

На правах рукописи

Казанцева Юлия Александровна

**Фортепианные пьесы Арнольда Шёнберга:
эволюция стиля и проблемы интерпретации**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2014

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор
Кокорева Людмила Михайловна

Официальные оппоненты: **Ромашук Инна Михайловна**,
доктор искусствоведения,
профессор,
ФГБОУ ВПО «Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова»,
проректор по научной работе

Заднепровская Галина Викторовна,
кандидат искусствоведения,
доцент,
ГБОУ ВПО «Московский городской
педагогический университет»,
доцент кафедры истории и теории
музыки и музыкального образования

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Нижегородская
государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки»**

Защита состоится 26 февраля 2015 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « » декабря 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Интерес к творчеству Шёнберга как к классику современной музыки неуклонно растет, о чем свидетельствует всё растущее число публикаций, затрагивающих разные стороны его искусства. То же самое наблюдается в исполнительской практике. В частности, пианисты всё чаще выносят его произведения на фестивали, конкурсы, включают в концертные программы. Однако при огромном числе публикаций о Шёнберге явно не хватает литературы о фортепианной музыке, и, главное, не хватает анализа ее стилистики, толкования заложенного в ней смысла. Нет работы, которая полностью была бы посвящена всему фортепианному творчеству Шёнберга. Необходимость восполнить этот пробел и делает эту диссертацию актуальной, тем более что в ней предпринята попытка выдвинуть и рассмотреть проблемы интерпретации фортепианных сочинений Шёнберга, остро стоящие перед исполнителями ввиду чрезвычайной сложности его музыки.

Творчество Арнольда Шёнберга на протяжении уже ста лет является объектом пристального внимания исследователей, в основном немецкоязычных стран и США. С начала 1990^x гг. и в нашей стране наблюдается неуклонный рост публикаций, связанных с исследованием его музыки. Мы составили по возможности полный библиографический указатель публикаций на русском языке, касающихся творчества Шёнберга, и расположили ссылки в нём в хронологически-алфавитном порядке (этот список дан в Приложении к работе), что позволило нам проиллюстрировать историю шёнберговедения в СССР и России диаграммой на рис. 1¹. Некоторое оживление в русском шёнберговедении в начале 1970-х, очевидно, связано со столетним юбилеем композитора (1974 г.).

¹ Заштрихованные участки на диаграмме показывают, сколько среди этих публикаций монографий и диссертаций, посвященных непосредственно творчеству Шёнберга.

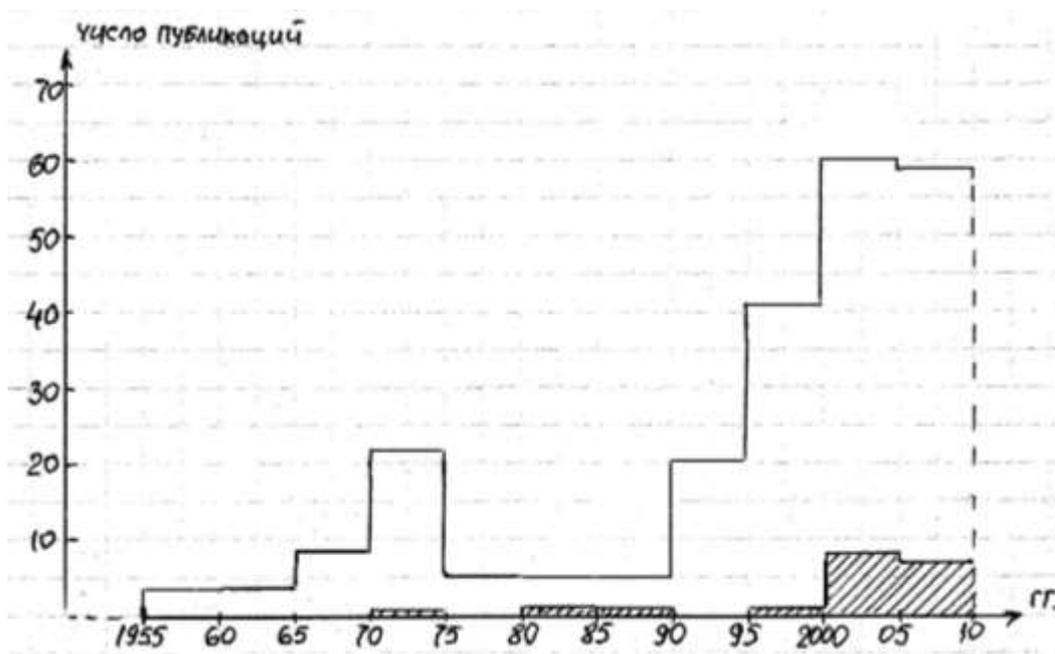


Рис. 1

Первым в России написал о музыке Шёнберга В. Каратыгин в 1913 году, дав высокую оценку его сочинениям (от *Песен Гурре* и до монодрамы *Ожидание* op. 17) в своей обзорной статье «Новейшие течения в западноевропейской музыке»: «Сразу видно, что это – творчество, обусловленное внутренней душевной потребностью и богатое внутренним содержанием»². И это в то время, когда в Вене Шёнберга не понимали и не принимали.

Осмысление творчества Шёнберга продолжилось в 1920-30-х гг. в статьях Б. Асафьева, Н. Рославца, известной брошюре И. Соллертинского. Значительно позднее серьезный анализ эстетических принципов и техники композиции Шёнберга был дан в статьях Р. Лаула³. 1970-80^x гг. углубленное изучение техник композиции Шёнберга связано с именами Ю. Холопова и Э. Денисова⁴. Статья Ю. Кремлёва «Эстетические взгляды Арнольда Шёнберга»

² Каратыгин В. Новейшие течения в западноевропейской музыке / Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.: Л.: Музыка, 1965. С. 116.

³ Лаул Р. О творческом методе Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9. Л.: Советская музыка, 1969. С. 41 – 71. Лаул Р. Кризисные четы в мелодическом мышлении А. Шёнберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. М.: Музыка, 1972. С. 264 – 287.

⁴ Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М.: Музыка, 1966. С. 216 – 330. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478 – 525.

выделяется своей крайне критичной оценкой музыки Шёнберга⁵. Проблемам эстетики экспрессионизма посвящены ценные работы М. Друскина⁶, Н. Шахназаровой⁷.

Настоящий прорыв в шёнберговедении начался на рубеже веков. В ноябре 1999 г. в Москве состоялась международная конференция «Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра», по материалам которой в 2002 г. опубликован одноименный сборник статей⁸. Для исследователей фортепианных произведений Шёнберга особый интерес представляет статья Ю. Холопова «“Tonal oder atonal?” – о гармонии и формообразовании у Шёнберга»⁹, в которой дается весьма детальный анализ пьесы для фортепиано op. 11 №1.

Первым целостным монографическим исследованием на русском языке жизни и творчества Шёнберга стала книга Стефании Павлишин (подготовленная в конце 1970-х, но вышедшая только в 2001 году). Она рассматривает творчество композитора в самом широком контексте развития австро-немецкой культуры XIX-XX вв.

Тернистым был и путь к ценнейшему изданию избранных писем Шёнберга, на которое мы широко опираемся, – изданию, задуманном М. Друскиным в конце 1960^x и увидевшим свет лишь в 2001 г.

Огромным шагом вперед стал выход в свет основного теоретического труда Шёнберга «Основы музыкальной композиции» в 2000 году (издание подготовила Е. А. Доленко), а в 2006 году – первого на русском языке собрания избранных литературных работ композитора: «Арнольд Шёнберг. Стилль и мысль. Статьи и материалы». Сборник составлен и снабжен комментариями Н. О. Власовой и О. В. Лосевой, выполнивших также все

⁵ Кремлёв Ю. Эстетические взгляды Арнольда Шёнберга // Кремлёв Ю. Очерки творчества и эстетики новой венской школы. Л.: Советская музыка, 1970. С. 10 – 49.

⁶ Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. С. 128 – 176.

⁷ Шахназарова Н. Об эстетических взглядах Шёнберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. С. 169 – 215.

⁸ Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции. Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 38. 2002. 240 с.

⁹ Там же, с. 17 – 42.

переводы. Для любого исследования высказывания самого композитора (в письмах или статьях) о его творчестве являются бесценным материалом. Поэтому мысли Шёнберга, изложенные в его трудах, послужили основой в интерпретации многих проблем, касающихся и техники сочинения его фортепианных произведений, и требований к их исполнению.

За период 2003 – 2010 гг. было защищено шесть диссертаций, посвященных различным граням творчества Шёнберга¹⁰.

Особую ценность для нас представляет вышедшая в свет в 2007 г. монография Н. Власовой (публикация ее докторской диссертации) «Творчество Арнольда Шёнберга» – самое полное на сегодняшний день русскоязычное исследование всех сочинений Шёнберга, его музыкально-теоретической и педагогической деятельности. В этом фундаментальном труде анализируются и все фортепианные произведения композитора (кроме ранних доопусных), хотя и с разной степенью подробности.

Самый ранний период творчества Шёнберга – до 1897 года – в мировой музыковедческой литературе исследован наименее полно. Большой интерес с этой точки зрения представляет диссертация Е. А. Доленко «Молодой Шёнберг» (2003 г.). В ней освещена его разносторонняя деятельность как композитора, живописца, музыкального теоретика и преподавателя в широком историческом контексте художественной жизни его времени, прослежен творческий путь композитора от ранних песен до оркестровых пьес ор. 16. При анализе фортепианных пьес 1894 – 1896 гг. мы использовали англоязычную монографию Уолтера Фриша «Ранние сочинения Арнольда Шёнберга. 1893 – 1908», вышедшую в 1993 году, которая, в свою очередь, опирается на результаты других зарубежных исследователей этого периода. Большая часть монографии Фриша посвящена вокальным, камерным и оркестровым произведениям Шёнберга, написанным до 1908 года, но несколько страниц

¹⁰ 1) Доленко Е. А. Молодой Шёнберг. М., 2003. 2) Кришталюк О. А. Художественные функции культурных парадигм в *Лунном Пьеро* А. Шёнберга. М., 2004. 3) Суханова Е. А. «Моисей и Аарон» Арнольда Шёнберга: Слово. Музыка. Контекст. М., 2004. 4) Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. 5) Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга. М., 2008. 6) Ницевич Е. В. Синтез музыки, поэзии живописи в сочинениях Арнольда Шёнберга 1908 – 1913 годов. Ростов, 2010.

уделяется анализу композиции ранних малоизвестных фортепианных пьес 1894 года¹¹.

На русском языке монографий и диссертаций, посвященных именно фортепианному творчеству Шёнберга, до сих пор не было. В зарубежной музыковедческой литературе анализу *Пяти фортепианных пьес* op. 23 посвящена монография Катрин Бэйли¹² (2001). В ней систематизируются, обобщаются и развиваются исследования пьес op. 23 за несколько предшествующих десятилетий: подробно разбирается тоновый состав каждой пьесы, а также уделяется пристальное внимание анализу их форм. Наш ракурс исследования несколько шире: он направлен на раскрытие художественного содержания пьес и особенностей их исполнения различными пианистами.

При анализе теоретических взглядов Шёнберга на исполнительское искусство мы опирались на статью О. Лосевой «А. Шёнберг и теоретические проблемы исполнения»¹³, на материалы статей, писем и заметок самого Шёнберга (некоторые из которых не переводились ранее на русский язык, но вошли в англоязычный сборник «Schoenberg A. Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg»¹⁴) и на его интервью, помещенные на официальном сайте Центра Арнольда Шёнберга в Вене¹⁵. При исследовании стилевых особенностей его фортепианных пьес мы использовали комментарии П. Роггенкампа к венскому изданию фортепианных сочинений Шёнберга¹⁶, а также очерк Л. Гаккеля «Арнольд Шёнберг»¹⁷.

Признанием того факта, что творчество Арнольда Шёнберга прочно заняло своё место в мировой музыкальной культуре, стало принятое в июне

¹¹ Frisch W. The early works of Arnold Schoenberg, 1893-1908. University of California Press, 1993. P. 20 – 28.

¹² Bailey K. “Composing with Tones”. A Musical Analysis of Schoenberg’s Op. 23 Pieces for Piano. L., 2001.

¹³ Лосева О. А. Шёнберг и теоретические проблемы исполнения // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Материалы научно-практической конференции в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2003. С. 20 – 30.

¹⁴ Schoenberg A. Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg / Ed. by L. Stein. University of California, 2010 (Reprint /originally published: N-Y., 1975). 559 p.

¹⁵ URL: <http://schoenberg.at/>

¹⁶ Roggenkamp P. Interpreting Schönberg at the Piano // A. Schönberg. Ausgewählte Klaviermusik. Vienna, 1995. P. 87–88.

¹⁷ Гаккель Л. Арнольд Шёнберг // Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. Л.: Советский композитор. 1990. С. 106 – 122.

2011 года специальным комитетом ЮНЕСКО решение о включении трудов Шёнберга в мемориальный реестр наследия ЮНЕСКО “Memory-of-the-World” – «Память мира»¹⁸. Этот реестр охраняет документы, которые, согласно уставу, являются духовным наследием всего человечества.

Всё перечисленное является выражением растущего интереса к творчеству и личности Шёнберга как в нашей стране, так и в мире и подтверждает актуальность выбранной для исследования темы.

Фортепианные произведения Шёнберга немногочисленны (их общее время звучания чуть более одного часа). Хотя сам Шёнберг не играл на фортепиано, он писал для этого инструмента в переломные, ключевые моменты своей творческой биографии, испытывая на нем свои новые идеи. Поэтому все традиционно выделяемые «этапы», или «периоды» творчества композитора открываются теми или иными фортепианными сочинениями.

Три пьесы для фортепиано 1894 года отмечают начало творческого пути Шёнберга; это вполне традиционная тональная музыка.

В *Трех пьесах* op. 11 (1909 г.) Шёнберг впервые полностью отказался от тональности, следовательно, именно эти пьесы отметили начало нового (второго) периода.

Пять пьес op. 23 и *Сюита для фортепиано* op. 25 сочинялись одновременно (1920-23 гг.) и представляют начало «додекафонного» периода.

После двух фортепианных пьес op. 33a (1929) и op. 33b (1931) Шёнберг больше не обращался к фортепиано как сольному инструменту, однако написал додекафонный *Концерт для фортепиано с оркестром*. Но его анализ выходит за рамки нашей диссертации, ибо концертный жанр Шёнберга может стать темой самостоятельной работы.

Цель исследования – раскрыть стилистику фортепианных сочинений Шёнберга, дать свое собственное толкование их смысла с позиций исполнителя.

¹⁸ Сайт «Новости Австрии». URL: <http://blb-austria.org/nasledie-shyonberga-teper-ohranyaet-yunesko-sr/> (дата обращения 01.07.2011).

Основные задачи исследования.

- Прodelать музыкально-теоретический анализ всех фортепианных произведений Шёнберга, включая ранние, доопусные.
- Рассмотреть все фортепианные пьесы Шёнберга в хронологическом порядке, проследить эволюцию в них музыкального языка.
- Раскрыть музыкальные образы пьес, учитывая, что во всех названных музыкально-теоретических работах анализ произведений Шёнберга в основном ограничивается «технологическими» аспектами¹⁹.
- Проанализировать *исполнение* фортепианных пьес Шёнберга выдающимися пианистами разных поколений, от современников композитора до исполнителей наших дней.
- Методом сравнительного анализа выявить тенденции изменения исполнительского стиля за последние 50 лет.
- Изучить взгляды Шёнберга на исполнительское искусство и на интерпретацию его музыки.

Предметом исследования стали все сочинения Шёнберга, написанные для сольного фортепиано, включая его доопусные пьесы 1894-96 гг., и их интерпретации известными пианистами разных стран и поколений.

Материалом исследования стали нотные и литературные тексты Шёнберга (многие из которых ранее не переводились на русский язык), исследовательская литература (в том числе монографии, диссертации, статьи, материалы сайта Арнольда Шёнберга) и аудиозаписи фортепианных произведений Шёнберга, выполненные по меньшей мере 40 пианистами.

Методы исследования – разнообразны, носят комплексный характер, сочетающий теоретико-аналитический, исторический, исполнительский, источниковедческий и статистический подходы, методы слухового анализа и компьютерной обработки звука.

¹⁹ Как говорил в одном из писем Антон Веберн, «сколько бы мы ни дорожили тем фактом, что люди ценят нашу технику, то есть наши выразительные средства, как мы все ждем хотя бы слова непосредственно о том, что мы выражаем и что это даёт другим» (в кн.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма / сост. и ред. М. Друскина и А. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 103).

Научная новизна работы. Это первое на русском языке исследование, целиком посвященное фортепианным пьесам Шёнберга, в котором они рассматриваются и в плане особенностей их форм, и в плане заложенного в них смысла, и, наконец, под углом зрения их интерпретаций исполнителями разных стран и поколений.

Научная новизна исследования заключена также в сравнительном анализе исполнений одних и тех же пьес различными пианистами: Эдуардом Штойрманом, Эльзой Краус, Гленом Гульдом, Маурицио Поллини, Алексеем Любимовым, Харди Риттнером (о причинах выбора именно этих исполнителей см. ниже).

Положения, выносимые на защиту:

- Поэтапная характеристика всех сольных фортепианных пьес Шёнберга в аспекте эволюции примененного в них композиторского метода сочинения.
- Раскрытие стилевых особенностей пьес, относящихся к различным периодам творчества композитора, и определение их эстетических параметров.
- Выявление (с субъективных позиций) их содержательного аспекта.
- Статистические данные об исполнении пьес Шёнберга в период с начала 1950-х годов и до начала 2000-х.
- Сравнительный анализ интерпретаций всех фортепианных сочинений Шёнберга названными пианистами.
- Обобщение и систематизация принципов исполнения фортепианной музыки Шёнберга, соответствующих ее стилевым особенностям.

Практическое значение исследования. Исследование содействует более глубокому пониманию фортепианной музыки Шёнберга. Материалы исследования (музыкально-теоретический анализ пьес и их музыкального содержания, анализ их интерпретаций различными исполнителями) могут быть использованы при работе пианистов над произведениями Шёнберга, при подготовке комментариев исполнителя или лектора, для аннотаций

концертных программ, а также в вузовских курсах истории современной западно-европейской музыки и в курсе анализа музыкального содержания и анализа форм.

Высокую степень достоверности результатов проведенного исследования обеспечивает опора на первичные источники – нотные тексты и аудиоматериалы, собранные автором диссертации, письма, статьи и интервью композитора, а также историко-теоретические, культурологические труды отечественных и зарубежных музыковедов.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского 21 апреля 2014 года и была рекомендована к защите в качестве диссертации на соискании степени кандидата искусствоведения.

Структура работы. Исследование содержит *Введение*, пять глав, *Заключение*, список использованной литературы и *Приложение*, в котором приводится по возможности полный список публикаций на русском языке, касающихся творчества Шёнберга. Работа снабжена нотными примерами, таблицами, рисунками и схемами.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы, формулируются предмет и задачи исследования, дается обзор литературы по теме.

В первых четырех главах последовательно анализируются все фортепианные пьесы Шёнберга, что позволяет отчетливо проследить эволюцию его музыкального языка и фортепианного стиля, а также сравниваются интерпретации разобранных пьес разными пианистами. Разделение на главы соответствует традиционному выделению основных периодов в творчестве Шёнберга: тональному, атональному²⁰ и

²⁰ Шёнбергу термин *atonal*, предложенный венскими критиками, не нравился, ибо буквально он означает «без тонов». Тем не менее, этот термин прочно утвердился и в русскоязычной, и в западной литературе о

додекафонному. Пьесы ор. 23 мы выделили в отдельную (третью) главу, так как их нельзя отнести ни к одному из названных периодов: в них отражены этапы перехода от техники свободной атональности к додекафонии. В начале каждой главы дается краткая обобщающая характеристика соответствующего периода.

Фортепианное творчество Шёнберга целиком ограничено жанром миниатюры, достигшим своего наивысшего расцвета в эпоху романтизма. Как подчеркивает К. В. Зенкин, фортепианные миниатюры Шёнберга (как и миниатюры Дебюсси и Скрябина) наследуют традиции романтической поэтики, абсолютизируя их и доводя до предела²¹. Жанр миниатюры идеально подходит для выражения многообразных противоречивых ощущений и чувств, испытываемых человеком в каждый отдельный момент. *«Внутренняя противоречивость состояния, его сотканность из разнонаправленных сил <...> достигла критической точки в миниатюре Шёнберга»*²², – отмечает К. В. Зенкин.

Помимо музыкально-теоретического анализа, мы стремились раскрыть художественные образы пьес. Мы понимаем всю субъективность музыкальных впечатлений. И всё же мы попытались говорить о тех образах, ассоциациях и настроениях, которые та или иная пьеса вызывает у нас, а также о тех «сюжетах»²³, которые могут помочь построить концепцию ее интерпретации. Среди зарубежных публикаций нам известна лишь одна работа, в которой автор рассказывает о своем видении художественных образов и сюжета одной из фортепианных пьес Шёнберга (ор. 23 №2) – это диссертация (2012 г.) канадского пианиста Кристофера Даниэля Бэгана²⁴.

Шёнберге (как бы против него не протестовали некоторые музыковеды), означая музыку «внетональную», с неустановившейся тональностью.

²¹ См.: Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. МГК им. П. И. Чайковского, 1997. С. 490.

²² Там же, с. 490.

²³ По определению М. Арановского, сюжет – это способ выстроить все элементы текста в определенную последовательность событий, ведущую к какой-то заранее намеченной цели (См.: Арановский А. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. С. 326 – 327).

²⁴ Bagan C. D. Performance Practice Considerations in Schoenberg's Fünf Klavierstücke, Op.23. PhD thesis. Vancouver, 2012. 131 p.

При анализе исполнений нас интересовало не столько сравнение творческих стилей разных пианистов, сколько сравнение различных трактовок одного и того же произведения, раскрывающих его многомерность. Среди десятков пианистов, записавших фортепианные произведения Шёнберга на аудионосителях, мы выбрали наиболее известных исполнителей с мировым именем: Глена Гульда, Маурицио Поллини, Алексея Любимова, а также яркого представителя современного поколения – немецкого пианиста Харди Риттнера (р. 1981, запись 2009 года). Но «отправной точкой» сравнительного анализа исполнений для нас служили записи Эдуарда Штойермана (Eduard Steuermann, 1882 – 1964) и Эльзы Краус (Else C. Kraus, 1899 – 1979), поскольку эти пианисты не просто были лично знакомы с Шёнбергом, но неоднократно играли ему и старались воплотить в своих интерпретациях все рекомендации композитора.

Имя Эдуарда Штойермана особенно тесно связано с именем Шёнберга. Это австрийский пианист, ученик Шёнберга, ставший его другом, которому композитор доверял первое исполнение своих фортепианных пьес и фортепианных партий в различных сочинениях. По словам самого Шёнберга, «*м-р Штойерман очень хорошо знает мою музыку. <...> Он знал ее даже до того как она была написана*»²⁵. В 1957 году, уже после смерти Шёнберга, Штойерман записал все его фортепианные произведения, и эти записи были переизданы в 2010 году на компакт-дисках.

Эльза Краус – немецкая пианистка, ученица Шнабеля. В ряде источников ее называют первой исполнительницей *Пьесы* op. 33a Шёнберга. Краус оставила заметки о своих занятиях с Шёнбергом в 1930-31 гг. И именно Краус впервые (в 1952 г.) записала на грампластинку все фортепианные пьесы Шёнберга; в 1960 г. она сделала вторую такую же запись. Ее концертная деятельность во многом способствовала росту популярности фортепианных сочинений Шёнберга в Германии.

²⁵ Arnold Schoenberg interviewed by Rose Bampton (1949?):Transcription.

URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=960%3Avr01&Itemid=716&lang=en

Первая глава («Традиции Брамса в ранних, доопусных фортепианных произведениях Шёнберга») посвящена малоизвестным юношеским сочинениям композитора: это *Три пьесы для фортепиано (1894 г.)* и незавершенное *Скерцо (1894 г.)*, а также *Шесть пьес для фортепиано в четыре руки (1896 г.)*. Эти пьесы продолжают традиции немецкого романтизма. Привлекающий своей свежестью и непосредственностью цикл миниатюр для фортепиано в четыре руки завершает самую раннюю стадию развития Шёнберга, когда он писал несложную «музыку для развлечения». Пьесы для фортепиано 1894 года демонстрируют глубокое усвоение Шёнбергом композиторского стиля Брамса, влияние которого проявилось в использовании строгих классических форм, в мелодизации всей фактуры, в некоторых приёмах работы с метроритмом, в тяготении к интенсивной хроматизации. Все эти юношеские сочинения постепенно входят в круг интересов современных пианистов, исполняющих Шёнберга.

Во второй главе («Перелом в стиле и композиторской технике Шёнберга») рассматриваются его атональные фортепианные опусы 11 и 19.

Лишь начиная с *Трёх пьес для фортепиано* op. 11 (1909 г.) можно говорить об обретении Шёнбергом индивидуального фортепианного стиля – о тех неповторимых характерных чертах, которые проступают как нечто узнаваемое, индивидуальное, единое во всех его дальнейших фортепианных сочинениях, сколь бы различны они ни были по жанру и методу композиции. Первопричиной эволюции музыкального языка и стиля композитора была потребность выразить новое экспрессионистическое мироощущение. Уже в старости, обозревая свой творческий путь, Шёнберг говорил: «*Лично я всегда стремился писать консервативно, в классических традициях, но, закончив, я обнаруживал, что не смог остаться внутри консервативных рамок, ибо то, что я должен был сказать, требовало своего собственного метода выражения*»²⁶. Принцип атональности как нельзя лучше способствовал

²⁶ Scofield R.: Learn to Hear, Says Composer // Santa Barbara News Press. July 18, 1948.

URL: http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1106&Itemid=786&lang=en

выражению состояний психического напряжения, внутреннего горения, характерных для экспрессионизма.

Вместе с отказом от тональности усилилось значение прежде второстепенных средств единства и членения формы: мотивов, ритмов, темпов, фактуры, тембров, динамики и артикуляции и, соответственно, усилилось роль исполнителя как посредника между композитором и слушателем. Можно сказать, что атональная музыка «не говорит сама за себя», в отличие от лучших классических и романтических произведений.

Для передачи эмоциональной атмосферы *Трёх пьес для фортепиано* ор. 11 (1909 г.) исполнитель должен найти особенные тембральные краски, и в этом поиске могут помочь ассоциации с другими инструментальными произведениями Шёнберга, родственными по духу. *Пять пьес для оркестра* ор. 16, написанные практически в то же самое время и имеющие много общих новаторских стилистических черт с фортепианным ор. 11, могут дать толчок фантазии пианиста. Пьесы этих опусов объединяет настроение: тяжёлые, томительные предчувствия, ощущение тоскливого ужаса. Пестрота, нелогичность ощущений передаются через резкие темповые и динамические скачки, фактурные противопоставления.

Если свои ранние фортепианные пьесы композитор писал в строгих классических формах (в основном, в трехчастной), то формы его более поздних фортепианных пьес, начиная с *Трёх пьес* ор. 11, – новаторские. Не случайно трактовка форм практически всех опусных фортепианных пьес Шёнберга вызывает большие разногласия среди исследователей. Так, в пьесе ор. 11 №2 видят черты сложной трехчастной формы, а также сонатной формы с зеркальной репризой²⁷. Мы же полагаем, что форму пьесы ор. 11 №2 можно описать как свободное рондо $ABA_1CA_2DA_3$, причем раздел *D* в свою очередь представляет собой микророндо *ded* (ход)*c₁fd*. Предлагаемые в данном исследовании формы всех пьес для удобства представлены в виде схем.

²⁷ Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 183 – 184.

Что касается атональной техники *Трёх пьес* op. 11 (особенно первой из них), она досконально разобрана в отечественных и зарубежных исследованиях, поэтому в данной работе мы дали лишь краткое резюмирующее описание основных тем, мотивных ячеек, из которых строятся темы, и базовых интервальных групп.

При сравнении интерпретаций в диссертации выявляется определенная тенденция эволюции стиля исполнения данных пьес. У первых исполнителей, Штойермана и Краус, ощущалась некоторая одноплановость и «салонность» их звучания; контрасты, динамические противопоставления были сглажены. Более поздние исполнители, начиная с Гульда, напротив, стремились к обостренному контрасту как между произведениями цикла, так и внутри каждого из них, стремились подчеркнуть индивидуальность и разнохарактерность пьес. Тембральная палитра стала богаче, пьесы наполнились драматизмом.

Шесть маленьких пьес для фортепиано op. 19 (1911 г.) миниатюрны лишь по размеру, но не по эмоциональному наполнению. При раскрытии их смыслового содержания мы опирались на баховскую систему символов, обильно представленных в этих пьесах. Через весь цикл проходят аллюзии на «мотив креста»; примечательно также обилие нисходящих малых секунд, которые Э. Бодки поэтично называет «каплями слёз», Яворский – «вздохами», а Г. Келлер – «всхлипываниями»; часто встречаются скачки вниз на септимы, ноны и другие диссонирующие интервалы – такие скачки исследователи баховского творчества называют риторической фигурой слабости, немощи²⁸. Этим символом завершается и весь цикл пьес op. 19. Через трагичность и скорбность повествования причудливым образом проступают тени старинных танцев – сарабанды (пьеса №3), бурре (пьеса №4), а в пьесе №5 узнаются черты вальса. Завершающая шестая пьеса – эпилог, смысловая кульминация цикла. Написал ее Шёнберг, когда узнал о смерти Густава Малера, своего

²⁸ Трактовки баховских музыкальных символов цит. по: Р. Берченко. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2008. С. 106, 112.

друга и покровителя. В ней очень лаконично, предельно сжато с помощью звукового колорита, застывшей гармонии передается особое состояние протрации, ощущение бесстрастного, охлаждающего дыхания вечности.

В интерпретациях пьес ор. 19 всеми пианистами можно услышать нечто общее: искренность, поэтичность, загадочность. И в то же время они чрезвычайно разнообразны: цельность всего цикла у Любимова – и подчеркнутая самостоятельность каждой пьесы у Поллини; мягкий и тёплый тембр звучания у Штойермана – и наэлектризованность звука у Гульда... Не потому ли *Шесть маленьких пьес* так любимы исполнителями, что их можно разгадывать бесконечно, играя их смысловыми гранями? Их выносят на концертную эстраду и записывают чаще остальных фортепианных сочинений Шёнберга.

Третья глава («Между атональностью и додекафонией») посвящена *Пяти пьесам для фортепиано* ор. 23 (1920 – 1923 гг.). Этот опус особенно интересен тем, что позволяет увидеть, как у Шёнберга вызревал переход от свободной атональности к додекафонии. Поэтому *Пяти пьесам* ор. 23 в данной работе уделено особое внимание. В этих пьесах композитор экспериментировал с различными техниками, в частности, с техникой *рядов*²⁹. Для каждой из пьес он выбирал один или несколько *рядов*, из которых выводилась значительная часть ее музыкального материала. *Ряды* использовались весьма разнообразно: в транспозициях, обращениях, изредка в ракоходе, горизонтально и вертикально. Наиболее активно *ряды* применялись в первых двух пьесах ор. 23, написанных в июле 1920 года. Большие фрагменты этих пьес (третий раздел первой и значительная часть второй) построены почти целиком на материале *рядов*. Особенно подробно мы рассмотрели вторую пьесу ор. 23, выделяющуюся наибольшим разнообразием приёмов работы с *рядом*.

²⁹ Термин *ряд* здесь используется в том значении, который придавал ему Ц. Когоутек. (См.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1975. С. 107). А. Берг уже в 1912 г. в *Пяти песнях для голоса с оркестром на тексты Петера Альтенберга* ор. 4 использовал три *ряда* как источник всех микроэлементов, составляющих ткань этого опуса.

Удивительно, что в 1921 году в *Прелюдии* ор. 25 Шёнберг продемонстрировал додекафонную технику во всей ее полноте и разнообразии, а затем в 1923 году в третьей и четвертой пьесах ор. 23 вернулся к «смешанной» технике, более близкой к технике свободной атональности, чем к технике *рядов*. Завершил же онopus 23 *Вальсом* с его «робкой и ограниченной», по словам Ю. Н. Холопова, додекафонной техникой³⁰.

Так история создания *Пяти пьес* ор. 23 наглядно иллюстрирует слова самого композитора о том, что в поисках своей техники композиции и стиля он «двигался многими кружными путями, достигая чего-то иногда медленно, иногда быстро, иногда даже отступая назад на несколько ступеней»³¹.

В первых двух пьесах ор. 23 отчетливо видна преемственность с фортепианными пьесами ор. 11: обращает на себя внимание интонационное родство тем пьес ор. 11 №1 и ор. 23 №1, вторую же пьесу ор. 23 роднит с пьесами ор. 11 ее экспрессионистический дух. Три последние пьесы ор. 23 создавались почти одновременно с *Серенадой* ор. 24, и пианисту при исполнении пьес ор. 23 № 3, 4, 5 могут помочь ассоциации со специфическими звучаниями камерного инструментального ансамбля *Серенады*.

Исполнение Глена Гульда особенно ярко раскрыло художественное содержание *Пяти пьес* ор. 23. Он подчеркнул контрастность между пьесами, выявил самобытность каждой из них.

В четвёртой главе («Додекафонные фортепианные пьесы») речь идёт о *Сюите* ор. 25 и *Пьесах* ор. 33а и 33в. При анализе этих пьес мы проследили, как из единой серии выстраивается вся ткань произведения. По словам Б. Асафьева, «...восприятие сочинений Шёнберга очень трудно и почти невысказимо без аналитического ознакомления. При всех своих глубоких эмоциональных корнях это искусство интеллектуального порядка, искусство, приближающееся к сложнейшим философским системам»³². Мы полагаем,

³⁰ См. Холопов Ю.Н. Кто изобрел двенадцатитоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов Института им. Гнесиных. М., 1983. С. 55.

³¹ Schoenberg A. My Technique and Style // *Stile and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. P. 110.

³² Асафьев Б. А. Шёнберг // Асафьев Б. Музыка XX века. Л.: Музыка, 1982. С. 164.

исполнителю столь сложных сочинений как, например, *Пьес* op. 33, полезно и даже необходимо понимание их додекафонного строения.

Сюита для фортепиано op. 25 представляет собой танцевальную сюиту. Традиционные старинные танцы в форме *da capo* (*Гавот – Мюзет – Гавот* и *Менуэт – Трио – Менуэт*) чередуются с более свободными *Прелюдией*, *Интермеццо* и *Жигой*. При этом каждая пьеса обладает своей неповторимой образной атмосферой. В основе всего цикла лежит одна серия.

Если другие фортепианные опусы у каждого исполнителя звучат по-своему, ярко индивидуально, то в трактовках *Сюиты* op. 25 наблюдается гораздо большее единообразие. В целом, у всех пианистов эту сюиту отличает подчеркнутая классичность: единство темпа в каждой пьесе, ясность и прозрачность звучания, иногда даже слышна механистичность шарманки или музыкальной шкатулки.

Пьесы op. 33a и 33b демонстрируют виртуозное владение серийной техникой. Однако из-за чрезмерного уплотнения музыкального текста, из-за тематической «перенасыщенности» страдает их постижимость, в первую очередь для слушателя. Можно уверенно сказать, что это самые сложные для понимания фортепианные произведения Шёнберга.

Пьесу op. 33a характеризует странное сочетание изысканной красоты гармоний и угловатых рисунков мотивов. С точки зрения соблюдения правил додекафонной техники эту пьесу можно назвать «образцово-показательной», в отличие от остальных додекафонных сочинений Шёнберга для фортепиано.

Ключом к «разгадыванию» *Пьесы* op. 33b для нас стало сопоставление её с оперой Шёнберга *Моисей и Аарон*, над которой композитор работал в то же самое время. Если представить музыку пьесы как симфоническую и хоровую партитуру, удастся легче воспринимать ее чрезвычайно перегруженную фактуру: мы увидели в ней диалог солистов и хора.

Главная сложность для исполнителя этой пьесы – «преодолеть» ее плотную фактуру, не потеряв при этом художественные смыслы. Мы полагаем, что первые исполнители – Э. Штойерман и Э. Краус – не смогли

сделать это столь же успешно, как более поздние, каждый из которых нашел свои способы решения этой задачи: Гульд – с помощью замедленного темпа и очень ясной дифференциации голосов, Любимов – наоборот, с помощью быстрого темпа и четкой артикуляции, Поллини – подчеркивая мелодическую природу музыки пьесы, Риттнер – создавая у слушателя чувство устремленности.

Пятая глава («Об интерпретации фортепианных пьес Шёнберга») состоит из двух частей. В первой мы исследовали, как менялся интерес к фортепианному творчеству Шёнберга на протяжении восьми десятилетий. Оказалось, что после 1966 года произошел заметный рост интереса пианистов к фортепианному творчеству Шёнберга: его пьесы стали чаще записывать и издавать на аудионосителях, причем «география» записей существенно расширилась. В течение последующих лет сохранялся стабильный интерес к этой музыке. Это отчетливо видно на ступенчатой диаграмме (рис. 2), где показано число фортепианных опусов Шёнберга, выпущенных на всех видах аудионосителей за различные пятилетние периоды с 1945 по 2005 годы³³.

Наша гипотеза состоит в том, что такой скачок интереса был стимулирован творческой работой Глена Гульда, который записал все сочинения Шёнберга с участием фортепиано, и эти записи были выпущены в 1966 году компанией Columbia Records и сопровождалась пространственным эссе Гульда «Фортепианная музыка Арнольда Шёнберга»³⁴.

³³ Мы пользовались данными электронного каталога аудиозаписей Шёнберга Wayne Shoaf's *Schoenberg Discography*. URL: http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/as_disco/shoaf.htm (дата обращения 01.07.2011).

³⁴ В течение следующих десятилетий эта запись Гульда многократно переиздавалась в разных странах.

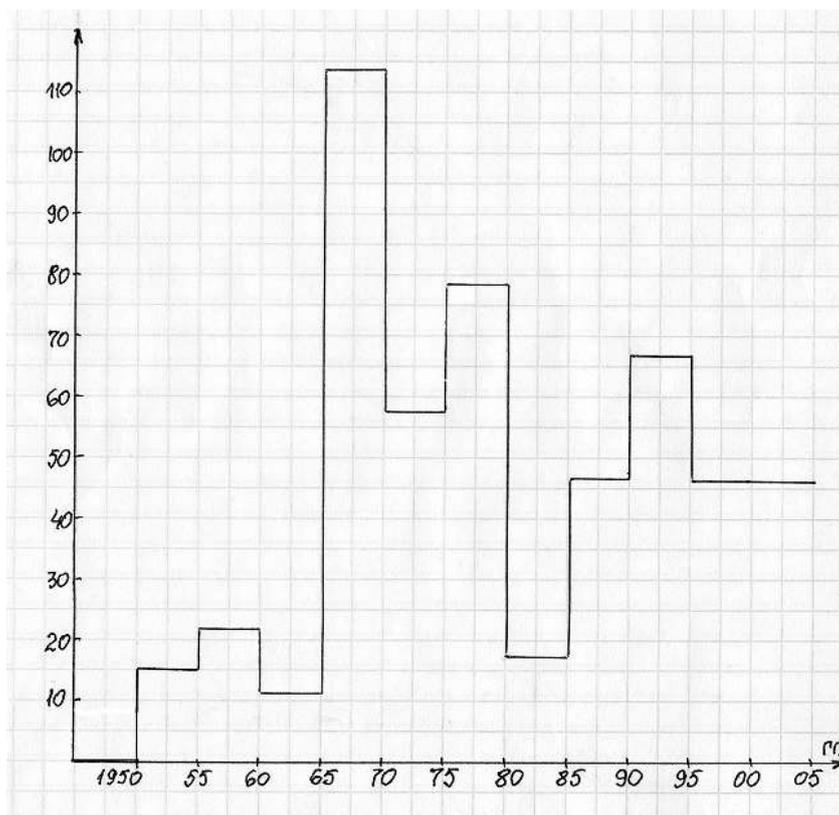


Рис. 2.

Столь большое влияние этой записи Гульда вполне объяснимо. Сравнивая интерпретации фортепианной музыки Шёнберга Гульдом и его предшественниками – Штойерманом и Краус, мы пришли к выводу, что Глен Гульд действительно «открыл» нового, гораздо более драматичного Шёнберга. Интерпретации Эльзы Краус и Эдуарда Штойермана имеют много общего друг с другом, ведь оба эти пианиста общались с композитором лично и воплощали в своих исполнениях его указания. Однако их трактовки с присущим им мягким лиризмом, затушевыванием диссонансов, сглаживанием кульминаций и некоторой статичностью сегодня воспринимаются как несколько архаичные. Есть некоторая ирония в том, что именно Гульд, открыто не подчинявший собственную волю авторской, свободно обращавшийся с указаниями автора по поводу темпов, динамики и педализации, пробудил интерес пианистов и слушателей к фортепианным произведениям Шёнберга. Современные исполнители так или иначе развивают традицию Гульда: играют музыку Шёнберга контрастнее, динамичнее, чем исполнители – современники композитора.

Вторая часть главы носит подытоживающий характер. Она посвящена анализу теоретических взглядов Шёнберга на исполнительство, а также изложению суждений об отличительных чертах его фортепианного стиля, которые особенно важны для исполнителей, ибо диктуют конкретные стилевые особенности интерпретации.

Каждый из фортепианных опусов Шёнберга имеет свои стилистические особенности. Но если говорить о его зрелых фортепианных сочинениях, начиная с ор. 11, то при всех их различиях есть между ними объединяющие стилевые черты. Любые несколько тактов шёнберговских фортепианных пьес вводят слушателя в особый звуковой мир, где органично соединяются ритм, мелодика, внетональная гармония, и в этой органичности чувствуется совершенство.

Фортепианные пьесы Шёнберга характеризует, как вообще всю его музыку, предельная серьезность содержания при отсутствии внешнего блеска, значительность музыкальных смыслов, напряженность мысли, чрезвычайно высокая ее плотность, выражающаяся в практически полном отсутствии тематических «разряжений» и точных повторений.

Важнейшая черта фортепианного стиля Шёнберга заключается в интеграции и тонкой полифонической разработке звуковой ткани³⁵. Горизонталь и вертикаль строятся на основе единого звукового источника: в атональных пьесах – это базовые интервальные группы, в додекафонных – серия. К объединяющим стилевым качествам можно отнести нерегулярный безакцентный ритм и многочисленность темповых и фактурных изменений, независимость друг от друга ритма и звуковысотности (что особенно явно проявилось в додекафонных пьесах).

Столь сложная музыкальная ткань потребовала чрезвычайной детализации указаний относительно темпов, характера, динамики и артикуляции. Те или иные знаки артикуляции проставлены почти над каждой

³⁵ По замечанию Л. Гаккеля, шёнберговский фортепианный «склад письма не может быть охарактеризован на традиционный лад (гомофония, полифония), но может получить лишь определение «интегрированная звуковая ткань»» (в кн.: Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. С. 122).

нотой, призывая исполнителя отнестись к ней с пристальным вниманием. Шёнберг также ввел специальные символы для обозначения внутритактовых отклонений от метра (в опусах 23 и 25).

Стиль фортепианных сочинений Шёнберга позволяет говорить об общих требованиях к их исполнению, и главное из них – это четкая дифференциация звучания индивидуальных голосов и фактурных пластов. Этой цели подчинены и принципы педализации, и особенности динамики (индивидуализированный динамический профиль одновременно звучащих голосов), и точнейшая артикуляция.

В *Заключении* подводятся итоги исследования фортепианных пьес Шёнберга. В результате проделанного анализа мы пришли к выводу, что фортепианная музыка Шёнберга обрела свои узнаваемые стилевые черты, начиная с атональных пьес op. 11. Последующее изменение метода композиции – переход от свободной атональности к додекафонии – не привело к стилистическому перелому, но лишь к некоторой модификации стиля его фортепианных сочинений. Характерное для эстетики экспрессионизма погружение в эмоции надрыва, надлома и безнадежности, особенно явно выраженное в пьесах op. 11 и 19, в пьесах op. 23 постепенно смягчалось, чтобы смениться в *Сюите* op. 25 ироничной отстраненностью; в двух *Пьесах* op. 33 Шёнберг еще дальше отошел от эстетики экспрессионизма в сторону рациональной абстрактности. Подчеркнем, что такое обобщение субъективно, так как восприятие фортепианных пьес Шёнберга во многом определяется индивидуальными особенностями исполнения: одну и ту же пьесу можно трактовать как экспрессионистическую или как абстрактную.

Фортепианное творчество Шёнберга принадлежит не только истории музыки, но и современной музыкальной жизни. Пианисты включают пьесы Шёнберга в свои концертные и конкурсные программы, записывают их на диски. Более того, после 1994 года они стали включать в свои записи его ранние и незавершенные пьесы, что говорит о неослабевающем интересе к

этому композитору. Слова А. В. Михайлова, сказанные в 1988 г., остаются актуальными и сегодня: *«Музыку Шёнберга нам всем еще предстоит осваивать. Не лабораторно, “технически”, как то пристало композиторам и теоретикам, полагающим ее уже вполне освоенной. Но с ясным осознанием ее человеческого, этического смысла и с проникновением внутрь этого особого мира представлений, образов, мыслей»*³⁶.

Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных ВАК Минобразования РФ:

1. Казанцева Ю. А. Как менялся интерес к фортепианному творчеству Шёнберга / Ю. А. Казанцева // Музыкальная академия. – 2012. – №2. – С. 121 – 123. – [0,5 п. л.]
2. Казанцева Ю. А. Об исполнении фортепианных пьес Шёнберга / Ю. А. Казанцева // Научный вестник Московской консерватории. – 2013. №2. – С. 184 – 196. – [1,3 п. л.]
3. Казанцева Ю. А. Традиции Брамса в ранних (доопусных) фортепианных произведениях Шёнберга / Ю. А. Казанцева // Музыкальная академия. – 2014. – №2. – С. 151 – 155. – [0,8 п. л.]

³⁶ Михайлов А. Арнольд Шёнберг. Афористическое // А. Михайлов. Советская музыка. 1988 (12). С. 106.