



Научная статья
УДК 78.036.7(436):782:78.021+272-662:3
DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.009>

Тональность в «Воццеке» Альбана Берга и ее мировоззренческий контекст

Хельмут Лоос

Лейпцигский университет,
10 Augustusplatz, 04109 Leipzig, Bundesrepublik Deutschland
hloos@uni-leipzig.de[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4742-3639>

Аннотация: В научной литературе на немецком языке со времен выхода в свет монографии Ганса Фердинанда Редлиха (1957) «Воццек» Альбана Берга рассматривался в качестве кредо «убежденного революционера и социалиста» в «эпоху мрачной реакции». С биографической точки зрения, однако, произведение можно отнести к движению христианского социализма, связанного с энцикликой папы Льва XIII *Rerum Novarum* (1891). В этом свете продуманное использование Бергом тональных структур в библейских фрагментах текста обретает позитивный смысл.

Ключевые слова: искусство как религия, христианская традиция, социальное учение Католической церкви, тональность, музыкально-риторические фигуры

Для цитирования: Лоос Х. Тональность в «Воццеке» Альбана Берга и ее мировоззренческий контекст // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 192–203. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.009>.

HOMAGE TO PROFESSOR MIKHAIL A. SAPONOV

Research Article

Tonality in Alban Berg's "Wozzeck" and the Ideological Context

Helmut Loos

Leipzig University,
10 Augustusplatz, 04109 Leipzig, Bundesrepublik Deutschland
hloos@uni-leipzig.de[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4742-3639>

Abstract: In German-language literature, Alban Berg's "Wozzeck" has been regarded since Hans Ferdinand Redlich (1957) as the creed of a "convinced revolutionary and socialist" in an "epoch of dark reaction". From a biographical point of view, however, the work must be attributed to the Christian social movement in connection with Pope Leo XIII's encyclical *Rerum Novarum* (1891). In this context, Berg's purposeful use of tonal structures in biblical passages also gains a positive statement.

Keywords: Art-religion, Christian tradition, Catholic social teaching, tonality, musical-rhetorical figures

For citation: Loos, Helmut. 2021. "Tonality in Alban Berg's 'Wozzeck' and the Ideological Context." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no 1 (March): 192–203. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.009>.

К началу XX столетия музыка как художественная религия современности¹ представляла собой пеструю смесь религиозных традиций в духе индивидуального синкретизма — по собственному усмотрению и произволу ее создавали композиторы-кумиры музыкальной публики (Komponistengötter). Для примера можно назвать Александра Скрябина (1872–1915) и Фредерика Дилиуса (1862–1934), знаменующего крайнюю точку проявления антихристианских тенденций в этом процессе. Густав Малер интегрировал христианские элементы в свое творчество, что особенно заметно в Восьмой симфонии, с ее сочетанием древнего христианского гимна *Veni Creator Spiritus* и заключительной сцены из второй части «Фауста» Гёте. Таким образом он следовал традиции «Парсифаля» Рихарда Вагнера — оперы, которую считают особенно важной точкой в кристаллизации этой синкретичной художественной религии.

Пока в обществе господствовало представление о музыке как о художественной религии, музыкальные писатели, философы, а также музыковеды не жалели сил в стремлении включить всеми признанных великих музыкальных мастеров в рамки определенного общественно-политического течения и причислить их тем самым к своей клиентеле. В этом отношении особенно горячая схватка развернулась за Людвиг ван Бетховена (а позднее и за Иоганна Себастьяна Баха), хотя и не только за него. Возможно, в качестве реакции на такие попытки «оприходования» кумиров музыковеды отфильтровывали подобные вопросы при обсуждении их жизни и творчества, предпочитая описывать историю автономной музыкальной композиции. Это означало бегство от действительности, а не царский путь музыкальной историографии; свидетельство тому — их зависимость от романтического представления о музыке, на которое художественная религия опирается. Первоочередная задача музыкальной историографии состоит в том, чтобы определить социальное положение музыки как основное элементарное условие ее исторического существования. Труды по истории рецепции уже снабдили нас бесчисленными примерами многообразных искажений, путь к которым начинается с самого момента возникновения.

Мой тезис гласит: теория секуляризации с ее спорными положениями ведет к тому, что христианские основания в таких случаях часто упускаются из вида либо недопустимым образом релятивизируются. Следуя принципиальным установкам модерна, было принято измерять общественный прогресс степенью изъятия религиозных элементов из жизни и сознания людей — в особой мере это затрагивало эмфатически художественную музыку, чья эстетическая ценность жидилась в первую очередь на прогрессе музыкальной композиции. К Альбану Бергу и к опере, принесшей ему успех, все это относится с того момента, как в 1957 году Ганс Фердинанд Редлих, оценивая их заслуги, установил традицию восприятия: «“Возцек” <...> есть исповедание веры “убежденного революционера и социалиста”, <...> трагедия униженного человека времен контрреволюции, эпохи мрачной реакции» [22, 105]. Даже если не принимать во внимание фальсификацию цитаты², мы имеем дело с крайне неудачной исторической привязкой — до нынешнего дня она не только не вызвала сомнений, но и продолжала доверчиво передаваться по традиции.

¹ См. [15], в переводе на словенский язык [16]. Настоящая статья представляет одну из глав книги. — примеч. автора.

В дальнейшем все примечания принадлежат автору статьи, если не указано иное. — примеч. редактора.

² Сам Редлих ссылается в качестве источника цитаты на статью Рудольфа Шефке «Опера Альбана Берга “Возцек”», опубликованную в пятом годовом выпуске журнала «Мелос». Однако в работе Шефке таких характеристик нет, обнаруживается лишь следующее замечание: «Несомненно, социальный пафос произведения Бюхнера — сохранившийся, хотя и лишенный со времен Францоza остроты революционно-социалистической тенденции — сегодня вновь звучит в полный голос» [24, 269]. — примеч. автора.

Член «[ново]венской школы» (Wiener Schule; наименование ввел в обиход Теодор В. Адорно, сознательно апеллируя к «венской классике», Wiener Klassik), Альбан Берг совершенно естественным образом — как представитель музыкального прогресса — относится к эмфатически художественной музыке. В сравнении с Арнольдом Шёнбергом, своим прославленным учителем, и Антоном Веберном, своим близким другом, в период послевоенного авангарда он считался, однако, наиболее упорным приверженцем традиции и поэтому ставился по меньшей мере чуть ниже своих коллег [3]. Это подтверждается прежде всего отголосками тональной музыки, столь характерными для сочинений Берга. Известно, что в знаменитом Скрипичном концерте Берг уклоняется даже от того, чтобы избегать тональных центров, что декларировалось как главная цель двенадцатитоновой техники: сочиняя ряд, он строит его на основе трезвучных образований [26, 32–33]³. Можно найти множество подобных примеров. Тональные отголоски и ассоциации имеют большое значение в «Воццеке», опере, которая принесла ему успех, хотя сам Берг и указывал на то, как трудно обеспечить законченность и единство произведения без применения тональных средств; в этой связи в литературе сочинение обычно именуется атональным, что, по мнению Берга, ошибочно [2, 267]. Конечно, ключом к успеху у публики стал особый музыкальный язык: при всем его богатстве диссонансами некоторые консонантные точки отсчета обеспечиваются связь с традиционными смыслами, установленными еще музыкальной риторикой, — не в последнюю очередь, у венских композиторов⁴. Консонансы, как совершенные интервалы, соотносились со всем хорошим и позитивным; диссонансы, как интервалы несовершенные, — со всем плохим и негативным. Боль, страдание и смерть получали выражение в музыке при помощи фигур *parthesia*, *pathopoeia*, *catachresis*, *saltus duriusculus* и *passus duriusculus*. Как осознанно используемые средства композиции они известны и сегодня [14].

Тем самым мы затрагиваем семантическое измерение «Воццека»; его детально описал Петер Петерсон, коснувшись и тонального аспекта: связанные с образом Воццека семантемы он трактует в том духе, что «традиционную выразительность минора следует рассматривать как семантический компонент образа Воццека», а скрытая агрессивность Капитана, при сравнении, характеризуется нагромождением диссонансов [19, 90, 109]. Однако попыток дальнейшего изучения тональности сочинения Петерсен не предпринимает. Рудольф Штефан стал одним из тех, кто впервые указал как минимум на значимость этого аспекта; он же упомянул единственную работу на немецком языке, где этот вопрос был систематично проработан [27, 19] (не учтено [10]). В 1974 году Вернер Кёниг опубликовал диссертацию «Тональные структуры в опере Альбана Берга «Воццек»». В ней он проанализировал систему тональных отношений в сочинении и изложил ее связь с драматургией; смыслового измерения он, однако, едва коснулся [12]. Примечательно упорство, с которым в большинстве немецких исследований, посвященных «Воццеку» (в том числе [4]), игнорируется тональный аспект и тем самым работа Кёнига; исключение составляет лишь Константин Флорос [6].

Карл Эмиль Француз (1848–1904) — австрийский писатель, подготовивший к публикации собрание сочинений Бюхнера (1879), в которое вошла и его спорная редакция незавершенной пьесы «Воццек». — примеч. переводчика и редактора.

Тем не менее, на первой странице своего эссе Шефке утверждает, что по своим политическим и художественным установкам Георг Бюхнер является «убежденным революционером и социалистом» (In Georg Büchners (1813–1837) “Woyzeck”-Skizzen <...> wird des Dichters politische und künstlerische Einstellung Gestalt. Er ist überzeugter Revolutionär und Sozialist») [ibid., 267]. Фальсификатором Редлих не был. — примеч. редактора.

³ К вопросу о тональности см. там же замечание: «Берг в сущности сочиняет гармонически <...>».

⁴ По сообщению автора статьи здесь имеются в виду Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт. — примеч. переводчика.

Иначе в англо-американской научной среде: мысль о том, что существование тональности в атональном контексте может быть аллюзией на социокультурные отношения, промелькнула в 1990 году в книге Джозефа Н. Штрауса «Размечая прошлое: музыкальный модернизм и влияние тональной традиции» [28]. В психологическом ключе, как попытку Мари вновь обрести душевное равновесие, трактует первую сцену третьего действия оперы, сцену с Библией, Джанет Шмальфельдт [25]. Тема статьи Аллена Форте — «Тональность, символика и структурные уровни в “Воццеке” Берга» [7]. Эрика Райман обращает внимание на использование тональности в «Воццеке» в качестве символа при изображении галлюцинаций [23]. Итак, нет сомнений, что тональность в «Воццеке» и у Берга в целом играет важную роль (см. [20, 87] и [18]), хотя было бы, пожалуй, излишним упрощением трактовать ее лишь исходя из риторической традиции. Но домыслов на этот счет быть не должно⁵.

«Воцтек» Берга содержит множество образований, которые следует интерпретировать как музыкально-риторические фигуры. Anabasis и catabasis на словах «Как багряна восходящая луна» (3 акт, 2 сцена, т. 97–100) и «Человек — бездна» (2 акт, 3 сцена, т. 400–402) используются в лучших традициях музыкальной риторики как изобразительные фигуры (hypotyposis). В тетради эскизов Берг нотировал восходящей линией слова «der sich aufrichtende» («поднимающийся») [19, 85]. Петерсен говорит о «фигурах бритья» («Barbier-Bewegungsfiguren») в первой сцене оперы [ibid., 108]. Уже лейтмотивы Берга, подобно вагнеровским в «Кольце Нибелунга», отмечены влиянием этой техники: лейтмотив Воццека-параноика (Wozzeck/Paranoiker-Motiv) снабжен исполнительским указанием «gehetzt» («затравленно») ⁶; в лейтмотивах жалобы Мари (Klage-Motiv), а также ее раскаяния (Reue-Motiv) обнаруживается фигура вдоха⁷. Фигуры пауз характерны для темы паралича Капитана и темы его же астмы⁸. В широком смысле даже знаменитые музыкальные формы «Воццека» можно трактовать как «композиционные фигуры» (Satzfiguren).

⁵ Страсть к глубоким философским интерпретациям, скорее запутывающим, чем проясняющим, представляется мне не наукой, а мифотворчеством в духе художественной религии. Среди основоположников этой традиции был Роберт Шуман; см. в [17].

⁶ Здесь и далее автор статьи опирается на систематизацию тематического материала оперы Берга, предложенную в упомянутой выше работе Петера Петерсена. Так, мотив Воццека-параноика (№28 согласно данному каталогу) появляется в третьей сцене первого действия в партиях деревянных духовых (т. 427, 454); см. [19, 137–138], а также издание партитуры: Georg Buechners Wozzeck: Oper in 3 Akten (15 Szenen) von Alban Berg, op. 7. Partitur. Nach den hinterlassenen endgültigen Korrekturen des Komponisten revidiert von H. E. Apostel (1955). Wien, Universal Edition. S. 90, 99. В широко известном клавире с русским переводом текста оперы в указанных местах стоит иная ремарка: «hastig» («торопливо», «суетливо»); ср.: Альбан Берг. Воцтек. Опера в 3 актах, 15 картинах. Либретто Альбана Берга по драме Георга Бюхнера. Русский текст М. Кузмина. Клавір. Издание подготовлено А. Н. Дмитриевым. Л.: Музыка, 1977. С. 67, 72. — примеч. редактора.

⁷ Мотив жалобы Мари (№42) впервые появляется в третьей сцене первого действия на словах «Мы бедные люди» («Wir armen Leut»), вложенных на сей раз в уста героини (т. 467–468). Темой (у Петерсена — «мотивом») раскаяния Марии (№49) считается ее восклицание «Господи Боже! Не покарай меня!» («Herr Gott! Sieh mich nicht an!») в первой сцене третьего действия (т. 7–9); см. [19, 155–156, 160]. — примеч. редактора.

⁸ Тема паралича Капитана (№102) звучит во второй сцене второго действия на словах Доктора «У Вас может парализовать сторону тела» (см. т. 226–230, партии ксилофона и струнных смычковых инструментов). Фигуры у струнных смычковых и медных духовых инструментов, сопровождающие приступ кашля Капитана в той же сцене на обращенных к Доктору словах «Позвольте мне спасти человеческую жизнь» (т. 187–189), Петерсен именует «секцией астмы Капитана» (Die Hauptmann/Asthma-Sektion, №103) [19, 209]. — примеч. редактора.

Сцена чтения Библии, упомянутая сцена Мари в третьем акте, являясь одним из центральных разделов оперы, играет решающую роль при обсуждении вопроса о значении в ней тональности. Как молитва она соответствует по характеру текста излюбленному в большой опере XIX века типу арии (*pregghiera*), иногда сочинявшейся в форме каватины. Берг не отходит далеко от этой формы, поскольку простая и сдержанная музыка первого раздела соответствует традиции жанра, равно как и двухчастность, в данном случае контрастная благодаря драматическому всплеску во втором разделе темы и каждой из ее семи вариаций. Сам Берг пишет о «двухчастной теме, состоящей из *Vorder-Satz* и *Nach-Satz*», подчеркивая ключевую роль числа 7: как в вариациях, так и в примыкающей к ним двойной фуге оно придает архитектурную строгость («*Strenge der Architektur*») музыкальной форме; однако о сильнейшем контрасте, заложенном в теме, он умалчивает [2, 284]. В первую очередь контраст возникает из-за различия в использовании голоса: взрывчатая, высоко драматичная кантилена противопоставляется *Sprechstimme*, высокий регистр — низкому, *forte* — *piano*; в оркестре *forte* предшествует даже тройное *piano*, долго тянущиеся звуки сменяются быстрыми, стремительно проносящимися пассажами, ансамбль солистов у струнных — полным составом. Однако важнейшую роль в создании контраста играет тональность. *Vordersatz* выдержан в *g-moll* («с оттенком церковного лада» [19, 158], возникающим из-за полукаданса на полиаккорде *D-dur/Es-dur*). *Nachsatz* представляет сложную гармоническую систему, которую Кёниг не без труда смог интерпретировать как движение вокруг тона *g* [12, 93]. Поскольку библейскому тексту, звучащему в первом разделе темы, противопоставляется личная реакция Мари, этот музыкальный фрагмент часто объясняют влиянием текста (объективное высказывание — субъективная реакция). С привычной позиции диалектического материалиста Адорно самодовольно описывает его как смелый монтаж «окутанной легендами тональности и взрывной атональности» [29, 433]. Несмотря на противоречивые толкования Кёнига и Адорно, по существу контраст темы заключается в противопоставлении консонанса и диссонанса — утешительного библейского слова и личного отчаяния.

Очевидно, однако, что контрасты в сцене чтения Библии не относятся к конструктивной сущности темы вариаций, поскольку связанная с текстом музыкальная экспрессия и формальная конструкция не совпадают, но сдвигаются по отношению друг к другу и соединяются внахлест; непосредственно это заметно в чередовании пения и *Sprechstimme* (в фуге — «слегка напевного»). Лишь в двойной фуге молитва (библейский текст) и личная реакция (вспышка драматизма) вновь, как и в теме вариаций, закрепляются за двумя тематическими образованиями. Чтение Библии Марией простирается от первой вариации до середины второй и вновь резко сменяется отчаянным криком. Несмотря на соответствие музыкального материала, *Nachsatz* в первой вариации имеет более выраженную тональную структуру, чем в теме. В третьей вариации повсюду слышен мотива Ребенка (*Kind-Motiv*) [19, 180], а во второй половине четвертой происходит поворот к консонантной гармонии; завершается она в *C-dur* (с малой септимой) и подводит тем самым к фа-минорному эпизоду чтения сказки. Уже ключевые знаки свидетельствуют о тональности этого декламационного раздела, сохраняющейся до середины шестой вариации. Седьмую вариацию следует рассматривать как переход к фуге.

Распределение текста между консонантными и диссонантными музыкальными разделами будет последовательно сохранять свою независимость от формальной основы композиции. Это следует старому принципу приоритета риторики перед грамматикой. Относительно тональных элементов в сочинениях Берга Константин Флорос указывает на особенно важное в данной связи свидетельство Арнольда Шёнберга. В наброске своего предисловия для книги Вилли Райха о Берге тот сообщает следующее:

«Не знаю, известно ли, что мне ответил Альбан, когда мы говорили о свободном стиле с примесью тональных групп. Он сказал, что как композитор-драматург не в состоянии отказаться от возможности прибегать иногда к помощи *dur* и *moll* для характеристики контрастных образов» (цит. по: [6, 136]).

Шёнбергу это объяснение показалось «абсолютно убедительным», да и со сценой чтения Библии оно согласуется как нельзя лучше. Но что это значит по существу?

Цитаты из Библии и парафразы библейских текстов довольно часто встречаются в текстах Георга Бюхнера, избранных Бергом. Петерсен детально обсуждает фрагменты, в которых можно распознать отсылки к Откровению Иоанна Богослова [19, 119–125], однако напрямую говорит лишь об одной квази-цитате из Библии. В третьей сцене первого действия (т. 443–446) Воццек произносит: «Разве не было писано: “вот, дым поднимается с земли, как дым из печи”»⁹. От других названных фрагментов текста этот отличается весьма сдержанным музыкальным воплощением.

Еще два фрагмента Петерсен не упоминает, поскольку они не связаны с Апокалипсисом¹⁰. Речь идет о формулировках, занимающих центральное место в исповедании христианской веры. В пятой сцене второго акта (т. 754–758) Воццек произносит заключительную фразу из молитвы «Отче наш»: «И не введи нас во искушение, аминь!» Берг связывает эту фразу с названной выше библейской цитатой музыкально: отрывок, начинающийся во второй половине т. 754 и завершающийся в первой половине т. 757, основан на том же материале, что и т. 443–446 в первом акте. В общем контексте эти отрывки выделяются более высокой степенью консонантности.

Еще более наглядно эта обусловленность проявляется в третьей библейской цитате, входящей в состав первого развернутого высказывания Воццека (первая сцена первого действия, т. 132): «Сказал Господь: пустите детей и не прелятствуйте им приходите ко Мне!»¹¹ Гармоническое движение приводит здесь к доминантсептаккорду, что в данном контексте безошибочно воспринимается как призыв к гуманному, «гармоничному» отношению друг к другу. Знаменитый до-мажорный аккорд из первой сцены второго действия (т. 116–124) лишь по видимости образует противоречие. Сам Берг назвал его символом «вещественности денег», в более ранней версии — «прозаичности денег» [2, 280]¹². Это толкование было сформулировано Бергом спустя значительное время после сочинения оперы; если же рассмотреть это место с точки зрения музыкальной композиции, то обнаружится другое смысловое измерение. Речь идет об окончании

⁹ Steht nicht geschrieben: „Und sieh, es ging der Rauch auf vom Land, wie ein Rauch vom Ofen.“ Воццек цитирует Книгу Бытия в соответствии с текстом Лютеровской Библии (Быт 19:28b). 19-я глава рассказывает историю гибели Содома и Гоморры, и потому не случайно, что в Откровении имеются параллельные места к приведенному фрагменту. Приведу одно из них с небольшим контекстом: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя» (Откр 9:1–2). — примеч. редактора.

¹⁰ Отметим тонкий момент, касающийся первой из данных библейских цитат. Петерсен неоднократно обращается к ее тексту и к его музыкальному воплощению, именуя данный фрагмент «молитвой Воццека» («Wozzecks Gebet») [19, 45, 71, 134, 136]. При этом текст книги не позволяет прийти к выводу, знал ли Петерсен о том, что «молитва Воццека» является осколком молитвы Господней, а та, в свою очередь, содержится в Библии. Можно лишь с осторожностью предположить, что западногерманский музыковед был осведомлен о подобных вещах, но, в отличие от автора статьи, не придавал им концептуального значения. — примеч. редактора.

¹¹ Мф 19:14. — примеч. редактора.

¹² Энтони Попл говорит об «иронических коннотациях <...> “чистоты” C-dur» [21, 213].

разработки сонатной формы, которую Берг здесь использовал. Внутренние отношения между разделами данного типа формы корреспондируют с семейными отношениями Воццека, Мари и их ребенка, лежащими в основе этой сцены со всем ее конфликтным потенциалом. Сначала, в экспозиции, показан душевный разлад Мари. С появлением Воццека, знаменующим начало разработки, ситуация обостряется, становится более «диссонантной», кульминация приходится на жалобу Воццека с «пролетарским» — согласно тенденциозной характеристике Петера Петерсена — мотивом «Мы бедные люди!»¹³ Затем наступает внезапное успокоение: Воцтек передает Мари заработанные деньги, она благодарит его. На мгновение отношения в семье приходят в равновесие, она еще функционирует, пусть даже только в плане вещественном и прозаичном — благодаря трансферу материальных средств. Именно это место и отмечено аккордом C-dur, консонансом, звучащим в краткий миг семейной гармонии, воспоминаний о лучшей жизни в конце разработки — перед возвратом Мари в ситуацию душевного конфликта в репризе. Знаменитый Эпилог в d-moll (после смерти Воццека в четвертой сцене третьего действия)¹⁴, звучащий как «исповедь автора, и <...> даже как воззвание к публике, словно представляющей человечество» [ibid., 289], полностью согласуется с данной интерпретацией.

Если развивать мысль о значении консонанса и диссонанса в опере Берга «Воцтек», не ограничиваясь констатацией того, что успех этого произведения у публики стал — возможно, непредусмотренным — следствием ее ожиданий (диссонанс — зло, разрушение; консонанс — исцеление и благо), в центре нашего внимания окажется фигура композитора. То, как Берг, по свидетельству Шёнберга, приписывает мажору и минору «возможность характеризовать контрастные образы» в свободном стиле, служит весомым аргументом в пользу моих предположений о продуманности этих слов композитора. Наряду со сценами чтения сказки, передачи денег и эпилогом, ключевые для христианства библейские фразы принадлежат к числу наиболее благозвучных мест всей оперы. Отсюда возникает вопрос об отношении Берга к христианству и о тех свойствах его личности, благодаря которым посещение постановки «Войццека» Бюхнера 5 мая 1914 года произвело столь сильное и устойчивое впечатление. Как уже давно и убедительно доказано в исследованиях по психологии, формирование основных ценностных ориентиров происходит в первые годы жизни человека. Поэтому, хотя в биографиях композиторов подобные проблемы затрагиваются по касательной (см., к примеру, в [30]), следует рассмотреть вопрос о том, как протекала социализация Берга в раннем детстве.

Обширные сведения о происхождении Берга и его юности можно найти у Розмари Хилмар. Она подробно описывает школьные годы композитора (с осени 1890 года); о той среде, в которой проходила социализация в первые годы жизни, можно составить определенное представление по сведениям о предках. Однако сведения о религиозном воспитании отсутствуют; о том, что семья была католической, и Альбан Берг был крещен, мы узнаем только из родословной [9, 12]¹⁵. Ганс Фердинанд Редих излагает эти вопросы с большей обстоятельностью: «Берг был сыном родителей-католиков и воспитывался в католических традициях. Впоследствии отец открыл поблизости от собора Св. Стефана лавку церковных товаров, где продавались иконы и утварь;

¹³ Петерсен обозначает этот тематический элемент как *Wozzeck/Proletarier-Motiv* (№50) исходя, очевидно, из содержания слов; по мнению данного автора, возводя «мотив Воццека-пролетария» в ранг главной темы своей оперы, «Берг специально подчеркнул в образе Воццека момент социальной обусловленности» [19, 161]. — примеч. редактора.

¹⁴ «Трехчастная пьеса в d-moll» [2, 264].

¹⁵ О смене вероисповедания ввиду женитьбы см.: [ibid., 52].

после ранней смерти отца (30 марта 1900 года) дело перешло к матери. Представляется необходимым указать на эти естественные католические компоненты в духовном мире Берга. <...> Этим же объясняются его с годами возрастающая тяга к мистицизму, увлеченность “Серафитой” Бальзака, Сведенборгом и католическими обрядами, и факт включения протестантского хора в его последний опус ни в коей мере не доказывает обратного» [22, 293].

В своем труде «О “чудесной мистике” Альбана Берга» Вольфганг Грацер приводит известные факты, однако во введении уделяет не так много места возможным выводам [8, 11]. Он полностью умалчивает о естественном для юного католика пути от крещения через первое причастие к конфирмации, а возможно и о службе в алтаре, поскольку после свидетельства о крещении до сих пор не найдено иных документов о социализации Берга в католической среде. Разумеется, для семьи владельца церковной лавки воскресный поход в храм, по меньшей мере в детские годы Берга, был прочной традицией¹⁶: мистика католического богослужения, очевидно, произвела большое впечатление на Альбана в раннем детстве. Было бы естественно продвинуться дальше в рассуждениях о том, каковы были реалии католического окружения Берга, но до сих пор никто этим не занимался.

В Вене на закате эры либерализма христианско-социальное движение обрело широкий общественный резонанс¹⁷. Это общеевропейский феномен, восходящий еще к началу XIX века [5]; так, список католических мыслителей, оказавших влияние на Листа, не ограничивается фигурой Юг-Фелисите (Франсуа) Робера де Ламенне. Кульминацией этого течения является энциклика *Reverum Novarum* Папы Римского Льва XIII, опубликованная в 1891 году. Этот наставительный циркуляр встретил широкий отклик в Католической церкви — разумеется, его подробно обсуждали при изучении основ веры и во время подготовки к первому причастию и конфирмации¹⁸. В политической сфере эти идеи уже давно витали в воздухе, что привело к образованию в Вене начиная с 1887 года христианско-социальных объединений, а в 1893 году благодаря активной деятельности члена общинного совета Вены Карла Люгера — к основанию Христианско-социальной партии, чрезвычайно популярной у представителей среднего сословия и мелкой буржуазии. Занимая пост бургомистра с 1897 года до смерти в 1910 году, Люгер имел огромные заслуги перед городом благодаря осуществлению крупных социальных проектов, что привело к возникновению вокруг его личности подлинного культа. Тем не менее, он скомпрометировал себя жестким популистским антисемитизмом; как известно, в результате политической борьбы возник авторитарный австрофашистский режим (1933–1938), и это бросило тень на всю историю движения. Но если обратиться к его основным целям в том виде, как они были сформулированы в энциклике и получили дальнейшее развитие в католическом социальном учении, то можно обнаружить резкую критику либерализма и эксплуатации работающего населения, огромных масс трудящихся (на языке марксизма — пролетариев). Решение этой главной общественной проблемы выделось не в упреждении собственности (как у марксистов), а в ее подчинении социальным требованиям божественного и естественного права. Речь идет о раннехристианской, библейской заповеди,

¹⁶ До переезда в 1899 году семья посещала приходскую церковь Св. Петра [1].

¹⁷ Очевидно, впервые с социал-демократическим рабочим движением, его социалистическими идеями и деятельностью в области культуры Берг соприкоснулся благодаря своему учителю Шёнбергу и своему другу Антону Веберну, то есть не раньше 1905 года [13, 51–85].

¹⁸ «В девяностые годы в Австрии христианские социалисты, формируя оппозицию консерваторам, несмотря на серьезный интерес к рабочему вопросу были ярко выраженной партией среднего класса, в которой можно было встретить множество представителей мелкой буржуазии — как частных предпринимателей, так и наемных работников» [11, 230].

с которой Христос обращается к верующим, призывая не забывать о нуждах беднейших из ближних: «Так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Мф 25:40).

По-видимому, Берг воспринимал драму Бюхнера как образец борьбы с беззаконием, разоблачения и обличения его жестокостей, Войцэка — как жертву, а страдающего человека в принципе — как «меньшего брата». С этой точки зрения становится понятным отличие оперы Берга от драмы Бюхнера, открыто проявляющееся в ре-минорном Эпиплоге, где происходит возвышение истерзанного человека, Бюхнером не предусмотренное [19, 277]. Берг преобразует здесь Войцэка, представляя его, ни много ни мало, подобием страдающего Христа. Его исповедание гуманности и протест против бесчеловечности отмечены глубоким воздействием христианства.

Перевод с немецкого языка Сергея Никифорова
в редакции Романа Насонова

Использованная литература

1. Alban Berg 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal. 23. Mai bis 20. Oktober 1985 / zusamenstellung, Katalogtext und englische Kurzfassung von Rosemary Hilmar, organisatorische und redaktionelle Leitung Günter Brosche. Wien, 1985. S. 18.
2. *Berg A.* [Wozzeck-Vortrag von 1929] // Alban Berg. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik / hrsg. von Frank Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 267–289.
3. *Boulez P.* Missverständnisse um Berg // Inhaltspunkte. Essays. Stuttgart, Zürich: Belsler Chr., 1975. S. 318–324.
4. *Bruhn S.* Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs “Wozzeck”. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 1986. 392 S.
5. Christlich-soziale Bewegung // Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden. Siebzehnte völlig neubearbeitete Auflage des großen Brockhaus. Bd. 4. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1968. S. 35–36.
6. *Floros C.* Tonalität, Atonalität und Dodekaphonie // C. Floros. Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden (u.a.): Breitkopf & Härtel, 1992. S. 131–142.
7. *Forte A.* Tonality, Symbol and Structural Levels in Berg’s “Wozzeck” // The Musical Quarterly. Vol. 71 (1985). No. 4: Anniversaries. 2. P. 474–499.
8. *Gratzer W.* Zur “wunderlichen Mystik” Alban Bergs. Eine Studie. Wien [u.a.]: Böhlau, 1993. 290 S. (Stichwort Musikwissenschaft).
9. *Hilmar R.* Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien [u.a.]: Hermann Böhlau Nachf., 1978. 196 S.
10. *Klein R.* Zur Frage der Tonalität in Alban Bergs Oper “Wozzeck” // 50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik / hrsg. von Otto Kolleritsch. Graz: Universal Edition f. Inst. f. Wertungsforschung, 1978. S. 32–45. (Studien zur Wertungsforschung; Bd. 10).
11. *Köhler O.* Die Ausbildung der Katholizismen in der modernen Gesellschaft // Handbuch der Kirchengeschichte / hrsg. von Hubert Jedin. Bd. 6. Freiburg: Herder, 1999. S. 195–264.
12. *König W.* Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper “Wozzeck”. Tutzing: Schneider, 1974. 118. S.
13. *Krones H.* Anton Webern, die “Wiener Schule” und die Arbeiterkultur // Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik / hrsg. von Hartmut Krones. Wien [u. a.]: Böhlau, 1999. S. 51–85.
14. *Krones H.* Musik und Rhetorik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 6: Meißen — Musique concrete. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1997. Sp. 814–852.

15. *Loos H.* E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel: Bärenreiter, 2017. 160 S.
16. *Loos H.* Resna glasba — moderna umetnostna religija. Beethoven in druga božanstva. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020. 146 s.
17. *Loos H.* Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung // Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. Bis 24. April 2010 in Leipzig / hrsg. von Helmut Loos. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011. S. 354–363.
18. *Perle G.* The Operas of Alban Berg. Vol. 1: Wozzeck. California: University of California Press, 1980. 268 p.
19. *Petersen P.* Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs / hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: Edition text + kritik, 1985. 306 S.
20. *Ploebusch G.* Alban Bergs „Wozzeck“. Dramaturgie und musikalischer Aufbau. Strasbourg, Baden-Baden: Heitz, 1968. 96 S.
21. *Pople A.* Alban Berg und seine Zeit / hrsg. von Anthony Pople. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 349 S.
22. *Redlich H. F.* Alban Berg. Versuch einer Würdigung. Wien [u. a.]: Universal Edition, 1957. 393. S.
23. *Reiman E.* Tonality and Unreality in Berg's *Wozzeck* // Encrypted messages in Alban Berg's Music / hrsg. von Siglind Bruhn. New York [u. a.]: Garland, 1998. P. 229–242.
24. *Schäpfke R.* Alban Bergs Oper «Wozzeck» // Melos. Jg. 5 (1925/26). H. 8/9. S. 267–283.
25. *Schmalfeldt J.* Berg's *Wozzeck*: Harmonic Language and Dramatic Design. New Haven: Yale University Press, 1983. XII, 281 p.
26. *Stephan R.* Alban Berg. Violinkonzert (1935). München: W. Fink, 1988. 56 S. (Meisterwerke der Musik; H. 49).
27. *Stephan R.* Aspekte der Wozzeck-Musik // 50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik / hrsg. von Otto Kolleritsch. Graz: Universal Edition f. Inst. f. Wertungsforschung, 1978. S. 9–21. (Studien zur Wertungsforschung; Bd. 10).
28. *Straus J. N.* Remarking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990. IX, 207 p.
29. Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften 13. Die musikalischen Monographien: Wagner, Mahler, Berg / hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 521 S.
30. *Wagner M.* Von der Notwendigkeit der Kindheitsforschung für Komponisten und andere Musiker // Wiener Musikgeschichte. Annäherungen — Analysen — Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones. Wien [u. a.]: Böhlau, 2009. S. 721–730.

Получено: 14 января 2021 года

Принято к публикации: 8 февраля 2021 года

Об авторе:

Хельмут Лоос — доктор наук, почетный профессор Института музыковедения Лейпцигского университета

References

1. Hilmar, Rosemary, and Günter Brosche, eds. 1985. *Alban Berg 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek. Prunksaal. 23. Mai bis 20. Oktober 1985.* Wien.
2. Berg, Alban. 1981. “[Wozzeck-Vortrag von 1929].” In *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, by Alban Berg, 267–89. Leipzig: Reclam.
3. Boulez, Pierre. 1975. “Missverständnisse um Berg.” In *Anhaltspunkte. Essays*, by Pierre Boulez, 318–24. Stuttgart and Zürich: Belsler Chr.

4. “Christlich-soziale Bewegung.” 1968. In *Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, Siebzehnte völlig neubearbeitete Auflage des großen Brockhaus*, vol. 4, 35–36. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
5. Bruhn, Siglind. 1986. *Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs “Wozzeck”*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
6. Floros, Constantin. 1992. “Tonalität, Atonalität und Dodekaphonie.” In *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, by Constantin Floros, 131–42. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
7. Forte, Allen. 1985. “Tonality, Symbol and Structural Levels in Berg’s ‘Wozzeck.’” *The Musical Quarterly* 71, no. 4: 474–99. <https://www.jstor.org/stable/948097>.
8. Gratzner, Wolfgang. 1993. *Zur “wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Eine Studie*. Wien: Böhlau.
9. Hilmar, Rosemary. 1978. *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. Wien: Hermann Böhlau Nachf.
10. Klein, Rudolf. 1978. “Zur Frage der Tonalität in Alban Bergs Oper ‘Wozzeck.’” In *50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik*, edited by Otto Kolleritsch, 32–45. Graz: Universal Edition f. Inst. f. Wertungsforschung.
11. Köhler, Oskar. 1999. “Die Ausbildung der Katholizismen in der modernen Gesellschaft.” In *Handbuch der Kirchengeschichte*, edited by Hubert Jedin, vol. 6, 195–264. Freiburg: Herder.
12. König, Werner. 1974. *Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper “Wozzeck”*. Tutzing: Schneider.
13. Krones, Hartmut. 1999. “Anton Webern, die ‘Wiener Schule’ und die Arbeiterkultur.” In *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, edited by Hartmut Krones, 51–85. Wien: Böhlau.
14. Krones, Hartmut. 1997. “Musik und Rhetorik.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2nd edition, edited by Ludwig Finscher, *Sachteil*, vol. 6, 814–52. Kassel: Bärenreiter.
15. Loos, Helmut. 2017. *E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter*. Kassel: Bärenreiter.
16. Loos, Helmut. 2020. *Resna glasba — moderna umetnostna religija. Beethoven in druga božanstva*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
17. Loos, Helmut. 2011. “Robert Schumanns kunstreligiöse Sendung.” In *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. Bis 24. April 2010 in Leipzig*, edited by Helmut Loos, 354–63. Leipzig: Gudrun Schröder.
18. Perle, George. 1980. *Wozzeck*. Vol. 1 of *The Operas of Alban Berg*, by George Perle. California: University of California Press.
19. Petersen, Peter. 1985. *Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs*, edited by Hans-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München: Edition text + kritik.
20. Ploebusch, Gerd. 1968. *Alban Bergs “Wozzeck”. Dramaturgie und musikalischer Aufbau*. Strasbourg and Baden-Baden: Heitz.
21. Pople, Anthony, ed. 2000. *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
22. Redlich, Hans Ferdinand. 1957. *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien: Universal Edition.
23. Reiman, Erika. 1998. “Tonality and Unreality in Berg’s Wozzeck.” In *Encrypted messages in Alban Berg’s Music*, edited by Siglind Bruhn, 229–42. New York: Garland.
24. Schäfke, Rudolf. 1925/26. “Alban Bergs Oper «Wozzeck.»” *Melos* 5, no. 8/9: 267–83.
25. Schmalfeldt, Janet. 1983. *Berg’s Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*. New Haven: Yale University Press.
26. Stephan, Rudolf. 1978. “Aspekte der Wozzeck-Musik.” In *50 Jahre Wozzeck von Alban Berg. Vorgeschichte und Auswirkungen in der Opernästhetik*, edited by Otto Kolleritsch, 9–21. Graz: Universal Edition f. Inst. f. Wertungsforschung.

27. Stephan, Rudolf. 1988. *Alban Berg. Violinkonzert (1935)*. München: W. Fink.
28. Straus, Joseph Natan. 1990. *Remarking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
29. Tiedemann, Rolf, ed. 1971. *Die musikalischen Monographien: Wagner, Mahler, Berg*. Vol. 13 of *Gesammelte Schriften*, by Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
30. Wagner, Manfred. 2009. “Von der Notwendigkeit der Kindheitsforschung für Komponisten und andere Musiker.” In *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen — Analysen — Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, 721–30. Wien: Böhlau.

Received: January 14, 2021

Accepted: February 8, 2021

Author's Information:

Helmut Loos — Doctor Habil., Professor emeritus at the Institute of Musicology, Leipzig University