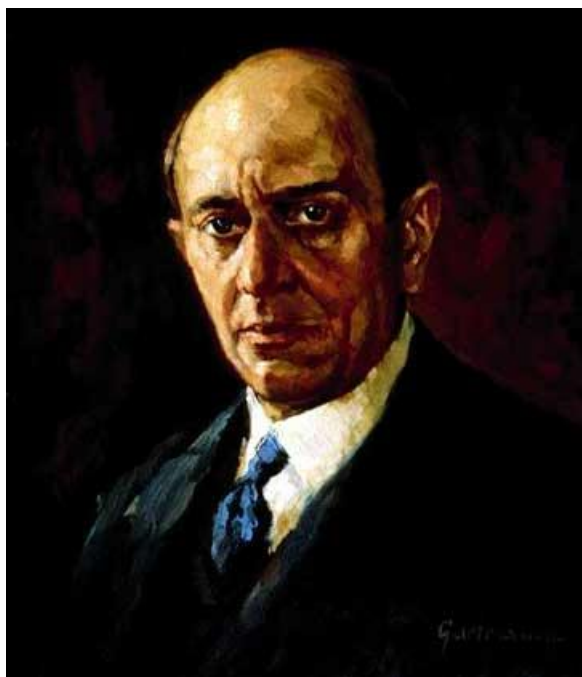


## Серебряный век музыки

1901-1910

### АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ – ГОДЫ ПЕРЕЛОМА



Шёнберг был молод. В 1899 году он, двадцатипятилетний, сочинил струнный секстет «Просветленная ночь», в 1902 - симфоническую поэму «Пеллеас и Мелисанда». Эти сочинения, развивающие вагнеровское направление в музыке, если ещё не вызвали широкое признание публики, то были высоко оценены профессионалами. Густав Малер и Рихард Штраус покровительствовали ему. Музыка Вагнера уже была в основном переварена немецкой и австрийской публикой, и продолжателя дела великого Рихарда ждал в ближайшем будущем громкий успех. Шёнберга приглашают преподавать в престижной берлинской Штерновской консерватории, у него появляются талантливые ученики. Еврейское происхождение не мешало многим талантам в Германии и Австрии пробиться в высшие слои творческой элиты. Но Шёнберг был не из тех, кто рано начинает стричь купоны. Поэтому он на несколько лет приостанавливает работу над огромным полотном «Песнями Гурре» и начинает поиски чего-то совершенно нового. Запоздалая премьера «Песен Гурре» принесла Шёнбергу огромный успех, но он был ему не нужен. В процессе работы над «Песнями» он осознал, что послевагнеровский романтический стиль исчерпан, что иное тысячелетие на дворе, и время Лоэнгринов, Зиглинда, Вольдемаров и Тове прошло. То был лишь иллюзорный мир мечты.

**Из объятий мечты – в жесткую действительность!** Лозунг реалистов? Разумеется, только творчество, которое родилось из этого лозунга в Германии и Австрии (да и в других странах) вылилось в иное направление – экспрессионизм. Может быть, это и был реализм начала XX века? Кафка, Эгон Шиле и тому подобное.

Эволюция манеры Шёнберга протекала постепенно. Два струнных квартета, особенно второй с участием сопрано, продолжали линию усложнения гармонического языка, до той грани, за которой виднелось неведомое –

атональность. По этому же пути шли Малер, поздний Брукнер, в России Скрябин, но Шёнберг дошел до границы.

Камерная симфония для 15 солирующих инструментов соч. 9, созданная в 1906 году, вызвала реплику Малера, присутствовавшего на репетиции: «Ну, сыграйте же, наконец, трезвучие!» А ведь мелодика и гармонический язык Камерной симфонии самые что ни на есть малеровские, и тональная основа в ней не утеряна. Но Камерная симфония, озадачившая Малера, сейчас, через 100 лет после своего написания, поражает нас не гармонией (к такому языку мы давно привыкли), и в яркости мелодий мы ей не откажем. И всё же сочинение до сих пор звучит очень непривычно, прежде всего, из-за своей калейдоскопичности: материал, которого бы хватило на длинную партитуру, идет в такой плотной упаковке, так, что сочинение длится всего 20 минут. Хочется сказать – это приемы киномонтажа. Но в 1906 году никто не знал, что это такое. Это совершенно иная драматургия, нежели пространная неторопливость познеромантических партитур! (Вспомним, что немного позднее писатели – Дос Пассос, Эренбург, Бабель и т.д. – стали писать короткими фразами). Другая особенность – отсутствие мощных оркестровых масс, что не мешает пятнадцати музыкантам достигать эмоциональных вершин. В этом не только урок мастерской инструментовки, в этом иная эстетика, иной колорит, иная палитра. Так палитра Оскара Кокошки отличается от красок его учителя – Климта, не говоря уже о классиках.

Но эволюция языка Шёнберга продолжалась. Серая птичка в шёнбергском наследии, Три пьесы для фортепьяно соч. 11 (1908) - это радикальный поворот в гармоническом мышлении – сознательное нарушение границы, отделяющей тональную и атональную музыку. Образный и мелодический строй музыки в этом сочинении изменились незначительно, тоскливый мрак Шёнберг усердно разводил еще в «Пеллеасе и Мелисанде». Но утрата тоника! Это было неслыханно!

Прошли годы. На нас отовсюду обрушивается уйма всякой музыки, плохой и хорошей, тональной и атональной. К атональной музыке мы тоже привыкли, и она большинство из нас не шокирует, мы порой даже не замечаем грани. Но Шёнберг сделал шаг, разрывающий его с прошлым. За это и за другие заслуги известный советский музыковед И. Рыжкин назвал Шёнберга «ликвидатором музыки» [журнал «Советская музыка», 1949, № 8]. Ликвидатор музыки на этом преступлении не остановился. Он выдвинул «принцип избегания». Современный композитор, по мнению А. Шёнберга, во всем должен избегать банальности: в мелодических оборотах, в использовании регистров инструментов, в гармонии, не рекомендуются повторения тематического материала и т. п. Что ж, Шёнберга до сих пор многие играют и многие слушают и восхищаются, несмотря на его принцип избегания. Другие его до сих пор не признают, но таких понемногу становится всё меньше. Хотя любителей закрыть Америку достаточно. Всё же скажу о Шёнберге недоброе: теория избегания дает повод плохую музыку выдавать за хорошую, и научиться этому самому избеганию гораздо легче, чем сочинить хорошую фугу.

Впрочем, Шёнберг эту опасность прекрасно понимал, и своих учеников заставлял писать в разных классических стилях, осваивать все основные музыкальные формы. В 1909 году появляется новое атональное сочинение Шёнберга - Пять пьес для оркестра соч. 16 (первое исполнение - 1912 год). Композитор вновь обращается к большому оркестру. В 1926 году издатель рекомендовал Шёнбергу дать пьесам названия. Композитор пишет в дневнике:

"Вот уж несимпатичная идея! Самое удивительное в музыке - можно с ее помощью

сказать все, что угодно, и кто понимает, тому все будет ясно. Даже то, что составляет какую-нибудь страшную тайну, или в чем не отдаешь сам себе полного отчета - а названия сразу тебя выдают с головой! Постараюсь хотя бы придумать или совсем общие, темные, туманные словесные определения, или чтобы они были чисто техническими, не "проговоркой", а термином. Да хоть шуткой! 1. Предчувствия (это у всех бывает) 2. Прошлое (тоже абсолютно у всех оно есть) 3. "Окрашенные аккорды" (техническое) 4. Перипетии (довольно общо, да?) 5. "Обязательный" - ну, или там "полнометражный" или "бесконечный" Речитатив. И надо бы добавить там, что названия даны именно по техническим, издательским причинам и не несут никакой "поэтической" нагрузки." 3-я пьеса в конце концов получила название «Краски». Надо признаться, что композиторы довольно часто придумывают названия уже после того, как музыка написана.

Пьесы Шенберга кратки и разнообразны. Он как бы показывает возможности своей палитры, от пугающей до нежной. Да, вторая и третья пьесы совершенно лишены жесткости, а в третьей пьесе Шёнберг демонстрирует удивительное мастерство оркестрового колорита – неизменный аккорд все время меняет окраску, как бы мерцает. Ну, а ассоциации литературные с притчами Франца Кафки – это общее место. И еще один технологический прием - в пятой пьесе Шенберг создает «цветную мелодию»: тематический материал передается от одного инструмента к другому, как бы меняя свой цвет. Этот прием в дальнейшем широко применялся Шенбергом и его учениками. Философ и социолог Т. Адорно написал: **«Всю темноту и вину мира новая музыка взяла на себя. Всё ее счастье в том, чтобы познать несчастье; вся ее красота в том, чтобы отказаться от видимости красоты»**. Представленные здесь сочинения не имеют никакого отношения в додекафонии, её Шёнберг изобрел позднее, в начале двадцатых годов.