

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Скосырева А.В. — Альбан Берг: от композитора-любителя к автору *Altenberglieder* // Культура и искусство. — 2020. — № 8. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.8.33532 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33532

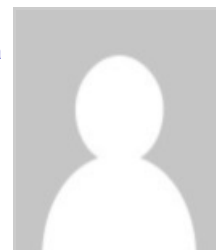
Альбан Берг: от композитора-любителя к автору *Altenberglieder*

Скосырева Александра Владимировна

аспирант, кафедра искусствоведения, Академия хорового искусства им. В.С. Попова

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ Skosyeva1701@yandex.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2020.8.33532

Дата направления статьи в редакцию:

24-07-2020

Аннотация.

Объектом исследования данной статьи стали ученические фортепианные произведения Берга, Струнный квартет ор. 3 и вокальный цикл *Altenberglieder* ор. 4. Предметом исследования является творческая трансформация Берга от композитора-любителя, писавшего романтическую музыку, до автора сложноорганизованного атонального произведения. В статье рассмотрены наиболее важные аспекты ученичества Берга, повлиявшие на его творческое становление. Освещены особенности педагогического метода Шёнберга, наставника и друга композитора. Систематизированы музыкальные впечатления Берга, полученные им в годы обучения и открывшие ему мир "новых звучаний". Большое внимание уделено личностным качествам Берга, его стремлению к познанию нового музыкального мира. Проведен анализ некоторых фортепианных пьес, относящихся к периоду обучения у Шёнберга. Рассмотрены орр. 3 и 4 на предмет схожих авторских приемов и их постепенного усложнения. Основным выводом статьи является понимание того, что феномен стремительных перемен в творчестве композитора кроется в комплексном взаимодействии факторов. Бергу удалось преодолеть изначально песенную романтическую природу своего композиторского мышления не только благодаря педагогическому гению Шёнберга и возможности быть в Вене, центре музыкальной жизни того времени. Ключевые особенности характера композитора - преданность делу и своим идеям, работоспособность и стремление к творческой правде. Его природная пылкость и впечатлительность уравновешивались математической скрупулезностью, тягой к систематизации. Это послужило основой для удивительных

изменений, которые произошли от ученических набросков до первого самостоятельного произведения – вокального цикла *Altenberglieder* op. 4. Научная новизна статьи заключается в постановке вопроса о том, как Берг в течение короткого периода выработал такой сложный современный язык, который вывел его на первые позиции в мире композиторов.

Ключевые слова: Альбан Берг, Арнольд Шёнберг, композиторская техника, техника развивающей вариации, педагогический метод, тематический комплекс, центральный элемент, интонация, инструментальные сочинения, вокальный цикл

Берг, признанный новатор XX века, начинал свой творческий путь с сочинения песен романтического склада. Он прошел путь от композитора-любителя, сочинявшего для узкого семейного круга, до общепризнанного мастера, в успехе превзошедшего своего учителя А. Шёнберга.

Первое самостоятельное сочинение Берга «Пять песен на тексты к почтовым открыткам П. Альтенберга» (op. 4) вызвало некоторое неприятие со стороны учителя. Музыкальный язык цикла показался Шёнбергу слишком сложным. Берг, стараясь оправдаться, отвечает в письме учителю: « я лучше разбираюсь в новых звучаниях, достигаемых новыми средствами, слышу их везде, где, наверное, можно было бы обойтись и без них, и, в конечном итоге, применяю их, поскольку не могу иначе!» [\[14, с. 347\]](#)

Каким образом Бергу удалось так быстро пройти путь от композитора-любителя, сочиняющего лишь тональные песни (1902-1904), к опусу 4 (1912), где тональные ориентиры заменены последовательной работой со звуковысотными группами?

Как упоминает в своей книге М. Карнер, Берг критически воспринял утверждение Г. Римана в Музыкальном словаре о своем самостоятельном обучении до 15 лет. [\[21, S. 111\]](#). В письме Шёнбергу от 4 декабря 1930 Берг утверждает: «Я не научил себя ничему, кроме «сочинения» в неумелой манере, и только благодаря тебе я понял, что можно чему-то научиться» [\[15, p. 8\]](#).

Имея возможность обучаться в консерватории, Берг отверг это предложение, так как пожелал остаться верным своему учителю. Высказывание «до конца моей жизни я — ученик Арнольда Шёнберга» [\[16, S. 33\]](#) точно характеризует приверженность Берга личности и педагогическому методу основоположника Второй венской школы.

Чтобы понять роль Шёнберга в становлении молодого композитора, необходимо рассмотреть основы его педагогического метода.

Желая получить место профессора в Венской Академии музыки и сценического искусства, Шёнберг в письме к её президенту Карлу Винеру излагает основной принцип своей педагогической стратегии: «чему именно у меня учатся – развивать свой талант сообразно его особенностям» [\[9, с. 53\]](#).

В своей деятельности Шёнберг исходит из личности самого ученика и его способностей, считая, что развитие композиторской техники должно быть направлено на достижение правдивости в музыке, точности в выражении мысли. Как справедливо пишет М. Карнер, «Шёнберг был гениальным учителем. Он обладал интуитивным пониманием особенных нужд одаренных учеников и побуждал их слушать только собственный внутренний голос – “быть верным самому себе”» [\[15, p. 9\]](#). В письме Эмилю Герцке композитор формулирует

основные задачи учителя для решения педагогических проблем: «распознать их, найти к ним подход и, last not least, добиться успеха» [9, с. 48]. Вопрос состоит в том, как этого успеха добиться, какие методы могут помочь ученику постичь композицию. Как ясно из статей Шенберга и его «Учении о гармонии», методика композитора представляет собой сложный, объемный процесс. Рассмотрим важнейшие аспекты этой методики.

1. Развитие музыкального кругозора. Джон Кейдж, один из учеников Шёнберга, вспоминает: «для него [Шенберга] быть настоящим музыкантом означало быть образованным и иметь слух, воспитанный европейской музыкой» [9, с. 15]. Умение слушать музыку и составлять свое собственное мнение о ней – важнейший аспект обучения. Готовое, сформулированное знание, по мнению Шёнберга, лишает студента открытости, может создать предубеждение. Знание музыки предыдущих эпох формирует целостную картину развития композиционного метода. Последующие поколения композиторов развивают тот аспект музыкального пространства, которому не было уделено достаточного внимания прежде.

2. «Тренировка слуха путем сочинения» [10, с. 162]. Шёнберг не считает, что каждый его подопечный способен стать композитором, но понимание законов сочинения, строения музыкального произведения обязательно для того, чтобы быть хорошим музыкантом. «Композиция учит слух распознавать, что следует удерживать в памяти, и таким образом помогает понимать музыкальные мысли. Характерные отклонения от нормы, неправильности станут проводниками в ничейную землю (no man's-land) великих идей» [10, с. 166].

3. Неотъемлемая часть занятий – изучение контрапункта. Особое внимание Шёнберг уделял полифонии: «изучение контрапункта развивает способность слышать более одного голоса» [10, с. 164]. Образцом служил баховский контрапункт. Необходимо заметить, что своё изобретение, двенадцатитоновую технику, Шенберг считал «необходимостью, вытекающей из всего развития музыкального искусства, начиная с И.С. Баха, и ставшей самым современным ответом на актуальные композиционные проблемы» [6, с. 170].

4. Техника развивающей вариации. Единство произведения и смысловая связность обусловлены тем, что все его мотивы или звуковысотные отношения исходят из основной идеи, которая представлена аккордом или группой звуков. По мере развития аккорд или звуковая группа претерпевают многообразные изменения, происходящие по принципу вариации. Позже А. Берг, став педагогом, также говорил об этом принципе своим ученикам. Теодор Адорно вспоминал: «Основопологающим принципом, который он мне передал, был принцип вариации; все должно выводиться из чего-то другого, но при этом отличаться от него» [1, с. 124].

5. Главным зерном, стимулом к сочинению должна быть мысль. Шенберг писал: «Сам я рассматриваю пьесу в ее целостности как *мысль* : мысль, которую хотел изложить её создатель» [10, с. 67]. Анализ композиторских приемов, понимание формы и музыкальной структуры – основы логического, рационального подхода к сочинению. При этом Шёнберг подчеркивал, что мысли могут быть не только продуктом логической деятельности мозга, но и возникать спонтанно, «приходить на ум и незванными» [10, с. 67]. Умение мыслить логически и рационально не лишает композиторский метод спонтанности и чувственной экспрессии.

Б. «...искусство означает Новое искусство» [\[9, с. 60\]](#). Истинное искусство не может находиться в стагнации, строиться на уже потерявших актуальность идеях и мыслях. Поиск вместе с каждым студентом новых путей для развития собственного композиторского языка с опорой на накопленный музыкальный багаж – педагогическое кредо Шёнберга.

Шёнберг не ставил своей целью в каждом ученике воспитать революционера от музыки, но хотел показать ему как можно более полную картину музыкального пространства для того, чтобы каждый мог найти в нём свой собственный способ выражения. «Я не принуждаю писать по-современному того, кто не чувствует по-современному; но у меня он научится всему, чему только можно научиться: от добротной классической основы – до последних достижений нашего искусства» [\[9, с. 53\]](#).

Берг стал учеником Шёнберга благодаря вмешательству своего брата Чарли, который принес известному педагогу несколько песен Альбана. Эти ранние сочинения, по-видимому, столь впечатлили Шёнберга, что он согласился взять Берга в свой класс, притом не беря с него плату. Занятия продолжались с 1904 по 1911 годы: «Осень 1904: начало обучения, и с этого времени до моей женитьбы в мае 1911» [\[5, с. 119\]](#) (запись Берга в альбоме к пятидесятилетию Шёнберга).

Незадолго до начала обучения у Шёнберга Берг становится служащим счетного департамента Нижнеавстрийского наместничества (в качестве практиканта). Для того, чтобы пройти испытательный срок и получить необходимое для семьи жалование, он в течение двух семестров слушает лекции по государственной статистике в Венском университете [\[16, S. 28\]](#). Друг и биограф Берга Вацнаур отмечает *прилежность и неумоимость* композитора в сфере статистических расчетов [\[5, с. 119\]](#).

Вынужденное совмещение композиции и статистики могло, по-видимому, усилить аналитические наклонности Берга. Он, ещё будучи подростком, старается систематизировать важные для него вещи: книжные цитаты, сыгранные в четыре руки сочинения. Векслер пишет о «парадоксальном сочетании двух далеких друг от друга свойств его натуры: счетоводческой скрупулезности и богемного эстетства» [\[5, с. 5\]](#).

Существует так называемый «дневник юного меломана» [\[5, с. 91\]](#), который Берг вел с 1902 по 1906 годы, скрупулезно записывая туда исполняемые сочинения. Уже тогда проявляются его аналитические склонности, стремление разобраться в структуре и драматургии сочинения. Берг почти всегда формулирует свою собственную критическую оценку сочинения. Приверженность к упорядочиванию разнообразной окружающей его информации проявилась и в его рациональном подходе к сочинительству.

Первые три года (1904-1907) были посвящены изучению гармонии и контрапункта, причем гармония преобладала. Наряду с выполнением различных упражнений Берг продолжает писать песни. Форма, гармонический склад и голосоведение этих вокальных сочинений постепенно совершенствуются.

Как вспоминает Шёнберг, первостепенной задачей, поставленной им в ходе обучения Берга, стало написание инструментальной музыки: «...когда он пришел ко мне, его фантазии, казалось, не дано было создавать ничего, кроме песен. Даже в фортепианном сопровождении к ним обнаруживалось что-то от вокального стиля. Написать инструментальную пьесу, придумать инструментальную тему он был совершенно не в состоянии. Вы не можете себе представить, какие мне пришлось применить средства,

чтобы преодолеть этот недостаток его таланта. <...> Я преодолел этот недостаток и убежден, что впоследствии Берг будет инструментовать очень хорошо» [9, с. 47].

Данный недостаток композиторской техники преодолевался во многом благодаря вниманию к изучению контрапункта. Сочинения периода 1904–1907 годов включают небольшие контрапунктические произведения для хора, двух- и трехголосные инвенции, фуги на 3 и 4 голоса, фортепианные пьесы, фуги на 2 и 3 темы, пьесы для квартета и квинтета, а также двух- и трехголосные каноны с инструментальным сопровождением.

Впоследствии Шёнберг подчеркивал, что ни с кем не изучил искусство контрапункта так же хорошо, как с Бергом: «С ним я мог заниматься контрапунктом — а таких среди моих учеников было немного. И в этой связи мне хочется упомянуть о пятиголосной двойной фуге для струнного квинтета, изобиловавшей всякими ухищрениями. Однако уже тогда я видел, чего могу от него ожидать: когда fuga была закончена, я велел ему написать еще партию сопровождения типа continuo, и он не только отлично с ней справился, но и сумел вставить в нее множество чертовски изобретательных штук» [10, с. 383].

Размышляя о композиционной технике своих современников (Малера, Р. Штрауса, Пфизнера и Регера), Берг сетует на то, что они «лишь медленно временами участвуют в великом преобразовании музыки — переходе от чисто гомофонной музыки, господствовавшей почти безраздельно начиная с Гайдна и Моцарта до Вагнера включительно, к полифонической музыке, которая столетия назад была употребительна в церковном стиле и великим представителем которой был Иоганн Себастьян Бах» (Берг — Фриде Землер. [Конец июля 1907 года]) [5, с. 141].

Рассмотрим композиторский путь Берга, предшествовавший написанию песен ор. 4. С 1907 по 1909 год Берг изучал свободную композицию. В его ученических инструментальных сочинениях 1907-1908 чувствуется сильное романтическое влияние. Они близки сочинениям Шопена, Шумана, некоторые пьесы в области тональных переходов созвучны Скрябину.

Рукописи ранних ученических произведений Берга, упражнения и наброски хранятся в фондах Австрийской национальной библиотеки. Полный каталог известных на сегодняшний день музыкальных рукописей композитора представлен в труде Р. Хильмар [17], композиционные упражнения первого года обучения у Шёнберга (1907 – 1908 гг.) и их стилистические предпосылки освещены в книге У. Крэмера [18]. Издательство Universal Edition в 1990 году выпустило сборник ранней фортепианной музыки А. Берга в двух частях (см. Alban Berg: Frühe Klaviermusik 1: Ausgewählte Stücke / 1907 - 1908. Wien. Universal Edition, 1990. Alban Berg: Frühe Klaviermusik 2: 12 Variationen über ein eigenes Thema / 1908. – Wien: Universal Edition, 1990.). Первый том включает избранные произведения, написанные между 1907 и 1908 годами («Менуэт» F-dur, Фортепианная пьеса F-moll, Фортепианная пьеса c-moll, Фортепианная пьеса h-moll, Маленький вальс G-dur, «Тема» и «Вариация» a-moll, «Тема» и «Вариация» f-moll, Фортепианная пьеса cis-moll, Импровизация E-dur, Фортепианная пьеса c-moll), второй – «Вариации для фортепиано на собственную тему C-dur».

Анализ ранних фортепианных произведений обнаруживает в них явное влияние позднеромантических тенденций. Музыка близка произведениям Э. Грига, Ф. Шопена. Наполненность энгармонизмами и тональными переходами роднит фортепианные пьесы с опусами А. Скрябина. Вариативная работа решена в традициях Р. Шумана.

«Вариации для фортепиано на собственную тему C-dur» — это первое сочинение Берга,

исполненное перед широкой публикой. В этом произведении зашифрованы личные переживания композитора по поводу помолвки с Хеленой Наховской. Премьера сочинения состоялась 4 ноября 1908 года на концерте учеников Шёнберга (их исполнила Ирен Бин).

Модель данных вариаций близка Вариациям для фортепиано ор. 9 и 21 Брамса, с преобладанием канонических экспериментов. Двенадцать вариаций в целом подчинены классической венской традиции, но в некоторых из них уже возникают будущие черты творческой личности Берга. Умелое обращение с каноном в вариациях №№ 3, 4 и 5 предвещает контрапунктические сложности в сочинениях зрелого периода. Музыка Вариаций стилистически близка Шуману, но в Вариации № 12 наблюдается тенденция к нерегулярному метру и гармониям в стиле М. Рegera (к творчеству которого Берг относился с уважением). В 8-м такте происходит внезапное вторжение целотонавого звучания (см. Пример № 1), которое в расширенном варианте снова появляется за восемь тактов до конца Вариации (см. Пример № 2).

Пример № 1



Пример № 2



Как пишет Редлих, «этот отрывок доказывает, что скрытое напряжение в музыке Берга не могло долго оставаться подавленным» [\[19, p. 46-47\]](#).

Затем обучение Берга стало более свободным, поскольку на первом плане было не последовательное овладение той или иной моделью формы, но «свободное сочинение». Этот период увенчался написанием Сонаты для фортепиано ор. 1 (1909).

Сочинение Берга было настолько удачным, что и сейчас пользуется успехом у пианистов. Но уже в письме Веберну в июне 1910-го Берг пишет, что недоволен своими предыдущими работами (ор. 1 и ор. 2), «почти стыдится своих старых вещей» [\[16, S. 49\]](#).

Его мысли и композиторские амбиции обращены к Струнному квартету, ор. 3. В нём его музыкальная индивидуальность заявляет о себе со взрывной яростью. Это сочинение имеет все черты зрелого стиля.

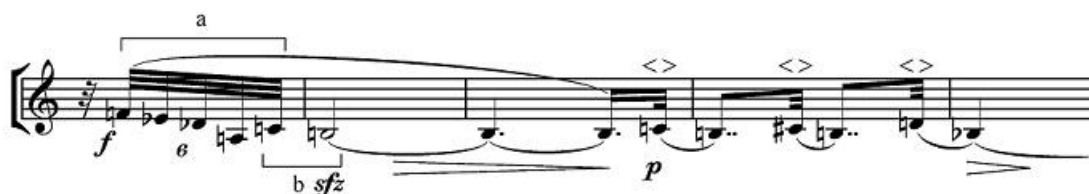
Квартет был закончен в 1910-м году. Он состоит из двух частей Adagio (Langsam) и Moderato (Massige Viertel). Музыка Квартета тяготеет к расширенно-тональному письму с

большими атональными полями. В нем еще не присутствуют звуковысотные ряды, как в ор. 4. Музыкальная фактура произведения основана на вариационном изменении мотивов, составляющих *тематические комплексы*.

Первая часть ор. 3 выстроена по принципу сонатной формы. В ней присутствует главная и побочная партии, а также темы, выполняющие роль связующей и заключительной партии. Но, как замечает Адорно, слово «тема» теряет в данном произведении свой обычный смысл [11, p. 55]. Правильнее было бы говорить о *тематических комплексах*, где каждый элемент получает в дальнейшем свое вариационное развитие. Полифоническая ткань Квартета строится на взаимодействии и развитии этих мотивов, произрастающих из единого центра. Здесь находит свое отражение принцип развивающейся вариации.

Главная партия (ГП) состоит из двух контрастных мотивов, которые на протяжении сорока тактов претерпевают различные изменения. Первый элемент (а) – это секстоль, изложенная тридцать вторыми; второй элемент (b) основан на развитии нисходящего полутона (см. Пример № 3).

Пример № 3



Берг также вводит дополнительные темы, элементы которых будут использованы в дальнейшем. Например, *завершающая фраза* в 7-м такте у первой скрипки (см. Пример № 4), *тема, контрастная ГП* в 10 такте (см. Пример № 5).

Пример № 4



Пример № 5



Короткое вступление в 41-м такте, выполняющее роль связующей партии (СП), предвосхищает появление второй темы (ПП) (см. Пример № 6).

Пример № 6



В 58-м такте вступает заключительная тема (ЗП) (см. Пример № 7), являющаяся

реминисценцией темы из Квартета Fis-moll Шёнберга, ор. 10 № 2:

Пример № 7



Единство горизонтали и вертикали в более поздней двенадцатитоновой технике предвосхищаются в Квартете хроматической двенадцатитоновостью.

Разработка построена на ЗП и ПП. Различные элементы тем излагаются по принципу имитации. Развитие главного тематического комплекса (ГП) происходит в репризе.

В интонационном плане тематические комплексы близки друг другу. Они основаны на целотоновых ходах, интонациях малой секунды и малой терции. Самыми широкими становятся кварто-квинтовые ходы. Выбор такой сжатой интонационной палитры отчасти обусловлен природой струнных инструментов, но также соответствует образному наполнению части.

Вторая часть выстроена по типу рондо, где главная тема – очень краткая – играет роль рефрена. Особенность состоит в том, что эта тема, претерпевая значительные вариационные изменения, теряет свой первоначальный вид. Как пишет Адорно: «рондо превращается в свободную прозу» [11, с. 59].

Так же, как и в первой части, Берг выбирает некоторые элементы из главной темы, на варьировании которых строится музыкальный материал. В нотном примере эти элементы отмечены буквами *c*, *d*, *e* (см. Пример № 8)

Пример № 8



Последующие элементы основаны на музыкальных идеях первой и второй частей. Например, элемент из 5 такта продолжает развитие «стенающих» интонаций мотива 8е (см. Пример № 9), а из 25-го – основан на ритме главного мотива из первой части (см. Пример № 10).

Пример № 9



Пример № 10



Интонационный спектр тематических комплексов второй части расширен за счет использования тритоновых и септовых интервалов, но его основу составляют соединения целотонов, терций и малых секунд.

Тематическая взаимосвязь двух частей указывает на их стилистическую близость опусам Веберна и поздним симфониям Малера, которые произвели на Берга неизгладимое впечатление. Мотивная работа созвучна сочинениям Шенберга и Р. Штрауса.

Квартет ор. 3 предвосхищает не только открытия в плане структуры построения музыкального произведения, в нем встречаются новые созвучия, ставшие впоследствии характерными для Берга. Речь идет о «Веберн-аккордах» [8, с. 65], построенных на сочетании тритонов и больших септим. Эти изысканные вертикали появляются в цифре 80 (см. Пример № 11)

Пример № 11

Nicht eilen

Аналогичные вертикали мы можем услышать в ор. 4 (см. Пример № 12). В финале вступления в оркестре звучит резкий «обвал», основанный на «Веберн-аккордах».

Пример № 12. Берг. Ор. 4 № 1

Как пишет Шёнберг: «Альбан, сверхинтенсивно изучавший современную музыку — Малера, [Р.] Штрауса, возможно даже Дебюсси, [музыку] которого я не знал, но мою музыку — точно, так вот, Альбан явно испытывал горячее желание не сочинять больше в классических формах, гармониях, мелодиях и не использовать типичной для них схемы сопровождения, но в согласии с собственной индивидуальностью, тем временем

развившейся, выражаться в современной манере. <...> его Струнный квартет невероятно поразил меня богатством и раскованностью музыкального языка, силой и уверенностью изложения, тщательной [композиционной] работой и большой оригинальностью» [10, с. 383].

Возвращаясь к ор. 4, мы можем отметить, что «Пять оркестровых песен на тексты видовых открыток Петера Альтенберга» (Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten texten von Peter Altenberg) ор. 4 (1912) являются важнейшим звеном в вокальном творчестве А. Берга, ведущим от романтических ранних песен к атональности «Воццека» и додекафонной технике оперы «Лулу».

Существование музыки в условиях атональности потребовало от композитора нахождения опорных элементов, объединяющих музыкальную ткань в единое целое. Эту функцию Берг возлагает на звуковысотные ряды. В ор. 4 возможно выделить три звуковысотных ряда, один из них (второй) играет роль *центрального элемента*. Понятие «центрального элемента» было разработано Ю.Н. Холоповым на основе теории Х. Эрпфа (см.: Erpf H. Studien zur Harmonie-und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927). Изначально центральный элемент (ЦЭ) мыслился как своего рода замена тоники в гармонических системах, не основанных на принципе тональности. Позднее концепция ЦЭ была распространена и на тональную, и на модальную эпохи эволюции музыкального языка (в тональных системах центральным элементом является тоническое трезвучие).

Звуковысотные ряды представлены во вступлении к циклу. **Первый ряд**, состоящий из звуков *g- e- f- h- a*, проводится у флейты и кларнета в тремолирующих терциях (см. Пример № 13):

Пример № 13. Берг. Ор. 4 № 1



Звуки *g- gis- b- cis- e*, от которых проводится повторение первого элемента, составляют **второй ряд**. В вертикальной проекции эти звуки дают уменьшенный септаккорд, нижняя терция которого поделена на полутон и тон. Этот ряд преобразуется позже в тему пассакалии в Пятой песне.

В 9-м такте Вступления в качестве контрапункта у альтистов появляется **третий ряд** (см. Пример № 14). Этот структурный элемент примечателен тем, что является хроматическим двенадцатитоновым рядом, предвестником додекафонии.

Пример № 14. Берг. Ор. 4 № 1



Центральный элемент становится смысловым и логическим центром цикла. Данный принцип построения музыкальной ткани создает единую гармоническую вертикаль и также организует линейную сторону гармонии. Анализируя «Пять песен», Н. Алексенко

отмечает: «принцип вертикали не является главным и определяющим в цикле. Первостепенное значение здесь приобретает горизонталь (тембровые «перекрашивания» и модуляции, которые проецируются на вертикаль)» [2, с. 4].

В ор. 4 прием Klangfarbenmelodie становится полноправным звеном с области формирования нового музыкального языка, создавая особую атмосферу образного мира Пяти песен. Данный прием формирует сопровождение Третьей песни, придавая ему «потустороннее», пугающее звучание, ярко проявляется в Четвертой.

Что касается интонационной палитры, в Песнях Берг использует не отдельные интервалы, а целые интонационные комплексы. В ор. 4 объединены самые скорбные мотивы, звучавшие в европейской музыке от эпохи барокко (мотив креста, *lamento*) до Малера. Например, Берг цитирует «мотив усталости человеческого сердца» [3, с. 310] из второй и шестой части «Песни о Земле». (см. Пример № 15) :

Пример № 15. Берг. Ор. 4 № 1



У Малера (в части «Одинокий осенью») (см. Пример № 16) :

Пример № 16



Аллюзией на интонационный комплекс из кульминации первой части «Песни о Земле» (см. Пример № 17) можно считать начальный мотив третьей песни **g- fis- f** (см. Пример № 18) .

Пример № 17. Малер. «Песнь о Земле» 1 часть



Пример № 18. Берг. Ор. 4 № 3



В своем композиторском методе Берг чрезвычайно рационален. Атональное звучание требует особенного контроля, функцию которого берут на себя определенные нотные ряды. Наряду с этим, яркие интонационные комплексы создают для слушателя понятные образы, способные воздействовать на чувственное начало. Искусное сплетение выверенной музыкальной фактуры и узнаваемых интонаций позволяет «Песням» стать не

просто технически совершенным композиторским изобретением, а живым, искренним произведением.

Проследив эволюцию композиторского метода Берга от ранних ученических сочинений до ор. 4, мы можем увидеть стремительное изменение музыкального языка. Ранние инструментальные пьесы отображают процесс изучения композиторских навыков. Музыка Квартета аккумулирует накопленный композитором опыт, его музыкальные впечатления от Новой музыки, показывает творческую самостоятельность Берга. Усложняется мотивная работа, наблюдается постепенный уход от тональности, которая как бы исчерпывает для Берга свои возможности, музыка насыщается новыми сложными средствами. От вариативного развития *тематических комплексов* Берг приходит к технике *центрального элемента*.

Важно разобраться, что же позволило Бергу так быстро и полно освоить возможности новой для него техники, присвоить её себе и расширить согласно своей индивидуальности, найти путь к «новым звучаниям».

В годы обучения у Шёнберга Берг стремился максимально расширить свой музыкальный кругозор. Как он скажет впоследствии: «композиторы, оказавшие наибольшее влияние: немецкие классики от Баха и Глюка до Малера и Шёнберга» (цит. по Векслер, с. 8). Выделив из музыкальных впечатлений Берга произведения, относящиеся к «Новой музыке» (см. таблицу), мы можем заметить, что этот список включает сочинения Малера, Шёнберга, Вагнера, Дюка и учеников Шёнберга. Основную долю этих впечатлений составляют изучение и знакомство с работами Малера и Шёнберга.

Музыкальные впечатления Берга (1904 – 1912)

1904	Малер. Третья симфония
1905	Малер. Песни из «Волшебного рога мальчика» и «Песни об умерших детях» Малер. Пятая симфония
1906	Штраус. «Саломея»
1907	Шёнберг. Камерная симфония E-dur Малер. Вторая симфония Вагнер. «Тристан и Изольда» Поль Дюк. «Ариана и синяя борода»
1908	Второй концерт учеников Шёнберга Произведения О. де Иванова, В. фон Вебенау, В. Крюгера; Э. Штайн. Скерцо для струнного квартета; А. Веберн. Пассакалия, ор. 1; К. Хорвиц. Первая часть Симфонии
1909	Вагнер. «Парсифаль»
1910	Шёнберг. Первая часть «Песен Гурре» и Песни на слова Георге, ор. 15 Берг составляет четырехручный клавиш последней части Восьмой симфонии Малера

1911	<p>Берг работает над клавиром оперы Ф. Шрекера «Дальний звон»</p> <p>Малеровские фестивали в Вене и Мюнхене (ноябрь – декабрь).</p> <p>Фестиваль проходил с 20 ноября по 8 декабря в Мюнхене и Вене. В его программу входило исполнение Второй симфонии, «Песни о Земле» (дирижер Бруно Вальтер), Шестой симфонии (дирижер Фердинанд Лёве), Третьей симфонии (дирижер Оскар Недбал).</p> <p>Шёнберг. Хор «Мир на Земле»</p> <p>Берг работает над клавиром к «Песням Гурре» Шёнберга</p>
1912	<p>Малер. «Жалобная песнь»</p> <p>Берг работает над клавиром третьей и четвертой частей квартета Шёнберга, Op. 10</p> <p>Шёнберг. «Песни Георга»</p> <p>Шёнберг. 1-й квартет и секстет</p> <p>Шёнберг. «Пеллеас и Мелизанда»</p> <p>Малер. Девятая симфония</p>

Шёнберг отмечает необыкновенное прилежание и усердие своего ученика, а также его тягу к познанию всей доступной музыкальной культуры: «...он был пропитан музыкой, жил в музыке...» [\[9, с. 383\]](#).

Несмотря на врожденную систематичность мышления, Берг, так же, как и Шёнберг, видит в возникновении музыкальной идеи, *мысли* иррациональную природу. Интересно его замечание в письме Хелене Берг: «Если утром во время туалета мне приходят музыкальные идеи — следовательно, не то, что является результатом мыслительной работы, но первая, изначальная мысль: тема, настроение — даже один лишь аккорд — но лучше всего довольно длинная мелодия, — тогда я постоянно испытываю чувство, что это прилетело ко мне от тебя — словно такое не возникло бы никогда, если бы тебя не существовало!!!» [\[5, с. 161\]](#).

Порывистость, восторженная пылкость, характерная для его личности, как может показаться, не вяжется со скрупулезностью и рациональностью. Но именно наличие в его натуре двух таких противоположных свойств позволяют Бергу наполнять сложные, математически выверенные по своей структуре сочинения истинным вдохновением и живостью.

Берга отличает творческая честность, стремление к истине. Его не убеждает признание публики. Первый концерт учеников Шёнберга вместе с успехом приносит молодому композитору чувство неловкости. В концерте исполнялось несколько сочинений Берга: песни «Ода любви», «Соловей», «Венчанный снами» (Эльза Пацеллер в сопровождении Карла Хорвица) и Фуга на две темы для струнного квартета с сопровождением фортепиано в духе разработанного континуо, партию фортепиано исполнял автор. В письме своей подруге Фриде Землер Берг сетует, что публика не способна оценить те произведения, которые сам он считает наголову выше, чем его

собственные. Берга также не убеждают восторги по поводу его песни «Nachtigal» («Соловей»), которую сам он считает более слабой и оттого более понятной для публики. «Меня осчастливит и больше убедит доброе слово призванного, чем все презрение целого мира» [5, с. 146]. Как вспоминает Адорно, Берг был человеком очень ранимым и скромным, «он воспринимал свои успехи как недоразумения» [11]. Возможно, это свойство характера, неуверенность, сомнения, побуждали композитора к постоянному творческому поиску.

Влияние идей Шёнберга, несомненно, сказалось на композиторском мышлении и становлении личности молодого композитора. Его собственные размышления о композиторском методе и его генезисе во многом основаны на идеях шёнберговской школы, но, вместе с тем, они несут отпечаток собственной личности Берга. В них нет слепого следования учителю, но стремление осмыслить природу композиторского искусства, найти собственный путь.

Постижение законов контрапункта открыло для Берга новые возможности в композиторской технике, расширило его мышление. Берг видел необходимость нового витка развития полифонии в истории европейской музыки. Этим, очевидно, обусловлен и уход от тональности. Стремясь насытить свою музыку полифонией и трансформациями одного или нескольких мотивов, Берг постепенно исчерпал возможности тональной музыки и перешел к атональности.

Знания в области полифонии обогатили и трансформировали его вокальное творчество, что хорошо видно на примере «Семи ранних песен». В них тональность уступает место сплетению звуковысотных линий, звуки в которых не случайны, а выведены из каких-то "ядерных" мотивов. С полной силой такое мышление проявилось в его первом самостоятельном сочинении «Пять песен на тексты Альтенберга», а опера «Воцтек» стала вершиной творчества Берга.

Обобщая вышесказанное, мы можем сделать вывод о том, что повлияло на становление Берга как композитора-новатора. Во-первых, это влияние музыкальных впечатлений, которыми были наполнены ученические годы Берга, а также собственная потребность композитора их получать; стремление изучать произведения, над переложениями которых он работал. Во-вторых, это влияние личности Шёнберга, его педагога и впоследствии друга. Сам педагогический метод Шёнберга, направленный на раскрытие индивидуальности каждого ученика, воспитал стремление к творческой правде. В-третьих — это личные качества самого Берга: его усердие, прилежание, тяга к познанию и открытию нового музыкального мира. Рациональность композиторского мышления Берга вкупе с его природной пылкостью и душевной теплотой позволили ему создать произведения, наполненные математической строгостью и истинным вдохновением.

В своем отзыве о Берге, относящемся к 1949 году, Шёнберг так объясняет феномен композиторской трансформации своего ученика: «Берг, этот застенчивый человек, являл собой сильный характер. Он был предан своим идеям точно так же, как был предан мне, когда его чуть ли не заставляли прекратить меня заниматься. Он преуспел со своей оперой, как преуспел в своем настойчивом желании учиться у меня. Вера в собственное предназначение — качество, создающее великого человека» [9, с. 386].

Библиография

1. Адорно Т. Воспоминание [Электронный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. № 18. 2018. – Режим доступа:

- http://imti.sias.ru/upload/iblock/5ac/imti_2018_18_89_130_adorno.pdf (Дата обращения 15.03. 2019)
2. Алексенко Н.В. Альбан Берг. «Пять песен для голоса с оркестром» ор. 4 (некоторые проблемы оркестрового стиля) – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1983. 41 с.
 3. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
 4. Векслер Ю.С. Берг и Шёнберг: драма художественной дружбы // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. ст., т. 1. Н.-Новг., 1999.
 5. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. 1136 с.
 6. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга: дисс. ... докт. иск. [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания]. Москва, 2007.
 7. Кокорева Л.М., Филиппов А.А. Пять оркестровых песен ор. 4 А. Берга и музыкальный символизм // Музыкальное искусство XX века. Научные труды МГК. Сб. 9. Вып. 2. М.: Моск. гос. консерватория, 1995. С. 3-21.
 8. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005. 624 с.
 9. Шёнберг А. Письма. 2-е изд. – СПб.: Композитор, 2008. 461 с.
 10. Шёнберг А. Стиль и мысль: статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н.О. Власовой и О.В. Лосевой. – М.: Композитор, 2006. 528 с.
 11. Adorno T.W. Berg, master of the smallest link / translated with introduction and annotation by Juliane Brand and Christopher Hailey. – Cambridge: Cambridge University Press, [1991]. 156 p.
 12. Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. – Leipzig, 1981. 382 S.
 13. Berg E.A. Der unverbesserliche Romantiker: Alban Berg, 1885-1935 / hrsg. von Erich Alban Berg. – Wien, 1985.
 14. Briefwechsel Schönberg-Berg 2007 I: Briefwechsel Arnold Schönberg –Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. I. 657 S. (перевод по Векслер Ю.С. Берг и Шёнберг. Страницы переписки / публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Муз. академия. 2004. № 2. – С. 166-183; № 3. – С. 196-219)
 15. Carner M. Alban Berg: The Man and the Work. – London: Duckworth, 1975. 255 p.
 16. Hilmar R. Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis: zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. – Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1978. 196 S.
 17. Hilmar. R. Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs im Fonds Alban Berg und der weiteren handschriftlichen Quellen im Besitz der Osterreichischen Nationalbibliothek. – Wien, 1980 (Alban Berg Studien. Bd. 1/1). 212 S.
 18. Krämer U. Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs – Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. –Wien. Universal Edition, 1996. 299 S.
 19. Redlich H.F. Alban Berg: The man and his music. – New York: Abelard-Schuman limited, 1957. 332 p.
 20. Reich W. Alban Berg: Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde mit Photos und Musikdokumente. – Zürich: Die Arche, 1959. 87 S.
 21. Riemann H. Riemann Musiklexikon («Musik-Lexikon»). Published: Berlin, M. Hesse, 1922. 111 S.
 22. Zemlinsky A. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz

Schreker. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 403 S.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования представленной статьи – эволюция стиля раннего периода творчества Альбана Берга. Внимание автора статьи к ранним сочинениям А. Берга позволяет уточнить детали творческого и профессионального пути композитора. Новизна работы видится в аналитической характеристике ранних произведений Берга сквозь призму его личных и творческих связей, в контексте «звучания» музыкальной культуры, современной раннему периоду творчества композитора. Автор статьи раскрывает эволюцию стиля раннего творчества Альбана Берга с нескольких позиций. Отдельно автор статьи разбирает педагогические принципы Арнольда Шенберга – единственного учителя А. Берга, музыкального новатора эпохи. Значительное внимание принципам Шенберга сначала воспринимается как отход от основного предмета исследования, однако впоследствии становится понятно, что многие творческо-педагогические установки Шенберга получили дальнейшее развитие в музыке Берга. Другой ракурс, с которого автор статьи показывает эволюцию музыкального языка Берга, – характеристика биографии композитора рассматриваемого периода и аналитический разбор нескольких ранних сочинений. В опоре на методы музыкального анализа (в том числе терминологическую систему Ю.Н. Холопова) автор статьи убедительно раскрывает, как от сочинения к сочинению трансформировалась система музыкального языка Берга, показывает как развивались тематические комплексы, переходя в звуковысотные ряды, обращает внимания на гармонические созвучия, впоследствии ставшие характерными для зрелого творчества композитора – последователя додекафонной техники А. Шенберга. Удобным для восприятия является дополнение аналитического разбора нотными примерами. Еще одним интересным примером для сравнения могли бы стать ранние песни А. Берга, чтобы была возможность действительно понять кардинальное изменение его стиля. Еще одним источником эволюции музыкального языка А. Берга, как раскрывается в статье, выступает музыкальная палитра эпохи. Автор статьи показывает на примерах музыкального анализа, как А. Берг воплощает в виде аллюзий отсылки к музыке Г. Малера или же обращается к определенным мотивам эпохи барокко с закрепленной семантикой. Отдельно автор статьи составляет таблицу «музыкальных впечатлений» А. Берга, что видится удачным и обоснованным решением, тем более, что автор поясняет, как музыкальный контекст влиял на молодого композитора. В качестве пожелания рецензента отметим, что для облегчения читательского восприятия уместным представляется в тексте статьи при первом упоминании сочинения ор. 4 «Пять песен на тексты к почтовым открыткам П. Альтенберга» дать в скобках и его название на языке оригинала (Altenberglieder), упомянутое в заголовке статьи. Также стоит указать на технический сбой – в тексте, представленном рецензенту, не отразились нотные примеры №№17 и 18. Стиль изложения статьи органично сочетает аналитический разбор и повествование, приближенное к литературному (за счет введения цитат и воспоминаний). В целом, статья представляет интерес для профессиональной читательской аудитории. Библиография соответствует содержанию, содержит значительное число источников на иностранных языках. После решения технического вопроса с нотными примерами статья рекомендуется к публикации.