

Тайные программы в инструментальной музыке

Статья посвящена проблеме музыкальной семантики. Автор описывает феномен музыки-послания, которая занимает промежуточное положение между чистой и программной музыкой. Полемизируя с идеей абсолютной музыки, а также со структуралистским подходом к анализу музыкального произведения, автор утверждает укорененность музыки XIX столетия в духовных движениях времени, ее связь с литературными, религиозными, социальными и политическими идеями. В статье рассматриваются примеры частных посланий в музыке Шумана, Берга и Яначека, содержание которых проясняется из частной переписки, композиторских комментариев и черновых рукописей. Автор приходит к выводу о недостаточности структурного анализа, который должен быть дополнен постановкой вопросов биографического исследования и истории создания произведения.

Ключевые слова: музыкальная семантика, музыка-послание, программная музыка, Бетховен, Шуман, Берг, Яначек.

«Музыка — высшее проявление поэзии»

Роберт Шуман

Если бы мы провели опрос о том, каковы представления людей о функции музыки, результат бы нас удивил. Ибо ожидания, которые связывают с музыкой люди, различны. Одним она служит для развлечения и должна способствовать расслаблению, другим — доставлять эстетическое удовольствие, для третьих она — язык сердца, искренности, воплощение поэтического. Для некоторых композиторов музыка — род науки о композиции. Эдуард Ганслик определил музыку как «игру движущихся звуковых форм» и породил довольно одностороннее формалистическое рассмотрение музыки. Однако есть музыка, которая что-то сообщает, означает, воздействует.

Наряду с сочинениями, передающими публичные послания, есть такие, чьи послания приватны, — сочинения, которые композиторы посвящают друзьям, покровителям или близким людям. Во многих случаях эти сочинения содержат послание, которое способен декодировать лишь получатель. Личное отношение получателя к композитору, особое знание, которым располагает адресат посвящения, наделяет его способностью расшифровать послание.

Роберт Шуман был, пожалуй, самым значительным представителем литературоцентричной музыки в XIX веке. Он был весьма сведущ в литературе, увлекался Жан Полем, от которого шли важнейшие для Шумана импульсы. Высшей инстанцией в эстетике обоих была поэзия. Шуман определял музыку как «высшее проявление поэзии». Он не устал повторять, что композитор должен быть «поэтом» и стремиться к «поэтическому сознанию». Многие его сочинения имеют поэтические названия, которые должны определенным образом направить фантазию слушателя¹.

Тот, кто хочет глубже понять музыку Шумана, а также Берлиоза, Листа, Вагнера, Рихарда Штрауса и Малера, не должен забывать, что она тесно связана со всеми духовными движениями времени. Шуман полагал, что границы между искусством и политикой, музыкой и житейскими событиями преодолены, и признавался, что многие из его сочинений вызваны к жизни внемузыкальными моментами. Тринадцатого апреля 1838 года он писал Кларе Вик:

Меня волнует все, что происходит на белом свете, — политика, литература, люди; обо всем этом я размышляю на свой лад, а затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке. Оттого так трудно понимать многие мои сочинения, что они связаны с отвлеченными интересами, нередко и очень значительными; ибо меня захватывает все примечательное в современности, и я должен передать все это музыкально².

Неудивительно, что многие сочинения Шумана наполнены внемузыкальным содержанием и приватными посланиями. Большая часть его фортепианной музыки написана для Клары, предназначена ей, даже если не имеет посвящения. Страстная любовь Шумана к Кларе — сюжет мно-

¹ См.: *Floros C. Musik als Botschaft*. Wiesbaden, 1989. Kap. X und XI.

² *Schumann C. (Hg.). Jugendbriefe von Robert Schumann*. Leipzig, 1910. S. 282. Цит. по: Шуман Р. Письма. Т. 1 (1817–1840). М., 1970. С. 358.

гих пьес. Сам Шуман признался в этом в письме своему бывшему учителю Хайнриху Дорну:

Несомненно, многие из тех битв, которых мне стоила Клара, отразились в моей музыке и поняты Вами. Концерт, соната, «Танцы давидсбюндлеров», «Крейслериана» и Новеллетты вызваны к жизни почти ею одной³.

Из трех больших фортепианных сонат Шумана Первая, *fis-moll'*ная, прямо посвящена Кларе Вик. Третья соната, получившая также название «Концерт без оркестра», содержит вариации на тему Клары. Посредством анаграмм и криптограмм, звуковых букв в различных комбинациях, цитат и разного рода намеков Шуман наделяет свою музыку внемузыкальным смыслом. Например, Фантазия для фортепиано *op. 17*, написанная в 1836 году и посвященная Францу Листу, относится к самым личным сочинениям Шумана. В качестве *motto* трехчастному сочинению предпосланы строки Фридриха Шлегеля:

Во сне земного бытия
Звучит, скрываясь в каждом шуме,
Таинственный и тихий звук,
Лишь чуткому доступный слуху⁴.

В 1838 году Шуман писал Кларе:

Кроме того, я закончил Фантазию в трех частях, которую довольно детально набросал в июне 1836 года. Ее первая часть — пожалуй, самое страстное из всего созданного мною — глубокая жалоба, обращенная к тебе⁵.

Мы лучше поймем это высказывание, когда обнаружим, что Шуман в нескольких местах сочинения цитирует песню Бетховена «К далекой возлюбленной» *op. 98*. И по смыслу речь идет о выражении «Для тебя, моей любимой, эти песни я слагал»⁶.

³ Robert Schumanns Briefe. Leipzig, 1886. S. 146–157. Цит. по: Шуман Р. Письма. Т. 1 (1817–1840). С. 507.

⁴ Цит. по: Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 320.

⁵ Schumann C. (Hg.). Jugendbriefe von Robert Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. S. 278. Цит. по: Шуман Р. Письма. Т. 1 (1817–1840). С. 346.

⁶ Перевод С. Андрианова.

Чем ближе мы знакомимся с музыкой XIX–XX веков, тем чаще обнаруживаем, что многие композиторы писали сочинения со скрытой программой. Черпая вдохновение в личных событиях, в философских идеях, стихах, повестях, эпосе и драмах мировой литературы, произведениях изобразительного искусства, они положили в основу своих сочинений программы, но не обнародовали их. Многие композиторы в письмах или беседах подробно высказывались о своих внемузыкальных интенциях, но отказывались давать какие-либо пояснения официально. Вебер, Сметана, Брукнер, Чайковский, Малер, Бузони, Шёнберг, Веберн, Яначек, Берг — все они писали такую музыку. Большую сенсацию произвело открытие того, что все зрелые инструментальные сочинения Альбана Берга основаны на детальных тайных программах. Они были настолько личными, что Берг не решился открыть их.

И Камерный концерт, и «Лирическая сюита», и Скрипичный концерт имеют автобиографическую подоплеку. Так, «Лирическая сюита» рассказывает историю любви к Ханне Фукс-Робеттин, сестре Франца Верфеля и жене пражского промышленника, в доме которого Берг провел несколько дней в мае 1925 года. Любовь была страстной и взаимной, но с самого начала безнадежной, ибо Ханна не помышляла о том, чтобы оставить двух детей и мужа. Берга его чувства к Ханне также привели к глубокому кризису. Много лет шли любовные письма из Вены в Прагу. «Почтальонами любви» (*Postillons d'amour*) служили друзья композитора, в том числе Теодор Адорно.

Внешне «Лирическая сюита» производит впечатление абсолютной музыки. Из семантического анализа, который я осуществил в начале 1970-х, я сделал вывод, что шесть частей сюиты рассказывают историю любви, которая начинается безобидно и завершается трагически — как *Liebestod*⁷. Через полтора года после публикации моей статьи Джордж Перл в Соединенных Штатах сделал сенсационное открытие: в наследии Ханны Фукс-Робеттин нашелся экземпляр первого издания «Лирической сюиты» с рукописными комментариями Берга, которые довольно подробно раскрывают ее тайную программу⁸.

И что только не зашифровал Берг в «Лирической сюите»! Музыка становится тайным языком, который до конца может быть понят лишь посвященными. Звуковые шифры, числа, цитаты, намеки, аллюзии — все это имеет глубокое скрытое значение. Так, буквы А и В означают Alban Berg.

⁷ Floros C. Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse // *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1. 1974. S. 101–145.

⁸ Perle G. Das geheime Programm der Lyrischen Suite // Alban Berg. *Kammermusik I* (= Musik-Konzepte 4). München, 1978. S. 49–74.

Звуковые шифры Н и F — инициалы Ханны Фукс. Доминирующую роль в конструктивном плане сочинения играют числа 23 и 10: 23 было роковым числом Берга, 10 — числом Ханны. Оба числа определяют тектонику и агогику, т.е. размер и пропорции частей и даже метрономические указания⁹.

С одной стороны, Берг работает как средневековый церковный зодчий, который рассчитывает все до мельчайших деталей. С другой стороны, он привносит в музыку высшую выразительность. Он семантизирует свою партитуру посредством не только звуковых иероглифов и чисел, но и цитат. Так, он цитирует вагнеровского «Тристана» — сочинение, которое он горячо любил, и «Лирическую симфонию» Александра Цемлинского — по сути, кантату на тексты Рабиндраната Тагора. Более двадцати раз в этом квартете Берг перерабатывает и перефразирует цитаты из симфонии Цемлинского. Из этого также я заключил, что любовное стихотворение Тагора служило Бергу программой трех частей «Лирической сюиты». Это стихотворение гласит:

Ты — вечернее облачко, плывущее по небу моих грез.
Я вечно облакаю тебя красками и меняю твои формы томлением
моей любви.
Ты моя, моя безраздельно, — ты, Обитающая в моих бесконечных
грезах.
Ноги твои, как розы, в огне желаний моих — ты, Жнущая колосья
моих закатных песен.
Губы твои сладостно-горьки от вина моей муки.
Ты моя, моя безраздельно, — ты, Обитающая в моих одиноких
грезах.
Я омрачил глаза твои тенью моей страсти, о Пребывающая
в глубине моего взора!
Я поймал и опутал тебя, любовь моя, сетями своей песни.
Ты моя, моя безраздельно, — ты, Обитающая в моих бессмертных
грезах¹⁰.

⁹ См. подробное исследование Лирической сюиты с привлечением рукописей: Floros C. Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden, 1992. S. 235–291. Далее см.: Kroner H. Alban Berg, Hanns Fuchs und Charles Baudelaire. Die Konzertarie Der Wein // Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Riefel / hrsg. von W. Hirschmann (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 65). Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 2011. S. 682–698.

¹⁰ Перевод с английского Н. Пушечникова под редакцией И. Бунина: Тагор Р. Воспоминания. Письма. Стихи. М., 1965. С. 350.

В основе *Adagio appassionato* — четвертой части «Лирической сюиты» — лежит страстный любовный диалог, который в конце концов «затихает в абсолютно одухотворенном, душевном, неземном». Дважды сначала альт, потом вторая скрипка цитируют фразу из «Лирической симфонии» Цемлинского (на которую ложатся слова «Ты моя, моя»). И в остальном в тематизме сюиты множество мотивов из симфонии Цемлинского. В кульминации инициалы Берга и Ханны объединяются. Это *Adagio appassionato* относится к выразительнейшим страницам музыки Берга.

По личным причинам не мог сообщить программу своего Второго струнного квартета и Леош Яначек. Первоначально квартет носил название «Любовные письма». Яначек изменил название на «Интимные письма», поскольку он не хотел открывать свои чувства «пересудам глупых людей». Написанное в 1928 году сочинение рассказывает любовную историю 74-летнего композитора и Камиллы Штёсловой, которая была намного младше его.

И первый струнный квартет Яначека, сочиненный в 1923 году за одну неделю, это всё что угодно, но не абсолютная музыка. «Под впечатлением „Крейцеровой сонаты“ Л. Н. Толстого», — значится на титульном листе автографа. Яначеку была близка русская литература XIX века, особенно Достоевский, Гоголь, Лермонтов и Толстой. Уже в 1907 году он планировал написать оперу «Анна Каренина». В следующем году «Крейцера соната» Толстого вдохновила композитора на создание фортепианного трио, которое не сохранилось. Но музыкальные темы из этого трио вошли в Первый струнный квартет¹¹.

Без сомнения, в основе сочинения лежит детальная программа, которую композитор не обнародовал. В письме к своей подруге Камилле Штёсловой он все же признается, что при сочинении имел в виду «несчастную женщину», «которую мучают, бьют и убивают»¹². Квартет живописует душевную драму, человеческую трагедию.

Яначек живо интересовался речевой интонацией, которую он изучал, собирал и использовал в своей музыке¹³. Его музыка всегда красноречива, что относится, конечно, и к этому квартету. В партитуре примечательны многочисленные речитативные фрагменты и ремарки. Даже если бы их не было, мы услышали бы крайние эмоциональные состояния — пугливость и крайнюю страстность, глубокую меланхолию и дикость. Чем

¹¹ Об истории создания первого струнного квартета см.: *Hollander H. Leos Janáček. Leben und Werk. Zürich, 1964. S. 181–183.*

¹² Яначек — Камилле Штёсловой 14 октября 1924 года. См.: *Leos Janáček in Briefen und Erinnerungen / hrsg. von Bohumír Stedron. Prag, 1955. S. 172–173.*

¹³ *Janáček L. Sprechmelodien // Leos Janáček (= Musik-Konzepte 7). München, 1979. S. 42–66.*

больше занимаешься третьей частью, тем лучше понимаешь, что поначалу она несет черты любовного дуэта: первая скрипка и виолончель играют «*con timidezza*» (скромно) канон в октаву, который постоянно прерывается резкими вторжениями двух других струнных («*fortissimo sul ponticello*»).

Финал Первого струнного квартета тематически связан с первой частью. Начальный мотив сочинения возвращается здесь в лейтмотивной функции. Семантически значимы начальные монодические фразы первой скрипки с характерным обозначением «*malinconico*». Поначалу эмоциональную атмосферу части определяет глубокая депрессия. Исполнительские указания «*come un lamento*» (как жалоба) и «*disperato*» (с отчаянием) точно характеризуют содержание музыки, которая становится все более страстной и завершается гимнически. Игра струнных в конце должна звучать «торжественно, как орган».

Первый струнный квартет Яначека — эмоциональное и духовное послание. По свидетельству Йозефа Сука, Яначек мыслил сочинение как нравственный протест против деспотизма мужчины по отношению к женщине. Биограф композитора Ярослав Фогель отмечает, что Яначек здесь одновременно интерпретирует и опровергает Толстого¹⁴. Ибо если русский писатель в своей «Крейцеровой сонате» приписывает музыке «аморальное» воздействие, в квартете музыка «воздействует как совесть человечества».

Из сказанного ясно, что идея истории искусства без художников — идея, которой некоторое время увлекалось искусствоведение, — сегодня принадлежит прошлому. Множатся доказательства того, что усилия ученых в будущем будут направлены на то, чтобы вывести художественные произведения из изоляции, в которую их заключили, и раскрыть их в свете биографических, духовно-, культурно- и социально-исторических обстоятельств, в которых они возникли. Все сильнее в общественное сознание проникает убеждение, что музыка возникает и воздействует не в безвоздушном пространстве, но развивается во взаимодействии с другими духовными течениями времени.

Жизнь и искусство, биография и творчество неразрывно связаны у многих значительных композиторов; при сочинении музыки они черпают вдохновение в эстетических, литературных, религиозных, философских идеях и ищут новое вместе с писателями, художниками, социологами и политиками. Общепринятый структурный анализ поэтому недостаточен для изучения произведения искусства. Его следует дополнить

¹⁴ Vogel J. Leos Janáček. Leben und Werk. Kassel; Prag, 1958. S. 387–390.

и расширить с помощью исследования биографии автора и истории создания сочинения. Импульсы, которые музыкант воспринимает при сочинении музыки, интенции, которые он при этом преследует, — не менее важный предмет исследования, чем форма и структура. Мы не должны забывать этого, чтобы ответить на вопрос, к кому обращаются композиторы и какого воздействия они ждут от своей музыки¹⁵.

Перевод Юлии Векслер

Литература

1. Густав Малер. Письма / Ред. И. Барсова. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
2. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 879 с.
3. Манн Т. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Андриана Леверкюна, рассказанная его другом / Пер. с нем. С. Апта и Н. Ман; [Примеч. А. Габричевского] // Манн Томас. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1960. 695 с.
4. Тагор Р. Воспоминания. Письма. Стихи. М.: Гослитиздат, 1965. 447 с.
5. Шуман Р. Письма. Т. 1 (1817–1840). М.: Музыка, 1970. 719 с.
6. Эррио Э. Жизнь Бетховена / Пер. с франц.; вступит. статья И. Бэлзы. 3-е изд. М.: Музыка, 1968. 356 с.
7. Busoni F. Junge Klassizität // Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesse, 1922. 376 S.
8. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1974. 84 S.
9. Floros C. Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen. Zürich; Hamburg: Arche Verlag, 2001. 172 S.
10. Floros C. Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992. 376 S.
11. Floros C. Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1. 1974. S. 101–145.
12. Floros C. Gustav Mahler. Bd. 2. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977. 438 S.
13. Floros C. Hören und verstehen: die Sprache der Musik und ihre Deutung. Mainz: Schott, 2008. 272 S.
14. Floros C. Musik als Botschaft, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989. 187 S.

¹⁵ Настоящие размышления о музыкальной семантике существуют в нескольких версиях. Наиболее ранняя книга носит название «Слышать и понимать. Язык музыки и его толкование» (Floros C. Hören und verstehen: die Sprache der Musik und ihre Deutung. Mainz, 2008). Тайные письма Берга Ханне Фукс транскрибированы и комментированы в моей книге «Альбан Берг и Ханна Фукс. История любви в письмах» (Floros C. Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen. Zürich; Hamburg, 2001) (также в английском, испанском и французском переводе).

15. *Floros C.* Zum Beethoven-Bild Schönbergs, Bergs und Weberns // Beethoven und die Zweite Wiener Schule (= Studien zur Wertungsforschung, Bd. 25). Wien; Graz: Universal-Ed., 1992. S. 8–24.
16. *Herriot E.* Beethoven. Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1930. 443 S.
17. *Hollander H.* Leos Janáček. Leben und Werk. Zürich: Atlantis-Verl., 1964. 212 S.
18. *Huizinga J.* Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt, 1956. 220 S.
19. *Janáček L.* Sprechmelodien // Leos Janáček (= Musik-Konzepte 7). München: Ed. Text + Kritik, 1979. S. 42–66.
20. *Krones H.* Alban Berg, Hanns Fuchs und Charles Baudelaire. Die Konzertarie Der Wein // Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf / Hrsg. von W. Hirschmann (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 65). Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 2011. S. 682–698.
21. Leos Janáček in Briefen und Erinnerungen / Hrsg. von Bohumir Stedron. Prag: Artia, 1955. 246 S.
22. Mahler G. Briefe. Neuausg. / Erw. u. rev. von H. Blaukopf. Wien; Hamburg: Zsolnay, 1982. 458 S.
23. *Mann Th.* Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1967. 847 S.
24. *Perle G.* Das geheime Programm der Lyrischen Suite // Alban Berg. Kammermusik I (= Musik-Konzepte 4). München: Text + Kritik, 1978. S. 49–74.
25. Robert Schumanns Briefe. Neue Folge / Hrsg. von F. G. Jansen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886. 603 S.
26. *Rufer J.* Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel: Bärenreiter, 1959. 207 S.
27. *Schönberg A.* How I came to compose the Ode to Napoleon // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Bd. 2. Nr. 1 (Oktober 1977). S. 55–57.
28. *Schumann C.* (Hg.). Jugendbriefe von Robert Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. 315 S.
29. *Vogel J.* Leos Janáček. Leben und Werk. Kassel; Prag: Alkor-Edition, 1958. 531 S.