

Музыка XX века

Научная статья

УДК 78.04

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-39-55



Нарратив и нарративность в «Лирической сюите» Альбана Берга



Юлия Сергеевна Векслер

*Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>*

Аннотация: Статья посвящена «Лирической сюите» Альбана Берга, которая уже полвека является объектом герменевтического анализа как классический образец инструментальной музыки со скрытой программой. «Нарративный поворот» в музыковедении последних лет вызвал к жизни другую интерпретацию этого сочинения, нацеленную на выявление в нем принципов нарративности. Это и становится задачей настоящей статьи.

Накопленный к настоящему времени арсенал источников позволяет трактовать Сюиту как систему субтекстов, не только музыкальных, но и вербальных. Нарративная структура включает в себя автора (он же герой), персонажей, сюжет, несколько явных и скрытых адресатов, события, происходящие в определенном месте и в определенное время, отчетливо выраженную точку зрения автора, которая раскрывается посредством цитирования трех сочинений о любви: «Лирической симфонии» А. Цемлинского, «Тристана и Изольды» Р. Вагнера и «De profundis clamavi» Ш. Бодлера. История любви, не имеющая счастливого конца, разворачивается в нескольких планах: реальном, мистическом и мифологическом.

Расширяя понятие нарративности, можно указать и на иные нарративные свойства Сюиты эстетического и композиционно-технического рода: романтический нарратив, связанный с взаимоотношением слова и музыки; нарратив кино, отсылающий к современности; нарратив додекафонии как индивидуальная трактовка шенберговского метода композиции посредством 12 тонов.

Ключевые слова: нарратив, скрытая программа, Альбан Берг, цитирование, слово и музыка, кино, додекафония

Для цитирования: Векслер Ю. С. Нарратив и нарративность в «Лирической сюите» Альбана Берга // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 39–55. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-39-55

© Векслер Ю. С., 2023

Music of the XX century

Original article

Narrative and narrativity in Alban Berg's "Lyric suite"

Yulia S. Veksler

M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract: The article is devoted to Alban Berg's "Lyric Suite", which has been the object of hermeneutical analysis for half a century as a classic example of instrumental music with a hidden program. "The narrative turn" in musicology in recent years has brought to life another interpretation of this work, aimed at revealing the principles of narrative in it. This becomes the task of this article.

The arsenal of sources accumulated to date allows us to interpret the Suite as a system of subtexts, not only musical, but also verbal. The narrative structure includes: the author (he is also the hero), characters, plot, several explicit and hidden addressees, events happening in a certain place and at a certain time, a clearly expressed author's point of view, which is revealed by quoting from three works about love: "Lyric Symphony" by A. Zemlinsky, "Tristan and Isolde" by R. Wagner and "De profundis clamavi" by Ch. Baudelaire. A love story that does not have a happy ending unfolds in several planes: real, mystical and mythological.

Expanding the concept of narrativity, it is possible to point out other narrative properties of aesthetic and compositional-technical kind in the Suite: a romantic narrative associated with the relationship of words and music; the narrative of cinema, referring to the present; the narrative of dodecaphony as an individual interpretation of A. Schoenberg's twelve-tone method of composition.

Keywords: narrative, hidden program, Alban Berg, quoting, word and music, cinema, dodecaphony

For citation: Veksler Yu. S. Narrative and narrativity in Alban Berg's "Lyric suite". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(4):39-55. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-39-55

Нарративный поворот («narrative turn») в музыковедении¹ затронул и берговедение последних лет. Если в конце прошлого столетия не прекращались дискуссии по поводу программности и автобиографичности творчества Берга, в работах недавнего времени все более отчетливо зазвучала тема нарративности — как в операх, так и в инструментальной музыке композитора [1], [2]. Оказалось, что обширный материал, связанный с понятием скрытой программы, может быть весьма успешно интерпретирован

¹ См. об этом, в частности: [19].

в категориях нарратива². Великолепным примером тому может послужить «Лирическая сюита» для струнного квартета (1925–1926).

Почти полвека назад была открыта тайная программа сочинения, расшифрованы рукописи, найден аннотированный экземпляр партитуры. В дальнейшем эти ценные источники пополнились публикацией переписки Берга с его пассией, с его близкими, друзьями и коллегами, а также комментированным изданием музыкально-теоретических работ. Накопленный к настоящему времени арсенал источников позволяет трактовать Сюиту как систему субтекстов, не только музыкальных, но и вербальных [3, 35]. Ее нарративная структура включает в себя автора (он же герой), персонажей, сюжет, события, происходящие в определенном месте и в определенное время, несколько явных и скрытых адресатов, отчетливо выраженную точку зрения³.

Роман с Ханной Фукс (ил. 1) — одна из самых загадочных страниц в биографии Берга. В музыковедении преобладают две совершенно противоположные точки зрения на него. Первая: дело Ханны не следует воспринимать слишком серьезно, это одна из многих любовных интрижек, которые Берг пережил в своей жизни. «У него самого были многочисленные любовные истории, — писал в своих воспоминаниях Теодор Адорно, — которые, однако, всегда оканчивались неудачно, этот *inharmonie end* в определенной мере был предусмотрен, и создавалось впечатление, что эти любовные аферы были частью его продуктивного аппарата, что они, в духе австрийской шутки, были отчаянными, но не серьезными» [4, 490]. Несчастливая любовь давала Бергу дополнительную мотивацию для сочинения музыки, но не затрагивала фундаментальные основы его существования, не была для него в центре бытия. Вторая точка зрения: история любви к Ханне — это трагическая коллизия, которая наложила отпечаток на все последующие годы, на протяжении которых Берг был глубоко несчастен. Берговед К. Флорос пишет о ней как о «событии определяющей силы, которое имело непредвиденные последствия для его душевной жизни, изменило его жизнеощущение и тяжким бременем легло на его творчество» [5, 4]. В настоящее время выдвигается и третья трактовка событий: эта история отразила внутреннюю трансформацию Берга в личностном и творческом плане. Б. Симмс и Ш. Эрвин истолковывают ее как «стремление к эмоциональной самореализации, бегство от покорности, которое он замыслил на протяжении многих лет и которое было,

² Термины «нарратив» и «нарративность» разъясняются в статье И. Стогий [20, 462–463]. Автор определяет нарратив как «повествование» или «сюжет», а «нарративность» истолковывает как, «с одной стороны, <...> наличие в тексте “повествователя”, “нарратора” или “рассказчика”, а с другой — линейное развертывание текста».

³ Компоненты нарративной структуры вариативны. Так, согласно Н. Йост-Реш, в «Лирической сюите» нарративность генерируется отношениями нескольких инстанций, в их числе «автор (или композитор), рассказчик (который не всегда отождествляется с автором и который может быть как фиктивной фигурой, так и реальным персонажем), нарративные персонажи и по меньшей мере один (фиктивный или реальный) адресат» [1, 293]. В диссертации О. Москвиной под нарративом понимается «структура музыкального повествования, предполагающая наличие таких составляющих компонентов, как система персонажей, события, фабула и сюжет, голос нарратора, точка зрения, презентация» [21, 3–4].



Ил. 1. Альбан Берг,
Ханна Фукс-Робеттин. 1925

Рис. 1. Alban Berg,
Hanna Fuchs-Robettin. 1925

как он сам полагал, необходимо для того, чтобы добиться успеха в течение следующего (и последнего) десятилетия его жизни» [6, 257].

Роман не возник сам собой, немалую роль в нем сыграли «подстрекатели» или, лучше сказать, «катализаторы», прежде всего Альма Малер. В декабре 1924 года она пригласила Берга и его жену Хелену в Прагу по случаю исполнения А. Цемлинским фрагмента Десятой симфонии Малера (см. телеграмму Альмы Хелене и Альбану Бергам от 9 декабря [7, 124]). Там, на званом вечере в доме родителей ее мужа Франца Верфеля, Берг (вероятно он был без жены) впервые встретился с супругами Фукс-Робеттин: богатым пражским промышленником Гербертом и его женой Ханной — сестрой Франца Верфеля и золовкой Альмы Малер. Он определенно заметил эту красивую женщину, посылавшую ему флюиды любви. Но собственно история начинается полгода спустя.

В мае 1925 года Берг должен был приехать в Прагу на исполнение «Трех отрывков из оперы “Воцек”» (Drei Bruchstücke aus “Wozzeck”) под управлением А. Цемлинского⁴. И Альма Малер делает все, чтобы он увидел Ханну вновь. По ее просьбе Фуксы приглашают композитора провести неделю с 14 по 21 мая на своей пражской вилле. Эти дни стали судьбоносными для Берга-композитора. Фестиваль Международного общества новой музыки (IGNM) собрал музыкальную общественность со всего света. «Музыкальная жизнь всего мира бурлит вокруг меня так, что мой мозг кипит, — пишет Берг Хелене 15 мая. — Я уже повстречал сотню знакомых, говорил на всех языках, почувствовал, как я уважаю и знаменит» [8, 416]. Не меньшим событием стало его пребывание в «зача-

⁴ Исполнение оперы «Воцек», состоявшееся в рамках внеочередного концерта на Втором фестивале Международного общества Новой музыки в Праге, предвляло концертную премьеру оперы П. Дюка «Ариана и Синяя Борода», см.: [8, 415]. Пражская премьера «Отрывков» состоялась ранее, 19 апреля того же года в филармоническом концерте под руководством Цемлинского [16, 371].

рованном замке» Фуксов. Берг потрясен их достатком и комфортом: горячая вода в комнате, изысканная еда и великолепные вина, предоставленный в его распоряжение автомобиль. Всего этого он был лишен в Вене, где еще недавно приходилось просто выживать в условиях бешеной инфляции. Описывая Хелене «естественную роскошь» жизни Фуксов, он горестно восклицает: «*Ах! если бы я мог тебе это предложить!!!*» [Ibid., 417–418]. Его очаровали милые и непосредственные дети — 7-летний Мунцо и 3-летняя Додо (Доротея), но более всего обаяла сама хозяйка, «*златовласая королева из сказки*» [6, 256]. Она была так не похожа на ревнивую и подозрительную Хелену, которая все больше отдалялась от мужа по причине своих постоянных болезней и необходимости длительного лечения в санаториях. Отсутствие детей в их браке тоже не радовало Берга.

Стремительно развивавшиеся отношения с Ханной, по-видимому, зашли далеко, когда в день исполнения «Трех отрывков из оперы “Воцтек”» — 20 мая — Берг оказался наедине с возлюбленной. Перед его отъездом любовники заключили соглашение о том, что все останется между ними и они не будут стремиться к дальнейшему общению. Их супруги не должны узнать об этом романе, семьи не будут разрушены. Но тайну сохранить не удалось: Ханна сама рассказала обо всем мужу некоторое время спустя, Хелена же подозревала о чем-то уже с самой первой встречи с Ханной и ловко манипулировала Бергом, — в частности, в те майские дни она постоянно выражала свое намерение приехать в Прагу, хотя вовсе и не собиралась этого делать (в то время она находилась в санатории в Вене, см. письмо от 19 мая [8, 421]).

Запрет на продолжение отношений Берг нарушил сам, через несколько недель отправив Ханне длинное и весьма сумбурное письмо, проникнутое отчаянием и нешуточным драматизмом (оно написано между 11 и 23 июля [5, 33–41]). В нем он уверяет Ханну, что их любовь, «*сравнимая со страстью Тристана и Изольды, Пеллеаса и Мелизанды*» [Ibid., 39], освящена отречением от плоти, при этом откровенно восхваляет ее женские достоинства — как это делает впоследствии в опере «Лулу» его персонаж Альва⁵, который поет гимн своей возлюбленной, — и намекает на то, что они могли бы организовать встречи под видом дружбы.

Такие встречи периодически имели место, хотя никогда не проходили с глаз на глаз, — так, спустя полгода Берг останавливался у Фуксов по пути в Берлин, где присутствовал на последних репетициях к премьере оперы «Воцтек». Роман запечатлен в 15 длинных письмах Берга, которые передавались из рук в руки с помощью почтальонов любви (*postillon d'amour*) — Альмы, Верфеля и друзей Берга Теодора Адорно и Зомы Моргенштерна⁶. Они словно бы воскрешают юного Берга в период ухаживаний за Хеленой: это письма к далекой возлюбленной, проникнутые романтическим пафосом и пронизанные многочисленными аллюзиями на любовные сюжеты в истории литературы и искусства. Драматическая кульминация романа — события в Праге в ноябре 1926 года во время

⁵ Драмы Ф. Ведекинда о Лулу, известные Бергу с юности, неизменно вызывали его восхищение.

⁶ Публикация К. Флороса включает не только «тайные» письма Ханне, но и официальные обоюдные послания обеих супружеских пар [5, 30–69].

чешской премьеры оперы «Воцтек». Берг, который приехал туда двумя днями раньше своей жены и вновь увидел Ханну, той же ночью — «ночью безумия» — совершил многокилометровый марш к вилле возлюбленной и, одержимый страстью, долго бродил вокруг спящего дома, заглядывая в окна [5, 58].

О катастрофичности событий тех дней для семейной жизни Берга говорит тот факт, что Хелена уничтожила все письма мужа, написанные ей в 1926 году⁷. Берг перестал писать и Ханне. Их переписка возобновилась лишь в 1928-м. Доминирующий тон писем — резиньяция, которая сдерживала проявление страсти («*Но моя любовь остается, хотя все остальное, что составляет ее, похоронено заживо*» [5, 63]). Последнее послание Ханне Берг отправил за год до смерти, в 1934-м.

В окружении Берга Ханну оценивали не слишком высоко. При всей своей красоте она была довольно поверхностна и неглубока, Адорно подчеркивал, что Берг не мог не осознавать того, что она ему не ровня (об этом он писал Хелене уже после смерти Берга [9, 222]). Моргенштерн отзывался о ней как о «*прямой даме того типа, что ему абсолютно не нравился*» [10, 307], и с трудом играл порученную ему роль возлюбленного Ханны, передавая письма от Берга. Для Берга же роман имел колоссальное значение. Не случайно его начало связано с первыми исполнениями оперы «Воцтек» — сочинения, которое ознаменовало прорыв в творческой биографии Берга: из закомплексованного и неуверенного в себе ученика Шенберга он превратился в одного из наиболее известных современных композиторов. Прилив творческой энергии — вспомним аналогичную ситуацию с Рихардом Вагнером и Матильдой Везендонк — позволил ему как композитору подняться на новую ступень. Тема любви остается в его творчестве до самого конца, он не стесняется быть «запоздавшим романтиком» вопреки утвердившимся антиромантическим тенденциям.

«Лирическая сюита», запечатлевшая роман с Ханной, создавалась «внутри него»: первые наброски были сделаны в сентябре 1925 года, то есть после недели, проведенной у Фуксов; завершена Сюита 30 сентября 1926, до ноябрьской катастрофы в Праге. Два этих нарратива — нарратив жизни и нарратив художественного произведения — причудливым образом переплетаются и обуславливают друг друга: если первые четыре части вобрали в себя события минувших дней, последние две скорее предсказали будущее.

Обратимся к персонажам Сюиты. В истории любви Берга и Ханны были задействованы многие лица, которые находились рядом или же помогали осуществлению контактов. В Сюите круг персонажей ограничен. Прежде всего это сами герои романа: композитор Альбан Берг и его возлюбленная Ханна Фукс, кроме того, дети Ханны Мунцо и Додо. Мужу Ханны места в сочинении не нашлось. Отсутствует и супруга Берга Хелена.

Берг излагает сюжет трижды. Наиболее кратко — в письме Ханне от июля 1925 года, до начала работы над Сюитой: «*В рамках этих четырех частей должно происходить все, что я проделал с того момента, как вошел в Ваш дом.*

⁷ Единственная сохранившаяся открытка была намеренно датирована Хеленой 1925 годом [8, 457].

От 1 — первых часов, дней и вечеров, проведенных среди Вас в матовом, благородном блеске невозмутимости, 2 — через тихо и все притягательнее зарождающуюся любовь к тебе 3 — через величайшее блаженство получаса и целую вечность того утра 4 до глухой ледяной ночи разлуки, одиночества, полной безнадежности, отречения и скуки». Он еще не знает, что 4-частный цикл разрастется до 6-частного, но уже нашел стихотворение Ш. Бодлера, «которое так верно передает содержание последней части» [5, 35–36].

По окончании Сюиты, в письме Ханне от 23.10.1926, изложение сюжета становится более точным и детализированным, Берг называет Сюиту «исповедью... нашего любовного переживания»:

«С начала моего приезда в Прагу в мае 1925: первой части, *Allegretto gioiviale* с его почти необязательным, приветливым вступительным характером <... >

Но уже II часть говорит на другом языке: *Andante amoroso* (наверное, это лучшее из того, что я написал) показывает тебя и твоих милых детей в трех темах, которые постоянно возвращаются в виде рондо. Когда ближе к концу твоя [тема], самая красивая, теплая и искренняя, в последний раз сияет над двумя другими, темой Мунцо со славянским оттенком и остигнательной темой Додо, даже самый ни о чем не подозревающий слушатель должен почувствовать что-то от той привлекательности, что мне виделась и видится всегда, когда я думаю о тебе, любимая.

III часть, *Allegro misterioso*, изображает поначалу неясное, таинственное, мимолетное в нашем свидании, в которое включен как *Trio extatico* первый краткий порыв любви, положенный затем в основу IV части, *Adagio affetuoso*⁸. Лишь здесь осознание любви, поразившее как молния, развивается до большой и бесконечной любовной страсти. Восторженно произнесенные в первый раз слова: “Ты моя, моя!” (дословная цитата из “Лирической симфонии” Цемлинского) ты повторяешь с чувством нежной, чуть сдержанной мечтательности.

Из этого краткого счастья вырывает *Presto delirando* следующей части (V) с его скачущим пульсом, с его делирием, вновь и вновь вторгающимся в глухую пустоту ночей, чтобы, наконец, достичь кульминации в последней части, *Largo desolato* (VI).

Клянусь Богом:

Нет ничего страшней жестокости светила,

Что излучает лед. А эта ночь — могила,

Где Хаос погробен!⁹

Поймет ли кто-нибудь, кроме тебя, что должны сказать эти звуки, которые так непосредственно и просто исполняют четыре инструмента? Почувствует ли кто-нибудь, когда они в конце один за другим перестают играть и совсем умолкают, бесконечную печаль, которая придет за тем кратким счастьем — “покуда свой клубок разматывает время?”» [5, 50–51].

⁸ Берг допускает неточность в обозначении характера.

⁹ Берг цитирует три строки стихотворения «De profundis» Ш. Бодлера, которые здесь приведены в переводе А. Эфрон.

Наконец, в 1928-м через Верфеля он передает возлюбленной аннотированную печатную партитуру Сюиты. Она содержит наиболее детальные словесные комментарии¹⁰, включая указание на символические числа 23 и 10, инициалы АВ и HF, цитаты, которые Берг уже упоминал в приведенном выше письме¹¹. Проследим этот сюжет на основе таблицы (таблица 1).

Таблица 1
Table 1

	время действия	персонажи	комментарий	буквенная символика	вербальные цитаты	музыкальные цитаты
I. Allegretto gioviale	прибытие к Фуксам	не определены	«беззаботное настроение ничем не предвещает последующую трагедию...»	F – H (начальный и конечный тон) F dur, H dur		
II. Andante amoroso	первые дни у Фуксов до 20.5.1925	Ханна и ее дети Мунцо и Додо Берг как наблюдатель	«показывает тебя и твоих милых детей в трех темах, которые постоянно возвращаются в виде рондо»	Do-Do – Доротея FH - AB		
III. Allegro misterioso	день премьеры «Трех отрывков из <i>Воццека</i> » 20.5.1925	Берг и Ханна	«поначалу неясное, тантственное, мимолетное нашего свидания, в которое включен... первый краткий порыв любви»	BAFH, ABHF, ABFH, BAFH, FHBA	<i>Воццек.</i> Колыбельная Мари (1.3). «Только знай вина им давай»	<i>Воццек.</i> Колыбельная Мари (1.3) T. 396
IV. Adagio appassionato	«на следующий день», в день отъезда из Праги 21.5.1925	Берг и Ханна	«осознание любви, поразившее как молния, развивается до большой и бесконечной любовной страсти»	ABHF, HFAB	<i>Лирическая симфония А.</i> Цемлинского, часть 3 «Ты моя, моя»	<i>Лирическая симфония А.</i> Цемлинского, часть 3
V. Presto delirando	«ночь безумия», ноябрь 1926	Берг	«ужас дней с их скачущим пульсом.. ночь в мучительном забытии, которое едва ли можно назвать сном»			
VI. Largo desolato	вечно без Ханны	Берг	«глухая ледяная ночь разлуки, одиночества, полной безнадежности, отречения»	F-H (скордатура) AF - BH	<i>De profundis clamavi</i> III. Боллера «К Тебе, к Тебе одной зываю я из бездны...»	Тристан-мотив

I часть, *Allegretto gioviale*, — беззаботное прибытие к Фуксам, не предвещающее последующих событий, общий план без прорисовки деталей.

II часть, *Andante amoroso*, — первое знакомство: Ханна и дети, семейный портрет в форме рондо. Нарративный потенциал музыкальных форм Берг осознает еще в «*Воццек*», где семья (Воццек, Мари и Ребенок, см. I картину II действия) представлена сонатной формой, как в «*Домашней симфонии*» Р. Штрауса. Но в Сюите семья показана не целиком, без Герберта, нет противопоставления женского и мужского, поэтому нет и сонатной формы. Рефрен представляет Ханну, эпизоды — ее детей.

¹⁰ Впервые «тайная программа» была опубликована в статье Дж. Перла [22], публикации. на русском языке см.: [23, 136–149]. В настоящее время аннотированная партитура хранится в Музыкальном собрании Австрийской национальной библиотеки (F 21 Berg 3437).

¹¹ Детали программы в черновых рукописях «*Лирической сюиты*» описаны также в работе Ю. Векслер: [24, 52–53].

III часть, *Allegro misterioso*, помечена точной датой «20.5.1925». Здесь два персонажа — Берг и Ханна. Оставшись вдвоем, они проводят «блаженный полчаса» в библиотеке. Слова «все было тайной, тайной для нас» поясняют необычное шелестящее звучание — влюбленные общались шепотом (соответственно, музыканты играют *pp* с сурдиной и у подставки — поразительный эффект сродни микрополифонии [6, 275]). Крайние части *Allegro* написаны в форме палиндрома. Если до этого время шло поступательно, от прошлого к будущему, в репризе оно возвращается вспять («Забудьте это!» — призывает Берг Ханну). Трио — первая краткая вспышка страсти, которая послужит материалом последующего *Adagio*: забыть произошедшее невозможно.

События IV части, *Adagio appassionato*, происходят «на следующий день» (т.е. в день отъезда Берга). Участвуют те же персонажи. Если в III части они шептались, здесь говорят в полный голос в диалоге альты (Берг) и скрипки (Ханна). Герои признаются друг другу в любви при помощи цитаты из «Лирической симфонии» А. Цемлинского.

V и VI части монологичны. Это разлука с возлюбленной, жизнь без Ханны. В V части — будущая поездка в Прагу, в VI — словно бы вся оставшаяся жизнь.

V часть, *Presto delirando*, рисует «ужас дней с их скачущим пульсом» и мучительные бессонные ночи. Если герои вагнеровского «Тристана» проклинали день и воспевали ночь, здесь ни то ни другое не дает возможности соединиться с возлюбленной.

Финал *Largo desolato* — апогей любовной тоски, которая не находит утешения. Эта часть манифестирует «фатальный поворот от любовного безумия к жажде смерти» [11, 326]. Крайне медленный темп вступления, контрастный предшествующему *Presto*, передает замедленный ход времени, которое превращается в вечность, становится мифологическим (очевидная ассоциация — вагнеровская нить судьбы из «Заката богов»). О любовной трагедии Берг говорит не только при помощи поэзии Бодлера и вагнеровского мотива томления. На нее указывает и открытая форма — драма не имеет окончания, соединение любящих невозможно¹².

Рассказанный Бергом сюжет, таким образом, совмещает несколько планов повествования: реальный (история визита в пражский дом Фуксов), мистический (таинственные события в библиотеке, которые разожгли любовную страсть) и мифологический (любственное томление как вечное и неразрешимое).

Какое место занимает Берг в нарративе «Лирической сюиты»? В сочинении, которое «вписывается в концепт автофикции» [2, 1700], то есть жанра, содержащего элементы автобиографии и вымысла [12, 36], он присутствует в трех лицах: как автор — создатель музыкального произведения, как имплицитный и отчасти эксплицитный нарратор (повествователь), комментирующий партитуру и зашифровывающий в ней автобиографические отсылки,

¹² В завершении *Largo* отсутствует двойная черта, инструменты квартета умолкают один за другим, пока не остается один альт, повторяющий звуки *des-f*. Число повторений в партитуре точно не указано: «Он должен играть всегда, только мы этого больше не услышим» [25, 462].

и как герой, участник драмы. Портретной характеристики автора-персонажа в сочинении нет, единственный портрет во II части представляет Ханну и ее двух детей, каждый из которых характеризуется своей темой: Мунцо — чешским лендлером (мальчик говорил по-чешски лучше, чем по-немецки), Доротея, Додо, — анаграммой «до-до», Ханна — лирической темой рефрена. В III и IV частях автор появляется вместе со своей пассией, причем в III любовники идентифицируются при помощи «наших инициалов H F A B», а в IV они обретают голос в цитате из «Лирической симфонии» Цемлинского (в комментариях здесь впервые появляется важное для персонификации нарратора местоимение «я»), которая проводится дважды: страстно и горячо от лица автора и нежно и мечтательно от лица его возлюбленной. Берг-протагонист безраздельно господствует в двух заключительных частях «без Ханны», причем в V показано его психическое состояние между полюсами перевозбуждения и прострации, а в VI — его обращение к возлюбленной при помощи строк Бодлера («К тебе, к тебе одной взываю я из бездны»).

Еще одна категория нарративности — точка зрения. Она выявляется не только в комментариях к аннотированной партитуре, но в трех цитатах о любви: Цемлинского, Бодлера и Вагнера. Цитата Цемлинского содержит как музыку, так и текст (ил. 2), который не исполняется, но подразумевается (часть текста от лица Ханны сочинена Бергом). Текст Бодлера присутствует как скрытое, умолчанное слово, устремленное в музыку. Тристан-мотив (ил. 3), как и у Вагнера, лишен слова, он чисто инструментальный¹³.

Три цитаты выявляют взгляд на любовь как неосуществимое. Единение влюбленных — по крайней мере в данной реальности — невозможно. «Лирическая симфония» Цемлинского написана на стихи индийского поэта-символиста Рабиндраната Тагора¹⁴. Любовь в них предстает не как плотское, но скорее как духовное начало, которое может быть уничтожено попыткой близости (вспомним красноречивый сюжет оперы Кайи Саариахо «Любовь издалека»). Расставание влюбленных происходит не в результате угасания чувства, но в момент его кульминации.

Тристан-мотив воплощает идею *Liebestod*, любви-смерти. Жизнь убивает любовь, смерть ее сберегает и соединяет влюбленных навечно. Она есть залог осуществления любви.

В названии стихотворения Бодлера «De profundis clamavi» (Из бездны взываю), которое рисует постапокалиптическую картину безжизненной пустыни, присутствуют начальные слова покаянного псалма. Поэт адресует эту «кощунственную молитву» (Г. Данузер) своей возлюбленной. Текст стихотворения руководил Бергом при создании финала. Вначале о нем стало известно из черновиков, где стихотворение выписано отдельно и является

¹³ Особенности цитирования Тристан-мотива подробно рассматриваются в статье: [26, 87–87].

¹⁴ В основу ее были положены семь стихотворений из цикла Тагора «Садовник». Подробнее о сочинении см.: [27, 207–219].

Ил. 2. Лирическая сюита (аннотированный экземпляр для Ханны Фукс). IV. Adagio appassionato, т. 33–34.

Цитата из III части Лирической симфонии А. Цемлинского (текст Р. Тагора), ц. 42

Pic. 2. Lyric Suite (annotated copy for Hanna Fuchs). IV. Adagio appassionato, b. 33–34. Quotation from the 3rd movement of A. Zemlinsky's Lyric Symphony (text by R. Tagore), fig. 42.

ÖNB MS F 21 Berg 3437. S. 52

Ил. 3. Лирическая сюита (аннотированный экземпляр для Ханны Фукс). VI. Largo desolato, т. 26–27.

Цитата Тристан-мотива

Pic. 3. Lyric Suite (annotated copy for Hanna Fuchs). VI. Largo desolato, b. 26–27. Quotation of Tristan-motif.

ÖNB MS F 21 Berg 3437. S. 80

частью нотного текста¹⁵. Задумывал ли Берг ввести в сочинение вокальную партию, как во Втором квартете Шенберга? Скорее всего нет, он писал «песню без слов»¹⁶. Вопреки авторскому намерению Джорж Перл реконструировал гипотетическую вокальную партию — эта версия издана и иногда исполняется [13]. Но удвоения, которые возникают в партитуре с дополнительным голосом, в додекафонии недопустимы. Один из исследователей полагает, что текст предназначен не для пения, а для чтения, это своего рода *Sprechgesang*

¹⁵ Первая публикация на эту тему принадлежит Д. Грину [28]. Наброски Largo анализируются также в монографии Ю. Векслер [24, 36].

¹⁶ См. сравнительно с первым тайным письмом Ханне: «Охотнее всего я написал бы песни. Но как можно! слова текста выдадут меня. Тогда это будут песни без слов, которые прочитает только посвященный — ты. Возможно, струнный квартет» [5, 35].



Ил. 4. Лирическая сюита (аннотированный экземпляр для Ханны Фукс).
Титульный лист партитуры

Пис. 4. Lyric Suite (annotated copy for Hanna Fuchs). The title page of the score

вопреки официальному посвящению — написана каждая нота этого сочинения, — признается Берг в комментарии. — <...> Пусть она будет маленьким памятником большой любви» (ил. 4). Вместе с тем содержание Сюиты не сводится к любовному посланию, у нее были и другие задачи.

Об этом свидетельствует официальное посвящение А. Цемлинскому. Крайне ценимый музыкант в кругу нововенцев, единственный учитель Шенберга, Цемлинский сыграл большую роль в его становлении. Искренними и теплыми были отношения Цемлинского и Берга. Последний возлагал надежды на премьеру «Воццека» в Праге под его руководством, но этого не произошло (однако Цемлинский исполнил «Три отрывка из “Воццека”» в те майские дни). Лирическая доминанта как основной тон творчества Цемлинского также резонировала берговскому «Я»: он тоже лирик, «запоздавший романтик». В Сюите по меньшей мере три отсылки к Цемлинскому: название «Лирическая сюита» (по аналогии с «Лирической симфонией»), официальное по-

[14, 139]. Будучи изложена ровными восьмыми, воображаемая вокальная партия обнаруживает «близость ритуальной декламации, принятой в кружке Георге» [11, 326–327]. Такая версия также не аутентична — текст не должен звучать, «субтекстуальная поэзия не предназначена для того, чтобы ее исполняли как один из слов текста сочинения» [15, 32].

Наконец, обратимся к адресатам Сюиты. Адресат — одна из важнейших нарратологических категорий. Это предполагаемые автором «читатели, <...> декодеры, дешифровщики, интерпретаторы письменных (нарративных) текстов»¹⁷. В «Лирической сюите» Берг обращается не только к абстрактному, «идеальному» реципиенту, но и к абсолютно конкретным, реальным лицам, которых несколько.

В первую очередь это Ханна Фукс. Ей, не владевшей нотной грамотой, была послана партитура с подробными разъяснениями, которые, впрочем, содержались и в отправленных ранее письмах. «Для тебя одной —

¹⁷ Джеральд Принс, цит. по: [1, 295].

священие, которое никак нельзя признать неискренним, и цитата из третьей части «Лирической симфонии»¹⁸. Сочинение Цемлинского — несомненный прообраз Сюиты Берга, который познакомился с ним еще в 1922 году¹⁹, а в 1924 услышал в оркестровом исполнении²⁰ и сразу же написал Цемлинскому о своем «глубочайшем восторге» по отношению к сочинению, которое «по-человечески ему очень близко» [16, 308].

Один из адресатов — скрипач и примариус Венского струнного квартета Рудольф Колиш, который стал первым исполнителем Сюиты. Берг обращается к нему посредством профессионального комментария, который известен как «Девять листов к “Лирической сюите”»²¹. Хотя Колиш был в курсе автобиографического содержания сочинения, об этом в «Девяти листах» нет ни слова. Там говорится о преобразованиях серии, которые дают возможность выстроить драматургию сочинения.

Еще одним адресатом стал учитель Берга Арнольд Шенберг, создатель метода композиции на основе 12 тонов. Берг определенно считал себя обязанным как можно скорее освоить его, что было не только знаком уважения к мэтру, но без преувеличения моральным долгом перед учителем и искусством. Сюита — первое полномасштабное додекафонное произведение Берга. В процессе его создания он пишет Шенбергу: «И я тоже постепенно начинаю входить в эту манеру письма, что меня очень успокаивает. Ибо мне было бы очень больно, если бы я не смог выразить себя в музыке таким образом» [17, 267]²².

Имплицитным адресатом, на которого нет непосредственных указаний в тексте и комментариях, является критик Юлиус Корнгольд, с которым у Берга были давние счеты. К нему композитор обращается через «Девять листов», где присутствует скрытая цитата фрагмента одной из его критических статей: это выражение «претерпевая судьбу» (*Schicksal erleidend*), которое было произнесено Корнгольдом в связи с обвинением «атоналистов» в неспособности построения крупной формы, в основе которой — тематическое развитие²³. Заочно полемизируя с Корнгольдом, Берг демонстрирует именно то, что способно «претерпевать судьбу», т.е. развиваться в рамках целого. Развитие осуществляется путем перестановки звуков серии — оно «не влияет на линию, но влияет на характер» [18, 236].

¹⁸ К. Флорос находит в сюите целых три цитаты из «Лирической симфонии» [159, 74], что, на наш взгляд, лишено основания.

¹⁹ Цемлинский исполнил раннюю версию своего сочинения на фортепиано, посетив виллу Шенберга в Медлинге, см.: [6, 277].

²⁰ Это произошло в начале июня 1924 года, еще до событий с Ханной, когда Берг вместе со своей супругой Хеленой приехал в Прагу на премьеру монодрамы Шенберга «Ожидание».

²¹ Комментарий Берга «Девять листов к “Лирической сюите”» см. в издании: [18, 236–253], русский перевод — в работе Жисуповой Ж. и Ценовой В.: [23, 125–135].

²² К процитированному письму от 13 июля 1926 года приложен написанный на отдельном листе комментарий о 12-тоновой технике [17, 268–277]. Его перевод на русский язык представлен в работе Жисуповой Ж. и Ценовой В.: [23, 157–159].

²³ Подробнее о выражении «Schicksal erleidend» см.: [29, 161–167].

Хелена Берг — также имплицитный адресат Сюиты. По мнению Дж. Перла, задача Берга по отношению к Хелене заключалась в том, чтобы скрыть любовное послание. Берг якобы отказался от вокальной партии ради Хелены, отказав свой замысел [6, 282]²⁴. Перл полагает, что аутентичной является именно вокальная версия Сюиты, а инструментальная может рассматриваться лишь как ее аранжировка, однако с этим трудно согласиться. Хелена едва ли пребывала в неведении относительно скрытопрограммных намеков Сюиты. После смерти композитора Теодор Адорно пытался представить эту историю его вдове как необходимое условие творческого процесса: «*Берг любил Ханну, чтобы написать Сюиту*», но не наоборот: «*написал ее, потому что любил*» [9, 329–334].

Поразительная многослойность Сюиты распространяется и на иные ее нарративные свойства эстетического и композиционно-технического рода. Так, рассказываемая история позволяет выделить три типа нарратива, которые здесь могут быть лишь намечены:

1. Романтический нарратив, связанный с взаимоотношением слова и музыки, которые словно перетекают друг в друга: слово стремится в музыку, музыка обретает слово — вспомним вагнеровскую метафору об оплодотворении музыки (женского) словом (мужским) и их взаиморастворении в музыкальной драме. Эта традиция продолжается и далее, на рубеже веков, в программных симфонических поэмах Р. Штрауса или симфониях Г. Малера, в которых нередко присутствует слово. К ней примыкает и Берг. Его музыка будто бы подтекстована словом, и в этом состоит особое очарование Сюиты. Очистить ее от скрытого слова, трактовать как абсолютную музыку — большая ошибка.

2. Нарратив кино, отсылающий к современности: бурное развитие кинематографа принесло с собой возможность *play back*, обратной перемотки (основа берговских палиндромов), совмещения и чередования разных планов, крупного и общего, ускоренного и замедленного движения. Многое из этого мы найдем в «Лирической сюите», но более всего киноэстетика проявит себя в будущей опере «Лулу».

3. Нарратив додекафонии. Берг осваивает новую технику композиции, сравнивая возможности додекафонии и свободной атональности (Сюита сочетает части и разделы, написанные «строго» и «свободно»). Прием пермутации, перестановки звуков серии, понимается им как основа драматургического развития, история любви рассказывается также и посредством модификации серийных форм: инициалы Берга и Ханны, разделенные вначале, сближаются в Третьей части, чтобы затем разойтись вновь.

В настоящей статье обозначены лишь некоторые аспекты нарративного исследования. Многие из намеченных проблем требуют более основательно-го изучения. Но даже эскизное их представление способно показать, какой потенциал таит в себе, казалось бы, хорошо знакомый и исследованный материал, рассмотренный сквозь призму нарратива и нарративности.

²⁴ К. Качхальтер обозначает это явление как «скрытый», «подавленный» (*unterdrückt*) нарратив, см.: [30, 147].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Jost-Rösch N.* Im Spannungsfeld von Musik, Erzählung, Biographie und Fiktion. Erzählinstanzen in Alban Bergs "Lyrischer Suite" // Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven / hrsg. von F. Döhl und D. M. Feige. — Bielefeld: transcript Verlag, 2015. — P. 291–320.
2. *Jost-Rösch N.* Alban Berg: Lyric Suite (1925/1926) // Handbook of Autobiography / Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. — Boston; Berlin: De Gruyter, 2019. — P. 1688–1702.
3. *Katschthaler K.* Latente Theatralität und Offenheit: zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág. — Frankfurt, M. usw.: Lang, 2012. — 229 S.
4. *Adorno Th.W.* Musikalische Schriften V. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. — 841 S.
5. *Floros C.* Alban Berg und Hanna Fuchs: Briefe und Studien. Erstveröffentlichungen // Österreichische Musikzeitschrift spezial. — Wien, 1995. — 88 S.
6. *Simms B. R.; Erwin Ch.* Berg. — New York: Oxford University Press, 2021. — 514 p. — DOI: 10.1093/oso/9780190931445/001.0001
7. "Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken": Alma Mahler-Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau / hrsg. von M. Steiger. — Wien: Seifert, 2008. — 672 S.
8. Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg. Gesamtausgabe / hrsg. von H. Knaus und Th. Leibnitz. Bd. 3. 1920–1935. — Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2016. — 763 S.
9. *Adorno Th.W.* Berg A. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von Henri Lonitz. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. — 384 S.
10. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. — Lüneburg: zu Klampen, 1995. — 408 S.
11. *Utz Ch.* Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne // Die Musikforschung. — 2020. — Bd. 73. — № 4. — S. 324–354. — DOI: <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>
12. *Боруруева Н.* Автофикция в «литературе пограничья»: автобиографические мотивы в романах Малики Мокеддем // Известия ЮФУ. Филологические науки. — 2014. — С. 35–42.
13. Alban Berg. Lyric suite: the secret vocal part. Ed. by George Perle. — New York: Universal Edition, 1999. — 27 p.
14. *Scott C.* "Ich löse mich in Tönen...": zur Intermedialität bei Stefan George und der Zweiten Wiener Schule. — Berlin: Frank & Timme, 2007. — 164 S.
15. *Danuser H.* Nahe Ferne: Aufgehobene Dichtung in moderner Musik // Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts / hrsg. von H. Krones. — Wien: Böhlau, 2001. — S. 27–44.
16. Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schrecker / hrsg. von H. Weber. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. — 403 S.
17. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. — Mainz u.a.: Schott, 2007. — Bd. II. — 655 S.
18. *Berg A.* Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett // Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik / hrsg. von F. Schneider. — Leipzig: Reclam, 1981. — S. 236–254.
19. *Klein M. L.* Musical Story // M. L. Klein, N. Reyland (Ed.). Music and Narrative since 1900. — Bloomington: Indiana University Press, 2013. — P. 3–28.
20. *Стогний И.* Тональная драматургия: нарратологический аспект // Термины, понятия и категории в музыковедении. IV Международный конгресс Общества теории музыки. Казань, 2–5 октября 2019 года. Материалы конгресса. — Казань: Казанская государственная консерватория, 2021. — С. 462–474. — DOI: 10.48201/9785854012843_462
21. *Москвина О.* Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2013. — 242 с.
22. *Perle G.* The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times 1977. Vol. 118. — P. 629–632, 709–713, 809–813.
23. *Жисупова Ж., Ценова В.* Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите Альбана Берга. — М: Московская консерватория, 1998. — 192 с.

24. *Векслер Ю.* О композиционном процессе Альбана Берга. Монография. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородской гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2017. — 153 с.
25. *Adorno Th.W.* Die Musikalischen Monographien. — Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971. — 521 S.
26. *Векслер Ю.* Тристановский топос в творчестве Альбана Берга // Современные проблемы музыкального искусства. — 2017. — № 2. — С. 76–98.
27. *Власова Н.* Александр Цемлинский. Жизнь и творчество: монография. — Москва: Московская консерватория, 2014. — 416 с.
28. *Green D.M.* Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite // The International Alban Berg Society. — 1977. — P. 13–23.
29. *Векслер Ю.* Альбан Берг о технике музыкального сочинения: pro mundo-pro domo // Техника музыкального сочинения в разьяснениях автора: Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / сост. Л. Л. Гервер. — Москва: ПАМ им. Гнесиных, 2016. — С. 158–170.
30. *Katschthaler K.* Zwischen Atmosphäre und Narration: Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. — Bielefeld: transcript Verlag, 2022. — 268 S.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

REFERENCES

1. *Jost-Rösch N.* In the field of tension between music, narrative, biography and fiction. Narration instances in Alban Berg's "Lyrical Suite" // Music and Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven / ed. by F. Döhl and D. M. Feige. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. P. 291–320.
2. *Jost-Rösch N.* Alban Berg: Lyric Suite (1925/1926) // Handbook of Autobiography / Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. Boston; Berlin: De Gruyter, 2019. P. 1688–1702.
3. *Katschthaler K.* Latent theatricality and openness: on the relationship between text, music and scene in works by Alban Berg, Franz Schubert and György Kurtág. — Frankfurt, M. usw.: Lang, 2012.
4. *Adorno Th.W.* Musikalische Schriften V. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. 841 p.
5. *Floros C.* Alban Berg and Hanna Fuchs: Letters and studies. First published // Austrian music magazine spezial. Vienna, 1995. 88 p.
6. *Simms B. R.; Erwin Ch.* Berg. New York: Oxford University Press, 2021.
7. "Again and again active spirits will tempt me": Alma Mahler-Werfel's letters to Alban Berg and his wife / ed. by M. Steiger. Wien: Seifert, 2008.
8. Exchange of letters Alban Berg — Helene Berg. Gesamtausgabe / ed. by H. Knaus and Th. Leibnitz. Bd. 3. 1920–1935. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 2016.
9. *Adorno Th.W.* Berg A. Briefwechsel 1925–1935 / hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
10. *Morgenstern S.* Alban Berg and his idols. Memories and letters. Lüneburg: zu Klampen, 1995.
11. *Utz Ch.* On the poetics and interpretation of the open conclusion. Stagings of spatiotemporal delimitation in modern music // Music Research. 2020. Vol. 73. № 4. P. 324–354. DOI: <https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3>
12. *Borurueva N.* Avtofikiya v "literature poganich'ya": avtobiograficheskie motivy v romanah Maliki Mokeddem [Autofiction in the "literature of the frontier": autobiographical motives in the novels of Malika Mokeddem] // Izvestiya YUFU. Filologicheskie nauki [News of the SFU. Philological sciences]. 2014. P. 35–42.
13. Alban Berg. Lyric suite: the secret vocal part. Ed. by George Perle. New York: Universal Edition, 1999.
14. *Scott C.* "I dissolve in tones...": on intermediality at Stefan George and the Second Viennese School — Berlin: Frank & Timme, 2007. 164 S.
15. *Danuser H.* Nahe Ferne: Abrogated Poetry in modern music // Voice and word in 20th century music / ed. by H. Kronos. Wien: Böhlau, 2001. S. 27–44.

16. Alexander Zemlinsky. Correspondence with Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg and Franz Schrecker / ed. by H. Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
17. Correspondence Arnold Schönberg — Alban Berg/ ed. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andre. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II.
18. Berg A. Nine sheets on the Lyrical Suite for string quartet // Faith, Hope and Love: Writings on Music / ed. by F. Schneider. Leipzig: Reclam, 1981. S. 236–254.
19. Klein M. L. Musical Story // M. L. Klein, N. Reyland (Ed.). Music and Narrative since 1900. Bloomington: Indiana University Press, 2013. P. 3–28.
20. Stognij I. Tonal'naya dramaturgiya: narratologicheskij aspekt [Tonal dramaturgy: a narratological aspect] // Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii. IV Mezhdunarodnyj kongress Obschestva teorii muzyki. Kazan', 2–5 oktyabrya 2019 goda. Materialy kongressa [Terms, concepts and categories in musicology. IV International Congress of the Society of Music Theory. Kazan, October 2–5, 2019. Materials of the Congress]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2021. P. 462–474. DOI: 10.48201/9785854012843_462
21. Moskvina O. Principy` narrativnosti v simfonicheskix sochineniyax R. Shtrausa: special`nost` 17.00.02 "Iskusstvovedenie": avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The principles of narrative in the symphonic works of R. Strauss: specialty 17.00.02 "Art criticism": abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism]. Moscow, 2013.
22. Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times 1977. Vol. 118. P. 629–632, 709–713, 809–813.
23. Zhisupova Zh., Cenova V. Drama serdca i 12 zvukov: O Liricheskoj syuite Al'bana Berga [Drama of the heart and 12 sounds: About Alban Berg's Lyrical Suite]. Moscow: Moscow Conservatory, 1998.
24. Veksler Yu. O kompozicionnom processe Al'bana Berga. Monografiya [About Alban Berg's compositional process. Monograph]. Nizhny Novgorod: Publishing House of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 2017.
25. Adorno Th. W. The Musical Monographs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.
26. Veksler Yu. Tristanovskij topos v tvorcestve Al'bana Berga [Tristan's topos in the work of Alban Berg] // Sovremennye problemy muzykoznaviya [Modern problems of musicology]. 2017. № 2. P. 76–98.
27. Vlasova N. Aleksandr Cemlinskij. Zhizn' i tvorcestvo: monografiya [Alexander Tsemilnsky. Life and work: monograph]. Moscow: Moscow Conservatory, 2014.
28. Green D. M. Berg's De Profundis: The Finale of the Lyric Suite // The International Alban Berg Society. 1977. P. 13–23.
29. Veksler Yu. 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'yasneniyah avtora: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 16–17 aprelya 2015 goda [The technique of musical composition in the explanations of the author: Materials of the international scientific conference on April 16–17, 2015] / comp. L. L. Gerver. Moscow: RAM after Gnesinykh, 2016. P. 158–170.
30. Katschthaler K. Between atmosphere and narration: The relationship between music, language and literature in the 20th and 21st centuries. Bielefeld: transcript Verlag, 2022.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Yulia S. Veksler — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 21.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 19.07.2023