international scientific conference*. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya": 281–92 (In Russian).
4. Veksler, Yulija S. 2009. *Al'ban Berg i ego vremena [Alban Berg and his Time]*. SPb.: Kompozitor (In Russian).
5. Veksler, Yulija S. 2022. "Al'ban Berg kak ekspressionist [Alban Berg as an expressionist]". *Ekspressionizm v Avstro-Vengrii / Expressionism in Austria-Hungary*. Ed. by E. K. Vinogradova. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya: 453–87 (In Russian).
6. Veksler, Yulija S. 2013. "Drugoj 'Vozcek'. O neizvestnoj opere Manfreda Gurlitta [Another 'Wozzeck'. About the unknown opera by Manfred Gurlitt]". *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh / Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music*, no. 2: 72–79 (In Russian).
7. Veksler, Yulija S. 2021. "Kamernyj koncert Al'bana Berga: mezhdum igroj, pamfletom i prinosheniem [Alban Berg's Chamber Concert: Between Playing, Pamphlet and Offering]" *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Society of Music Theory* 35, no 3: 8–19. (In Russian).
8. Veksler, Yulija S. 2023. "Narrativ i narrativnost' v 'Liricheskoj syuite' Al'bana Berga [Narrative and narrativity in Alban Berg's 'Lyrical Suite']". *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh / Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music*, no. 4: 10–26 (In Russian).
9. Vlasova, Natalia O. 2014. "Aleksandr Cemplinskij. Zhizn' i tvorchestvo: monografiya / Alexander Tsemilinsky. Life and work: a monograph" Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya". (In Russian).
10. Zadneprovskaya, Galina V. 2023. *Otechestvennyj muzykal'nyj teatr rubezha XX–XXI vv.: v poiskah obnovleniya opernogo zhanra / The Russian musical theater of the turn of the XX–XXI centuries: in search of updating the opera genre*. Dokt. Diss. Vol. 2. Moscow (In Russian).
11. Mihajlov, Aleksandr V. 1998. "Bethoven: preemstvennost' i pereosmysleniya [Beethoven: continuity and reinterpretations]". *Muzyka v istorii kul'tury: Izbrannye stat'i / Music in the history of culture: Selected articles*. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya": 7–73. (In Russian).
12. Smirnov, Dmitriy N. 1990. "Geometr zvukovyh kristallov [Geometer of sound crystals]". In: *Sovetskaya muzyka / Soviet music*, no. 3: 74–81; no. 4: 84–93. (In Russian).
13. Filippov, A.F. 2000-2001. "Gelen". *Novaya filosofskaya enciklopediya / The New Philosophical Encyclopedia*: in 4 volumes. Moscow: Mysl'. (In Russian). URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH6044211696bcc4acb3e060> (accessed October 10, 2024).

14. Shorske, Karl E. 2001. *“Vena na rubezhe vekov: politika i kul'tura / Vienna at the Turn of the Century: Politics and Culture”*, ed. by M.V. Rejzin. St.-Petersburg: Izd-vo im. N.I. Novikova. (In Russian).
15. Adorno, Theodor W. 1984. *Musikalische Schriften V / Musical writings V*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (In German).
16. Adorno, Theodor W. 1971. *Die Musikalischen Monographien / The Musical Monographs*, ed. by R. Tiedemann, G. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (In German).
17. Bailey, Kathryn. 1997. *“Berg’s Aphoristic Pieces”*. In: *The Cambridge Companion to Berg*, ed. by A. Pople. Cambridge: Cambridge Univ. Press: 83–110.
18. Berg, Alban. 1981. *“Wozzeck. Vortrag, erstmals gehalten in Oldenburg am 3. März 1929 [Wozzeck. Lecture, First Held in Oldenburg on March 3, 1929].”* In: *Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / Faith, Hope and Love: Writings on Music*, ed. By F. Schneider. Leipzig: Reclam: 267–89. (In German).
19. Chadwick, Nicolas. 1971. Berg’s Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek. In: *Music&Letters* 52: 123–140.
20. Danuser, Hermann. 1984. *Die Musik des 20. Jahrhunderts / The Music of the 20th Century*. Laaber: Laaber. (In German).
21. Danuser, Hermann. 1984. *Ein Außenhalt für den «Weg nach Innen?»: zur Gattungsproblem der jüngsten Musik [An external stop for the "path to the inside?": on the genre problem of recent music]* In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981 / Report on the International Musicological Congress: Bayreuth 1981*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter: 184–88.
22. Ertelt, Thomas F. *Berg, Alban*. In: MGG Online, ed. by L. Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart 2016. (In German). URL: <https://www-1mgg-2online-1com-1004790k90000.han.onb.ac.at/mgg/stable/46622>. (accessed October 10, 2024).
23. Fjeldsøe, Michael. 2004. *Paul von Klenau, Alban Berg og den ‘toneartsbestemte’ tolvtonemusik [Paul Von Klenau, Alban Berg and the ‘key-determined’ twelve-tone music]*. In: *Musik & Forskning* 29: 43–67. (In Dutch).
24. Green, Douglas M. 1977. *Berg’s De Profundis: The Finale of the Lyric Suite*. In: *The International Alban Berg Society Newsletter* 5: 13–23.
25. Hilmar, Ernst. 1975. *“Wozzeck” von Alban Berg. Entstehung — erste Erfolge — Repressionen (1914–1935) / “Wozzeck” by Alban Berg. Genesis — first successes — repressions (1914–1935)*. Wien: Universal Edition. (In German).
26. Krämer, Ulrich. 1996. *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk / Alban Berg as a student of Arnold Schoenberg. Source studies and analyses of the early work*. Wien: Universal-Edition. (In German).
27. Lippe, Klaus. 2005. *Zur Komplexität in Alban Bergs Streichquartett op.3 [The Complexity of Alban Berg’s String Quartet op. 3]*. In: *Musik & Ästhetik*. Vol. 9, no. 35: 50–68. (In German).
28. Meyer, Andreas. 2000. *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs “Pierrot lunaire” op. 21: Eine Studie über Einfluß und “misreading” / Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs “Pierrot lunaire” op. 21: Eine Studie über Einfluß und “misreading”*. München: Fink. (In German).
29. Meyer, Andreas, Muxeneder Therese, Scheideler, Ulrich (Ed.). 2023. *Schönberg-Handbuch [Schönberg-Handbuch]*. Kassel: Metzler: Bärenreiter. (In German).
30. Pople, Antony. 1991. *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Schweizer, Klaus. 1970. *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs / The sonata form in Alban Berg’s oeuvre*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft. (In German).

32. Simms, Bryan R. and Erwin, Charlotte. 2021. *Berg*. New York: Oxford University Press.
33. Stephan, Rudolf. 1984. *Einleitung* [Introduction]. In: *Alban Berg. Sämtliche Werke: Separatum: Symphonie-Fragmente: Ausgabe in Facsimile mit Übertragung /Alban Berg. Complete works: Separatum: Symphony Fragments: Edition in facsimile with transmission*, ed. by R. Stephan. Wien: Universal-Edition: 1–2. (In German).
34. Stephan, Rudolf. 1996. *Musiker der Moderne: Porträts und Skizzen /Musicians of modernism: portraits and sketches*. Laaber: Laaber. (In German).
35. Theurich, Jutta. 1977. *Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927) [Correspondence between Arnold Schönberg and Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927)]* In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, no. 3: 162v211. (In German).