

Научная статья

УДК 78.036

DOI: 10.26086/NK.2023.68.1.006

Двенадцатитоновая опера в годы Третьего рейха

Векслер Юлия Сергеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

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

Аннотация. Статья посвящена двенадцатитоновым операм, созданным и исполненным в Третьем рейхе: «Михаэль Кольхаас» Пауля фон Кленау и «Жертва» Винфрида Циллига. Вопреки категорическому неприятию Новой музыки, огульной критике атональности как патологически вредного для арийской расы явления ряд двенадцатитоновых сочинений были благосклонно приняты критикой в силу идеологически приемлемого сюжета и квазитональной трактовки додекафонной техники. Они обозначили иной, не шенберговский путь разработки 12-тоновой техники, который стал альтернативой исканиям Шенберга.

Датский композитор Пауль фон Кленау (1883–1946) смог обойти политические барьеры и доказать, что его «тонально определенная 12-тоновая музыка» не имеет ничего общего с атональностью. Первоисточником либретто его оперы стала идеологически безупречная новелла немецкого классика Генриха фон Клейста «Михаэль Кольхаас». Двенадцатитоновость в опере оттеняется беспрецедентным обилием чужой музыки: Кленау цитирует хоралы, народные песни, танцы, напев Вальтера фон Фогельвейде и Кюрие из мессы Палестрины «Emendemus», доминантой стиля и драматургии служит романтизм.

Ученик Шенберга Винфрид Циллиг (1905–1963) был партийным функционером в Третьем рейхе. Сюжет его оперы вписывался в рамки идеологии: один из участников экспедиции на Южный полюс жертвует собой ради спасения товарищей. Додекафония в опере также звучит квазитонально: из серии путем трансформаций выводятся тональные гармонические структуры. Одноактная опера Циллига соединяет в себе традиции Шенберга и Стравинского, большая роль хора позволяет ее отнести к жанру хоровой оперы.

Ключевые слова: двенадцатитоновая техника, национал-социализм, Третий рейх, опера, П. фон Кленау, В. Циллиг

Для цитирования: Векслер Ю. С. Двенадцатитоновая опера в годы Третьего рейха // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 34–43. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.006>.

Original article

Twelve-tone opera during the Third Reich

Veksler Yuliya S.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

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

Abstract. The article is devoted to the twelve-tone operas created and performed in the Third Reich: “Michael Kohlhaas” by Paul von Klenau and “Das Opfer” by Winfried Zillig. Despite the categorical rejection of New Music, the sweeping criticism of atonality as a pathologically harmful phenomenon for the Aryan race, a number of twelve-tone compositions were favorably received by critics due to the ideologically acceptable plot and quasi-tonal interpretation of the dodecaphone technique. They outlined a different, non-Schoenberg way of developing 12-tone technology, which became an alternative to Schoenberg’s search.

The Danish composer Paul von Klenau (1883–1946) was able to bypass ideological barriers and prove that his “tonally defined 12-tone music” has nothing to do with atonality. The original source of the libretto of his opera was the ideologically impeccable novella by the German classic Heinrich von Kleist “Michael Kohlhaas”. The twelve-tone quality in the opera is set off by an unprecedented abundance of foreign music: Klenau quotes chorales, folk songs, dances, the melody of Walter von Vogelweide and Kyrie from Palestrina’s mass “Emendemus”, romanticism serves as the dominant style and dramaturgy.

Schoenberg’s student Winfried Zillig (1905–1963) was a party functionary in the Third Reich. The plot of his opera also fit into the framework of ideology: one of the participants of the expedition to the South Pole sacrifices himself to save his comrades. Dodecaphony in the opera also sounds quasi-tonal: tonal harmonic structures are derived from the series by transformations. Zillig’s one-act opera combines the traditions of Schoenberg and Stravinsky, the great role of the choir allows it to be attributed to the genre of choral opera.

Keywords: Twelve-tone technique, National Socialism, Third Reich, opera, Paul von Klenau, Winfried Zillig

For citation: Veksler Yu. S. Twelve-tone opera during the Third Reich. *Aktualnye problemy vysshego muzykalno-go obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;1(68); 34–43 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.68.1.006>.

Годы Третьего рейха стали самым неблагоприятным временем для Новой музыки. Без преувеличения можно говорить о геноциде в ее отношении, обусловленном массовой эмиграцией музыкантов из Германии, идеологическим давлением и запретами. Модернистская музыка отождествлялась с большевизмом, атональность и додекафония осуждались как патологически вредное для арийского искусства явление, изобретенное евреями. В статье «Музыка и раса» Рихард Айхенауэр писал: «Одно лишь преимущество имеют атоналисты, новаторы, четвертитонцы и т. д., если они евреи: они послушны закону своей расы» [1, S. 332]. Авторы словаря еврейских музыкантов (*Lexikon der Juden in der Musik*) были убеждены в том, что «двенадцатитоновая система в музыке эквивалентна еврейскому нивели-

рованию во всех прочих сферах жизни» [цит. по: 2, р. 18]. Однако реальная картина была неизмеримо сложнее. Это можно продемонстрировать на примере двенадцатитоновой оперы¹.

Как известно, 12-тоновая техника началась не с оперы, но с инструментальных сочинений. Опера поначалу оставалась в стороне — в том числе и потому, что создание и исполнение ее требует больших финансовых и временных затрат, она предъявляет высокие требования к оперной труппе (вспомним о тех трудностях, которые пришлось преодолеть автору и исполнителям «Воццека», атональной оперы). Вместе с тем есть все основания говорить о возникновении 12-тоновой оперы в годы Третьего рейха. Таких опер было создано немало. Они написаны не только Шенбергом и его учениками, но и композиторами вне этой школы.

<i>Автор и название</i>	<i>Год написания</i>	<i>Год и место премьеры</i>
А. Шенберг. <i>От сегодня до завтра</i> ² / <i>Von heute auf morgen</i>	1929	1930 Франкфурт
<i>Моисей и Аарон</i> / <i>Moses und Aron</i>	1932 (не закончена)	1954 Гамбург
А. Берг. <i>Лулу</i> / <i>Lulu</i>	1935 (не закончена)	1937 Цюрих
Й. М. Хауэр <i>Черный паук</i> / <i>Die schwarze Spinne</i>	1932	1966 Вена
Л. Даллапиккола. <i>Ночной полет</i> / <i>Volo de notte</i>	1938	1940 Флоренция
Э. Кшенек <i>Карл V</i> / <i>Karl V</i>	1933	1938 Прага
П. фон Кленау. <i>Михаэль Кольхаас</i> / <i>Michael Kohlhaas</i>	1932	1933 Штутгарт
<i>Рембрандт ван Рейн</i> / <i>Rembrandt van Rijn</i>	1937	1937 Берлин/ Штутгарт
<i>Елизавета английская</i> / <i>Elisabeth von England</i>	1939	1939 Кассель
В. Циллиг. <i>Коновод</i> / <i>Roßknecht</i>	1932	1933 Дюссельдорф
<i>Жертва</i> / <i>Das Opfer</i>	1937	1937 Гамбург
<i>Невеста ветра</i> / <i>Die Windsbraut</i>	1940	1941 Лейпциг

Шенберг мыслил 12-тоновую технику, или, согласно его формулировке, «композицию на основе двенадцати тонов», как некое тайное знание, передаваемое внутри его школы. В то время оно было доступно лишь его венским и берлинским ученикам — среди последних не оказалось тех, кто мог бы стать вровень с нововенской троицей. Тем не менее, целый ряд композиторов вне шенберговского ближайшего окружения пытается постичь тайну 12-тоновой музыки вопреки утверждению Шенберга о том, что этому невозможно научить³. Й. М. Хауэр разрабатывает свою собственную, отличную от шенберговской 12-тоновую систему⁴. Э. Кшенек осваивает додекафонию самостоятельно, на основе анализа 12-тоновых партитур⁵.

Большая часть указанных в списке сочинений не попала на сцену в Австрии и Германии, премьеры состоялись за их пределами. Сочинения-корифеи — «Лулу» Берга и «Моисей и Аарон» Шенберга — не были закончены: работу Шенберга прервала вынужденная эмиграция, Берг же потерял веру в необходимость завершения оперы, поэтому составил симфоническую «Лулу-сюиту», что позволило исполнить хотя бы фрагменты музыки. Опера Кшенека «Карл V» в 1934 году была принята к исполнению в Венской опере, однако намеченная премьера не состоялась⁶. Хауэр и вовсе писал в стол, его сочинение прозвучало лишь спустя три десятилетия, уже после смерти композитора [см. 11, S. 10]. Более успешными в

силу разных причин оказались композиторы второго эшелона, писавшие музыку далекую от ортодоксальной додекафонии. Речь идет прежде всего о двух из них — это Пауль фон Кленау (Paul von Klenau, 1883–1946) и Винфрид Циллиг (Winfried Zillig, 1905–1963). Именно их двенадцатитоновые оперы не были вычеркнуты из репертуарных планов и, по-видимому, остаются единственными прозвучавшими в Рейхе.

Датский композитор и дирижер Пауль фон Кленау, получив композиторское образование у Макса Бруха и Макса фон Шиллинга, почти всю свою жизнь прожил в Австрии и Германии, где приобрел известность как дирижер и композитор. Но связи с Данией не обрывались. Он многое сделал для пропаганды Новой музыки и в первую очередь — музыки Шенберга в Копенгагене. В частности, в 1923-м он пригласил Шенберга продирижировать концертом из собственных сочинений, кроме того, сам исполнял многие из них, прежде всего «Лунного Пьеро»⁷. Кленау написал и статью о Шенберге для юбилейного сборника к 50-летию мэтра, ее название симптоматично: «Тональное — а-тональное» [13]. Однако отношения с Шенбергом скорее были официально-коллегиальными. Более тесные контакты возникли с Бергом: дочь Кленау Ингеборг стала женой ближайшего друга Берга писателя Зомы Моргенштерна. Но берговское окружение относилось к Кленау скорее снисходительно и даже подозрительно. Адорно впоследствии говорил о «коварном тевтонце» [14, с. 107], причисляя его к мнимым друзьям Берга.

Отношение не изменилось и в 1933 году, когда в Штутгарте была исполнена первая 12-тоновая опера Кленау «Михаэль Кольхаас». «Опера Кленау оказалась не настолько плохой, как можно было предполагать, что, однако, еще ни о чем не говорит» [15, S. 287], — констатирует Адорно в письме Бергу. Разумеется, эта «школа злословия»⁸ процветала на фоне собственных мытарств Берга с «Лулу», кроме того, откровенно намекала на альянс Кленау с властями. Однако сам Берг был готов помогать Кленау. Как следует из их переписки, Кленау обсуждал с ним драматургию оперы и даже, по-видимому, взял у него несколько уроков по 12-тоновой технике⁹.

«Безобидный романтик, мутировавший в додекафониста» [3, S. 225], — так назвал Кленау немецкий музыковед Томас Флепс. Как ему удалось усыпить бдительность идеологов Третьего рейха? Почему они не препятствовали исполнению его

«тонально определенной 12-тоновой музыки» (tonartbestimmte Zwölftonmusik) или — как он называл ее в более поздние годы — «тоталитарной системы 12 тонов» (totalitäres Sysstem der 12 Töne)?¹⁰

Этому способствовало несколько факторов. Прежде всего, Кленау удалось блестяще реализованная идеологическая кампания: он сумел убедить общественность в том, что его музыка не является атональной — поскольку атональность ассоциировалась с хаосом, распадом, еврейством и большевизмом. В то же время 12-тоновую технику он перетолковал до неузнаваемости, объявив ее истинно арийской — именно такой, по его мнению, являлась «тоталитарная 12-тоновая система». Для этого он даже предпринял примечательный маневр: перед премьерой «Михаэля Кольхааса» он обратился к Хауэру за подтверждением, действительно ли он первый изобрел 12-тоновую теорию. Хауэр ответил, что «в его приоритете не может быть ни малейшего сомнения» [цит. по: 12, S. 61], и пригласил Кленау к себе. Таким образом, имя Шенберга в связи с дискуссией о 12-тоновости можно было не упоминать, и навредить ему оно уже не могло. Добавим, что контакты с Хауэром — хотя о них практически ничего не известно¹¹ — дают некоторое основание полагать, что Кленау освоил целых две 12-тоновые системы. Хотя он легко мог отвести обвинения в том, что пишет в нежелательной технике, поскольку завуалировал ее при помощи романтической идиомы и сделал малозаметной, ему было важно доказать обратное. Когда один из критиков заявил о том, что в опере нет ни атональности, ни додекафонии¹², Кленау был оскорблен. «Черт возьми, — с возмущением писал он Бергу, — они оспаривают мою способность сосчитать до 12» [цит. по: 3, S. 226].

Немаловажную роль сыграл и сюжет «Михаэля Кольхааса», в основе которого опубликованная в 1810 году новелла Генриха Клейста, хрестоматийная классика. Михаэль Кольхаас — торговец лошадьми, с которым несправедливо обошлись власть имущие, — пытается добиться правды. Неудача толкает его на бунт, в результате он лишается дома, жены и в конце концов даже жизни. Сюжет легко вписывался в каноны идеологии «крови и почвы» («Blut und Boden»), что служила стержнем расовой политики национал-социализма. Кольхаас — представитель немецкого народа, носитель народной судьбы, истинно немецкой является и его жажда справедливости. Вопрос о

том, кто он — герой или террорист — однозначно решался в пользу первого.

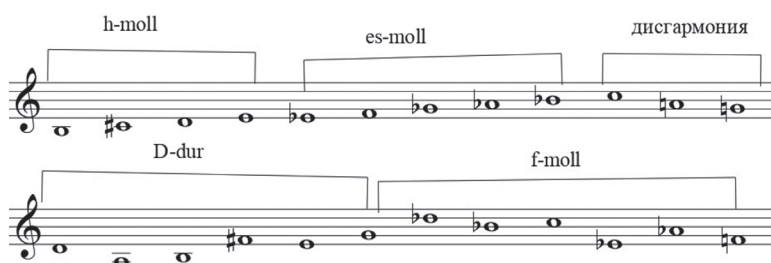
Опера Кленау — яркий пример «тонально определенной 12-тоновой музыки». Двенадцатитоновая система для него не антипод тональности, не альтернатива ей, она как бы органическая часть самой тональности, поскольку содержится в ней самой. Композитор использует здесь семь 12-тоновых серий, не связанных друг с другом. Несмотря на позднейшее определение «тоталитарная 12-тоновость», она, конечно, таковой не была. Серии используются свободно: не всегда выдерживается порядок тонов, допускается их

перестановка, отделяются и разрабатываются каждая часть ряда¹³.

В качестве примера приведем две серии, которые содержат в себе тональные структуры (Пример 1).

Серия 1 включает в себя звукоряды — h-moll и es-moll, финальные три тона образуют созвучие g-a-c, названное самим Кленау «дисгармонией» (видимо, аналог доминанты). Серия 2, соответственно, содержит звукоряды D-dur и f-moll. Не только сами серии способствуют восприятию музыки как тональной. Кленау часто использует органичные пункты и тональные каденции.

Пример 1. П. фон Кленау. «Михаэль Кольхаас». Серии 1 и 2
Example 1. P. von Clenau. "Michael Colhaas". Series 1 and 2



Важнейшим фактором, определяющим восприятие, служит и беспрецедентное обилие чужой музыки в опере — это музыка XVI века (именно в XVI веке происходит действие): хоралы, народные песни, танцы, напев Вальтера фон Фогельвейде (см. Пример 2), Кюрие из мессы Палестрины

“Emendemus”¹⁴. Это не краткие цитаты, но целиком или частично воспроизводимые сочинения. Отсюда — архаический колорит, который во многом определяет звуковой облик оперы. Кленау идет по пути Ханса Пфицнера, который цитирует «Мессу папы Марчелло» в опере «Палестрина».

Пример 2. П. фон Кленау. «Михаэль Кольхаас». Песня Вальтера фон дер Фогельвейде
Example 2. P. von Clenau. "Michael Colhaas". Walter von der Vogelweide's Song

Mit großem, lapidarem Vortrag »Recht breit«
Abgesang des „langeri Tons“ (original Walter)
(mit voller Stimme)

450

un triu - we ist in der aß - - - ze, ge - walt wirt

Laufe, Hf. Staccato.

ôf der strâ - ze, frî - de unde) reht sint sê - re wurt.

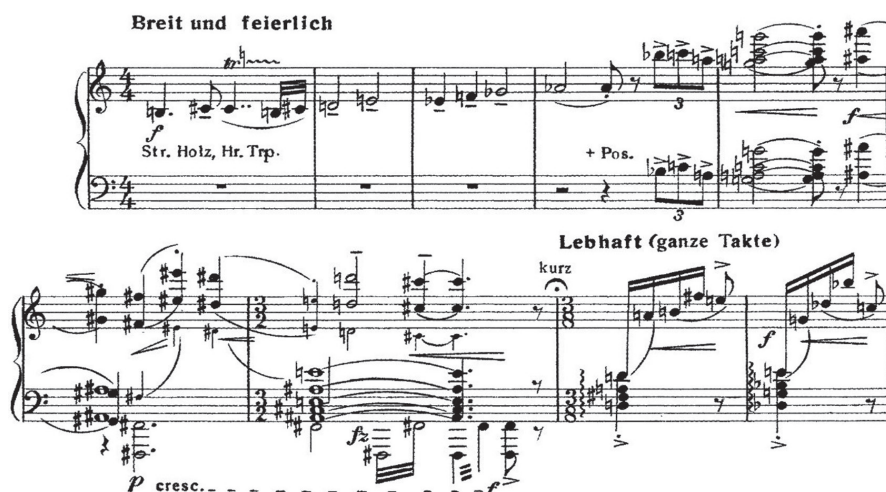
(Rep. ad lib.)

Соединение двенадцатитоновости, тональности, архаической модальности ведет к стилистической неоднородности оперы, которую нередко упрекали в эклектике. При этом доминантой безусловно служит романтизм, эта опера позднеромантическая и по духу, по и стилю, и по драматургии, и по структуре. Она вбирает в себя многое из традиции начала века от Р. Штрауса до Ф. Шрекера и А. Цемлинского.

Присущая опере эклектика виртуозно используется в драматургических целях. Стили напрямую не сталкиваются, но очевидно контрастируют, сменяют друг друга как кадры фильма. Музыка XVI века представляет патриархальный уклад Германии времен Реформации, 12-тоновые

фрагменты иллюстрируют хаос и разрушение, а открывающий оперу патетический лейтмотив Кольхааса — тоже 12-тоновый, но одновременно и тональный (он звучит в опере неоднократно, постоянно видоизменяясь) — олицетворяет его благородное стремление к справедливости (*Пример 3*). Хотя додекафония и тональность тесно взаимосвязаны, Кленау не пытается установить внутреннее родство архаики и современности, добиться синтеза модальности и двенадцатитоновой серийности, как это делал впоследствии Кшенек. Доля атональности в опере сравнительно невелика, это двенадцатитоновые островки в тональной музыке, но не тональные цитаты в двенадцатитоновом контексте, как это происходит у Берга.

Пример 3. П. фон Кленау. «Михаэль Кольхаас». Лейтмотив Кольхааса
Example 3. P. von Clenau. "Michael Colhaas". Leitmotif Kolhaas



Опера оставляет много вопросов. Один из интереснейших — о взаимоотношениях и взаимовлиянии Кленау и Берга¹⁵. Серия берговского Скрипичного концерта, написанного в 1935 году после «Кольхааса», составлена из минорных и мажорных трезвучий, которые ассоциируются с гармоническими функциями T, D и S. В концерте Берг также цитирует тональную музыку, в том числе хорал. Вспомним и высказывание Адорно о том, что Берг видел своей задачей такое обращение с додекафонией, чтобы она была незаметной [см.: 14, с. 104]. Не менее интригующим будет вопрос о Хауэре: какое влияние оказала его техника и оказала ли?

Опера Винфрида Циллига «Жертва» также получила одобрение идеологов нацизма. В отличие от Кленау, Циллиг был питомцем Шенберга, одним из его берлинских студентов. Шенберг ценил его как «высокоодаренного композитора», «настоящего художника» [см.: 3, S. 220] и назвал

одним из десяти профессиональных композиторов, которые вышли из его школы [см.: 7, S. 238]¹⁶. Циллиг на протяжении нескольких десятилетий своей карьеры был связан с музыкальным театром, работал ассистентом Эриха Клайбера, а в театре Ольденбурга в качестве репетитора помогал разучивать оперу «Воцек», которую знал досконально, что сказалось в его творчестве. Циллигу удалось удержаться на капельмейстерских постах и в нацистской Германии. В отличие от Кленау он был партийным функционером, служил в Имперской палате музыки. В послевоенное время Циллиг, который обладал искусством жить в меняющемся мире, оставался столь же активным и деятельным в качестве дирижера и композитора. Он много делал для продвижения музыки своего учителя Шенберга, в частности, на основе автографов завершил партитуру оратории «Лестница Иакова».

В годы Третьего рейха Циллиг написал три 12-тоновые оперы. Крестным отцом первой из них критика сразу же назвала Альбана Берга. Его влияние заметно и во второй опере, «Жертва», к которой мы и обратимся.

Сюжет оперы, либретто которой написал Райнхард Гёринг¹⁷, покончивший с жизнью до ее премьеры, основан на исторических фактах. Речь идет о трагически завершившейся экспедиции на Южный Полюс, которую в 1910 году возглавил британский исследователь Роберт Скотт¹⁸. В опере показан драматический эпизод этой экспедиции: один из участников обморозил ноги и не может идти, что поставило под угрозу выживание всех остальных. И он решается на героическую жертву: добровольно покидает палатку и находит свою смерть в снежной буре.

Этот сюжет также был идеологически безупречен. Поступок Титуса Оутса оценивался как «высший пример исполнения долга»¹⁹, поскольку каждый должен быть готов пожертвовать собой ради общего дела. Однако вывод не столь прямолинейен. Героический поступок трактуется здесь не только как личный выбор, но как сакральная жертва, принесенная на алтарь стихии, могущая умирить ее. В конечном счете жертва эта бесполезна, поскольку за кадром остается трагическая судьба экспедиции: не выжил никто, на обратном пути все они погибли. Кроме того, достигнув цели, полярники обнаружили палатку норвежца Рауля Амундсена, который побывал на полюсе месяцем ранее.

В отличие от «Кольхааса» — полномасштабной оперы в четырех актах, сочинение Циллига одноактно. Невелик и состав исполнителей: четы-

ре участника экспедиции, среди них жертвующий жизнью Титус Оутс, и хор, роль которого столь важна, что сочинение с полным основанием может быть названо хоровой оперой. Хор, в начале и в конце оперы анонимный, комментирующий как в античной трагедии, по ходу действия превращается в хор пингвинов, облаченный в соответствующие костюмы (Штокхаузен в гепталогии «Свет» не впервые вывел пингвинов на сцену). Пингвины как фурии охраняют Антарктику от вторжения людей.

Опера атональна с частичным использованием 12-тоновой техники. Здесь присутствует 12-тоновая серийность, 12-тоновое поле, сложенное из четырех трезвучий, битональность²⁰. Как и у Кленау, 12-тоновость «Жертвы» звучит квазитонально в силу преобладания тональных созвучий, которые, однако, сочетаются не по правилам функциональной гармонии. Мягкая диссонантность гармонии Циллига далека от жесткого звучания шенберговских сочинений. Неудивительно, что критики были введены в заблуждение и в большинстве своем не распознали здесь коварную атональность. Все же они призывали «не подвергать себя опасности», которую таит «ледяной полярный воздух» [цит. по: 3, S. 241].

Обращение с 12-тоновой техникой у Циллига действительно имеет нечто общее с методом Берга: так же, как и Берг, он прибегает к расщеплению серии на две половины. Затем он формирует из них тональные созвучия — мажорные и минорные кварт- и секстаккорды, которые находятся в тритоновом соотношении. В *Примере 4* показаны трансформации основной серии оперы.

Пример 4. В. Циллиг. «Жертва». Преобразования серии
Example 4. V. Zillig. "Victim". Series Conversion

The musical notation illustrates the transformation of a 12-tone series into chords. The top staff shows the original series: B $\flat$, A $\flat$, G $\flat$, F $\flat$, E $\flat$, D $\flat$, C $\flat$, B $\flat$, A $\flat$, G $\flat$, F $\flat$, E $\flat$. The middle staff shows the series split into two groups of six, labeled 1-6 and 2-7. The bottom staff shows four chords: as (B $\flat$, A $\flat$, G $\flat$), C (C $\flat$, B $\flat$, A $\flat$), Fis (A $\flat$, G $\flat$, F $\flat$), and d (G $\flat$, F $\flat$, E $\flat$). Brackets indicate the transformation from the original series to these chords.

Примечательна ее структура: серия состоит из чередующихся интервалов малой секунды и большой терции, второй ее гексахорд представляет собой транспозицию первого на целый тон вниз. Серия включает шесть пар тонов, которые складываются в базисные созвучия: отстоящие на

третий сектаккорды и квартсектаккорды, которые образуют соотношения *as-d* и *C-Fis*.

На примере начальных тактов оперы видно, что за счет обмена двумя тонами (*e* и *ais*) трезвучия *C* и *Fis* расширяются до 7-аккордов, которые меняются местами (Пример 5).

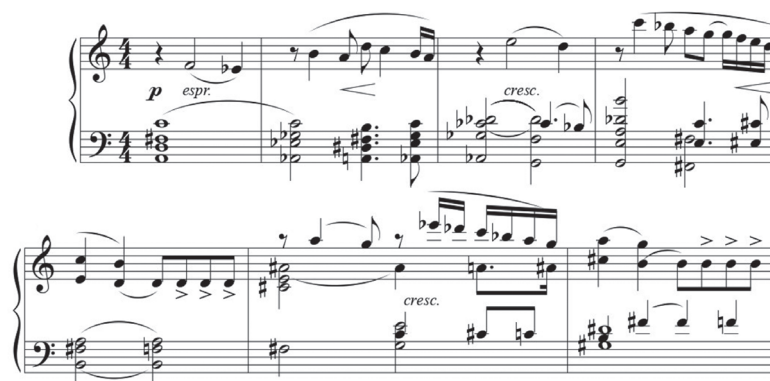
Пример 5. В. Циллиг. «Жертва». Преобразования серии
Example 5. V. Zillig. "Victim". Part I. Choral Symphony



В отличие от оперы Кленау «Жертва» стилистически однородна, хотя и обнаруживает влияние разных, подчас противоположных тенденций своего времени. Так, оркестровая постлюдия ариозо

Оутса напоминает об исповедальных темах Берга (Пример 6). Хор бури с его неукротимым движением и параллельными созвучиями вызывает другие ассоциации, со Стравинским и Орфом (Пример 7).

Пример 6. В. Циллиг. «Жертва». Часть II. Оркестровая постлюдия
Example 6. V. Zillig. "Victim". Part II. Orchestral Postlude



Пример 7. В. Циллиг. «Жертва». Часть III. Второй хор бури
Example 7. V. Zillig. "Victim". Part III. The Second Chorus of the Storm



The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bas.). The piano part is labeled Pno. The lyrics for the vocal parts are 'Ur-nacht ent-sprun-gen du,'. The piano accompaniment is in a 12-tone style, featuring complex harmonic structures and a prominent bass line.

Обе рассмотренные оперы были надолго забыты после своих немногочисленных исполнений в 1930-е гг.²¹. В послевоенный период «Жертва» фрагментарно прозвучала на Северо-Германском радио²², а в 1960 году была поставлена в Городском театре Касселя. Опера Кленау в 2019 году пережила второе рождение в Датской национальной опере — исполнение стало частью проекта возрождения национального музыкального театра²³.

Каково же историческое значение рассмотренных опер? Как представляется, при помощи этих отнюдь не радикальных сочинений композиторы заполняют скачок, сделанный их коллегами-авангардистами. В силу лояльности режиму или даже сотрудничества с ним им удастся — пусть и с большим трудом — убедить идеологов Рейха в том, что 12-тоновая музыка может быть истинно арийской. Несмотря на то, что в 1930-е годы их сочинения заняли место шедевров Берга и Шенберга, впоследствии время все расставило по своим местам и воздало всем по заслугам. Хотя стремление создать тональную додекафонию шло вразрез с установками Шенберга, оно обозначило иной, не шенберговский путь в области 12-тоновой техники, по которому совершенно индивидуальным способом шли не только Циллиг и Кленау, но и многие другие, в том числе Л. Даллапиккола и Й. М. Хауэр. И по содержанию, и по стилю, и по жанру эти оперы стали типичным воплощением своего времени. Когда настала полярная ночь, они помогли Новой музыке «перезимовать»²⁴ и дожидаться весеннего тепла.

Примечания

¹ Проблеме двенадцатитоновой оперы в Третьем рейхе посвящены статьи Э. Леви [2], Т. Флепса

[3] и Х.-Г. Кляйна [4]. Многочисленные источники по данной теме приведены и в обширной антологии Ф. К. Приберга [5]. О полемике идеологов нацизма с атональной музыкой см.: [6].

² Хронологически первая 12-тоновая опера «От сегодня до завтра» была написана и поставлена до начала рассматриваемого нами периода.

³ В статье «Да здравствует соус!» Шенберг говорит об этом так: «...тайная наука — это не то, чему Вас отказался бы научить алхимик; это наука, научить которой невозможно вообще» [7, с. 238].

⁴ О композиционной технике Хауэра см.: [8, с. 412–424].

⁵ Двенадцатитоновая техника Э. Кшенека рассматривается в диссертации Е. Окуневой [9, с. 441–451].

⁶ Подробнее об этом см.: [10, S. 13].

⁷ Наиболее полно биография Кленау изложена в: [12, S. 45–51].

⁸ «Школа злословия» (“Lästerschule”) — название комической оперы Кленау, написанной в 1926 году по пьесе Р. Б. Шеридана.

⁹ О предполагаемых уроках Кленау пишет Бергу 11.02.1933, см.: [12, S. 56–57].

¹⁰ О терминологии Кленау см.: [3, S. 225–226]. Авторские разъяснения по поводу техники композиции содержатся и в статьях Кленау об опере: [16]; [17].

¹¹ Возможно, ситуацию могла бы прояснить переписка Кленау и Хауэра. Сохранилось несколько писем Кленау, адресованных Хауэру, письма же Хауэра Кленау недоступны, поскольку хранятся в частном собрании, см.: [12, S. 61].

¹² Этим критиком был Фриц Штеге: [3, S. 226].

¹³ Особенности додекафонной техники Кленау обсуждаются в: [4, S. 491–492].

¹⁴ Приведем список основных музыкальных цитат: «Песня о липе» (Lindenlied) Лео де Лангена из «Новых немецких песен» Георга Форстера (1 д. 1 к.); «Майская песня» (Maienlied) (1 д. 2 к.); Кюрие из мессы Дж. Палестрины “Emendemus” (2 д. 1 к.); Хорал Лютера (2 д. интерлюдия между 3 и 4 к.); «Песня о Хильдебранде» (Hildebrand-Lied) (2 д. 4 к.); Песня Вальтера фон дер Фогельвейде “Ich saz uf eime steine” (3 д. Интерлюдия между 2 и 3 к.); Хорал “Us not schrey ich zu” (4 д. 5 к.).

¹⁵ Эта проблема поднимается в статье Фьельдсе, см. [12, S. 65–67].

¹⁶ Биографию Циллига см. в: [3, S. 220].

¹⁷ Райнхард Геринг (Reinhard Goering, 1887–1936) — немецкий писатель и драматург, представитель экспрессионизма. Либретто оперы основано на центральной части хоровой пьесы Геринга «Экспедиция к Южному полюсу Капитана Скотта», впервые поставленной в Берлине в 1930 году и отмеченной премией Клейста.

¹⁸ Роберт Фалькон Скотт (Robert Falcon Scott, 1868–1912) — британский полярный исследователь, один из первооткрывателей Южного полюса.

¹⁹ Слова Скотта в завершении оперы.

²⁰ Основы 12-тоновой техники в опере рассмотрены в: [3, S. 239–241].

²¹ Подробные сведения об исполнении опер Кленау и Циллига см.: [3, S. 231, 244].

²² См. запись исполнения: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgnlS3M4iak&t=97s> (дата обращения: 17.12.2022).

²³ Материалы об этой премьере доступны на сайте Датской национальной оперы: URL: <https://jyske-opera.dk/arkiv/s%C3%A6son-19-20/michael-kohlhaas> (дата обращения 17.12.2022).

²⁴ Об этом писал Т. Адорно, см. [3, S. 221].

Список источников

1. Wulf J. Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1963. 446 S.
2. Levi E. Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich // Tempo. 1991. № 178. P. 17–21.
3. Phleps Th. Zwölftöniges Theater. “Wiener Schüller” und Anverwandte in NS-Deutschland // “Entartete Musik” 1938 — Weimar und die Ambivalenz: Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999. Teil 1. Saarbrücken: Pfau, 2001. S. 179–215.
4. Klein H.-G. Atonalität in den Opern von Paul von Kienau und Winfried Zillig: Zur Duldung

einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1984. S. 490–494.

5. Prieberg F. K. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. CD-ROM. 2004.
6. Dümling A. «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts»: NS-Polemik gegen die Atonalität // Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 156. 1995. № 1. S. 21–29.
7. Шёнберг А. Стиль и мысль / ред.-сост. Н. Власова, О. Лосева. М.: Композитор, 2006. 528 с.
8. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
9. Окунева Е. Сериальная техника в Западной Европе: история и эстетика, теория и практика: дисс. ... д-ра иск. Петрозаводск, 2021. 538 с.
10. Ehs T. 1934 an der Staatsoper // Studien zur Wiener Geschichte. Jahrbuch 2013/2015. Band 69/71. Hrsg. von Karl Fischer. Wien: Verein für Geschichte der Stadt Wien, 2018. S. 7–20.
11. Szmolyan W. Josef Matthias Hauer. Eine Studie. Wien; Lafite: Österr. Bundesverl., 1965. 79 S.
12. Fjeldsøe M. Paul von Klenau, Alban Berg og den ‘toneartsbestemte’ tolvtonemusik // Musik & Forskning. 2004. Bd. 29. S. 43–67.
13. Klenau P. Tonal – A-tonal // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 309–310.
14. Адорно Т. Воспоминание / перевод и комментарии Ю. Векслер // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18. С. 89–130.
15. Adorno Theodor W. – Berg Alban. Briefwechsel 1925–1935 / Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. 384 S.
16. Klenau P. Über die Musik meiner Oper «Michael Kohlhaas» // Die Musik. 1935. Bd. 27. H. 4. S. 200–202.
17. Klenau P. Zu Paul von Klenaus «Michael Kohlhaas» // Zeitschrift für Musik 1934. Bd. 101. H. 5. S. 530–531.

References

1. Wulf, J. (1963), *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh: Mohn, German.

2. Levi, E. (1991), "Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich", *Tempo*, no. 178, pp. 17–21.
3. Phleps, Th. (2001), "Twelve-tone theater. «Viennese students» and relatives in Nazi Germany", «*Entartete Musik*» 1938 – Weimar und die Ambivalenz: Ein Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999, vol. 1, Pfau, Saarbrücken, Germany, pp. 179–215.
4. Klein, H.-G. (1984), "Atonality in the operas of Paul von Kienau and Winfried Zillig: On the toleration of a compositional technique ostracized under National Socialism", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Bayreuth 1981*, Bärenreiter, Kassel [u. a.], Germany, pp. 490–494.
5. Prieberg, F. K. (2004), *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, Germany.
6. Dümling, A. (1995), "Most dangerous destroyers of our racial instinct: Nazi polemic against atonality", *Neue Zeitschrift für Musik*, no. 1, pp. 21–29.
7. Schoenberg, A. (2006), *Stil' i mysl'* [Style and thought], in Vlasova, N. (ed.) and Loseva, O. (ed.), *Kompozitor*, Moscow, Russia.
8. Holopov, YU. N. and Kirillina, L. and Kyuregyan, T. et al. (2006), *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Music-theoretical systems: a textbook for historical-theoretical and compositional faculties of music universities], *Kompozitor*, Moscow, Russia.
9. Okuneva, E. G. (2021), "Serial technique in Western Europe: history and aesthetics, theory and practice", Ph. D. dissertation, musical art, Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk, Russia.
10. Ehs, T. (2018), "1934 at the Staatsoper", *Studien zur Wiener Geschichte Yearbook* 2013/2015, vol. 69/71, in Fischer, K. (ed.), *Verein für Geschichte der Stadt Wien*, Vienna, Austria, pp. 7–20.
11. Szmolyan, W. (1965), *Josef Matthias Hauer. Eine Studie*, Österr. Bundesverl, Vienna, Lafite, Germany.
12. Fjeldsøe, M. (2004), "Paul von Klenau, Alban Berg and the 'tone-specific' twelve-tone music", *Musik & Forskning*, vol. 29, pp. 43–67.
13. Klenau, P. (1924), "Tonal – A-tonal", *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924*, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, no. 7–8, pp. 309–310.
14. Adorno, T. (2018), "Memory", transl. by Veksler, YU., *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History], no. 18, pp. 89–130.
15. Lonitz, H. (ed.) (1997), *Adorno, Th. W. – Berg, A. Briefwechsel 1925–1935*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., Germany.
16. Klenau, P. (1935), "Über die Musik meiner Oper «Michael Kohlhaas»", *Die Musik*, vol. 27, no. 4, pp. 200–202.
17. Klenau, P. (1934), "Zu Paul von Klenaus «Michael Kohlhaas»", *Zeitschrift für Musik*, vol. 101, no. 5, pp. 530–531.

Информация об авторе

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

Y. S. Veksler — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 03.02.2023; одобрена после рецензирования 28.02.2023; принята к публикации 24.03.2023.
The article was submitted 03.02.2023; approved after review 28.02.2023; accepted for publication 24.03.2023.