



Юлия Сергеевна Векслер

ТРИСТАНОВСКИЙ ТОПОС В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬБАНА БЕРГА

Тристановское в творчестве Альбана Берга предстает как целый комплекс, для характеристики которого уместно использовать понятие топоса, включающего в себя «область абстрактных идей и конкретных образов, воплощенных музыкальными средствами» [5, 113]. Сюда относится и понятие *Liebestod*, и образ любовного томления, и бесконечная мелодия, проявляющая себя как мучительное, не находящее разрешения дление или неистовое секвенцирование, наконец, собственно мотив любовного томления, содержащий секстовый ход, хроматическую восходящую интонацию и «загадочный» Тристан-аккорд.

Вагнеровский мир был близок и хорошо знаком Бергу с детства – в известном смысле он воспринимал Тристана как своего *alter ego*. Старший брат Чарли, обладатель красивого голоса, был страстным поклонником Вагнера, «он играл с начала до конца “Майстерзингеров”, “Кольцо” и “Тристана и Изольду” и пел все вокальные партии, как мужские, так и женские» [14, 15]. Именно он передал Бергу страсть к Вагнеру, которая многократно возрастает в годы обучения у Шёнберга. К этому времени относится известная карикатура Эльке Митке (Elke Miethke): Берг сидит за фортепиано перед клавиром «Парсифаля», в то

Классики XX века

время как не удостоенная внимания шёнберговская партитура лежит на полу (см. рисунок 1 [14, 77]):

Рисунок 1. Карикатура Эльке Митке-Ютенэгт после посещения Бергом Байройта (лето 1907).



Berg E.A. Alban Berg: *Leben und Werk in Daten und Bildern*.
Frankfurt a.M.: Insel, 1976. S. 115.

Хотя Шёнберг действительно питал некоторую ревность к чужим партитурам в руках его учеников, авторитет Вагнера в нововенской школе был непререкаем. Впоследствии Берг нередко давал ученикам задание по инструментовке пассажей из вагнеровских опер, после чего следовало поучительное сравнение с оригиналом¹.

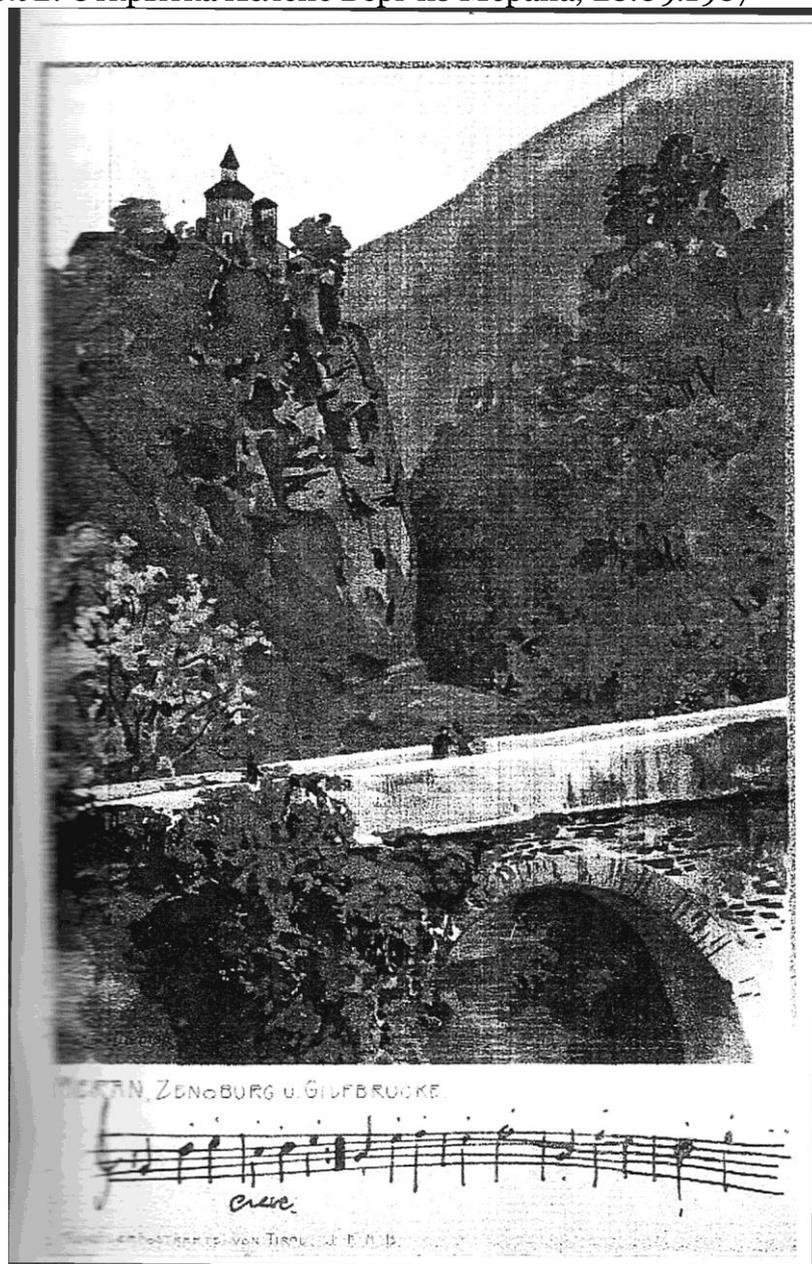
Тристановское окрашивает и трудный период борьбы композитора за руку и сердце Хелены Наховской – реплики из оперы служили своего рода тайным языком, при помощи которого общались влюбленные. Берг обильно уснащает свои письма невесте музыкальными и текстовыми цитатами, по памяти выписывая темы из «Тристана и Изольды» (см, например, его открытку из Мерана от 28.09.1907 с добавленным веселым напевом пастуха из 3-го акта,

¹ Об этом вспоминает Адорно: [11, 494].

Классики XX века

рисунок 2 [18, 71]). Нередки и откровенные признания, как, например, в письме от 30.7.09: «О Хелена, порой, и именно сейчас, охватывает меня с ужасающей силой: желание видеть тебя у себя хоть на одну секунду – и в любви умереть подле тебя – Liebestod» [18, 385–386].

Рисунок 2. Открытка Хелене Берг из Мерана, 28.09.1907



Knaus H.; Leibnitz Th. (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012. Bd.1. 1907 – 1911. S. 71.

Классики XX века

Одно из главных мест в переписке влюбленных – помимо музыки и литературы – занимают вопросы философии и метафизики любви (эта тема не исчезает и после заключения брака в 1911 году). Так, 13.7.1909 Берг цитирует бальзаковскую «Физиологию брака», намекая на то, что сила любви должна преодолеть все препятствия, стоящие на их пути: «Длительность страсти двух людей, способных к любви, определяется силой первого сопротивления женщины или препятствиями, которые случайности общественной жизни противопоставляют счастью влюбленных. Осознание этого главного закона создало любовные фабулы средних веков: Амадис, Ланселот², Тристан (!!Хелена!!) были свидетелями этой истины» [18, 319]. Большой интерес у Берга вызывает и доклад философа Эмиля Луки «Три ступени эротики», сделанный на основе одноименной книги [20]. Берг полностью разделяет воззрения автора, чьи рассуждения находятся в русле популярных в начале века идей и, опираясь на вагнеровский идеал *Liebestod*, обосновывают «трагический характер современной любви, которая в своем наивысшем развитии превращается в метафизическую эотику», ибо неразрывное соединение с возлюбленной на земле невозможно [19, 15].

Тристановское многообразно отразилось в творчестве Берга, определив и доминанту восприятия его музыки (об этом в своих рецензиях на «Воццека» и «Лулу» писали и зарубежные, и русские критики). Как отмечает С. дос Сантос, Берг, «казалось, “читал” Вагнера, его жизнь, его любовные связи, его творчество как предустановленные модели для того, чтобы в своем творчестве воплотить свой собственный опыт» [23, 26].

Тристановский тон очень хорошо расслышал Адорно, который называл Берга «еще одним отпрыском того поколения художников,

² Амадис и Ланселот – герои средневековых рыцарских романов.

Классики XX века

которое желало подражать угасающему Тристану» [11, 498]. В то же время он отстаивал современное в творчестве Берга, полемизируя с представителями неоклассицизма, которые имели обыкновение «не задумываясь говорить о тристановском позднем романтизме, как будто главное у Берга хроматика и основной тон, а не то, что получается из этих элементов при участии его экзаменующей, тонко взвешивающей руки» [9, 87]. Интересно, что даже опера «Воццека», как сюжетно, так и музыкально бесконечно далекая от тристановской истории любви и смерти, оказалась в поле напряжения вагнеровской традиции. Так, Адольф Вайсман в отклике на берлинскую премьеру отмечал, что «какой бы атональной не казалась нам музыка “Воццека”, она, как мне кажется, последнее излучение прошедшего через Шёнберга тристановского духа» [12, 20]. Во второй опере Берга вагнеровские корни гораздо более очевидны, о чем, например, писал в своем некрологе И. Соллертинский, говоря о «Тристане», преломленном сквозь призму «двенадцатитоновой системы» [8, 7].

Согласно апокрифическим воспоминаниям Адорно, «когда Альбан Берг входил в комнату с фортепиано, он сразу же шел к клавиатуре и играл «Тристан-аккорд»³. Это «загадочное» созвучие занимает совершенно особое место даже в ряду знаменитых аккордов-символов, в числе которых аккорд Электры из оперы Штрауса, скрябинский Прометеев аккорд, шёнберговский квартаккорд из Камерной симфонии ор. 9. В своем знаменитом трактате о тристановской гармонии Э. Курт отводит ему целую главу. Воплощая в себе «безнадежность, безысходность любовного томления», он действует «как основное напряжение всей драмы, как ее рок» [6, 88]. Г. Данузер подчеркивает историческое значение аккорда: он «pars pro toto репрезентирует мир романтической любви, которая обретает

³ Этот факт приведен в: [13, 23].

Классики XX века

вечность в смерти, и лежащую в ее основе сферу романтической музыки» [15, 158]. Его воздействие простирается вплоть до новейших литературных и музыкальных произведений, будь то одноименный роман немецкого писателя Ханса-Ульриха Трайхеля (2000) или пьеса Дьердя Куртага «Игры вокруг Тристана» для струнного квартета («Játékok a Tristan körül», 1992).

Заметное место Тристан-аккорд, равно как и мотив любовного томления в целом, занимает и в музыке Берга. Он цитируется в двух сочинениях (оба написаны в додекафонной технике) – Лирической сюите для струнного квартета (1925/1926) и опере «Лулу» (1935). На них мы и остановимся в первую очередь.

Ни в одном из случаев цитирования Бергом Тристан-мотива речь не идет о точном воспроизведении вагнеровского фрагмента. Степень узнаваемости цитаты зависит от различных условий:

- 1) наличие или отсутствие авторского указания на цитату – оно может быть обнародовано публично (как в Лирической сюите) или скрыто в черновых рукописях (в «Лулу»);
- 2) размеры цитаты – воспроизведение мотива целиком либо частично (только Тристан-аккорд);
- 3) наличие ритмических, агогических, фактурных, темповых модификаций в самой цитате, дополнение ее авторским материалом.

Обратимся к первому, самому известному случаю цитирования мотива томления – это последняя часть Лирической сюиты, *Largo desolato*. Хорошо знакомая и много раз описанная скрытая программа сочинения⁴, запечатленная в экземпляре сюиты, адресованном Ханне Фукс, тайной возлюбленной Берга, да и сами обстоятельства создания

⁴ Впервые опубликована в: [21]. Русский перевод см. в: [4]. Перипетии истории любви описаны также в: [2].

Классики XX века

заставляют усматривать параллелизм ситуаций «Альбан Берг – Ханна Фукс» и «Рихард Вагнер – Матильда Везендонк». И в том и в другом случае любовное чувство вызвало к жизни музыкальное произведение, посвященное любви. Но если вагнеровская *Liebestod* – это высшее воплощение, апофеоз любви, Лирическая сюита завершается осознанием трагической обреченности чувства, о чем говорит подтекстовка последней части стихотворением Бодлера «*De profundis*» – «Из бездны взываю». История с Ханной Фукс оценивается в берговедении по-разному. Адорно считает, что подобная связь, «нагруженная чудовищным пафосом» [11, 490], служила необходимой предпосылкой творческого процесса: Берг написал сюиту не потому, что любил Ханну Фукс, а любил Ханну Фукс, чтобы написать сюиту. Константин Флорос же рассматривает роман с Ханной как драматическую коллизию, полностью изменившую жизнь Берга [16, 27].

Возвращаясь к Тристан-мотиву, отметим, что в Лирической сюите Берг придавал большое значение тому, чтобы цитата была услышана, поэтому он указывает на нее неоднократно. В предисловии к партитуре Эрвин Штайн – конечно, с ведома и по инициативе Берга – пишет: «Примечательно, что якобы столь строгая “композиция двенадцатью тонами” оставляет здесь композитору свободу цитировать начальные такты “Тристана”» (26/27)⁵. В комментированном экземпляре для Ханны зелеными чернилами отмечены «начало и конец Тристан-мотива», замкнутого инициалами влюбленных А F и В H (пример 1):

⁵ Alban Berg. *Lyrische Suite*. Partitur. Wien: Universal-Edition, 1927. 83 S.

Классики XX века

Пример 1. Тристан-мотив в аннотированной партитуре Лирической сюиты

U. E. 8780 W. Ph. V. 173
Anfang ... Ende
des Tristanmotivs

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (далее - ÖNB MS),
F 21 Berg 3437, S. 80.

Эти указания были необходимы ввиду определенных и довольно значительных изменений в самом цитируемом материале. В первую очередь они касаются темпа и ритма. Вагнеровское вступление к «Тристану» помечено ремаркой «Langsam und schmachtend» – «медленно и томно» (см. пример 2). Оно начинается так медленно, что любовное томление здесь стремится к бесконечности – это подчеркивают и длинные остановки на первой доле в размере 6/8.

Пример 2. Р. Вагнер. Тристан-мотив. Вступление к опере «Тристан и Изольда»

Einleitung
Langsam und schmachtend

2 Hoboen
2 Clarinetten in A
1 Englisch Horn
1^r u. 2^r Fagott
Violoncelle

Классики XX века

Берговское Largo (пример 3) имеет темп более быстрый, его организует неспешное движение восьмыми, символизирующее неизбежный ход времени. В мотиве исчезает долгая остановка на сильной доле, ее заменяет компактный ритм «четверть с точкой – восьмая». Если вагнеровский Тристан-мотив обособлен, окружен паузами, Берг интегрирует его в общее движение, добиваясь незаметного перехода от своего к чужому материалу.

Пример 3. Тристан-мотив в Лирической сюите, Largo desolato, тт. 26–27

U. E. 8780 W. Ph.V. 173

Интересны и фактурные изменения. У Вагнера мотиву с восходящей секстой у виолончелей отвечает хор деревянных духовых, мотив томления организуется единой волной нарастания и спада. Берг же расчленяет цитату на несколько двузвучных мотивов, распределенных между отдельными инструментами, словно бы следуя технике Klangfarbenmelodie, которую впоследствии блестяще применяет Веберн в инструментовке ричеркара из баховского «Музыкального приношения» (И. Сниткова в этом случае предлагает термин «трансинструментальная линия» [7, 35]). Каждый из мотивов содержит микронарастание и микроспад, отмеченные при помощи crescendo-diminuendo и accelerando-ritenuto. С одной стороны, это сообщает Тристан-мотиву пространственную многомерность, с другой

Классики XX века

– мимолетность, он утрачивает томительную тягучесть и пролетает почти незаметно, как небольшой порыв ветра.

Наконец, о мнимой строгости додекафонии, которая тем не менее позволяет интегрировать в текст сочинения вагнеровскую цитату. Ответ на вопрос, как это удастся Бергу, дают его черновые рукописи. Поскольку особенности додекафонной техники в Лирической сюите много раз были описаны в литературе⁶, мы обратимся непосредственно к цитате⁷. Все звуки Тристан-мотива, который в звуковысотном отношении воспроизводится абсолютно точно, принадлежат тем или иным серийным рядам. На это указывает сам Берг, составляя традиционные таблицы серийных форм (пример 4). Три из 12 ракоходных форм (II от *e*, VIII от *b*, IX от *a*), которые мы видим в примере, отмечены Бергом буквой T – «Tristan» (см. красные стрелки). Именно их тоны составляют Тристан-мотив (схема 1). Как видим на схеме, в каждом из избранных рядов Берг использует 4 или 5 первых тонов, которые идут подряд. Принцип сочетания серийных рядов в целом соответствует фактурному членению мотива.

⁶ См. [4].

⁷ Подробный анализ Тристан-мотива с точки зрения додекафонной техники см. в: [25].

Классики XX века

Пример 4. Таблица серийных рядов для Largo Лирической сюиты

The image shows a handwritten musical score for the 'Largo' movement of the Lyric Suite. It features 12 numbered series (I to XII) of notes, arranged in two columns of six. The notation is on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The series are marked with Roman numerals I through XII. Some series are marked with red arrows on the left side. The score includes various musical symbols such as dynamics (e.g., *ab*, *f*) and articulation marks.

ÖNB MS, F 21 Berg F 23/I, f. 7.

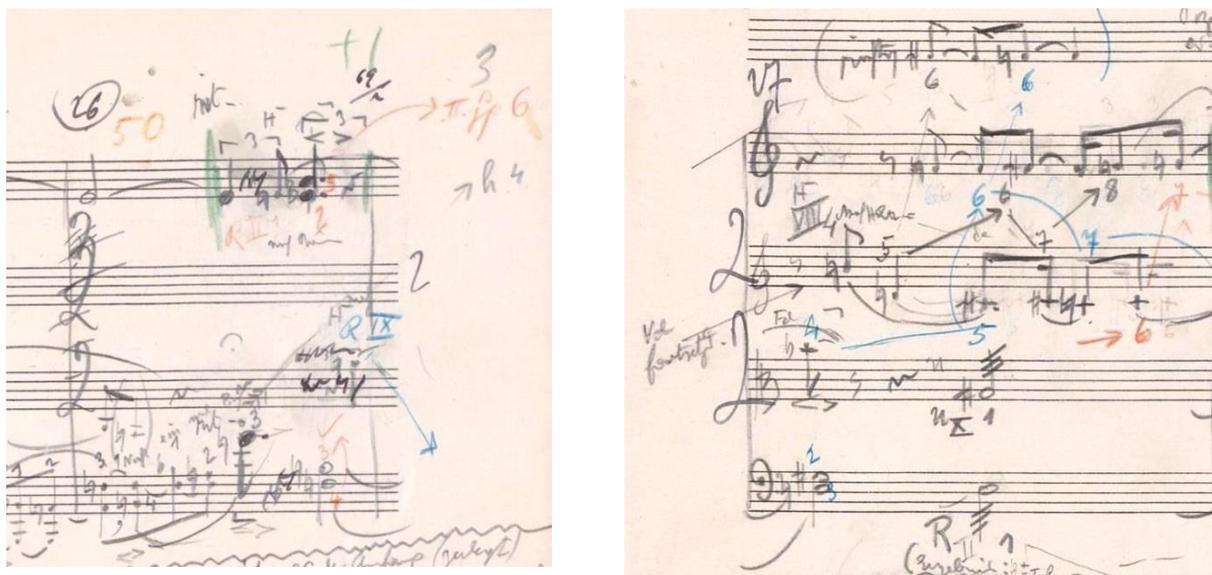
Схема 1. Схема серийной структуры Тристан-мотива в Largo Лирической сюиты
M

The diagram illustrates the serial structure of the Tristan motif. It shows three series: R VIII, R II, and R IX. Each series is represented by a line of notes on a grand staff with treble and bass clefs. The notes are numbered 1 through 5, indicating fingerings. The series are arranged in a way that shows their relationship to each other. R VIII starts with notes 1-5 in the treble clef, followed by notes 1-5 in the bass clef. R II starts with notes 1-5 in the treble clef, followed by notes 1-5 in the bass clef. R IX starts with notes 1-4 in the treble clef, followed by notes 1-4 in the bass clef. The diagram also includes various musical symbols such as accidentals and dynamics.

Классики XX века

Как известно, Лирическая сюита, завершенная в 1926 году, – первое полномасштабное додекафонное сочинение Берга. Видимо, по этой причине черновая запись партитуры содержит подробный серийный анализ (пример 5). При обозначении тонов того или иного ряда Берг использует карандаши разных цветов – соответственно, в вагнеровской цитате черный для R (Retroversus) VIII, красный для R II, синий для R IX. Отметим еще одну малозаметную деталь: в черновой партитуре над первыми двумя мотивами (т. 26, V-по I) Берг ставит знак триоли, намекая на вагнеровский размер 6/8 – в окончательной записи сочинения он отказывается от этого.

Пример 5. Лирическая сюита. Фрагмент черновой партитуры Largo (тт. 26–27)



ÖNB MS, F 21 Berg F 23/I, f. 55.

Еще один пример цитирования Тристан-мотива находится в опере «Лулу» и известен гораздо меньше⁸. Здесь Берг воспроизводит лишь Тристан-аккорд, почти не различимый на слух, однако делает это

⁸ Оба приводимых в статье примера из оперы «Лулу» рассматриваются в: [23, 46-70].

Классики XX века

вполне осознанно. Впервые аккорд появляется в кульминации любовной сцены Лулу и Альвы, которая предшествует решающему объяснению героини с доктором Шёном и убийству последнего (это конец экспозиции Рондо в 1-й сцене II действия). Об автобиографичности персонажа, имя которого звучит так похоже на собственное имя Альбана, написано много. Его пылкая страсть к Лулу, которую он пронес через все перипетии драмы, уподобляет его вагнеровскому Тристану, что подтверждает и цитата.

Тристан-аккорд завершает адресованную Лулу реплику Альвы «Mignon, ich liebe Dich» / «Миньон, я люблю тебя!» (пример 6, Тристан-аккорд показан красной стрелкой). Ответом на это любовное признание будет циничное откровение Лулу, произнесенное вполголоса: «Я отравила твою мать». Аккорд, который воспроизводится засурдиненными струнными на той же высоте, что и у Вагнера, практически не слышен – он служит едва заметным фоном, на который накладывается квартовая интонация «g–d» в партии Альвы, дублированная тембром вибратона (пример 7).

Пример 6. «Лулу», 1/II, тт. 335–337. Тристан-аккорд

Calando - - - - -

beide Hände in seinen Haaren 3

L Ich weiß es nicht. birgt seinen Ich ha-be Dei-ne Mut-ter ver-gif-tet

A Mig-non? Mig-non ich lie-be Dich...

335 espr

U. E. 10745

Классики XX века

Пример 7. «Лулу». Тристан-аккорд в 1/II. Тт. 335–337

425

335
Calando - - - - -

1. Pos. o. D. 4 3 o. Dpf. pp

2. 3. 4 o. Dpf. pp

Vibr. *vibr.* *pp*

Lulu *pp* beide Hände in seinen Haaren
Ich weiß es nicht. Ich ha - be Dei-ne Mut-ter ver-gif-tet...

Alwa *pp* birgt seinen Kopf in ihrem Schoß
— Mig-non? Mig-non, ich lie - be Dich...

335
Calando - - - - -

Solo 1 7 Dpf. ab

1. VI. m. D. *espr.* 4 3 Dpf. ab

d. übrig. 4 4 *pp* *ppp*

2. VI. m. D. 4 3 Dpf. ab

Vla. m. D. 4 3 Dpf. ab

Solo Vlc. m. D. 4 3 Dpf. ab

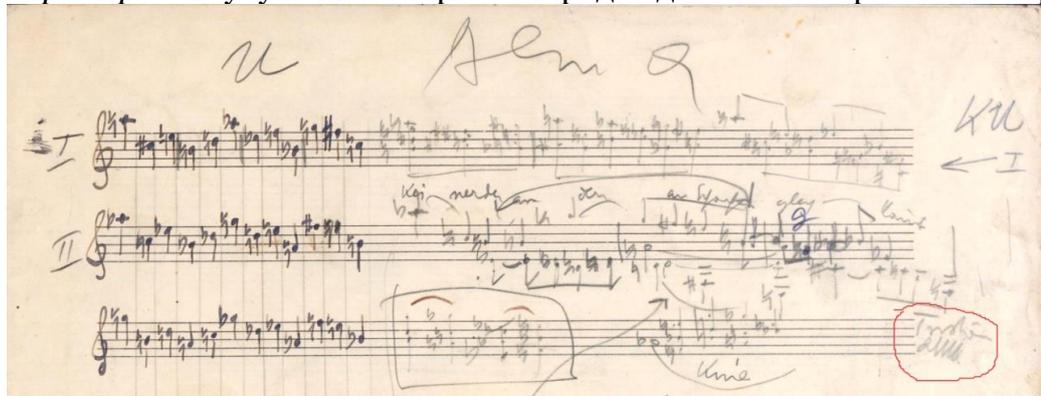
i. übrig. 4 4 *pp* *ppp*

В черновых рукописях Берга есть несколько указаний на Тристан-аккорд в данном фрагменте. Так, в правой части таблицы предназначенных для Альвы серийных форм, где Берг по обыкновению делает наброски того или иного материала, можно видеть эскизную

Классики XX века

запись показанных выше тактов с пометкой: «Тристан-аккорд» (пример 8):

Пример 8. «Лулу». Эскиз серийных рядов для Альвы. Тристан-аккорд



ÖNB MS, F 21 Berg F 28/VIII, f. 2.

Знаменитая партитура оперы (единственная запись сочинения, завершенная Бергом) содержит вариант упомянутого фрагмента, помеченный «ossia» (см. пример 9). Он показывает, что Берг рассматривал возможность цитирования не только Тристан-аккорда, но и всего мотива томления (в примере он выделен красной скобкой), который по сравнению с Лирической скитой еще более унифицируется ритмически, будучи изложен ровными восьмыми.

Пример 9. «Лулу». Партитура, 1/II, тт. 335-337. Выписанный Тристан-мотив в «ossia»

A handwritten musical score on aged paper, showing a variant of the Tristan motif in an 'ossia' section. The score is written in a complex, atonal style. The top staff is labeled '1.' and the middle '2. for Alva'. The music is written in a complex, atonal style. A red bracket highlights a specific motif in the bottom staff, which is identified as the Tristan motif. There are various annotations and markings throughout the score, including 'ossia?' and 'Missa?' in the top right corner. The score is dated 'F 21 Berg 29/II' and '291'.

ÖNB MS, F 21 Berg F 29/II, f. 24i.

Классики XX века

Второй раз Тристан-аккорд появляется в финале оперы «Лулу» в момент смерти главной героини (2-я картина III действия, пример 10). Цитата не обозначена даже в черновиках, аккорд транспонирован на малую терцию вверх. Однако здесь едва ли возможно говорить о случайном совпадении. Аккорд, как и в вышеописанном случае, появляется на стыке двух резко контрастных разделов. Он очень хорошо слышен, хотя и утрачивает изначально присущую ему неустойчивость. Просветленный и умиротворенный речитатив графини Гешвиц, которая мечтает вернуться на родину и бороться за права женщин, сменяет нарастающий крик Лулу: «Нет! Нет! Нет!» и ее душераздирающий предсмертный вопль. Тристан-аккорд, завершающий псалмодирование Гешвиц, одновременно является фоном для реплики Лулу, в основе которой – построенный на двух квартах мотив Духа земли. Тристан-аккорд, исполняемый на pp засурдиненными валторнами, в партитуре имеет пометку «Wie ein Hauch» – «как дуновение». Эта ремарка, вероятно, тоже является цитатой – на этот раз не из партитуры, но из письма Вагнера Матильде Везендонк. «Вы же знаете буддистскую теорию возникновения мира, – пишет Вагнер возлюбленной 3 марта 1860 года. – Дуновение (ein Hauch) омрачает синеву небес... [здесь выписан хроматический мотив томления]» [22, 217]. Воспоминание о нирване становится кричащим диссонансом в этом берговском переосмыслении Liebestod, циничном и трагическом одновременно.

Классики XX века

Пример 10. «Лулу». Сцена смерти Лулу. 2/III, тт. 1287–1293. Тристан-аккорд

The image displays a musical score for the opera 'Lulu' by Alban Berg, specifically the scene of Lulu's death. It consists of three systems of music, each with a vocal line (Gr G) and a piano accompaniment.

The first system (measures 1287-1293) features the vocal line with the lyrics: "Ich muß für Frau-en-rech-te kämp-fen, Ju-ris-pru-denz stu-". The piano accompaniment is characterized by complex rhythmic patterns, including many triplets. A box labeled "1290" is placed above the piano part.

The second system (measures 1294-1299) begins with a tempo marking "rit. (von ♩ = 52)". The vocal line has the lyrics "die-ren.". The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity, including a section marked "poco" and a dynamic marking "N".

The third system (measures 1300-1305) starts with a tempo marking "Largo" and a metronome marking "bis ♩ = 46". The vocal line has the lyrics "[aus der Kammer] Nein, nein, nein, nein...". The piano accompaniment features a section marked "poco" and a dynamic marking "ppp (ein Hauch)". A red arrow points to a specific chord in the piano part.

Итак, во всех рассмотренных случаях цитирования речь идет об интеграции вагнеровского мотива в додекафонный контекст, стремлении добиться незаметного перехода и в некоторых случаях даже растворения чужого материала в собственном. В этом нужно видеть главный принцип работы Берга с чужим материалом (напомним, что Адорно, ссылаясь на Вагнера и его знаменитые слова

Классики XX века

об «искусстве перехода», назвал свою монографию об учителе «Берг – мастер незаметного перехода» [10]). Таким образом, Тристан-мотив, оставаясь семантически значимым элементом нотного текста, переходит в ранг скрытого слова, даже «внутренней формы» музыки Берга, оказываясь в одном ряду с символами разного рода – буквенными, числовыми, структурными.

В обсуждении берговской техники цитирования трудно обойти вопрос о понятии цитаты и его границах. Для музыки Берга убедительным представляется определение цитаты, данное А. Денисовым, который понимает под ней «воспроизведение в данном тексте фрагмента другого текста» [3, 13]. Подобное узкое толкование цитаты позволяет отграничить ее от близких явлений стилизации и аллюзии. Последнее представляется весьма актуальным для исследования берговской музыки, ибо в берговедении есть тенденция рассматривать как цитаты не узнаваемые фрагменты чужого текста, но мимолетные намеки на него при помощи какого-либо штриха или детали (ритм, интонация, тембр и т.д.). Вопрос о том, насколько осознанно были сделаны эти намеки, и входило ли подобное восприятие в намерения автора, остается открытым. Например, К. Флорос в статье об эзотерической программе Лирической сюиты помимо названной приводит еще две свободных тристановских цитаты в *Largo desolato*: ритм Ночной песни из 2-й сцены II действия и «мотив судьбы» в начале 5-й сцены I действия [17, 35–37]. Не оспаривая наличие аллюзий на вагнеровскую оперу, все же воздержимся от термина «цитата», поскольку воспроизведения сколько-нибудь целостного и связного фрагмента другого текста здесь нет.

Тем не менее, метафорическое воссоздание тристановского стиля возможно и вне цитирования конкретных тематических

Классики XX века

элементов. Примером тому может послужить еще одна тема из оперы «Лулу» – так называемая «тема коды» (I/2, т. 615–624, пример 11):

Пример 11. «Лулу». Тема коды. I/2, т. 615–624

Некоторого интонационного сходства этой темы с Тристан-мотивом отнюдь недостаточно, чтобы говорить о воспроизведении чужого стиля. То, что здесь указывает на Вагнера, следовало бы определить в категориях куртовского энергетизма как средоточие некой свободно перетекающей потенциальной энергии. Вспомним, что для определения гармонической сущности вступления к «Тристану» Шёнберг в своем «Учении о гармонии» использует термин «парящая тональность» («schwebende Tonalität») [24, 461], т.е. тональность, где тоника не появляется, представленная лишь неустойчивыми гармониями. Поскольку в додекафонной музыке функциональные категории не действуют, ощущение «парения» здесь создается другими средствами: свободно изломанным мелодическим рисунком, где восходящие скачки уравниваются спадами, свободой

Классики XX века

ритмического развертывания, которое проходит «сквозь» тактовую черту («музыкальная проза»), наконец, типичной фактурой позднеромантического Адажио, где непрерывность и монолитность звучания струнной группы обеспечивается индивидуализированной линией каждого отдельного голоса. Образ томления метафорически создается и с помощью кинематографического приема «цайтлупа», который используется в сцене возвращения Лулу (II/2, Melodram, т. 953–1000). «Выходная музыка» Лулу здесь звучит в до предела замедленном темпе, как будто во сне, и лишь через некоторое время героиня с криком «О, свобода!» возвращается к реальности. Эти и многие другие примеры так или иначе вызывают в памяти знаменитое вступление к «Тристану» и недвусмысленно указывают на свою родословную.

Ограниченные рамки статьи не позволяют исчерпать тристановскую тему в творчестве Альбана Берга. Если воспользоваться модным сейчас термином нарративной философии «рефигурация», который относится к акту восприятия художественного произведения⁹, можно утверждать не только о рефигурации Тристана¹⁰ – действительно, Берг воспринимал его как своего alter ego и отождествлял не только с героем своей оперы, но и с собой – но и о переосмыслении и присвоении вагнеровского духовного опыта, в центре которого – тристановское понятие Liebestod. Раскрыть его в полной мере – задача будущих исследований.

⁹ См. об этом: [1].

¹⁰ Так называется глава в исследовании Сантоса: [23, 43].

Классики XX века

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вдовина И.* Поль Рикёр // *Философы XX века. Книга первая.* М.: Искусство XXI век, 2004. С.224–245.
2. *Векслер Ю.* Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. Спб.: Композитор, 2009.
3. *Денисов А.* Музыкальные цитаты: справочник. Санкт-Петербург: Композитор, 2013.
4. *Жисупова Ж., Ценова В.* Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите Альбана Берга. М: Московская консерватория, 1998.
5. *Кириллина Л.* Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // *Научный вестник Московской консерватории.* 2015. №4. С.108–139.
6. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера/ Предисл. и коммент. М. Этингера. Москва: Музыка, 1975.
7. *Сниткова И.* Бах–Веберн. Ричеркар из «Музыкального приношения»: идея структурного контрапункта // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных.* 2015. № 2 (13). С. 26–38.
8. *Соллертинский И.* Статья о творчестве композитора А. Берга. Редакция газеты Советское искусство // *РГАЛИ. Ф. 672 оп. 1 ед. хр. 790.*
9. *Adorno Th. W.* Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III) (Gesammelte Schriften, Bd.16). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
10. *Adorno Th. W.* Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968. 144 S. (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bd. 15).

Классику XX века

11. *Adorno Th. W.* Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. 841 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 18. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Klaus Schultz).
12. Alban Bergs «Wozzeck» und die Musikkritik. Wien: Universal Edition, 1926.
13. *Baragwanath N.* Alban Berg, Richard Wagner und Leitmotive der Symmetrie //Archiv für Musikwissenschaft, 58(1). 2001. S. 23–50.
14. *Berg E. A.* (Hrsg.). Der unverbesserlicher Romantiker: Alban Berg, 1885–1935. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985.
15. *Danuser H.* Der Rätselklang: Zur historischen Semiotik des Tristanakkordes // Zukunftsbilder: Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik. Schliengen: Argus, 2002, S. 151–160.
16. *Floros C.* Alban Berg und Hanna Fuchs: Briefe und Studien. Erstveröffentlichungen. Wien, 1995. 86 S. (Österreichische Musikzeitschrift spezial).
17. *Floros C.* Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine Semantische Analyse // Alban Berg. Kammermusik II. Hrsg. von H.-K. Metzger und R.Riehn. München: Text + Kritik, 1979. S. 5–48 (=Musik-Konzepte 9).
18. *Knaus H.; Leibnitz Th.* (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012. Bd.1. 1907 – 1911.
19. *Knaus H.; Leibnitz Th.* (Hrsg.) Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2014. Bd. 2. 1912 – 1919.
20. *Lucka E.* Die drei Stufen der Erotik. Berlin [u.a.]: Schuster&Loeffler, 1913.

Классики XX века

21. *Perle G.* The Secret Programme of the Lyric Suite // *Musical Times* 118, 1977. P. 629–632, 709–713, 809–813.
22. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871. 4. Aufl. Berlin: Duncker, 1904.
23. *Santos S.J. dos.* Narratives of identity in Alban Berg's Lulu. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2014.
24. *Schönberg A.* Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 2001.
25. *Straus J. N.* Tristan and Berg's Lyric suite // *In theory only: Journal of the Michigan Music Theory Society.* 1984, 8(3). P. 33–41.

