



Юлия Сергеевна Векслер

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА АЛЬБАНА БЕРГА

Многолетнее изучение композиционного процесса Альбана Берга вновь и вновь заставляет искать обоснование тех или иных его особенностей. Обращает на себя внимание то малое значение, которое придается Бергом теме как исходному импульсу для сочинения. Много свидетельствует о том, что Берг не принадлежал или не вполне принадлежал к риторической культуре, понимавшей композицию как логическое рассуждение на определенную тему. Несомненно, отказ от тональности и последующее освоение метода сочинения при помощи 12 тонов повлекли за собой и кардинальное переосмысление процесса сочинения. Но дело не только в этом. Некоторые черты сходства с теоретическими концепциями 1920—30-х годов позволяют видеть родство композиционных принципов Берга с современной ему музыкальной теорией и эстетикой, побуждают поднять вопрос о существовании общих закономерностей, определивших собой и то, как слышали, анализировали и истолковывали музыку, и то, как ее сочиняли.

Что следует понимать под современной Бергу музыкальной теорией? Это комплекс воззрений, известный ныне под названием энергетизма (в 1930-е годы в отечественной науке он определялся как «динамическое направление»). Современное музыкознание демонстрирует

пристальное внимание к энергетизму и стремится к его новому осмыслению, о чем не так давно писала Т.В. Цареградская¹ [5]. Вместе с тем он выделялся как некая целостность уже в берговское время, что подтверждает «История музыкальной эстетики» Рудольфа Шефке (1934), ее автор впервые вводит в научный обиход и сам термин «энергетизм» («die Energetik»). Шефке посвящает энергетизму сравнительно небольшой раздел под названием «Современность» [32, 393–450]. Кратко обобщим его содержание.

Энергетизм понимается Шефке как ведущее направление современной музыкальной эстетики, которое противопоставлено как герменевтике, так и формализму, и родственно феноменологии с точки зрения теории познания. Ряду близких по смыслу наименований – «эстетика напряжения», «моторика», «биология тонов», «органика» – Шефке предпочитает термин «энергетизм», акцентируя внимание на духовной стороне явления.

Учение энергетизма, которое имеет глубокие исторические корни – среди прочего Шефке указывает хейрономию, труды Шопенгауэра, вагнеровскую «Оперу и драму» – сформировалось в начале XX столетия. Хайнрих Шенкер (Heinrich Schenker, 1868–1935) первым представил энергетизм как законченную систему в своем «Учении о гармонии» («Harmonielehre», 1906). Независимо от Шенкера в этом же духе фундамент эстетики энергетизма заложил Август Хальм (August Halm, 1869–1929), труды которого имели эпохальное воздействие («О двух культурах в музыке» («Von zwei Kulturen der Musik») и «Симфония Антона Брукнера» («Die Symphonie Anton Bruckners»), 1913–1914). Под влиянием Хальма складывается концепция Эрнста Курта (Ernst Kurth,

¹ Энергетизм рассматривается в одном из разделов «Кембриджской истории западноевропейской теории музыки» [30]. Ранее, в 1960-е гг., он упоминался в трудах К. Дальхауза. См. [4, 110–111].

Классики XX века

1886–1946) («Предпосылки теоретической гармонии» («Voraussetzungen der theoretischen Harmonik»), 1913). В числе приверженцев энергетизма названы также Ханс Мерсман (Hans Mersmann, 1891–1971), Фриц Йоде (Fritz Jöde, 1887–1970), Герман Рот (1882–1938), Вильгельм Веркер (Wilhelm Werker, 1873–1948) и малоизвестный у нас Вальтер Круг (Walther Krug, 1875–1955).

Как известно, в основе нового учения лежит понятие силы в различных проявлениях. Энергетизм отличает направленность на специфически музыкальное, его цель – «познание абсолютного, покоящегося в себе характера жизни тонов» (Х. Шенкер). Музыка не подражает природе, она сама есть высшая природа, она понимается как «драма сил, но не драма персонажей» (А. Хальм). Композитор – не поэт звуков, как трактует герменевтика, он в изначальном смысле Tonsetzer: создает музыкальную ткань и ее законы. Законы эти сложны и доступны лишь искусственным и сведущим – любительство и дилетантизм представителями энергетизма категорически отвергается. Для того, чтобы познать жизнь музыки, необходимо постичь ее внутренние взаимосвязи, структурные закономерности. «Кто не слышит музыку таким образом, тот вообще никогда ее не слышал», – заявляет Шенкер, имея в виду первичную линию и ее развертывание [цит. по: 32, 421].

Поскольку основания музыки ищутся вне человека, в живом и неживом мире, на помощь приходят биология, физика, механика и зодчество. В соответствии с законами биологии тон трактуется как живое существо, он обладает жизненной силой, витальностью, стремлением, направленностью, тенденцией и волей. Временное протекание произведения предстает как проявление жизненной силы мотива, который развивается, растет, расцветает, затем слабеет и умирает.

Физика и механика сообщают музыкальной теории представление о движении тела, его динамике. Движение может осуществляться

однонаправленно, на одном уровне, либо описывать кривые по законам баллистики. В нем действуют центробежные силы, определяющие характер волн, оно следует законам гравитации, силы тяжести.

Тематическое понимается как «форма в пространстве», «линейное содержание». Линии восходящие, нисходящие, прямые, загнутые и кривые, дуги и своды образуют архитектурно-динамические напряжения. Музыка – строящая воля, обращающая время в пространство, нарушающая равновесие и устанавливающая его. С пространственными представлениями, отмечает Шефке, работает и Шенкер, выделяя задний, средний и передний план [см. 32, 433].

Шефке подчеркивает мессианский пафос энергетизма. «Измерительное искусство» музыкального анализа, как именовал его Хальм, не удовлетворяется тем, чтобы «способствовать ясному представлению и недвусмысленному суждению» [32, 423], выносимому с «учетом реальной, технической истории создания сочинения» [32, 436]. Шенкер, Хальм и их последователи «хотят судить, вести, править, влиять на творчество, указывать ему пути» [32, 424]. Удавалось ли им это – вопрос непростой.

Желание интерпретировать музыкальное мышление Берга и его творческий процесс посредством энергетической теории может показаться малообоснованным. Представители энергетизма обращались к совсем иным композиторам: классици XVIII–XIX веков у Шенкера, Бах, Вагнер и Брукнер у Курта, Бах у Веркера. Все это музыка более или менее далекого прошлого. Отношения с современностью у энергетистов были весьма сложными. Шенкер известен как яростный противник новой музыки. Курт в предисловии ко второму изданию «Основ линейного контрапункта» заявляет, что линейность и атональность не имеют ничего общего [см. 31, 5], а в письме Хальму в раздражении сетует на то, что «производители атонально-додекафонного шума (из

Вены и Берлина) злоупотребляют его “Линейным контрапунктом” для создания своих лишенных гармонии беспомощных каракулей...» [31, 139]. Связь шенкеровских категорий с современной музыкальной практикой тогда в Европе никто не видел – это позднейшее развитие его теории уже на американской почве, когда она была адаптирована для анализа атональной музыки [см. 35, 12]. Линейный контрапункт Курта, как принято считать, вскормил иные тенденции – в первую очередь необарочную полифонию, но не атональные и додекафонные сочинения нововенцев после первой мировой войны [см. 31, 129–167].

Чтобы выйти за рамки поверхностных аналогий и случайных параллелей, необходимо поставить вопрос о том, что и в какой мере знали или мог знать Альбан Берг из теории энергетизма. При этом едва ли можно игнорировать контекст всей нововенской школы и прежде всего воззрения ее главы Арнольда Шёнберга, учитывая при этом, что взгляды, знания, устремления шёнберговского и берговского окружения могли различаться. Более всего важны в данном контексте концепции Шенкера и Курта. Имя Хальма практически не упоминается в документах новой венской школы, в то время как большое значение приобретают периферийные фигуры: Вильгельм Веркер и Вальтер Круг.

Начнем с Шенкера, оставив за рамками нашего рассмотрения довоенный период, когда Шенкер и Шёнберг общались лично и Шёнберг полемизировал с коллегой в «Учении о гармонии»². Важнее для нас то, насколько известны были Шёнбергу эпохальные работы Шенкера, где изложена концепция структуры музыкального произведения, есть понятия первичной линии, примеры аналитической редукции.

² Об этом см. в диссертации Е. Лагутиной [2]. Взаимоотношения Шенкера и Шёнберга, сходство и различие их теорий стали темой многочисленных исследований, см. [17], [18], [20], [28]. После 1910 года имя Шёнберга постоянно присутствует в дневниках Шенкера.

Среди поздних шенкеровских работ в библиотеке Шёнберга присутствует лишь 1-й выпуск «Воли к звуку» («Der Tonwille», 1921), а также статья о с-moll'ной прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» [33]. «Свободного письма» он скорее всего не читал. Шёнберг штудировал Шенкера в 1922–1923 годах – на подступах к додекафонии в собственном творчестве [см. 20, 27]. Занятия эти нашли отражение в не лишенных ревности полемических заметках [44]: Шёнберг говорит о Шенкере как раздутом авторитете, которому уделяется неоправданно много внимания³. Однако позднейшие его высказывания смягчаются. «...На свете очень мало людей, которые имеют понятие о красоте музыкальной формы, – констатирует он в 1931 году в письме Йозефу Руферу. – ... Немногие молодые, пожалуй, могут знать это от меня (возможно, еще от Шенкера?)» [6, 225]. Признавая это, он указывает и важнейшее отличие: «Первичная линия Шенкера – один разрез сквозь целое. Но нужно сделать много разрезов» [цит. по: 18, 199].

В то время Шёнберг и Шенкер мыслили себя антагонистами, сейчас яснее видится общее между ними. Оба они выходцы из одной и той же культурной среды – Вены рубежа XIX–XX веков. Оба различным способом создают модель глубинной структуры (у Шенкера – *Ursatz*, у Шёнберга – *Grundgestalt*), адаптируют учение о бессознательном и об органицизме, становятся создателями влиятельных школ, развивающих их идеи (см. об этом [21], [27]).

Если с Шенкером Шёнберг был знаком лично, ситуация с Куртом иная. Эрнст Курт – уроженец Вены, воспитанник Венского университета, представитель совершенно другой среды, которая никак не связана с нововенской школой. Отъезд в Швейцарию отдалил его от Вены. Важнейший труд Курта, «Основы линейного контрапункта», вышел в

³ Более всего Шёнберга возмущала высказываемая Шпенглером, Шенкером и подобными мысль о конце искусства и культуры.

годы первой мировой войны (1916), и это весьма затруднило его рецепцию: многие потенциальные читатели оказались на фронте. Книга была дорогой, и не так-то легко было купить ее за пределами Швейцарии [см. 31, 130]. И по этой, и по многим другим причинам, в том числе и антисемитского характера (об этом в [36]), официальные академические круги проигнорировали книгу, встретив ее выход молчанием [31, 130]. Вопреки существующему мнению о том, что Шёнберг был первым читателем «Линейного контрапункта», в 1931 году он сам признается в обратном: ему (как и его ученикам) известно лишь название этой книги, о которой так много говорят. Причина отторжения – в неприятии Шёнбергом самого понятия линейного контрапункта: это то, что выглядит как контрапункт, но таковым не является (см. [43], [23, 36]). Шёнберг понимает контрапункт в изначальном смысле (нота против ноты, точка против точки) и не разделяет перенесение этой категории на лишенную дискретности линию.

В отличие от Шёнберга, Берг не стремился к теоретическому осмыслению проблем композиции. Он не покупал теоретических трудов и не изучал их специально, но сражался за интересы новой музыки (т.е. музыки новой венской школы) прежде всего на поприще музыкальной публицистики.

Берг не был знаком с Шенкером лично, хотя хорошо знал его имя в связи с шёнберговским «Учением о гармонии», составляя указатель к нему. В его библиотеке нет ничего шенкеровского, кроме таблиц инструментовки, изданных Шенкером под псевдонимом Артур Нилов [15]⁴. Однако с трудами Шенкера были знакомы друзья и ученики

⁴ Они вложены в не содержащий записей учебник инструментовки Берлиоза (Berlioz—Strauss Instrumentationslehre. Teil I. Leipzig: C.F. Peters, 1905). Наряду с таблицами, где Берг пометил особенности строя различных духовых инструментов, в книгу вложен листок с фрагментом инструментовки «Петрушки» Стравинского (Народные гулянья на Масленой, ц. 15).

Берга, хотя большинство свидетельств датируются более поздним временем⁵. Так, Адорно упоминает Шенкера в нескольких работах 1950—60-х годов, постоянно отмечая недостаточность аналитического метода редукции⁶. В некрологе Штойерману (1964) он отмечает, что цель анализа – «высвечивание индивидуальной структуры конкретного сочинения» [12, 313], но не редукция до всеобщего⁷. А в статье о неформальной музыке (1961) он признает, что музыковедение (разумеется, имея в виду европейское) до сего времени практически не обращалось к структурному анализу сочинения за исключением Хайнриха Шенкера и Эрнста Курта, которые обречены на то, чтобы быть аутсайдерами (см. [11, 254]). Изучал Шенкера ученик и биограф Берга Вилли Райх. В 1934 году в совместно издаваемом ими журнале «23» он публикует рецензию на книгу Освальда Йонаса, разъясняющую шенкеровскую теорию⁸: она пронизана почтительным отношением к Шенкеру и непочтительным – к его ученику. Уже после смерти Берга, в 1943 году, Райх читал лекции о Шенкере в Цюрихе, о чем упоминает в своем письме Райху Веберн⁹.

⁵ Имя Шенкера упоминается в письмах Бергу Фрица Кляйна [48] и Отто Йокля [52]. Последний отмечает: «Некоторые наблюдения интересны, но напыщенный старомодный стиль» [52]. Я благодарю за предоставление этих цитат д-ра Регину Буш. Эгон Веллес, которого, однако, нельзя отнести к близкому окружению Берга, упоминает имена Шенкера и Курта лишь в письмах 1940-1950-х гг.

⁶ Речь о статьях «Критерии новой музыки» («Kriterien der neuen Musik», 1957 [11]), «Некролог Штойерману» («Nach Steuermanns Tod», 1964 [12]), «На пути к неформальной музыке» («Vers une musique informelle», 1961 [13]), «Функции краски в музыке» («Funktion der Farbe in der Musik», 1966 [10]), «Фрагмент о музыке и речи» («Fragment über Musik und Sprache», 1956 [9]). См. об этом также [22].

⁷ Та же мысль проводится и в монографии Адорно о Берге (главе «Анализ и Берг») [8].

⁸ Oswald Jonas. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. См. [29].

⁹ «Я бы охотно познакомился с Вашими докладами! Они ведь записаны? Например, то, что Вы говорите о Шенкере! Вы занимались им раньше?» [42]. Цитируется с разрешения Фонда Пауля Захера (Paul Sacher Stiftung). Я благодарю д-ра Регину Буш за предоставление этого источника.

Интересно обратиться и к свидетельствам Шенкера о Берге. В дневниках и письмах Шенкера имя Берга упоминается редко. Известно, что Шенкер был приглашен на концерт учеников Шёнберга в ноябре 1907 года, но не явился туда. По-видимому, он сознательно дистанцируется от чуждой ему экспрессионистской атональной музыки. Согласно шенкеровскому дневнику, в апреле 1927 Пауль Кленау¹⁰ «среди прочего объясняет атональную теорию по Альбану Бергу», которую Шенкер понимает мало [50]. В 1928 году он слушает по радио *Alterberg-Lieder* Берга и отмечает: «Берг: песни в сопровождении оркестра; очень часто обороты, не только тональные, но интонально-тривиальные» [51]. С иронией воспринимает Шенкер и письмо Берга, адресованное его ученику Антону Хобокену, где он опасается того, что создание архива фотограмм может повредить распространению современной музыки и нанести ущерб ее репутации ([40], см. также [49]). Очевидно, придирки Шенкера объясняются в том числе и тем, что он испытывал ревность к ученикам Шёнберга за то, что они публично поддерживали его, в отличие от его собственных, которые не вступались за учителя и не отстаивали его интересов¹¹. Сам Шенкер не обращался к анализу музыки Берга, однако его ученик Феликс фон Кубе осуществил анализ первоструктуры в двух версиях песни Берга «*Schließe mir die Augen beide*» (см. его «*Das Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze*») и пришел к выводу, что в первом случае он – одаренный музыкант, во втором – испорчен атональностью [39]. Таким образом, Берг – как, впрочем, и

¹⁰ Пауль Август фон Кленау (Paul August von Klenau, 1883–1946) – датский композитор и дирижёр немецкого происхождения.

¹¹ В письме Морицу Виолину от 20.7.1923 он с горечью сетует: «Будь вы учениками Шёнберга, или Шрекера, или Бузони [...] вы встали бы на голову, избегали бы все улицы, все города и общества, тратили бы свои деньги, чтобы быть с ними и содержать их; но вы так прониклись правдой, что спите и храпите даже при свете дня, как будто я даю вам опиум, а не правду» [39].

вся шёнберговская школа – остается для Шенкера музыкантом чужим и абсолютно чуждым.

Что касается Берга, он скорее всего мог иметь представление и о теории Шенкера, и о теории Курта, специально не читая их трудов. В начале 1920-х он часто навещал учителя в его вилле в Медлинге, где могли обсуждаться самые разные связанные с музыкой темы. Какие-то сведения могли быть почерпнуты из музыкальных журналов (например, в ноябре 1920-го в венском журнале *Anbruch*, который Берг всегда читал, была опубликована первая глава «Кризиса романтической гармонии» Курта [26])¹². Многие из терминологии энергетизма прочно вошло в музыкально-историческое сознание в виде клише и постоянно использовалось музыкальными критиками (в том числе и одиозным Юлиусом Корнгольдом¹³). Термин «линейность» был известен Бергу еще с довоенных времен, он многообразно применялся в отношении венской музыки и особенно к Малеру, Шёнбергу, а также Шрекеру и самому Бергу (по сообщению Йозефа Шмида, Конрад Анзорге назвал сонату Берга «линейным искусством»)¹⁴.

Несколько иная ситуация с книгой Веркера «Исследование симметрии в построении фуг и мотивных связей прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира” Иоганна Себастьяна Баха» [37] – она была прочитана и с большим интересом воспринята в шёнберговском окружении. Имя Вильгельма Веркера сейчас почти забыто, однако появление его в ряду представителей энергетизма весьма симптоматично: это в известной мере «немецкий Конюс». Как бы ни заманчиво было включить в ряд известных Бергу теорий учение самого Конюса, для этого нет

¹² Незадолго до этого Берг собирался заключить контракт с UE и возглавить венскую редакцию журнала, от чего вынужден был отказаться по состоянию здоровья.

¹³ В частности, он пишет: «“Атональность”, “подвижная игра звуков”, “линейность”, – все это обозначает эту бесцельную, преимущественно интеллектуальную продукцию, которая постоянно нуждается в рецептах, формулах, лозунгах» [24].

¹⁴ Письмо Берга Шёнбергу от 15.9.1912 [19, 279].

ни малейших оснований. Как известно, во время первой поездки на Запад в ноябре 1923 года Конюс прочитал лекцию в Берлине в Музыкально-ведческом обществе (см. [7, 70—71]), однако никаких упоминаний о ней в музыкальных журналах, равно как и немецкоязычных публикаций Конюса, обнаружить не удалось. С уверенностью можно констатировать, что Конюса Берг не знал и не мог знать, а все параллели его творческого метода с метротектонизмом объясняются удивительными совпадениями.

Но вернемся к Веркеру. В своем труде он предпринимает анализ прелюдий и фуг Баха с точки зрения симметрии и числовых закономерностей. Его задача – продемонстрировать «взаимосвязь всех параметров композиции: от интервальных соотношений мельчайших мотивов до очертаний формы в целом» [23, 51]. Общее количество тактов, число проведений темы, количество тонов, плотность голосоведения образует целый комплекс точных соответствий. Так, анализируя фугу *cis-moll* из первого тома, Веркер приходит к заключению о повторении в структуре сочинения определенных чисел:

«Вновь 115! Ни один тон фуги не остался за рамками исследования, подтверждают его основную формулу. –

$2 \times 115 = 230$, десятикратная основная формула $23 = (1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4)$ пятиголосной двойной фуги.

Эта основная формула, наконец, возникает и посредством суммирования всех мотивных групп:

1 группа заполняющих голосов,

4 группы главной темы [= $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4)$],

7 групп контратемы [= $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + 2 \times 4$],

4 группы гармонии противосложения [= $(1 \times 5) + (2 \times 2) + (2 \times 3) + (2 \times 4)$],

5 встроенных стреттных тем и т.д.

2 удержанных противосложения.

Сумма: 23» [37, 83]¹⁵.

¹⁵ Подход Веркера вписывается в контекст широко известных в начале теорий периодичности и серийности, учения о биоритмах, разрабатываемых Г. Свободой, В. Флиссом, П. Каммерером и хорошо известных Бергу.

Классики XX века

Книга Веркера была встречена критикой с неодобрением. Баховеды отнеслись к ней скептически, если не сказать больше – Веркер в их глазах был почти что шарлатаном (см. [23, 53]). Высказался о ней и сам Шенкер: «Слишком много физики, акустики и математики, привнесенных извне. Они чужды музыке. Что подумал бы Бах, прочитай он такое. Исследования Веркера и Курта отражают наше печальное время. Оба они плохо слышат музыку» [цит. по: 34, 91].

Первым из нововенцев книгу прочитал Шёнберг, получив ее в подарок от Польнауэра на рождество 1924 года¹⁶. Как гласят его заметки [46, см. рисунок 1], он сразу же просмотрел ее с Роберто Герхардом и обнаружил, что «содержание и метод, описываемый в ней, не является чуждым»: все это он уже делал в третьей части своей серенады (вариациях), которые были задуманы в 1919, а завершены в 1920 году. Там тоже присутствуют числовые закономерности. К этой книге Шёнберг возвращался и позднее, в 1928 году¹⁷.

Берг получил книгу Веркера в подарок от Веберна на день рождения в феврале 1934 года. В письме, предшествовавшем подарку, Веберн напоминает Бергу о книге, подаренной Шёнбергу более 10 лет назад, и даже допускает, что у Берга уже есть такая: «Я вновь задумал подарить тебе книгу и пошлю ее в самое ближайшее время: В. Веркер “Исследования симметрии в построении фуг И.С. Баха”. Но, может быть, она у тебя уже есть? Помнишь, как более десяти лет назад Польнауэр принес ее Шёнбергу, который тогда воспринял ее с большим интересом, [он подарил ее] и мне тоже, к моему 50-летию, поскольку я в последнее время постоянно говорил о ней» [41]¹⁸. Однако в ответном

¹⁶ Так гласит надпись, сделанная Шёнбергом на авантитуле (см. [45]).

¹⁷ В ней есть шёнберговские пометки, датированные 18.4.1928. В заметках стоят даты 20/IX.1928 и 6/12.1928.

¹⁸ 15.2.1934 Берг благодарит за будущую книгу, которую ждет с большим интересом [38].

Классики XX века

Напротив, книгу Вальтера Круга [25] Берг знал очень хорошо²¹. Имя ее автора сейчас вряд ли о чем-нибудь говорит нам. Это один из многих музыкальных писателей, благополучно канувших в лету. Его отец, юрист Густав Клеменс Феликс Круг (Gustav Clemens Felix Krug, 1844–1902), был другом юности Фридриха Ницше и горячим поклонником Вагнера. Сын унаследовал профессию отца (он служил участковым судьей в Шопфхайме (Баден)) и его горячую любовь к музыке. Книга Вальтера Круга вписывается в ряд реакционных памфлетов конца 1910 — начала 1920-х гг., направленных против новой музыки («Футуристическая опасность» и «Новая эстетика музыкальной импотенции» Ханса Пфицнера, многочисленные статьи музыкального критика «Neue Freie Presse» Юлиуса Корнгольда). Берг, который в духе Карла Крауса боролся за чистоту языка, считал своим долгом вступить за музыку Шёнберга и его школы. Он планировал статью против Круга²², однако так и не написал ее – коллеги из UE убедили его, что книга не стоит того, чтобы тратить на нее время²³.

Обратимся к концепции книги Круга, в которой находят свое отражение актуальные в то время идеи энергетизма – они становятся плацдармом для ожесточенной критики современного искусства. Круг исходит из того, что музыка – абсолютное искусство, лишённое предметности. «Она имеет лишь саму себя, свои собственные силы и средства, которые формируют себя в споре и конфликте по отношению к целому. Она одна имеет не только методы, но и законы, она одна свободна от всего внешнего, полностью сама по себе и поэтому, возможно,

²¹ Об это свидетельствует факт обнаруженного им плагиата в антишёнберговской статье Эльзы Биненфельд, которая позаимствовала несколько пассажей Круга без указания на источник, см. [16].

²² В аннотированный берговский экземпляр книги, хранящийся в библиотеке Берга (Alban Berg Stiftung), вложены листки с предварительными записями для статьи.

²³ В частности, Херцка писал Бергу: «Это настолько глупая писанина, что мы окажем много чести этому другу, если вообще будем заниматься его книгой» [47].

благороднейшее из искусств» [25, 8]. Музыка «требуется пластической, формирующей силы как едва ли что-то иное, как ничто иное. Ибо она обладает строжайшими, присущими лишь ей одной (ureigenst) законами» [25, 15].

В современной музыкальной продукции его не удовлетворяет в первую очередь то, что это «не музыка, но литература с музыкальным сопровождением» [25, 9], она подчиняется не музыкальным, но литературным законам, потому не понятна без разъяснений. Круг безоговорочно признает лишь двух композиторов в истории музыки: это Бах, которого Круг считает родоначальником музыкальной традиции в целом («Он был музыкальнее всех, величайший музыкант, ибо целиком и полностью остался в музыке» [25, 17]), и Брукнер, который почти единственный из всех следует ей. Если «Бетховен человеческий, Брукнер божественный» [25, 118]. Остальные композиторы, за исключением, пожалуй, Вагнера, о «Парсифале» которого он отзывается исключительно высоко, не соответствуют той высокой планке истинной музыкальности, заданной этими гениями. Бетховен производит «впечатление мастерской», Чайковский – «впечатление салона» [25, 27]. Дебюсси тоже не музыкант, он создатель «нежно-пестрых ксилографий» [25, 24]. Отторжение вызывает и гипертрофированная эмоциональность, присущая музыке позднего романтизма. «Искусство – это не прибежище для излишней больной души. Музыка обладает своей собственной, чистой жизнью, независимо от желаний музыканта» [25, 25]. С особой резкостью Круг нападает на Малера и Шёнберга, что Берг не может ему простить. Вместе с тем, некоторые положения книги Круга, в первую очередь утверждения автора о художественной автономии музыки, не нуждающейся в опоре на методы иных искусств, находят одобрение у Берга (на полях он пишет: «верно», «хорошо»).

Классики XX века

Итак, Берг не изучал современную теорию музыки специально и скорее всего не был знаком с ключевыми трудами приверженцев энергетизма, хотя и мог иметь о них некоторое представление, в том числе и благодаря чтению иной литературы о музыке, среди которой была и полемическая. Доказательства усвоения идей энергетизма мы находим в самой берговской музыке. Об этом лучше всего судить на основании черновых рукописей сочинений, написанных после «Воццека», т. е. в период с 1923 года. Там сформировалась особая манера графической фиксации идеи сочинения без использования нотных знаков.

Подобно тому, как Шенкер считал важнейшим для понимания законов сочинения средний, но не передний план, принципы музыкального мышления Берга яснее всего проявляются на начальных этапах композиции, предшествующих работе над записью текста. Здесь имеет место «энергично-структурный дуализм» (выражение Т. Цареградской). С одной стороны, Берг сочиняет согласно намеченному изначально плану, основанному на тактовых пропорциях будущего сочинения, определяемых соотношением временных отрезков. С другой, формирует его драматургический профиль, создаваемый чередой нарастаний и спадов.

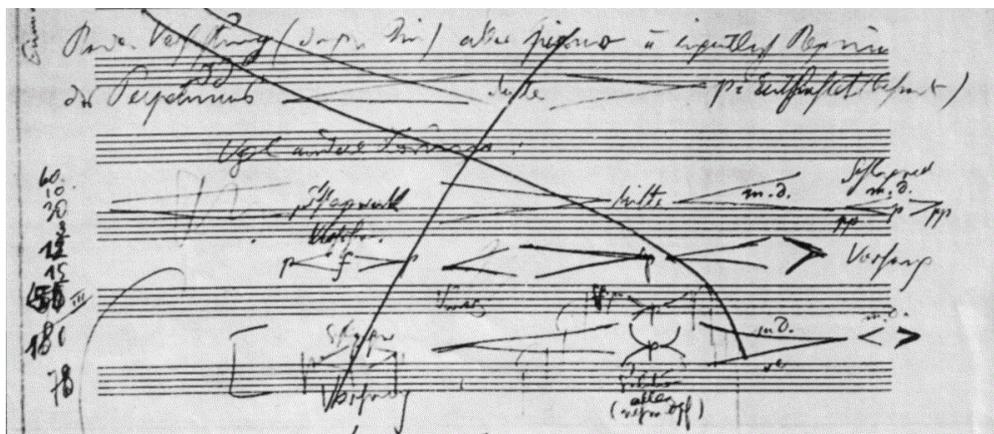
Как известно, ключевым для теории Шенкера является понятие *Ursatz*, подразумевающее создание сочинения из первоструктуры-эмбриона. Отметим, что наше видение этого понятия сейчас носит отпечаток последующего развития идей Шенкера – структурализма, генеративной теории музыки, исследовавшей порождение текста. Сам Шенкер не пытался проследить процесс создания сочинения, хотя не раз говорил об этом.

В берговских черновых рукописях можно обнаружить аналог первоструктуры, имеющей, в отличие от Шенкера, не линейно-гармо-

Классики XX века

ническую, но скорее линейно-динамическую природу (по определению Курта, «тоны являются, собственно, лишь балластом линии» [цит. по: 3, 25]). Это композиционная модель, которая в процессе становления не развертывается линейно, но скорее распространяется во всех направлениях, растет как дерево, обрастая деталями²⁴. В ее основе чередование, пульсация разномасштабных напряжений и спадов, образующих драматургический профиль, своего рода энергетический скелет. Напомню, что Шефке подчеркивал переосмысление традиционной категории громкости, которая становится смысловым выражением внутренних динамических событий. Для фиксации подобных процессов при отсутствии собственно нотного текста Берг использует как стрелки и графические знаки «crescendo» и «diminuendo» (вилочки), так и обозначения динамики («forte», «piano»). Один из наиболее показательных примеров линейно-динамической первоструктуры обнаруживается в ранних эскизах киномузыки из «Лулу», где друг под другом размещены четыре последовательно разработанных варианта драматургического профиля, дополненных скупыми ремарками (Рисунки 2 а, б, в; см. также [1, 72–74]).

Рисунок 2 а. Альбан Берг. Эскиз Киномузыки из оперы «Лулу». ÖNB MS F 21 Berg 80.8.2v. Рукопись



²⁴ Подробнее об этом см. [1, 21–36].

Классики XX века

Рисунок 2 б. Альбан Берг. Эскиз Киномузыки из оперы «Лулу». Расшифровка на немецком

Bei der Verhaftung (dazu Tri[ller]) alles piano u. eigentlich Beginn des Perpetuums  Mitte  p=enthaf tet (befreit)

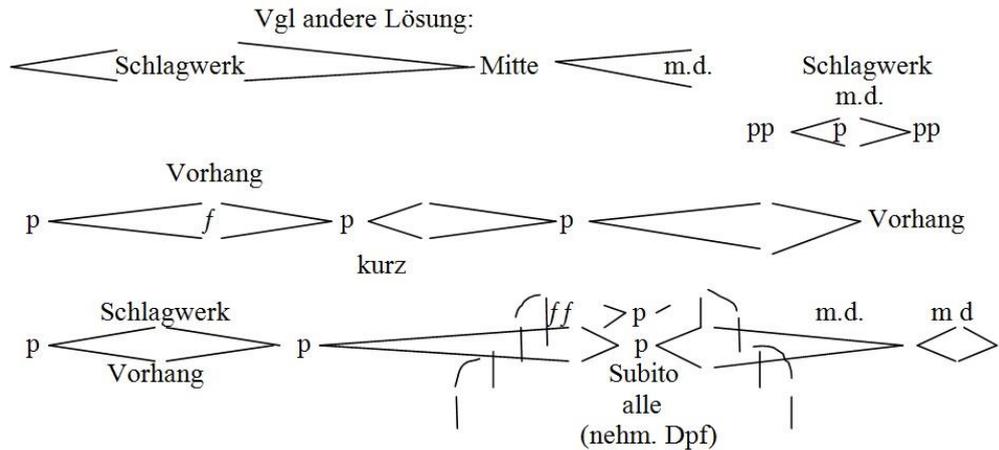
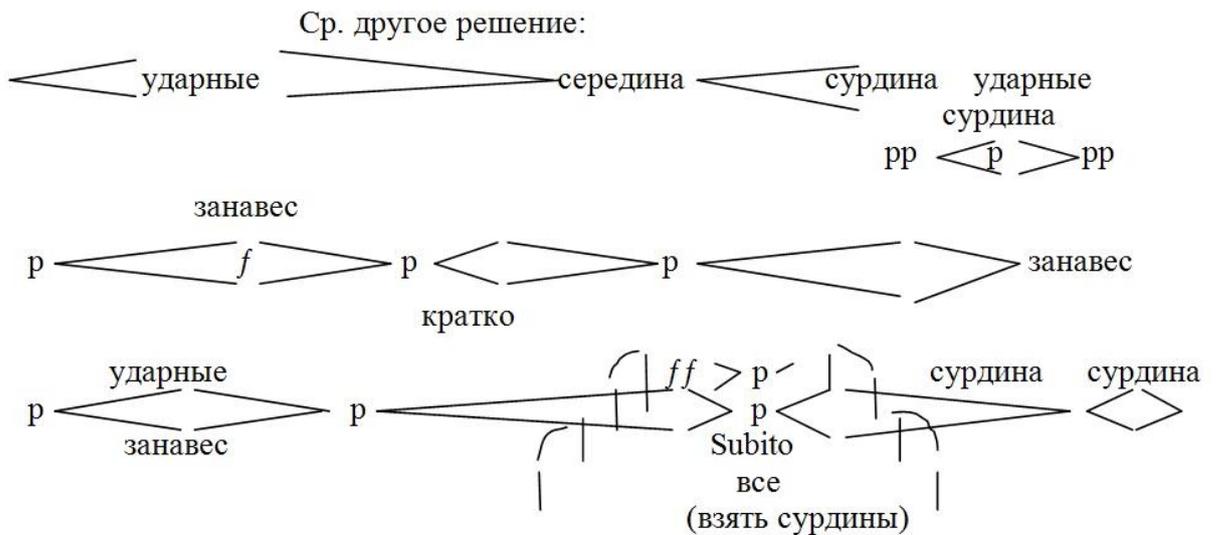


Рисунок 2 в. Альбан Берг. Эскиз Киномузыки из оперы «Лулу»: расшифровка на русском

При аресте (трель) все piano и собственно начало перпетуум  середина  p=освобождена



Классики XX века

В качестве первоструктуры можно рассматривать и общий план, основанный на тактовых пропорциях будущего сочинения (нередко структурная и энергийная модели в нем совмещаются, как в плане Адажио Камерного концерта, см. Рисунки 3 а, б [также 1, 123]). Симметрия и пропорциональность разделов не достигается интуитивно, но целенаправленно создается и просчитывается: Берг сочиняет, заполняя тактовую сетку, либо подгоняя количество тактов, делая необходимые вставки.

Рисунок 3 а. Альбан Берг. Диспозиция Adagio Камерного концерта. ÖNB MS F 21 Berg 74/V f.15. Рукопись

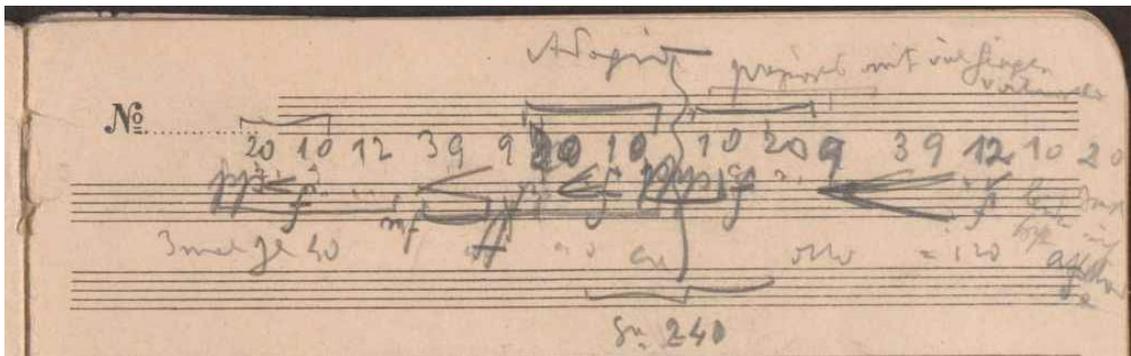
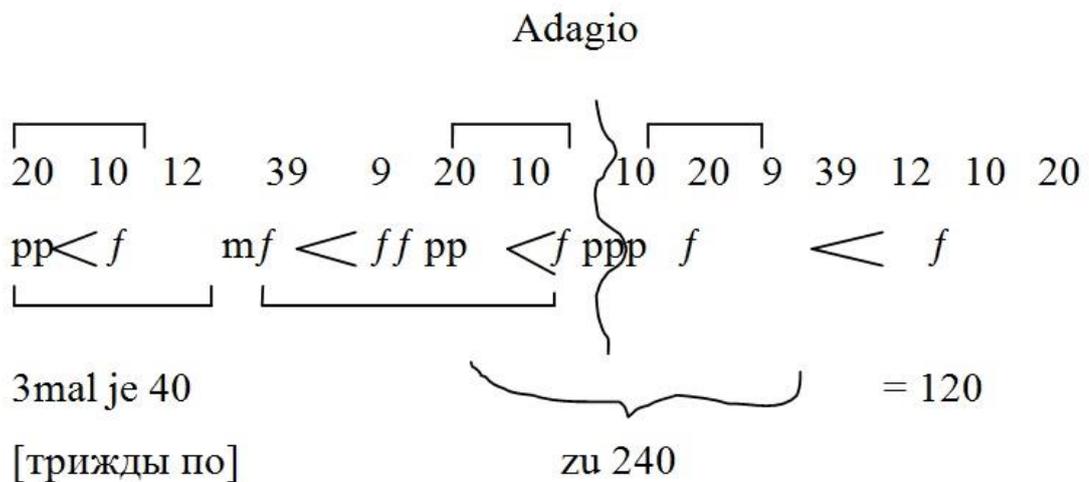


Рисунок 3 б. Альбан Берг. Диспозиция Adagio Камерного концерта. ÖNB MS F 21 Berg 74/V f.15. Расшифровка



Классики XX века

Итак, отсутствие непосредственных доказательств знакомства Берга с теорией энергетизма не должно вводить нас в заблуждение. Герметизм новой венской школы, сплотившейся вокруг фигуры Шёнберга, его теоретической мысли и композиторского творчества, несомненно накладывал отпечаток и на мировоззрение ее членов. Но это не могло препятствовать восприятию актуальных в послевоенное время идей, которые стали выразителями пресловутого «духа эпохи». Энергетизм как архетип музыкального мышления в той или иной степени проявил себя во всех областях, связанных с музыкой – эстетике, теории, композиции.

В свете приведенных рассуждений об энергетизме по-новому звучит и реплика из известного Открытого письма Берга о Камерном концерте (1925), где он с иронией замечает о своей «романтической» склонности к программной музыке, которая приведет в негодование всех этих «линеаристов» и «физиологов», «контрапунктистов» и «формалистов», если им не сообщить, что и они здесь найдут чем поживиться (см. [14, 27–28]). Что это, как не рефлексия по поводу энергетизма и его воздействия на собственное творчество? Берг как будто ведет скрытую полемику с ним, за которой между тем стоит усвоение многих его положений. Изучение в таком ракурсе творчества Берга – задача будущих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Векслер Ю.С.* О композиционном процессе Альбана Берга. Монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории им. М.И. Глинки, 2017.
2. *Лагутина Е.В.* Генрих Шенкер и его "Учение о гармонии": диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2014.

Классики XX века

3. *Мазель Л.А.* Концепция Э. Курта // Мазель Л.А., Рыжкин И.Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.: Музгиз, 1939. С. 21—104.
4. *Пылаев М.Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2016.
5. *Цареградская Т.В.* Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал ОТМ. 2017. № 4 (20). С. 36—48.
6. *Шёнберг А.* Письма / 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008.
7. *Шкана Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: диссертация ... кандидата искусствоведения. М.: МГК, 2006.
8. *Adorno Th.W.* Analyse und Berg // Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann). S. 368—373.
9. *Adorno Th.W.* Fragment über Musik und Sprache // Musikalische Schriften I—III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493—540.
10. *Adorno Th.W.* Funktion der Farbe in der Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014 (Nachgelassene Schriften, IV/17). S. 447—540.
11. *Adorno Th.W.* Kriterien der neuen Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften IV/17). S. 233—380.
12. *Adorno Th.W.* Nach Steuermanns Tod // Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17). S. 311—317.

Классики XX века

13. *Adorno Th.W.* Vers une musique informelle: Darmstadter Beiträge (1961) // Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493–540.
14. Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg] // Pult und Taktstock. 1925 № 2–3. S. 23–28.
15. *Artur Niloff* [pseud.]. Instrumentations-Tabelle, Mit einer Einführung. Wien: Universal Edition, 1908.
16. *Berg A.* Wiener Musikkritik // Berg, Alban. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 182–190.
17. *Borio G.* Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation // Journal of the Royal Musical Association. 2001. Vol. 126. No. 2. P. 250–274.
18. *Boucquet K.* Schenker and Schoenberg Revisited // Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. Vol. 59. P. 193–203.
19. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u. a.: Schott, 2007. Bd. I.
20. *Dunsby J.M.* Schoenberg and the writings of Schenker // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. 1977. № 1. P. 26–33.
21. *Eybl M.* Schopenhauer, Freud, and the concept of deep structure in music // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 51–58.

Классики XX века

22. *Federhofer H.* Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken // Archiv für Musikwissenschaft. 61. Jahrg., H. 4., 2004. S. 300—313.
23. *Hinrichsen H.-J.* Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur Autorschaft als historische Konstruktion // Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / hrsg. im Auftr. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz von Andreas Meyer. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2001. S. 29—64.
24. *Korngold J.* Musik // NFP. 1.05.1923. S. 1.
25. *Krug W.* Die neue Musik. Erlenbach b. Zürich: Reutsch, 1920.
26. *Kurth E.* Zum Wesen der Harmonik // Musikblätter des Anbruch. 1920. № 16-17. S. 539—543, 568—571.
27. *Neff S.* Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the organic artwork // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 29—50.
28. *Puffett D.* Schenker's "Eroica" // The Musical Times. 1996. Vol. 137. No. 184. P. 13—21.
29. *Reich W.* Kant, Schenker, und der Nachläufer // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Nummer 15/16, 25. Oktober 1934. S. 29—32.
30. *Rothfarb L.* Energetics // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Th. Christensen. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 927—955.
31. *Schader L.* Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001.
32. *Schäfer R.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin-Schöneberg: Hesse, 1934, Tutzing, 1964.

Классики XX века

33. *Schenker H.* Joh. Seb. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Band I: Präludium C-Moll // Die Musik. 1923. № 9. S. 641–651.

34. *Schenker H.* The Masterwork in Music. Vol. 2: 1926 / Heinrich Schenker/ed. William Drabkin. Dover Publications Inc. Mineola, NY: Dover Publications, 2014.

35. Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u. a.]: Böhlau, 2006.

36. *Tiemeyer D.* Ernst Kurth als Student des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjkc3u_PiAhXxwqYKHZBJCq8QFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fmusikwissenschaft.univie.ac.at%2Ffileadmin%2Fuser_upload%2Fi_musikwissenschaft%2FUEber_uns%2FInstituts-geschichte%2FTiemeyer_final.pdf&usg=AOvVawonLWQWsx-WOcwjIx1vm4LD7.

37. *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1922.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

ASC – Arnold Schönberg Center

ÖNB MS – Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung

SIM PK – Staatliches Institut für Musikforschung

Классики XX века

38. *Alban Berg*. Brief an Anton Webern 15.2.1934 Typoskript. SIM PK Berlin.
39. *Alban Berg*. Schenker Documents Online. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000061.html>.
40. *Alban Berg*. Brief an Anthony van Hoboken. ÖNB MS F21.Berg.3276.
41. *Anton Webern*. Brief an Alban Berg. 10.2.1934. Typoskript. SIM PK Berlin.
42. *Anton Webern*. Brief an Willi Reich. 10.1.1943. Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel.
43. *Arnold Schönberg*. Der lineare Kontrapunkt 2.12.1931. ASC. T 35_22.
44. *Arnold Schönberg*. Untergang-Raunzer. 9.06.1923. ASC. T 39_03.
45. *Arnold Schönberg*. Verzeichnis der Bücher in Schönbergs Bibliothek ASC. [Электронный ресурс]. URL: https://schoenberg.at/scans/JabrefData/biblio_estate.html.
46. *Arnold Schönberg*. Zu (Wilhelm) Werker's Studien über die Symmetrie der Fugen ... etc ... bei Bach. 20.09.1928. ASC. T 35_33.
47. *Emil Hertzka*. Brief an Alban Berg 17.07.1920. Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Archiv der Universal Edition.
48. *Fritz Klein*. Brief an Alban Berg 26.4.1927. ÖNB MS F21 Berg 935/118
49. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. December, 1927 [Электронный ресурс]. URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1927-12/r0017.html.

Классики XX века

50. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. April, 1927 [Электронный ресурс]. URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-09_1927-04/r0002.html.

51. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. March, 1928. [Электронный ресурс]. URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1928-03/r0018.html.

52. *Otto Jokl*. Brief an Alban Berg 29.6.1935. ÖNB MS F 21 Berg 901/69.

REFERENCES

1. *Veksler YU.S.* O kompozicionnom processe Al'bana Berga. Monografiya [On the Alban Berg's compositional process. Monograph]. Nizhny Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskoj gos. konservatorii im. M.I. Glinki [Publishing House of the Nizhny Novgorod State. Conservatory named after M.I. Glinka], 2017.

2. *Lagutina E.V.* Genrih SHenker i ego "Uchenie o garmonii": dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. [Heinrich Schenker and his "Doctrine of harmony". Doctoral diss.]. Moscow, 2014.

3. *Mazel L.A.* Konceptsiya E. Kurta [E. Kurth' conception] // Mazel' L.A., Ryzhkin I.YA. Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya Vyp. 2. [Essays on the history of theoretical musicology] Issue 2. Moscow: Muzgiz, 1939. S. 21–104.

4. *Pylaev M.E.* Problemy teorii i istorii evropejskoj muzyki v nauchnom nasledii Karla Dal'hauza: dissertaciya ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02. [Problems of the theory and history of European music in the scientific heritage of Karl Dahlhaus. Doctoral Diss.]. Moscow, 2016.

Классики XX века

5. *Tsaregradskaya T.V.* Napravlenie «energetizma» v kontekste muzykoznanija XX veka [The direction of “energetism” in the context of musicology of the XX century] // ZHurnal OTM [The Music Theory Society’s Journal]. 2017. № 4 (20). S. 36–48.
6. *Schoenberg A.* Pis'ma [Letters] / 2-e izd. Saint Petersburg: Kompozitor [Composer], 2008.
7. *Shkapa E.A.* Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noj nauki i vozmozhnosti primeneniya: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The theory of metrotectionism of George Eduardovich Konyus: its place in the history of music science and the possibility of application. Doctoral Diss.]. Moscow, 2006.
8. *Adorno Th.W.* Analyse und Berg // Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 (Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann). S. 368–373.
9. *Adorno Th.W.* Fragment über Musik und Sprache // Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493–540.
10. *Adorno Th.W.* Funktion der Farbe in der Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014 (Nachgelassene Schriften, IV/17). S. 447–540.
11. *Adorno Th.W.* Kriterien der neuen Musik // Kranichsteiner Vorlesungen / hrsg. von Klaus Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften IV/17). S. 233–380.
12. *Adorno Th.W.* Nach Steuermanns Tod // Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982 (Gesammelte Schriften, Bd. 17). S. 311–317.

Классики XX века

13. *Adorno Th.W.* Vers une musique informelle: Darmstadter Beiträge (1961) // Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren (I). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III). Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1963 (Gesammelte Schriften, Bd. 16). S. 493–540.
14. Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg] // Pult und Taktstock. 1925 № 2–3. S. 23–28.
15. *Artur Niloff* [pseud.]. Instrumentations-Tabelle, Mit einer Einführung. Wien: Universal Edition, 1908.
16. *Berg A.* Wiener Musikkritik // Berg, Alban. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 182–190.
17. *Borio G.* Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation // Journal of the Royal Musical Association. 2001. Vol. 126. No. 2. P. 250–274.
18. *Boucquet K.* Schenker and Schoenberg Revisited // Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. Vol. 59. P. 193–203.
19. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u. a.: Schott, 2007. Bd. I.
20. *Dunsby J.M.* Schoenberg and the writings of Schenker // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. 1977. № 1. P. 26–33.
21. *Eybl M.* Schopenhauer, Freud, and the concept of deep structure in music // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 51–58.

Классики XX века

22. *Federhofer H.* Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken // Archiv für Musikwissenschaft. 61. Jahrg., H. 4., 2004. S. 300—313.

23. *Hinrichsen H.-J.* Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur Autorschaft als historische Konstruktion // Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / hrsg. im Auftr. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz von Andreas Meyer. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2001. S. 29—64.

24. *Korngold J.* Musik // NFP. 1.05.1923. S. 1.

25. *Krug W.* Die neue Musik. Erlenbach b. Zürich: Reutsch, 1920.

26. *Kurth E.* Zum Wesen der Harmonik // Musikblätter des Anbruch. 1920. № 16—17. S. 539-543, 568—571.

27. *Neff S.* Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the organic artwork // Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u.a.]: Böhlau, 2006. S. 29—50.

28. *Puffett D.* Schenker's "Eroica" // The Musical Times. 1996. Vol. 137. No. 184. P. 13—21.

29. *Reich W.* Kant, Schenker, und der Nachläufer // 23 – Eine Wiener Musikzeitschrift. Nummer 15/16, 25. Oktober 1934. S. 29—32.

30. *Rothfarb L.* Energetics // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by Th. Christensen. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. P. 927—955.

31. *Schader L.* Ernst Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001.

32. *Schäfer R.* Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin-Schöneberg: Hesse, 1934, Tutzing, 1964.

Классики XX века

33. *Schenker H.* Joh. Seb. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Band I: Präludium C-Moll // Die Musik. 1923. № 9. S. 641–651.

34. *Schenker H.* The Masterwork in Music. Vol. 2: 1926 / Heinrich Schenker/ed. William Drabkin. Dover Publications Inc. Mineola, NY: Dover Publications, 2014.

35. Schenker-Traditionen: eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung / hrsg. von M. Eybl. Wien [u. a.]: Böhlau, 2006.

36. *Tiemeyer D.* Ernst Kurth als Student des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien [Electronic source]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjkc3u_PiAhXxwqYKHZBJCq8QFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fmusikwissenschaft.univie.ac.at%2Ffileadmin%2Fuser_upload%2Fi_musikwissenschaft%2FUEber_uns%2FInstituts-geschichte%2FTiemeyer_final.pdf&usg=AOvVawonLWQWsx-WOcwjIx1vm4LD7.

37. *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1922.

ARCHIVAL SOURCES

ASC – Arnold Schönberg Center

ÖNB MS – Österreichische Nationalbibliothek Musiksammlung

SIM PK – Staatliches Institut für Musikforschung

Классики XX века

38. *Alban Berg*. Brief an Anton Webern 15.2.1934 Typoskript. SIM PK Berlin.
39. *Alban Berg*. Schenker Documents Online. [Electronic source]. URL: <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000061.html>.
40. *Alban Berg*. Brief an Anthony van Hoboken. ÖNB MS F21.Berg.3276.
41. *Anton Webern*. Brief an Alban Berg. 10.2.1934. Typoskript. SIM PK Berlin.
42. *Anton Webern*. Brief an Willi Reich. 10.1.1943. Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel.
43. *Arnold Schönberg*. Der lineare Kontrapunkt 2.12.1931. ASC. T 35_22.
44. *Arnold Schönberg*. Untergang-Raunzer. 9.06.1923. ASC. T 39_03.
45. *Arnold Schönberg*. Verzeichnis der Bücher in Schönbergs Bibliothek ASC. [Electronic source]. URL: https://schoenberg.at/scans/Jabref-Data/biblio_estate.html.
46. *Arnold Schönberg*. Zu (Wilhelm) Werker's Studien über die Symmetrie der Fugen ... etc ... bei Bach. 20.09.1928. ASC. T 35_33.
47. *Emil Hertzka*. Brief an Alban Berg 17.07.1920. Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Archiv der Universal Edition.
48. *Fritz Klein*. Brief an Alban Berg 26.4.1927. ÖNB MS F21 Berg 935/118
49. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. December, 1927 [Electronic source]. URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1927-12/ro017.html.

Классики XX века

50. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. April, 1927 [Electronic source]. URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-03-09_1927-04/r0002.html.

51. *Heinrich Schenker*. Schenker Documents Online: Diary. March, 1928. [Electronic source]. URL: http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-01_1928-03/r0018.html.

52. *Otto Jokl*. Brief an Alban Berg 29.6.1935. ÖNB MS F 21 Berg 901/69.

