

АНТОН ВЕБЕРН

Его смерть, смерть Антона Фридриха Вильгельма фон Веберна, потомка старинного австрийского дворянского рода, вышла отнюдь не аристократической, а до нелепости кафкианской: бестолковой, беспричинной и неизбежной. Кто бы знал, что любовь к хорошей сигаре может привести человека к гибели?

В тот вечер, 15 сентября 1945 года, в богом забытой австрийской деревушке Миттерзиль, в гостях у своей дочери Кристины, Веберн вышел из комнаты, чтобы с удовольствием раскурить подаренную сигару. Но солдат американской армии, обычный армейский повар, принял в темноте зажжённую спичку, видимо, за вражеский огнемет, так как с невиданной быстротой схватил тщедушного, едва окрепшего после болезни человека, с лёгкостью перевернул его в воздухе и тремя выстрелами застрелил в упор. Успев сказать жене «Меня застрелили» и «Это всё», – великий композитор потом долго лежал в морге, и в его открытых глазах не было ничего, кроме страха. Ни до, ни после в этой глухомани американцы больше никого не убивали и не расстреливали. Просто так уж произошло, *после войны как после войны*.

Именно после войны имя Веберна впервые было признано в ряду крупнейших композиторов-новаторов, когда представители Второго авангарда открыли в его творчестве совершенно новые, ни на что ранее не похожие, феноменальные параметры музыкального времени, звука, тембра и структуры. После войны, когда стало ясно, что с Веберном пришло понимание того, что тишина в искусстве важна



не менее звука, ритма или динамики. «Котрапунктом звука и молчания» назвал музыку АВ лидер послевоенного авангарда П. Булез. «Пусть каждый музыкант, который любит музыку, возложит на себя обязанность сообщить другим радость открытия Веберна», – добавил другой послевоенный лидер К.Штокхаузен.

Антон Веберн, человек, в отличие от новоявленной композиторской генерации, так и не овладевший английским языком, настолько не овладевший, что от одной из причин отказа от поездки в 1938 году в Лондон, на премьеру своей кантаты «Свет глаз»

(ор.26, 1935) – премьеры, к слову, триумфальной, что было единственным исключением в творчестве АВ – стало незнание столь необходимого для успешной карьеры языка. Антон Веберн – так и не овладевший английским, но практически в одиночку предвосхитивший музыкальные пути второй половины XX века. Так и не овладевший английским, но создавший такое совершенство художественного стиля, который по своей чистоте, ясности и концентрированности можно сравнить разве что с «Так говорил Заратустра» Ф.Ницше. И дело даже не в афористичности изложения,

когда каждый звук, слово, фраза или интонация сами по себе глубоки, целостны и самодостаточны, и не в высокой поэтике языка и мышления, и не в гармоничной взаимосвязи начала и конца, где одного не просто не бывает без другого, но где одно уже и есть другое (!), и не в отсутствии у обоих, казалось бы, незаменимого для искусства «принципа развития», но в чём-то ином – в том, возможно, когда то истинное и безусловное, что есть в нашем мире, проявляется и у композитора, и у философа на уровне чистой мысли, но никак не слова, фразировки или суждения. Или в том, что стиль и у того, и у другого – прежде всего понятие духа, а не только эстетический феномен. Или в том, что у Ницше и Веберна, как у библейских пророков, благодаря внутренней убеждённости и обрётённой силе духа в своём величественном творческом пафосе достигается невиданный размах душевной и физической энергии. Если бы меня спросили: может ли быть стиль в искусстве не манерой, не почерком, не игрой текстов или цитат, но истинной, то я бы ответил, что стиль, ставший истиной, – либо абсурд, либо сумасшествие, либо творчество Ницше и Веберна.

Творчество АВ – его могло не быть, если бы он по совету отца, Карла Веберна, закончил Технический сельскохозяйственный колледж, а по его завершении всю жизнь посвятил заботам семейного имения Прегльхоф, и если бы его мать, Амалия (в девичестве Гер), не ввела пятилетнего Антона в мир звуков. Видимо, от матери, большой поклонницы искусства и неплохо играв-

шей на рояле, в Веберне с самого детства это негасимое желание серьёзного изучения и занятия музыкой.

Он родился 3 декабря 1883 года в Вене, однако первоначальную музыкальную подготовку получил в Клагенфурте (где служил его отец) под руководством Эдвина Комаура. Осенью 1902-го в Вене поступает в Институт истории музыки при университете, где посещает лекции знаменитого австрийского музыковеда Гвидо Адлера. А в 1906-м блестяще завершает учёбу диссертацией о Хенрике Изакке, фламандском композиторе XV–XVI вв., благодаря чему получает доскопальное представление о полифонии строгого (нидерландского) стиля. Стиля, контрапунктические приёмы которого оказали большое воздействие на всё дальнейшее творчество АВ. Наградой за диссертацию стало присвоение молодому музыканту в 1906-м степени доктора философии.

Прежние профессиональные навыки, курсы Адлера, сама яркая и бурлящая разнообразной музыкой жизнь австрийской столицы, поездка в Байрейт на Вагнеровский фестиваль, исследование творчества старинных мастеров, венских классиков, романтиков, интенсивные занятия на виолончели и фортепиано значительно расширили кругозор АВ, формировали вкусы и предпочтения (глубокое уважение к Баху, Бетховену, Вагнеру и Р. Штраусу Веберн хранил всю свою жизнь), влияли на его музыкальное мышление и помогали в понимании собственного профессионального призвания. Начиная с 1899 года, АВ пробует свои силы на композиторском поприще: от незрелых ещё безопусных Двух пьес для виолончели и фортепиано до безопусной же «вагнерианской» идиллии для большого оркестра «В летнем ветре» (по поэме Б.Вилле, 1904).

То есть постепенно Веберн постигал суть композиторской специальности, и сейчас уже можно только предполагать: пошёл бы он в другое музыкальное направление, или, напротив, обрётённый им путь, так или иначе, был единственно возможным путём АВ, достиг бы больших успехов и высот, или, напротив, достиг бы гораздо меньшего? Одно только не подлежит сомнению: не случись в жизни АВ встречи с Арнольдом Шёнбергом, мы бы сейчас вели речь о совсем другом композиторе, о совершенно иной творческой личности, чем та, которой стал Антон Веберн.

Четыре года, с 1904-го по 1908-й, занятий у Шёнберга, плюс десятилетия последующего общения, большое влияние наставника на ученика, бескорыстная преданность и, по возможности, внимательнейшее прислушивание к советам и наставлениям учителя. Впору, действительно, призадуматься над тем, кто считал, что Шёнберг пытался жёстко подчинить творчество учеников своему педагогическому диктату. Однако сам АВ в статье «Учитель» (1912) утверждал, что «это совершеннейшая неправда... Шёнберг вообще не учит никакому стилю. Он не ратует ни за старые художественные средства, ни за новые». Поэтому, наверное, всё-таки правильнее будет принять точку зрения тех, кто справедливо полагает, что «Шёнберг для двух своих талантливейших учеников, Берга и Веберна, был прямым учителем лишь первые несколько лет. Скоро он поставил их на ноги, вооружив солидной профессиональной техникой, новыми идеями и собственной поддержкой» (В.Н. и Ю.Н. Холоповы). При всём том, что шёнберговскую школу, прежде всего, отличала высокая технологическая выучка, главный урок, извлечённый учениками из общения с Учителем, заключался, наверное, в следующем: изменения в

музыке должны быть столь же глубокими, как и изменения, происходящие с человеком и человечеством. Иначе музыка может просто перестать кого-либо интересовать, потеряв свою ценность и значение. И изменения, осуществляемые в музыке, должны происходить в сторону ещё большей духовности, как поиска вечной её сущности, как возможность адекватного для выражения этой сущности музыкального языка.

Шёнберг, Веберн, Берг – вот те имена, которые вписаны в музыкальную летопись, как «нововенская школа»; школа, сравнимая с классической венской школой, с именами Гайдна, Моцарта и Бетховена. Не знаю, что может быть выше в музыке, чем упоминание в одном ряду, в ряду равноправном – без каких-либо оговорок и скидок – роли и значения для музыкальной истории классической и нововенской традиций?! Хотя всё-таки не могу не сказать и о том, что беззаветное служение и размах фигуры Учителя, потрясающее умение Шёнберга теоретически обосновать любое своё открытие и не только обосновать, но и уметь его надлежащим образом преподнести, «раскрутить» и окружить ореолом первопреходца, безусловно, заслонило для современников весь масштаб новаторства АВ, уникальность и исключительность веберновского языка и мышления, из-за чего, собственно, АВ всю жизнь так и оставался шёнберговским учеником, так и пребывал в тени своего выдающегося наставника. Вообще, вся жизнь АВ – жизнь не просто посвящённая искусству, но жизнь до неправдоподобия, до мифологичности безукоризненная и незамутнённая. Ни единого пятнышка!

Его невероятная скромность и непритязательность – легенда в среде людей искусства, его непримиримость ко всякого рода музыкальной пошлости и дилетантизму – образец

принципиальности даже для нововенцев эталонный, его удивительная душевная щедрость в отношении друзей и близких – явление для эгоцентрического художественного мира исключительное, его запредельное, нескончаемое стремление в каждом опусе, фразе, звуке к чему-то совершенно прозрачному и гармоничному – обособляет АВ в некое творческое одиночество на фоне равновеликих и равномасштабных ему. Ведь, пожалуй, именно с Веберном впервые в европейскую музыку пришло понимание того, что *один* (всего один!) звук может быть выражением чего-то самоценного и завершённого. Звук в творчестве АВ приобретает самопождающее значение, которое есть одновременно и музыкальное начало, и становление, и итог. В этом, безусловно, сказалось влияние натурфилософских идей Гёте, чей «Метаморфоз растений» был чуть ли не настольной книгой нашего героя. Рассматривая всё растительное в природе как теснейшую взаимосвязь и понимание, Гёте и общее развитие растительного мира выводил из одного единого прарастения. Так и Веберн в своих размышлениях о неразрывности и ясности музыкальных взаимосвязей исходил из концепции, предложенной немецким поэтом. «Теперь вы уже видите, – говорил АВ, – к чему я веду речь. – «Прарастение»... у Гёте: корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист опять-таки не что иное, как цветок – вариации одной и той же мысли». И далее делал вывод, что «этот же закон приложим ко всему живому вообще». Вот эта приложимость гётевского «празакона» ко всему живому являлась, по АВ, не только доказательством всеобщего единства, но и того, что и в композиторском творчестве не может быть ничего случайного, ничего несвязанного или непонятого, ничего лиш-

него и проходящего. Только главное, только взаимобусловленное и только объяснимое! Эта *взаимосвязь* и *понятность* станет одной из важнейших составляющих творчества АВ, взаимосвязь и понятность как нечто, тончайшими нитями навсегда отныне восходящее к музыке австрийского автора. Как, допустим, вряд ли в ком-либо из современных людей ощущение Конфуция или библейских пророков связано с конкретным историческим лицом, но, скорее, с чем-то ниспосланным в самом себе высшим и сокровенным, так, думается, для далёких музыкальных потомков АВ его имя станет ассоциироваться с сокрытой в музыке идеальностью, ясностью и гармонической цельностью.

Возможно, поэтому Веберну, как никому иному, оказался близким обоснованный Шёнбергом в начале 1920-х годов додекафонный метод или «метод композиции 12-ю лишь между собой соотносёнными звуками». Метод, где вся музыкальная ткань, как по вертикали, так и по горизонтали, выводится из единого звукового истока – 12-тоновой серии (отсюда ещё одно название метода – серийный), последовательность которой не может быть повторена, пока не будут использованы все 12 тонов хроматического звукоряда. Метод, априори предполагающий фактически абсолютную взаимосвязь всех звуковысотных компонентов произведения. И так как каждую серию, её интервальный, интонационный состав автор создавал в соответствии со своими композиционными идеями и задачами, то не должно вызывать удивления, что в творчестве АВ, а не Шёнберга или кого-то из его ортодоксальных последователей, 12-тоновая техника нашла своё наиболее полное, завершённое и, главное, наиболее самобытное воплощение. Начиная с Трёх народных текстов для голоса, скрипки (альта),

кларнета и бас-кларнета (ор.17, 1925), АВ пишет, строго придерживаясь правил 12-тонового письма, и каждое его последующее сочинение – это не только дальнейшее совершенствование и развитие новой композиционной методики, но и – что гораздо важнее – углубление собственного новаторского понимания: что есть музыкальное время, музыкальный звук или тембр?

Мы уже упоминали о том, что АВ осмыслил музыкальное время так, как до него этого не делал никто. Говоря о веберновском понимании времени, исследователи подчёркивают, с одной стороны, такие специфические его закономерности, как «сжатие, концентрация», указывают на чрезвычайную плотность и насыщенность, а с другой, выявляют иные парадоксальные его свойства – застылость и проистекание. Отчего *«художественное время... становится осязаемым, слышимым»*. И в этой осязаемости и «художественный образ становится не развивающимся, а развёртывающимся». Он уподобляется кристаллу, который поворачивается к нам своими различными сторонами, не меняющим своего существа, как бы внутренне неподвижным» (В.Н. и Ю.Н. Холоповы). Будучи общемузыкальной категорией, время у АВ приобретает сугубо индивидуальный, единичный смысл. Разница между временем общемузыкальным и веберновским, как между религией и молитвой или образом и исповедью. Первые – коллективные и массовые, вторые – глубоко личностные и интимные. Можно, правда, и по-иному: время в невеберновской музыке и время в музыке АВ, как различие трансцендентального и трансцендентного: одно – нечто общее, не представляемое и неопределённое, другое – непостижимое, но неизменно присутствующее и единомоментное, как

соприкосновение мгновения с вечностью. Музыкальное время Веберна... *Однажды невинному человеку, по ошибке приговорённому к смерти, ровно за сутки объявили о часе исполнения казни, и эти сутки у него уместились в несколько минут. Однако когда до самой казни остались считанные секунды, то они растянулись для невинной жертвы на много десятков лет...* Может, и это тоже музыкальное время АВ?

Веберновскому ощущению времени полностью соответствовала и его *пуантилистская* манера изложения композиционного материала. Как известно, пуантилизм предполагает письмо различными точками, разделёнными большими или меньшими незаполненными пространствами. В музыке АВ в качестве подобных «изолированных» друг от друга точек выступают отдельные *разновысотные, разноритмичные и разнотембровые* звуки или кратчайшие мотивы, а заменой пустых – не звучащих – пространств становятся различной протяжённости паузы. Пуантилизм столь органично и естественно воплощает в музыкальной фактуре веберновскую концепцию времени, что зритель совершенно реально слышит, ощущает и то, как время начинает уплотняться и концентрироваться, и то, как время будто бы застывает, застывает в некоем звуковом пространстве. Наверное, поэтому, у АВ в пуантилизме не может быть последователей, но лишь эпигоны, так как трудно представить ещё кого-то, кто мог бы осуществить столь безусловное слияние категориального и технологического. Иногда при прослушивании того или иного опуса АВ нет-нет да и возникнет версия о том, что свой пуантилизм композитор просчитал много раньше, чем это можно было предполагать. Пуантилизм, как композиционный приём, облегчающий и одновременно помо-

гающий достичь максимально продуктивного результата в реализации идеи нового музыкального времени. Видимо, логичное и последовательное претворение Веберном пуантилистского принципа более всего способствовало тому, что его музыкальный язык в течение долгих лет – практически на протяжении всего творчества – не претерпевает сколько-либо существенных изменений. Творчества, которое охватывает и атональные метания, атональные колебания и метаморфозы в самом начале XX века, и трудный поиск упорядочивания этой атональности в последующие 10–15 лет, и эпоху шёнберговской додекафонии, когда была, наконец, зафиксирована 12-тоновая система, безболезненно заменившая тональную основу и сформулировавшая новые композиционные закономерности. Новая техника, преувеличенно выданная Шёнбергом исключительно за своё собственное изобретение, ещё и потому не могла оказать разительного воздействия на музыкальное мышление АВ, что многое из того, что было в ней «открыто», так или иначе уже присутствовало в его искусстве. В тех же безопытных Квартете «Cis-C-E» (1905) и Оркестровой пьесе №1 (1913) АВ, возможно, впервые в музыке применяет серийные принципы, а в «Шести багателях» для струнного квартета (ор.9, 1911–1913) композитор *осознанно* (!) использует последовательность из 12-ти неповторяющихся тонов. И всё это несколько раньше самого Шёнберга! Кроме того, в творчестве Веберна ярче и творчеднее, чем у его учителя, проявляет себя замысел так называемой «тембровой мелодии» и «тембровой гармонии», когда исполнение звуков мелодии и гармонии распределяется между различными оркестровыми тембрами, в результате чего достигается не только новая, прежде невозмож-

ная звукомелодическая и гармоническая краска, но и возникает некий стереофонический эффект, где каждый звук или фраза приобретают характер самостоятельной тембровой единицы. Последнее внесло определенную лепту и в обоснование 12-тоновой системы. Вопрос лишь в том, почему АВ никогда особо не афишировал и не декларировал значения своего творчества для шёнберговской системы? Здесь можно вновь сослаться на врожденную скромность, на огромное преклонение перед именем наставника или на некую недооценку собственного творчества – ведь при жизни Веберна его произведения так и не получили должного признания ни у публики, ни, за малым исключением, у специалистов, – но думается, что загадка заключена в самой личности АВ-творца, АВ-художника, АВ-созидателя духовных ценностей. При всем своём радикальном новаторстве ни одно технологическое новшество в композиции не являлось для Веберна обновлением духовным, но всегда оставалось сферой рассудка и рассудочного мышления. То есть оно не могло преодолеть ни пределы собственной противоположности, ни конечность любой альтернативы, ни завершение всякой реалии и сущности. Скорее, поэтому АВ и «не замечал» своих технологических достижений, так как видел в музыке только высшую духовную идею и только с этой наивысшестью соотносил и соизмерял и своё творчество.

Всего 31 опус за свою не самую долгую жизнь сочинил великий австриец. Всего 31... Но это тот самый уникальный и более неповторимый в истории музыки случай, когда практически каждый из них представляется шедевром. 31 опус, уместившийся всего на четырёх дисках студии «Columbia», записанных в 1955 году, ровно через десять лет после тра-

гической гибели маэстро. 31 опус, во многом завершивший всю прежнюю европейскую музыкальную историю, в том числе и шёнберговскую реформу, и одновременно переосмысливший, казалось, вечные понятия музыкального времени и звука. И в этом переосмыслении и железная логика симметричных веберновских серий, когда уже сам 12-тоновый ряд являет собой мини-опус со своим началом, контрапунктическим развитием, прочной взаимообусловленностью каждого звука и завершением; и потрясающее разнообразие полифонических, особенно канонических, приёмов – в чём, прежде всего, прослеживаются строго полифонические корни старых нидерландцев; и придание **полуптоновым** соотношениям цементующего значения в развёртывании мелодического и гармонического элемента; и парадоксальное пространственное измерение звуковых единиц и структур; и выделение тембра, ритма или динамического оттенка в самоценную, самозначимую индивидуализированную величину; и вместе с тем **стремление тотального единения всего музыкального**. Вот с этого веберновского радикальнейшего переосмысления **музыкального** и начинается новая, иная страница европейской музыкальной традиции. Страница Ксенакиса, Булеза, Штокхаузена, Лигети, Берно, Ноно, Пуссера... Не случайно в качестве тайного пароля этого поколения композитор Вильдбергер (Швейцария) предложил слегка переиначенное: «Скажи, как ты относишься к Веберну, и я скажу, кто ты». Посмертный масштаб влияния Веберна был столь велик, что даже яркий антагонист Шёнберга, противник 12-тоновой техники, Стравинский, проникнувшись музыкой АВ, в корне изменил своё мнение и последний период своего творчества на свой «стравинский» лад

применял и использовал серийные приёмы. «Веберн для меня, – признавался Игорь Фёдорович, – сама музыка, и я, не колеблясь, укрываюсь под покровительством его пока ещё не канонизированного искусства».

P.S. Успеть ещё сказать, что среди 31 опуса есть у АВ и первые среди шедевров. Это Пять пьес для струнного квартета (ор.5, 1909) – едва ли не первый опыт веберновского пуантилизма; это Шесть пьес для большого оркестра (ор.6, 1909, вторая редакция в 1928) с сознательным применением атематического принципа; это «Шесть багателей» для струнного квартета, привлекающие удивительным сочетанием лиризма и экспрессии, необычным использованием тембровых красок в мелодике, семантическим наполнением каждого отдельного звука; это Пять пьес для оркестра (ор.10, 1911 – 1913) с их пространственно-звуковой объёмностью; это Концерт для девяти инструментов (ор.24, 1931 – 1934), несколько нехарактерный для АВ своими жанровыми мотивами и даже скерцозными мотивами и где весь музыкальный материал предопределён всего тремя тонами – h-b-d; это одно из поэтичнейших и вместе с тем стереофонических произведений АВ – кантата «Свет глаз» на слова Х.Йоне; это Вариации для фортепиано (ор.27, 1935–1936), о которых сам автор сказал: «Льшу себя надеждой, что этими вариациями мне удалось осуществить нечто, занимавшее мои мысли не один год»; это Вариации для оркестра (ор.30, 1940), откуда, собственно, можно проследить корни послевоенного серийлизма – техники, где серийный порядок обуславливает не только звуковысотность, но и все прочие композиционные параметры (такие как ритм, тембр, динамика, артикуляция...); наконец, это шедевр шедевров – Симфония (ор.21, 1927–1928), в которой идея

концентрированного, уплотнённого времени и времени словно бы остановившегося достигает своего вершинного воплощения.

Успеть еще о искренней и подлинной дружбе между АВ и Бергом, о трепетном и бережном отношении композитора к жене Вильгельмине, дочерям Амалии, Марии, Кристине и сыну Петеру (известие о гибели последнего при налете союзных войск на Югославию Веберн пережил лишь на несколько месяцев), о плодотворной деятельности на педагогическом поприще (наиболее известные из его учеников: композиторы Л. Шпиннер, Л. Ценк, Х.Э. Апостель и музыковед В. Райх), о долгой работе АВ в различных европейских театрах в качестве дирижёра, о руководстве рабочими хорами Вены, когда самостоятельными певцами разучивались и исполнялись в симфонических концертах сложнейшие произведения хорового искусства – достаточно назвать лишь имена Бетховена, Шуберта, Брукнера, Брамса, Малера, Шёнберга, Берга, Эйслера...

Успеть и о той отвратительной травле музыки АВ, устроенной идеологами Третьего рейха и той нестигаемой внутренней стойкости, с которой все это переносилось. О глубочайшем преклонении перед гением Малера – композитора и дирижера. О большой любви АВ к горам, цветам и растениям. Столь большой, что не стань он музыкантом, наверняка бы всю жизнь посвятил изучению растительного мира. О неагрессивной религиозности, которая определяла высокие нравственные и этические требования АВ, предьявляемые более всего к самому себе. О многом успеть бы еще, о многом...

Антон Веберн – композитор будущего. Знавший, однако, о будущем только одно: **оно должно наступить**.