

Арнольд Шёнберг

### Отношение к тексту

Число людей, способных понимать язык музыки как таковой, относительно невелико. Предположение, согласно которому музыкальное произведение должно вызывать те или иные ассоциации, в противном случае оно останется непонятым, ничего не породит, так распространено, как может быть распространено все фальшивое и банальное. Ни к одному из искусств не предъявляют подобных требований, довольствуясь воздействием его материала. Причем, конечно, в других искусствах ограниченным возможностям восприятия недостаточно духовно развитой категории людей противостоит материальное, изображенный предмет. Так как в музыке отсутствует непосредственно познаваемое, одни ищут в ней формально прекрасное, другие — поэтические прообразы. Даже Шопенгауэр<sup>2</sup>, давший исчерпывающее определение сущности музыки и высказавший удивительную мысль: “Композитор обнажает сокровеннейшую суть мира и высказывает глубочайшую истину, пользуясь языком, неподвластным разуму, он начинает блуждать, пытаясь перевести на язык наших понятий особенности языка, неподвластного разуму, подобно тому, как магнетическая сомнамбула рассуждает о вещах, о которых, бодрствуя, она не имеет ни малейшего понятия”. Хотя композитору должно было бы быть ясно, что перевод на язык наших понятий, на язык человека, — это абстракция, редукция до познаваемого, утрата самого главного — языка мира, который должен оставаться непонятым, должен лишь ощущаться. Но Шопенгауэр правомерен в своих поисках, его цель как философа представить сущность мира, его необозримое богатство посредством понятий, за которыми слишком легко просматривается их нищета. Так же прав и Вагнер<sup>3</sup>, который, желая дать среднему человеку представление о том,

что он как музыкант видит непосредственно, подставляя программы под симфонии Бетховена<sup>4</sup>.

Но такой пример становится губительным, как только он приобретает всеобщее значение. Тогда его смысл превращается в свою противоположность: в музыке ищут событийное, эмоциональное, словно она должна заключать в себе эти понятия. В действительности же у Вагнера плодотворно опосредованное через музыку понимание “сущности мира”, побуждает его к свободному переложению чисто музыкального в материале другого искусства. Но события и эмоции, нашедшие отражение в поэзии, отсутствуют в музыке, они для нее — лишь строительный материал, которым художник пользуется лишь потому, что его искусству, связанному с этим материальным, отказано в непосредственной, ничем не омраченной чистой выразительности.

Так как способность к чистому видению крайне редка и встречается лишь у людей высокоразвитых, понимаешь, в какой ситуации оказываются обычно те из друзей искусства, что стоят на самой низшей ступени развития, сталкиваясь на пути к наслаждению музыкой с непредвиденными непреодолимыми сложностями. Наши партитуры с каждым днем труднее читать, относительно редкие исполнения столь мимолетны, что даже у самых чутких и чистых они оставляют лишь беглые впечатления, критик же, который должен информировать о произведении, судить о нем, часто лишен способности живо представить себе партитуру, выполнить свои обязанности с той профессиональной честностью, которая во всяком случае не позволит ему навредить. Абсолютно беспомощно противостоит он чисто музыкальному воздействию и потому охотнее пишет о музыке, так или иначе связанной с текстом: о программной музыке, песнях, операх и т. д. Наблюдая за театральными капельмейстерами, у которых хотелось бы что-нибудь узнать о музыке новой оперы, слышишь, как они болтают о

либретто, сценическом воздействии, об исполнителях. С той поры как музыканты стали образованными и начали думать о том, что в подтверждение своей образованности они должны избегать специальных узких тем, вряд ли появилось больше таких, с которыми можно говорить о музыке! Но Вагнер, написавший невероятно много о чисто музыкальном и на которого очень охотно ссылаются, я убежден, обязательно дезавуировал бы выводы, сделанные из его ложно понятых положений.

Когда музыкальный критик пишет о том, что композиция того или иного автора не согласуется со стихами поэта, то это не что иное, как удобный выход из данной дилеммы. "Объем статьи", который всегда недостаточен, чтобы привести нужные доказательства, вечно услужливо приходит на помощь отсутствию идей, и в конечном счете сам художник оказывается виновен в "отсутствии доказательств". Подобные доказательства, если они и приводятся, в значительно большей степени служат свидетельствами от противного. Речь идет о том, как написал бы музыку тот, кто написать ее не в состоянии, как она ни в коем случае не может звучать, будь она обязана своим появлением музыканту. С этим сталкиваешься и в том случае, когда критическую работу пишет композитор, даже хороший. В ту минуту, когда он ее пишет, он не является композитором, не вдохновлен в это время музыкально. В противном случае он не описывал бы, как скомпоновано произведение, а сочинял бы музыку сам. Это относится к тем, кто может ее сочинять, для кого это быстрее и удобнее, и убедительнее.

В действительности подобные суждения исходят из самого банального представления, из условной схемы, согласно которой определенные пассажи в поэзии должны соответствовать определенной силе звука и скорости в музыке при абсолютной их синхронности. Невзирая на то что даже сама по себе данная синхронность и еще более

глубокая может осуществиться лишь при условии, что чисто внешне она будет реализоваться через противоположное — например, нежное воспроизводится в быстрой решительной манере, эта решительность развивается из него органичнее, невзирая на то подобная схема отвергается как порочная уже потому, что является традиционной. Это был бы путь к превращению музыки в язык, “сочиняющий и думающий” для каждого. Как я однажды где-то прочитал, использование ее языка критиками ведет к таким перлам, как “декламационные ошибки у Вагнера”. Говоря об этих ошибках, какой-то тупица показал, как бы он сочинил определенные места, не опереди его Вагнер.

Несколько лет назад я был глубоко пристыжен, открыв, что не имею ни малейшего понятия о том, какие стихи положены в основу некоторых хорошо мне известных песен Шуберта<sup>5</sup>. Прочитав же эти стихи, я выяснил для себя, что ничего не приобрел для понимания песен и ни в малейшей степени не должен был менять мое представление об их музыке. Напротив, обнаружилось: не зная стихов, я возможно постиг глубже ее содержание, подлинное содержание, чем храня верность собственно поверхностному словесному выражению мысли. Еще убедительнее стал для меня следующий факт — многие из моих песен я писал, до конца увлеченный звучанием первых слов текста, ни в малейшей степени не задумываясь о дальнейшем развитии поэтического сюжета, ни в малейшей степени не пытаюсь овладеть им в пылу сочинительства. И лишь спустя несколько дней по окончании работы я обращался к собственно поэтическому содержанию моей песни. При этом, к величайшему моему удивлению, выяснялось, что я был предельно близок к поэту тогда, когда, увлекаемый первым непосредственным соприкосновением с начальным звучанием, я угадывал все, что должно было, очевидно, последовать затем.

Отсюда мне было ясно, что с произведением искусства нужно обращаться так же, как с любым совершенным организмом. Оно так однородно в своих взаимосвязях, что в любой из его частиц содержится истиннейший внутренний смысл целого. Вторгаясь где бы то ни было в человеческий организм, получаешь один и тот же результат — идет кровь. Слушая одну строку из стихотворения, один такт из музыкального произведения, можно постичь целое. Также достаточно одного слова, взгляда, жеста, движения, даже цвета волос, чтобы понять сущность человека. Так я воспринял песни Шуберта вместе с поэзией только в музыке, стихи Стефана Георга<sup>6</sup> — в звуке, расслышал с тем совершенством, которого вряд ли можно достичь путем анализа и синтеза, во всяком случае это совершенство нельзя превзойти с их помощью. Безусловно, такие впечатления обращены дополнительно к разуму и требуют от него, чтобы он разложил их по полочкам для широкого употребления — разложил и рассортировал, измерил и апробировал, высвободил выразительные частности, которыми обладает целое, но не может ими воспользоваться. Безусловно, даже художественное творчество, прежде чем прийти к собственной концепции, часто идет окольным путем. Но есть уже симптомы того, что даже другие искусства, которым материальное, казалось бы, ближе, приходят к преодолению веры во всемогущество разума и сознания. И в то же время когда Карл Клаус<sup>7</sup> называет язык матерью мысли, В. Кандинский и Оскар Кокошка<sup>8</sup> пишут картины, для которых материальный мир не более чем импульс к фантазии в красках и формах, когда они выражают себя так, как до сих пор выражал себя лишь музыкант, то все это симптомы постепенно распространяющегося познания истинной сути искусства. С огромной радостью читал я книгу Кандинского “О духовном в искусстве”, в которой прослежен путь

живописи. Рождается надежда, что интересующиеся текстом, материальным, скоро не будут задавать надоедливых вопросов.

Обнаружится то, что было уже ясно в другом случае. Ни один человек не сомневается в праве поэта, разрабатывающего историческую тему, обращаться к ней с величайшей свободой, в праве живописца, если он захочет сегодня писать исторические полотна, отказаться от конкуренции с профессором истории. Потому что дорожат заложенным в произведении искусства, а не внешним поводом к его созданию. И во всех композициях на поэтические мотивы точность воспроизведения в них событий с точки зрения эстетической ценности так же несущественна, как для портрета сходство с моделью, которое спустя сотню лет никто не сможет проверить, между тем как его художественное воздействие будет вечным. И будет вечным не потому, что, как, возможно, думают импрессионисты, тут кажется изображенным настоящим человеком, а потому что к нам обращается художник, выразивший себя в этом портрете, потому что в этом портрете заключено сходство с высшей реальностью.

Уяснив для себя это, легко также понять, что часто внешняя гармония между музыкой и текстом, например, декламацией, темпом, силой звука, имеет очень мало общего с внутренней гармонией и находится на той же самой ступени примитивного подражания натуре, как и прямое копирование образца. И расхождение на поверхностном уровне может быть обусловлено синхронностью на высшем. Итак, суждение по тексту столь же надежно, как и суждение о белке по особенностям угля.

---

К статье А. Шенберга "Отношение к тексту"

<sup>1</sup> Шенберг Арнольд (1874—1951), один из крупнейших мастеров "новой музыки", самоучка. С 1901 по 1903 г. — Берлин, преподаватель

консерватории, затем — Вена, где появилось его главное теоретическое произведение “Учение о гармонии”. К 1925 г., когда им была уже найдена двенадцатитоновая техника, он был приглашен в Прусскую Академию искусств и возглавил там класс композиции. В 1933 г. эмигрировал из Германии в Соединенные Штаты. С 1936 до 1944 г. Шенберг преподавал музыку в Калифорнийском университете.

Начал писать маслом еще в 1908 г. Кандинский настолько ценил его живописные работы, что написал о них специальную статью (для сборника статей, посвященного творчеству Шенберга, вышедшего из печати в Мюнхене в 1912 г.) и выставил несколько его эскизов на первой выставке, организованной редакцией “Синего всадника”.

<sup>2</sup> Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ, иррационалист, идеалист. Главное сочинение — “Мир как воля и представление”(1818). Большое место в философском учении Шопенгауэра отводилось вопросам искусства, поскольку последнее является творением гения, в основе которого — способность к “незаинтересованному содержанию”. При этом его создатель выступает в качестве “чистого безвольного субъекта”, а объект его — это идея. Для Шопенгауэра высшим из искусств была музыка, имеющая своей целью не воспроизведение идей, а непосредственное отражение самой “воли к жизни, мира”, вернее, отрицания “воли”.

При жизни Шопенгауэра его философия не получила распространения. Пользоваться популярностью она начала со второй половины XIX века, став одним из источников учения о бессмертии, философии жизни. Влияние его учения испытали на себе Р. Вагнер, Ф. Ницше, Т. Манн.

<sup>3</sup> Вагнер Рихард (1813—1883), один из крупнейших композиторов XIX века, автор ряда эстетических и критических работ, ряда опер

(“Золото Рейна”, “Гибель богов”, “Тристан и Изольда”), в которых нашли свое отражение его увлечение различными философскими системами— Прудона, Бакунина, Шопенгауэра.

“Опера благодаря Вагнеру заговорила не только новым языком, но и стала иным музыкально-драматическим организмом. В оперной драматургии стали действовать новые критерии синтеза музыки и слова, новое понимание функции музыки как двигателя драматического действия. Оперный симфонизм, историческое развитие лейтмотивной системы начиная со второй половины XIX века немыслимы без завоеваний Вагнера” (Рихард Вагнер: Сборник статей. М., 1987. С. 147).

Участник боев на дрезденских баррикадах в мае 1848 г., он позже отошел от всякой революционности, не утратив при этом веры в грядущее освобождение человечества. Для этого человечества он писал свои реформаторские драмы, для него был задуман “всенародный театр” (фестиваль в Байрейте, первый — в 1876 г.) с празднествами-спектаклями, с синтетическими “произведениями искусства будущего”.

Творчество Вагнера оказало огромное влияние на все европейское искусство, в том числе и на русское, вызвав поляризацию сил в музыке — его адепты А. Серов, А. Глазунов, Н. Римский-Корсаков, его противники — П. Чайковский, М. Мусоргский, тем не менее вынужденные признать его гений. Творчество Вагнера в его различных ипостасях питало и символизм, и импрессионизм, и экспрессионизм.

<sup>4</sup> Бетховен ван Людвиг (1770—1827), композитор, пианист и дирижер. Жил в Вене (с 1792). Крупнейший симфонист, представитель венской классической школы, проложивший путь романтизму в немецкой музыке.

<sup>5</sup> Шуберт Франц (1797—1828), композитор. Создатель романтической песни-романса (около 600) на слова Ф. Шиллера, И. В.

Гете, Г. Гейне, В. Мюллера и многих других, а также лирико-романтических симфоний.

<sup>6</sup> Георге Стефан (1868—1933), самый влиятельный представитель новейшей немецкой поэзии. Основанный им в 1892 г. журнал “Страницы искусства” стал центром притяжения европейской элиты — Ш. Бодлера, С. Малларме, Д. Г. Россетти, Г. д'Аннунцио и др. Автор ряда поэтических сборников, первоначально не предназначенных для продажи. Его стихи — это мир, который он противопоставлял окружающим его враждебным ему будням, стихи, в которых присутствует и ярко выраженное элегическое начало и культ грубой силы. Эта сила, по его мнению, должна была освободить современность от пут цивилизации. Когда же Георге столкнулся с ней воочию (фашизм), то отпрянул в ужасе.

<sup>7</sup> Краус Карл (1874—1936), австрийский поэт, публицист, писатель, издавал литературно-полемический журнал “Факел” (1899—1936). Первооткрыватель и пропагандист творчества О. Кокошки.

<sup>8</sup> Кокошка Оскар (1886—1980), австрийский живописец, график, драматург, в 1910—1920-е теснейшим образом связанный с Германией. 1908—1909 — учился в венской Школе прикладного искусства; в 1910—1911 жил в Берлине, сотрудничал с журналом “Штурм”, в значительной мере определяя его лицо в это время. Персональная выставка работ в галерее П. Кассирера; 1911 — возвращается в Вену, ассистент Школы прикладного искусства; 1912—участник выставки работ “Зондербунда” в Кельне; 1913—участник выставки “Первого Осеннего немецкого салона”; 1914 — член берлинского Свободного Сецессиона. После ранения (1915) возвращается в Берлин; в 1917 — переселяется в Дрезден; 1919—1924 — профессор Дрезденской Академии художеств.