



Научная статья  
УДК  
DOI:

## Альбан Берг — симфонист?

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки  
ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород 603000, Российская Федерация  
wechsler@mts-nn.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

**Аннотация:** Альбан Берг как симфонист рассматривается в настоящей статье в двух аспектах. Первый из них связан с жанром симфонии в творчестве композитора. Берг не написал ни одной симфонии, что не свидетельствует об отсутствии интереса к этому жанру: намерение сочинить симфонию композитор высказывал на протяжении всей жизни. Ранние симфонические опыты Берга, которые сохранились в эскизах, остались незавершенными в силу разных причин. Во-первых, это несоответствие масштабного симфонического высказывания экспрессионистской поэтике нововенской школы. Во-вторых, идею написания симфонии не поддержал Шёнберг, который в довоенные годы сохранял существенное влияние на своего бывшего ученика и был убежден в том, что поставленная задача чрезмерно сложна для Берга. По завершении «Воццека» Берг видит себя в первую очередь как оперного композитора, идея симфонии уходит на второй план. Тем не менее некоторые из своих оркестровых сочинений (Оркестровые пьесы ор. 6 и «Симфонические пьесы из оперы «Лулу»») Берг мыслит как полноценные симфонии, усматривая там закономерности четырехчастного сонатно-симфонического цикла. Симфония реализует себя и в каждой из двух его опер, где она призвана цементировать пронизанную сквозным развитием структуру, а также разъяснять драму, интерпретировать ее при помощи законов чистой музыки. В «Воццеке» пятичастная симфония, согласно трактовке Берга, содержится во втором акте (перипетии). В «Лулу» симфония носит рассредоточенный характер, масштабная инструментальная форма в трех частях (соната, рондо, вариации) пунктиром проходит через все три акта оперы.

Второй аспект рассматриваемой темы связан с понятием «симфонизма» и «симфонического» как свойства музыкального мышления Берга, проявившегося вне жанра симфонии. «Симфоническое» понималось как масштабное, динамично и разнообразно организованное, пронизанное непрерывным развитием на основе развивающейся вариации и скрепленное системой взаимосвязей целое, которое претендует на создание некоей универсальной картины мира. Такими свойствами обладают многие берговские сочинения, в первую очередь оба концерта — Камерный и Скрипичный — и «Лирическая сюита» для струнного квартета.

Таким образом, Берг, который вошел в историю прежде всего как оперный композитор, несомненно является симфонистом, но идея симфонизма осуществилась в его творчестве вне жанра симфонии.

**Ключевые слова:** Альбан Берг, симфония, симфонизм, экспрессионизм, процессуальность, развивающаяся вариация

**Для цитирования:** Векслер Ю. С. Альбан Берг — симфонист? // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 3 (сентябрь 2024). С. DOI...

Research article

## Is Alban Berg a symphonist?

Yuliya S. Veksler

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

40 Piskunova St., Nizhny Novgorod 603000, Russia

wechsler@mts-nn.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

**Abstract:** Alban Berg as a symphonist is considered in this article in two aspects. The first of them is connected with the genre of the symphony in the composer's work. Berg did not write a single symphony, which does not indicate a lack of interest in this genre: the composer wrote about his intention to compose symphonies throughout his life. Berg's early symphonic experiments, which were preserved in the sketches, remained incomplete for various reasons. Firstly, it is the discrepancy between the large-scale symphonic utterance and the expressionist poetics of the New Vienna School. Secondly, the idea of writing a symphony was not supported by Schönberg, who in the pre-war years retained a significant influence on his former pupil and was convinced that the task was excessively difficult for Berg. After the completion of *Wozzeck*, Berg sees himself primarily as an opera composer, the idea of a symphony fades into the background. Nevertheless, Berg thinks of some of his orchestral works (*Orchestral Pieces* op. 6 and *Symphonic Pieces* from the opera *Lulu*) as full-fledged symphonies, seeing there the patterns of a four-part symphonic cycle. The symphony also realizes itself in each of the two operas, where its purpose is to cement a structure permeated with end-to-end development, as well as to clarify the drama, interpret it using the laws of pure music. In *Wozzeck*, the five-part symphony, according to Berg's interpretation, is contained in the second act (peripeteia). In *Lulu*, the symphony has a dispersed character, a large-scale instrumental form in three movements (sonata, rondo, variations) runs dotted through all three acts of the opera.

The second aspect of the topic under consideration is related to the concept of "symphonism" and "symphonic" as properties of Berg's musical thinking, manifested outside the symphony genre. The "symphonic" was understood as a large-scale, dynamically and variously organized whole, permeated by continuous development based on developing variation and a system of interconnections, which claims to create a kind of universal picture of the world. Many of Berg's compositions possess such properties, primarily both concertos — *Chamber* and *Violin* — and the *Lyric Suite* for string quartet.

Thus, Berg, who went down in history primarily as an opera composer, is undoubtedly a symphonist, but the idea of symphonism was realized in his work outside the symphony genre.

**Keywords:** Alban Berg, symphony, symphonism, expressionism, processuality, developing variation

**For citation:** Veksler, Yuliya S. "Is Alban Berg a Symphonist?" *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 3 (September): ?-? (In Russian). doi

**3**нак вопроса в названии настоящей статьи указывает на то, что приведенное утверждение не является аксиомой и нуждается в доказательствах. Начнем с того, что следует понимать под словом «симфонист». Оно имеет по меньшей мере два значения:

- 1) автор симфоний и симфонических произведений вообще;
- 2) композитор, музыкальному мышлению которого присуще особое качество, именуемое симфонизмом, — как отмечает К. Зенкин, «данное

качество все шире распространяется за пределами исходной симфонической формы и все чаще подвергается осмыслению в свете музыкальной философии <...>, а не теории жанров» [10, 327].

Проблема симфонизма, его сущности, границ и проявлений столь обширна, что вряд ли может здесь подробно обсуждаться. Следует лишь уточнить наиболее важные свойства симфонического мышления, которые формулируются учеными на протяжении целого столетия, начиная с трудов автора термина Б. Асафьева: процессуальность, или «целенаправленное развитие в пределах единой концепции», «непрестанное наслаение качественного элемента инакости», а также автономия собственно музыкальных законов: «мышление музыкой <...> изнутри самой же музыки» [10, 316, 318].

Если музыкальное мышление Берга симфонично вне всякого сомнения, о чем пойдет речь далее, то считать Берга симфонистом в первом значении этого слова представляется не вполне оправданным: в его наследии по большому счету нет ни одного сочинения, названного симфонией. Однако это отнюдь не означает отсутствие интереса к ней. Убеденный в том, что каждый ученик Шёнберга непременно должен написать симфонию<sup>1</sup>, Берг пронес мечту о ней через всю свою жизнь. Миф о симфонии как высшем жанре не был поколеблен даже в конце его творческого пути, незадолго до смерти, когда неосуществимость симфонического проекта стала очевидной (см.: [22, 390]).

Представления о симфонии начали формироваться у Берга-автодидакта задолго до начала обучения у Шёнберга. На рубеже столетий симфония пока еще царствовала незыблемо — и в концертном репертуаре, и в домашнем музицировании. Большой частью это были сочинения эпохи романтизма, как программные, так и непрограммные. Юный Берг посещал концерты и усердно играл симфоническую музыку в четыре руки с сестрой Смарагдой — впоследствии профессиональной пианисткой. Он знакомился с произведениями Берлиоза, Брамса, Брукнера, Чайковского, Рубинштейна, раннего Малера, а также с опусами других композиторов, имена которых сейчас почти забыты (в «музыкальном дневнике», где он записывал и оценивал сыгранное и услышанное, представлен своего рода «симфонический срез» эпохи)<sup>2</sup>.

Судьбу восторженного меломана изменила встреча с Шёнбергом, который сделал композитора из автодидакта, сочинявшего исключительно песни. Обучение проходило на классических образцах, изучались и анализировались произведения Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса. Венец курса свободного сочинения, итог композиторской работы — освоение сонатной формы и сочинение фортепианной сонаты, с которой Берг начинает отсчет своего творчества (Соната для фортепиано op. 1, 1909).

Создание симфонии не входило в программу обучения, Берг не учился оркестровому письму — ученические работы создавались для камерно-инструментальных составов и хора<sup>3</sup>. Знакомство с оркестром осуществлялось

<sup>1</sup> См. письмо Шёнбергу от 09.07.1913 [18, I, 422–423].

<sup>2</sup> Подробнее о «музыкальном дневнике» см.: [7, 95–146, 900–1019].

<sup>3</sup> Период ученичества Берга подробно рассматривается в монографии У. Кремера [20].



Понимаемое таким образом «симфоническое мышление» в нововенской школе прививалось очень тщательно. С симфонией как жанром было сложнее. В то время, когда Берг приходит к Шёнбергу в ученики (1904), в жанровой системе начинаются существенные изменения: симфония уступает свое место камерным жанрам. Причин тому много, в их числе и художественно-эстетические, и композиционно-технические, и экономические. В творчестве учителя предвестником далекоидущих перемен стало создание в 1906 году непрограммной Камерной симфонии для 15 солирующих инструментов. Это знаковое для новой музыки сочинение Берг знал досконально, поскольку писал к нему тематический анализ [14]. Впоследствии он считал Камерную симфонию образцом для себя, хотя и не воспроизводил ее модель буквально<sup>6</sup>.

Однако спустя два года концепция симфонии в шёнберговской школе утрачивает актуальность: отказ от тональности (1908) сделал невозможным построение крупной формы (о чем впоследствии Берг писал в докладе об опере «Воццек» [16, 267]). Этому препятствовал и утвердившийся принцип музыкальной прозы (отказ от ритмической регулярности и симметричного синтаксиса), и стремление к предельной концентрации высказывания. На протяжении нескольких лет в инструментальной музыке нововенцев господствовал жанр экспрессионистской «афористической пьесы»<sup>7</sup>. Такие пьесы создавались и для оркестра, как, например, шёнберговский цикл оркестровых пьес ор. 16 (1909), о которых Шёнберг писал Р. Штраусу: «Я ожидаю от них колоссально много, в особенности звучание и настроение. Только об этом идет речь — абсолютно несимфонично, прямая противоположность этому, никакой архитектуры, никакого построения. Просто пестрая непрекращающаяся смена красок, ритмов, настроений»<sup>8</sup>. Казалось бы, возврат к симфонии более невозможен. Тем не менее он случился.

Уже в 1912 году у Шёнберга возникает замысел грандиозного вокально-оркестрового сочинения религиозно-философского содержания<sup>9</sup>. Впоследствии он преобразовался в идею оратории «Лестница Иакова», которая так и не была завершена, устарев еще на стадии своего написания. Одна из причин возвращения к громоздкой концепции *Weltanschauungsmusik* («мировоззренческой музыки») <sup>10</sup> эпохи модерна, вероятнее всего, заключается в том, что в последние предвоенные годы, окрашенные апокалиптическим ожиданием

<sup>6</sup> Состав Камерной симфонии (15 солирующих струнных и духовых инструментов) использован в центральной сцене «Воццека» (3-я картина II действия), где наряду с симфоническим участвует и камерный оркестр, и в Камерном концерте — в последнем он воспроизводится лишь количественно.

<sup>7</sup> «Афористическая пьеса» как самостоятельный жанр в творчестве композиторов новой венской школы рассматривается в статье К. Бейли: [13]. К этой категории исследовательница относят отличающиеся радикальным лаконизмом инструментальные сочинения Шёнберга, Берга и Веберна, написанные в технике свободной атональности; среди них Шесть маленьких пьес для фортепиано ор. 19 Шёнберга, Шесть багателлей для струнного квартета ор. 9 Веберна, Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 Берга.

<sup>8</sup> Письмо от 14 июля 1909 года. Цит. по: [8, 187–188].

<sup>9</sup> Об этом сочинении, задуманном как симфония, см.: [22, 120–121].

<sup>10</sup> Термин Р. Штефана. «Мировоззренческой музыке» посвящен фундаментальный труд Германа Данузера [19].

грядущей катастрофы, актуализируются богоискательские философские концепции. Кроме того, безвременная кончина Густава Малера, культовой фигуры для всей нововенской школы, побуждала отдать дань памяти ушедшему. Последовавшие вскоре после нее исполнения поздних сочинений Малера в Мюнхене и Вене<sup>11</sup>, прочитанный Шёнбергом в 1912 году доклад о Малере («Пражская речь», «Prager Rede»)<sup>12</sup>, в котором формулируется концепция художника-мессии, — все эти события стали фоном, на котором возникает проект «Лестницы Иакова». В те же годы, закончив обучение у Шёнберга, задумывает создание симфонии и Берг. Его симфонические замыслы следует расположить в хронологическом порядке.

Весной 1911 года в переписке Берга и Веберна упоминается Пассакалия для оркестра<sup>13</sup>. Год спустя Берг вспоминает о другом замысле: «Подумай только: этой зимой я хотел написать симфоническое сочинение и там ближе к концу дать детскому голосу (сверху) петь слова из — “Серафиты”. Это — как часто у меня бывает — осталось лишь планом»<sup>14</sup>. Образцом последнего определенно послужили малеровские симфонии со словом, в первую очередь Восьмая, клавираусцуг которой Берг составлял в 1911 году<sup>15</sup>. Мистическая повесть Бальзака «Серафита» примерно в это же время рассматривается и Шёнбергом — как источник для «Лестницы Иакова»<sup>16</sup>.

Спустя еще один год, летом 1913-го, всплывает идея симфонии. Это время, когда Берг уже освоил оркестровое письмо в *Altenberg-Lieder* op. 4 (Пяти песнях на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга) и пережил их провальную премьеру в марте того же года<sup>17</sup>. Вопреки рекомендациям Шёнберга, который советует писать оркестровую сюиту из характеристических пьес, Берг не может устоять перед желанием сочинить симфонию. В письме учителю он описывает ее так: «это будет большая одночастная симфония, конечно, со всеми четырьмя частями или разделами, заключенными в ней, разработками и т. д. Примерно в духе Камерной симфонии»<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> В конце 1911 года прошли малеровские фестивали в Мюнхене и Вене, в рамках которых состоялась премьера «Песни о Земле» (Мюнхен, 20 ноября, Оркестр *Topkünstler*, Бруно Вальтер), а также были исполнены Вторая, Третья, Четвертая симфонии и «Песни об умерших детях». 26 июня 1912 года в Вене впервые прозвучала Девятая симфония (Бруно Вальтер).

<sup>12</sup> Доклад о Малере был впервые прочитан Шёнбергом 25 марта в Праге по случаю исполнения там Восьмой симфонии, с некоторыми изменениями он был повторен затем в Берлине и Вене. См. [11, 53].

<sup>13</sup> См. письмо Веберна от 12.04.1911: «Жажу познакомиться с твоей Пассакалией», а также от 07.05.1911: «С большим нетерпением жду твоей первой оркестровой вещи». *Typoskript. Staatliches Institut für Musikforschung PK Berlin*.

<sup>14</sup> Письмо Веберну от 29.07.1912. Цит. по: [24, 1].

<sup>15</sup> Берг сделал четырехручный клавираусцуг второй части симфонии для *Universal Edition*.

<sup>16</sup> См. об этом: [8, 257], также [7, 282–306].

<sup>17</sup> Концерт состоялся 31 марта 1913 года, он был организован Академическим союзом литературы и музыки. Помимо трех *Altenberg-Lieder* Берга, были исполнены сочинения Веберна, Цемлинского и Шёнберга. Скандал, разразившийся на концерте, перерос в потасовку; запланированные «Песни об умерших детях» Малера не прозвучали. См.: [7, 251–271].

<sup>18</sup> Письмо Шёнбергу от 09.07.1913 [18, I, 422].



Как полагают берговеды<sup>19</sup>, замысел не осуществился из-за резкой критики со стороны Шёнберга, который констатировал у своего ученика спад в художественном отношении и категорически отсоветовал, если не сказать запретил ему браться за столь большой проект. Берг не посмел послушаться учителя.

От всех этих планов сохранилось немного: фрагмент Пассакалии (101 такт) и эскиз Симфонии (41 такт)<sup>20</sup>, и то и другое в виде партителлы (сокращенной партитуры). Их разделяет два года, поэтому сложно сказать, относятся ли они к одному замыслу, как полагает Р. Штефан [24, 2]. Возможно, Берг рассматривал их как крайние части многочастной симфонической концепции: пассакалия в финале уже была использована Брамсом в Четвертой и Цемлинским в Третьей симфонии. Но есть и другое мнение: это два самостоятельных сочинения [17, 23].

Пассакалия определенно возникла под влиянием аналогичного сочинения Веберна, написанного тремя годами ранее<sup>21</sup>. Пассакалия Берга включает в себя тему и 11 вариаций, последняя из которых обрывается во втором такте. Если датировать эскиз 1911 годом, он будет первым сочинением Берга для симфонического оркестра.

Тема Пассакалии выстраивается из цепочки ямбических мотивов — Берг здесь также следует принципу развивающей вариации — и включает в себя все 12 тонов, однако они повторяются и не составляют серии, временами здесь еще сильны тональные ассоциации<sup>22</sup> (нотный пример 2).

Экспрессионистская поэтика внезапных контрастов и стремительных нарастаний в берговском опусе нетипична для выровненного драматургического рельефа пассакалии, каковой мы видим в Пассакалии Веберна.

Хотя Берг по каким-то причинам оставил сочинение Пассакалии, в дальнейшем он обращается к этому жанру по меньшей мере дважды: в последней, пятой песне *Altenberg-Lieder*, а также в 4-й сцене I акта «Воццека» (Капитан и Доктор). Все эти опыты так или иначе связаны с попыткой регламентировать использование 12 тонов. В первом случае в основу пассакалии положена пятитоновая тема с элементами октатоники<sup>23</sup>, дополняемая в дальнейшем комплементарными звуками до 12-тоновости; за ней следуют девять вариаций (в партитуре они не обозначены). В «Воццеке» Берг использует 12-тоновую тему, которая в последующих вариациях (их 21) сохраняет лишь свой звуковой состав при свободе ритма, фактуры, способа изложения.

Второй эскиз, озаглавленный «Симфония», еще более краток. Здесь мы видим неполную экспозицию сонатной формы, в которой угадывается вступление, главная и побочная темы.

Вступление открывает пульсирующий кластер валторн, также основанный на ямбических мотивах (нотный пример 3).

<sup>19</sup> См., в частности: [23, 141].

<sup>20</sup> Опубликовано в: *Berg A. Sämtliche Werke. Separatum. Symphonie-Fragmente. Ausgabe in Faksimile mit Übertragung / vorgelegt u. eingel. von R. Stephan. Wien: Universal Ed., 1984.*

<sup>21</sup> Пассакалия для оркестра op. 1 (1908).

<sup>22</sup> Впоследствии партителла на основе указаний Берга была оркестрована дирижером Кристианом фон Боррисом.

<sup>23</sup> То же, что и «гамма Римского-Корсакова». Б. Симмс указывает на наличие октатоники во второй из пяти песен (см.: [23, 133]).

2

Фрагмент Пассакалии для оркестра (1911). Тема и две вариации. Партичелла. Источник: Berg A. Sämtliche Werke. Separatum. Symphonie-Fragmente. Ausgabe in Facsimile mit Übertragung / vorgelegt u. eingele. von R. Stephan. Wien: Universal Edition, 1984. S. 14

### Passacaglia-Fragment Particell

(Umschrift als Lesehilfe)

**Langsame**  $\text{♩}$

Vcl. u. C.B. *f* *cresc.*

[8] **I** *p* 4. H. 3. u. 2. H. *p* 1. H. *molto*

Kl. Tr. *cresc.* *f*

*(p)* *ppp* *mf* Pauke

Xyloph. Picc. Fl. **II** *mäßige*  $\text{♩}$

Br. *p* *f* I.G. *ff* *accel.* 1. u. 2. G. *3* *8*

(Vcl. u. C.B.) BCl Fag. *f* *ppp* *f* *espress.* *(mf)* B Tr. *espr.*

[14]

[20] *cresc.* Br., II. G. *mf* Holz (B Tr.) *pp* *3* *3* *3*

Detailed description of the musical score: The score is a transcription of an orchestral fragment. It begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Langsame' (slow) with a quarter note symbol. The first system shows the Violins and Cellos/Double Basses (Vcl. u. C.B.) playing a melodic line starting on a half rest, marked with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) hairpin. The second system, starting at measure 8, features the Trombones (Kl. Tr.) and Percussion (Pauke). The Trombones play a rhythmic pattern marked 'molto' and 'p' (piano). The Percussion part includes a snare drum (Pauke) with dynamics from 'p' to 'mf'. The third system, starting at measure 14, introduces the Woodwinds (Br., BCl, Fag., Picc., Fl., Xyloph.) and the Bassoon (B Tr.). The Brass and Woodwinds play complex rhythmic patterns, with dynamics ranging from 'p' to 'ff'. The Bassoon part is marked 'espress.' (espressivo) and '(mf)'. The fourth system, starting at measure 20, continues the woodwind and bassoon parts, with a 'cresc.' hairpin and triplets marked with '3'. The score includes various performance instructions such as 'accel.' and 'espress.'.



Фрагмент Симфонии (1913). Партичелла. Источник: *Berg A. Sämtliche Werke. Separatum. Symphonie-Fragmente. Ausgabe in Facsimile mit Übertragung / vorgelegt u. eingel. von R. Stephan. Wien: Universal Edition, 1984. S. 11*

Symphonie-Anfang  
Particell

(Umschrift als Lesehilfe)

Ziemlich langsame  $\text{♩}$  poco accel. -----

8 H (F) mit Dämpfer

*pp* *mp* *p* *mf*

2. Pos. *pp* *mp* *p* *mf*

1. Pos. 1 B.P.

----- Bewegter

[4]

*f* *ff* (*pp*)

2 Pos. ....

1. Pos. 1. Baß Pos. 2 Pos. B.Tr. *ff*

Pos. u. Baß Pos. 3 Cr. B. Tuba

[7]

4 Cl. *p* *ff*

3 Tr. *p* *ff*

2. Pos. ....

4 Tr. 5 Tr.

3 Pos. [3] Str. ....

B Tr. (2. Pos.) [3]

В главной партии звучит грозный унисон тромбонов, в побочной преобладают более мягкие краски деревянных, струнных и челесты. Апокалиптический «медный ужас»<sup>24</sup> отсылает к будущим сочинениям Берга, однако его знаменитые лирические исповедальные темы здесь отсутствуют. Распространенное мнение о том, что Берг включил начальный материал Симфонии в эпилог «Воццека» (оно восходит к высказыванию вдовы композитора Хелены Берг) [24, 1], не подтверждается: если и есть здесь сходство, то очень отдаленное.

Ханс Редлих полагал, что Берг единственный из своего поколения мог стать наследником Малера, однако этого не случилось: малеровский симфонический конфликт разрешился у него музыкально-драматически [21, 150]. Действительно, Берг попрощался с идеей симфонии в чистом виде, но не оставил мысль о симфонии вообще. Она вошла в его последующее творчество как «симфония без симфонии». Симфония «мимикрировала» под другие жанры, кроме того, симфоническая концепция трансформировалась в музыкально-драматическую, дополненную вторым планом, «подтекстовкой» инструментальными жанрами.

Первый пример такого рода — Оркестровые пьесы ор. 6 (1914), работу над которыми Берг по желанию Шёнберга начинает сразу же после неудавшейся Симфонии. Впоследствии он не без легкой язвительности дает отчет об этом мэтру: «Три оркестровые пьесы возникли в напряженнейшем и священнейшем стремлении написать характеристические пьесы в желаемой Вами форме, нормальной протяженности, с богатой тематической работой, безо всяких попыток изобрести непременно нечто “новое” и в этой работе сделать лучшее, на что я способен» [18, I, 610].

На самом деле Берг делает абсолютно противоположное, несмотря на жанровые обозначения частей (Прелюдия, Хоровод, Марш), которые не должны вводить в заблуждение. Сочинение стало его «декларацией независимости» [23, 142], оно оказалось абсолютно не похоже на сюиту из жанровых пьес. Адорно признавался, что берговская музыка произвела на него впечатление «Девятой симфонии Малера и оркестровых пьес Шёнберга, звучащих одновременно» [12, 340], и он был прав. Гены малеровского симфонизма, однако, здесь преобладают. На них указывают не только малеровские архетипы лендлера, адажио и марша, но и близость четырехчастному симфоническому циклу. Много позже Берг указывал, что сочинение было создано как «предполагаемая» симфония. Прелюдия составляет первую часть, в Хороводе содержатся скерцо и медленная часть (именно в такой последовательности), а Марш играет роль финала — добавим: как и в малеровской Шестой, там звучат три удара молота<sup>25</sup>.

В каждой из двух берговских опер симфония реализует себя по-разному. В «Воццеке» пятичастная симфония — согласно Бергу — содержится во втором акте: в соответствии со структурой драмы он обозначен как «перипетия» — внезапный поворот сюжета, который в дальнейшем ведет к трагической развязке [16, 268]. Воццек узнает о неверности Мари (сначала через смутные подозрения и пошлые намеки Доктора и Капитана, а затем и убедившись в этом воочию), и у него рождается мысль о возмездии (фраза Мари «Лучше ножом мне в бок пырни!»

<sup>24</sup> Выражение «медный ужас» принадлежит А. Белому, см. его «Предсимфонию»: [2, 352].

<sup>25</sup> Комментарий Берга был опубликован в программке первого полного исполнения Пьес в Ольденбурге 14 апреля 1930 года. См.: [23, 141, 468].

против воли запечатлевается в его сознании<sup>26</sup>). Традиционный четырехчастный сонатно-симфонический цикл с лендлером на месте скерцо и рондо-финалом дополнен здесь несимфонической частью — Фантазией и фугой на три темы. Традиционные формы имеют в опере скорее драматургическое значение, в первую очередь выступая как способ интерпретации взаимоотношений персонажей (так, «семейная» сонатная форма в 1-й картине, где главная, побочная и заключительная темы соответствуют Мари, Ребенку и Воццеку, контрастирует фуге во 2-й, которая представляет не кровных родственников, но чужих друг другу людей — Доктора, Капитана и Воццека (см.: [16, 279–280])).

В структуре «Лулу», второй оперы Берга, нет указаний на симфонию, но ее контуры также обнаруживаются. Симфония носит рассредоточенный характер, масштабная инструментальная форма в трех частях пунктиром проходит через все три акта оперы. В первом действии это сонатная форма, связанная с попытками доктора Шёна освободиться от Лулу (во 2-й картине — экспозиция и 1-я реприза, в 3-й — разработка и реприза), во втором действии — рондо, в котором Альва признается Лулу в любви (в 1-й картине оно прерывается, во 2-й звучит целиком), в третьем — вариации на кабарежную песню Ведекинда «Konfession» (Признание), символизирующие падение Лулу, которая становится проституткой.

В этой связи следовало бы напомнить и о неосуществленном замысле оперы «Винсент» (см.: [7, 552–553]), который хронологически располагается между «Воццеком» и «Лулу», — эскизы к опере были созданы в 1923 году. Сюжет ее основан на событиях из биографии Ван Гога. Сохранившийся план оперы представляет ее в виде четырехчастного сонатно-симфонического цикла: первая часть, вероятнее всего, сонатное аллегро вступительного характера, вторая — адажио, столкновение Ван Гога и Поля Гогена в Арле, третья — скерцо, живописующее знаменитый эпизод с отрезанным ухом, и наконец, финальное рондо — самоубийство Ван Гога.

Оперные симфонии Берга, как их принято сейчас называть, — еще один оркестровый жанр, обладающий потенциалом симфонии. И если «Три отрывка из «Воццека»» («Drei Bruchstücke aus der Oper „Wozzeck“», 1924) вряд ли можно считать полноценной симфонией, поскольку они включают в себя протяженные фрагменты оперы без каких-либо изменений<sup>27</sup>, с «Симфоническими пьесами из «Лулу»» дело обстоит совершенно иначе. Созданная на материале оперы сюита задумывалась и рассматривалась Бергом как настоящая Симфония в пяти частях, произведение абсолютной музыки, которое не нуждается в отсылке к опере или ее тексту, чтобы быть полностью понятым<sup>28</sup>. В интервью за день до венской премьеры Берг пояснял: «Вступительное Рондо соответствует расширенной первой части симфонии, три краткие средние части (Киномузыка, Песня и Вариации) являются

<sup>26</sup> II действие, 3 картина, ц. 395.

<sup>27</sup> В Три отрывка включены следующие фрагменты: 1) 2-я и 3-я сцены I акта, 3 т. до ц. 305 — ц. 415; 2) с начала III акта до конца первой интерлюдии, 2 т. после ц. 70; 3) с конца 4-й сцены III акта, 1 т. до ц. 285, до конца оперы.

<sup>28</sup> Первоначально Берг задумал создать два варианта оперной симфонии: «Пропагандистскую сюиту» в пяти частях, которые полностью соответствовали бы партитуре оперы, и «Отпугивающую симфонию» в восьми частях, где многое пришлось бы пересочинить заново. В результате был реализован только первый план, который и стал «Симфоническими пьесами из оперы «Лулу»» (см.: [7, 775–784]).

характерными эпизодами, которые часто встречаются в симфонических произведениях, а широко развернутое Адажио служит, соответственно, большим финалом» (цит. по: [23, 363]). В отличие от «Отрывков из “Воццека”», многие части «Лулу-симфонии» не просто извлечены из оперной партитуры, но сочинены заново на основе разных фрагментов. Так, Рондо объединяет разрозненные части второго акта (признание Альвы в любви Лулу), а Адажио представляет собой фантазию на заключительную тему сонаты, символизирующую любовь Лулу к Шёну.

Вернемся к понятию «симфонизма» в творчестве Берга. Его черты присущи не только вышеописанным опусам, где Берг создает «симфонию без симфонии», компенсируя отсутствие главного жанра инструментальной музыки в своем творчестве. «Симфоническое» так или иначе обнаруживается и в двух берговских концертах (Камерном и Скрипичном), и в «Лирической сюите» для струнного квартета, что подтверждают и авторские комментарии, как публичные, так и приватные.

Начать следует с главного признака симфонии как наиболее масштабного и концептуального жанра — создания картины мира. Непрограммная симфония делает это в максимально обобщенном виде. На первый взгляд, скрытые программы берговских инструментальных сочинений противоречат этой задаче, поскольку имеют конкретно-автобиографический характер, однако и в них можно усмотреть черты универсализма. Так, формула  $1+2=3$ , которая положена в основу Камерного концерта как структурная сверхидея, подкрепляется в одном из эскизов подзаголовками: «дружба», «любовь» и «мир», причем «мир», то есть финальное Рондо, становится суммой первых двух частей в различном смысле — и в отношении материала, и в отношении идеи («мир» как целое включает в себя «дружбу» и «любовь» как части; см.: [6, 10]). Картина мира в Скрипичном концерте «Памяти ангела» складывается не только на основе комментария, обнародованного Вилли Райхом (Концерт рисует прелестный облик юной девушки, катастрофу ее смерти и последующее просветление<sup>29</sup>), но также из сокрытой в черновиках формулы «4 f»: «frei — fröhlich — Frisch — fromm» («свободно — весело — бодро — благочестиво»), которая позволяет объединить присущие миру противоположности и представляет четыре разнообразных и в то же время связанных воедино характера (см.: [5, 16]).

Следующим признаком симфонического является масштабность, предполагающая построение большой формы, многообразие характеров и их способность к развитию. Так, в начале работы над Камерным концертом Берг отмечает: «это должно быть большое трехчастное сочинение симфонического характера»<sup>30</sup>. В то же время о «Лирической сюите» он сообщает: это будет сюита для струнного квартета, «шесть кратких частей скорее лирического, нежели симфонического характера»<sup>31</sup>.

Важным свойством «симфонического», как уже упоминалось, становится процессуальность как таковая, развитие, в процессе которого происходит накопление изменений, «инакости». Лучше всего это качество демонстрирует «Лирическая сюита», задуманная, впрочем, как «несимфоническое» сочинение. В комментарии, адресованном примариусу Венского струнного квартета Р. Колишу («Девять листов

<sup>29</sup> Комментарий в переводе на русский язык опубликован в: [7, 808–809].

<sup>30</sup> Письмо Шёнбергу от 12.07.1923 [18, II, 202–203].

<sup>31</sup> Письмо Веберну от 12.10.1925. См.: [7, 588].

к Лирической сюите для струнного квартета») [15, 236], Берг подробно поясняет принцип объединения частей, который — помимо связи посредством 12-тоновой серии — основывается на том, что «всякий раз какой-либо элемент (тема или серия, раздел или идея) переносятся в последующую часть, а последняя часть вновь устанавливает связь с первой». Таким образом обеспечивается «большое развитие (эмоциональное нарастание) в рамках сочинения *в целом* (“претерпевая судьбу!”)» [15, 236]. Последнее выражение отсылает к критической статье Ю. Корнгольда, который саркастически отмечал, что мастер атональной веры «застрял на афоризмах», ибо в его сочинениях отсутствует то, что способно «претерпеть судьбу», то есть развиваться, — мелодический тематизм (см.: [3, 161]). Бергу принципиально важно было доказать возможность построения большой формы без тональности: ее основой как раз и является принцип развивающей вариации.

Продолжая перечислять признаки «симфонического» у Берга, вероятно, следует упомянуть и описанное Адорно «искусство перехода» — «универсальную категорию, которая охватывает абсолютно все уровни произведения искусства: от отвлеченных философских положений, эстетических оснований — вплоть до стилевых и композиционно-технических закономерностей» [4, 287–288]. Абсолютной процессуальности полагает границу статика, которую представляют зеркальные формы; они также являют собой одно из воплощений взаимосвязи. Сопряжение динамики и статики входит в понятие симфонического у Берга и могло бы стать темой самостоятельного исследования.

Подводя итоги сказанному, вернемся к вопросу о Берге-симфонисте, поставленному в начале. Ответ на него будет утвердительным; более того, вопреки всему именно Берг, единственный из композиторов новой венской школы, продолжил симфоническую традицию Малера. Отсутствие же симфонии как самостоятельного жанра в его творчестве можно объяснить целым комплексом причин. Жанр симфонии был все-таки мало совместим с экспрессионистской поэтикой нововенской школы, требовавшей безжалостной концентрации выражения и сжатости высказывания, а также поиска новых, нетрадиционных средств построения большой формы в отсутствие тональности. Но гораздо важнее оказалось театральное дарование Берга, которое неотступно влекло его к опере. Его отнюдь не устраивал статус «театрального симфониста», под которым он подразумевал композитора, лишённого драматургического чутья и литературного вкуса, и успех его опер не в последнюю очередь определялся талантом драматурга и гениальным выбором литературного первоисточника<sup>32</sup>. И если в случае Симфонии Берг послушался Мэтра и оставил работу, оперу «Воццека», сделавшую его знаменитым, он создал вопреки совету учителя, преодолев грозивший ему неудачей «комплекс Шёнберга». Время подтвердило правильность сделанного им выбора: Берг остался в истории как «сочинитель “Воццека”»<sup>33</sup>, а его творчество стало воплощением идеи симфонизма, осуществленной за рамками жанра симфонии.

<sup>32</sup> В письме Шёнбергу от 04.04.1929 читаем: «то, что желает себе или должен желать оперный композитор, если он не театральный симфонист: либретто! Не больше и не меньше. Но это много, это все!» [18, II, 360].

<sup>33</sup> Надпись на мемориальной доске, установленной на доме по адресу Trauttmansdorffgasse 27, где Берг прожил без малого четверть века, гласит: «В этом доме жил Альбан Берг, сочинитель “Воццека”».



## Использованная литература

1. *Адорно Т.* Воспоминание / пер. и коммент. Ю. С. Векслер // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18. С. 89–130. <https://doi.org/10.24411/2307-5015-2018-00012>.
2. *Белый А.* Собрание сочинений. Т. 10: Симфонии / сост., подгот. текста, послесл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2014. 445 с.
3. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг о технике музыкального сочинения: pro mundo — pro domo // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора: Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / сост. Л. Л. Гервер. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 158–170.
4. *Векслер Ю. С.* О бергиане Теодора Адорно // «Музыка — Философия — Культура». Сборник статей участников цикла конференций (2013–2017). М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. С. 295–304.
5. *Векслер Ю. С.* О композиционном процессе Альбана Берга. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, 2017. 153 с.
6. *Векслер Ю. С.* Камерный концерт Альбана Берга: между игрой, памфлетом и приношением // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 3. С. 8–19. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.35.3.002>.
7. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. 1134 с.
8. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. Изд. 2-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. 527 с.
9. *Жисупова Ж. С., Ценова В. С.* Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите Альбана Берга. М.: Московская гос. консерватория, 1998. 192 с.
10. *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
11. *Шёнберг А.* Стиль и мысль: статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
12. *Adorno T. W.* Berg // *Idem.* Gesammelte Schriften. Bd. 13: Die musikalischen Monographien / hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. S. 321–492.
13. *Bailey K.* Berg's Aphoristic Pieces // *The Cambridge Companion to Berg* / ed. by A. Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 83–110.
14. *Berg A.* Arnold Schönberg. Kammersymphonie op. 9. Thematische Analyse. Leipzig; Wien: Universal Edition, 1920. 13 S.
15. *Berg A.* Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett // *Idem.* Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1981. S. 236–254. (Reclams Universal-Bibliothek; Bd. 899).
16. *Berg A.* Wozzeck. Vortrag, erstmals gehalten in Oldenburg am 3. März 1929 // Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1981. S. 267–289. (Reclams Universal-Bibliothek; Bd. 899).
17. *Borries M. von.* Alban Bergs “Drei Orchesterstücke op. 6” als ein Meisterwerk atonaler Symphonik. Weimar: VDG, 1996. 533 S.
18. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg: in 2 Bde. / hrsg. von J. Brand, Ch. Hailey, A. Meyer. Mainz: Schott, 2007. 657; 655 S.
19. *Danuser H.* Weltanschauungsmusik. Schliengen: Argus, 2009. 501 S.
20. *Krämer U.* Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien: Universal Edition, 1996. 299 S. (Alban Berg Studien; Bd. 4).



21. Redlich H. F. Der Symphoniker Alban Berg: die Entstehungsgeschichte der “Drei Orchesterstücke” op. 6 und ein Symphonie-Plan // Österreichische Musikzeitschrift. Jg. 9 (1954). S. 148–154. <https://doi.org/10.7767/omz.1954.9.jg.148>.
22. Schönberg-Handbuch / hrsg. von A. Meyer, Th. Muxeneder, U. Scheideler. Berlin: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2023. 516 S.
23. Simms B. R., Erwin Ch. Berg. New York: Oxford University Press, 2021. 514 p.
24. Stephan R. Einleitung // A. Berg. Sämtliche Werke: Separatum: Symphonie-Fragmente: Ausgabe in Facsimile mit Übertragung / vorgelegt u. eingel. von R. Stephan. Wien: Universal Edition, 1984. S. 1–2.

Получено: 26 июля 2024 года

Принято к публикации: 5 сентября 2024 года

### Об авторе:

**Юлия Сергеевна Векслер** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

### References

1. Adorno, Theodor W. 2018. “Vospominanie [Recollection],” translated by Yuliya S. Veksler. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History], no. 18, 89–130. <https://doi.org/10.24411/2307-5015-2018-00012>. (In Russian).
2. Bely, Andrey. 2014. *Sobranie sochineniy* [Collected Works], vol. 10: *Simfonii* [Symphonies], edited by Alexander V. Lavrov. Moscow: Respublika; Dmitriy Sechin. (In Russian).
3. Veksler, Yuliya S. 2016. “Al’ban Berg o tekhnike muzykal’nogo sochineniya: pro mundo — pro domo [Alban Berg on the Technique of Musical Composition: Pro mundo — pro domo].” *Tekhnika muzykal’nogo sochineniya v raz’yasneniyakh avtora* [The Technique of Musical Composition in the Explanations of the Author], proceedings of the International Scientific Conference, April 16–17, 2015, edited by Larisa L. Gerver. Moscow: Gnessian Russian Academy of Music, 158–70. (In Russian).
4. Veksler, Yuliya S. 2020. “O bergiane Teodora Adorno [On Theodor Adorno’s Bergiana].” In *Muzyka — Filosofiya — Kul’tura* [Music — Philosophy — Culture], collection of articles by participants of the conference cycle (2013–2017). Moscow: Moscow Conservatory Press, 295–304. (In Russian).
5. Veksler, Yuliya. S. 2017. *O kompozitsionnom protsesse Al’bana Berga* [On Alban Berg’s Compositional Process]. Nizhny Novgorod: Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory. (In Russian).
6. Veksler, Yuliya S. 2021. “Alban Berg’s *Kammerkonzert*: Between a Game, a Pamphlet and an Offering.” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Theory of Music], no. 3, 8–19. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.35.3.002>. (In Russian).
7. Veksler, Yuliya S. 2009. *Al’ban Berg i ego vremya* [Alban Berg and His Time]. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
8. Vlasova, Natalia O. 2010. *Tvorchestvo Arnol’da Shyonberga* [The Work of Arnold Schönberg], 2<sup>nd</sup> edition. Moscow: Izdatel’stvo LKI. (In Russian).

9. Zhisupova, Zhansulu S., and Valeriya S. Tsenova. 1998. *Drama serdtsa i 12 zvukov: O "Liricheskoy syuite" Al'bana Berga* [Drama of the Heart and 12 Sounds: About the "Lyrical Suite" by Alban Berg]. Moscow: Tchaikovsky Moscow Conservatory. (In Russian).
10. Zenkin, Konstantin V. 2015. *Muzyka — Eydos — Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoj nauki o muzyke* [Music — Eidos — Time. A. F. Losev and the Horizons of Modern Music Science]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. (In Russian).
11. Schönberg, Arnold. 2006. *Stil' i mysl': stat'i i materialy* [Style and Thought: Articles and Materials], compiled, translated, commented by Nataliya O. Vlasova and Ol'ga V. Loseva. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
12. Adorno, Theodor W. 1971. "Berg." In *Idem. Gesammelte Schriften*, Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, edited by Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, 321–492. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
13. Bailey, Kathryn. 1997. "Berg's Aphoristic Pieces." In *The Cambridge Companion to Berg*, edited by Anthony Pople, 83–110. Cambridge: Cambridge University Press.
14. Berg, Alban. 1920. *Arnold Schönberg, Kammer-symphonie op. 9. Thematische Analyse*. Leipzig; Wien: Universal Edition.
15. Berg, Alban. 1981. "Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett [Nine Sheets on the Lyrical Suite for String Quartet]." In *Idem. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik*, edited by Frank Schneider, 236–54. Reclams Universal-Bibliothek 899. Leipzig: Philipp Reclam jun.
16. Berg, Alban. 1981. "Wozzeck. Vortrag, erstmals gehalten in Oldenburg am 3. März 1929." In *Idem. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik*, edited by Frank Schneider, 267–89. Reclams Universal-Bibliothek 899. Leipzig: Philipp Reclam jun.
17. Borries, Melchior von. 1996. *Alban Bergs "Drei Orchesterstücke" op. 6 als ein Meisterwerk atonaler Symphonik*. Weimar: VDG.
18. Brand, Juliane, Christopher Hailey, and Andreas Meyer, eds. 2007. *Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg*, 2 vols. Mainz: Schott.
19. Danuser, Hermann. 2009. *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Edition Argus.
20. Krämer, Ulrich. 1996. *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*. Wien: Universal Edition.
21. Redlich, Hans F. 1954. "Der Symphoniker Alban Berg: Die Entstehungsgeschichte der 'Drei Orchesterstücke' op. 6 und ein Symphonie-Plan." *Österreichische Musikzeitschrift*, 148–54. <https://doi.org/10.7767/omz.1954.9.jg.148>.
22. Meyer, Andreas, Therese Muxeneder, and Ullrich Scheideler, eds. 2023. *Schönberg-Handbuch*. Berlin: Metzler; Kassel: Bärenreiter.
23. Simms, Bryan R., and Charlotte Erwin. 2021. *Berg*. New York: Oxford University Press.
24. Stephan, Rudolf. 1984. "Einleitung." In *Alban Berg. Sämtliche Werke. Separatum. Symphonie-Fragmente. Ausgabe in Facsimile mit Übertragung*, edited and commented by Rudolf Stephan, 1–2. Wien: Universal Edition.

Received: July 26, 2024

Accepted: September 5, 2024

#### Author's information:

**Yuliya S. Veksler** — Doctor Habil., Full Professor at the Music History Subdepartment, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory