

УДК 78.067

Р. Г. Шитикова

**ПЕРИОДИЗАЦИЯ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРОВ НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ)**

Статья посвящена теоретическому обоснованию понятия «периодизация», интерпретируемого как особый вид систематизации материала. Раскрываются критерии периодизации, прослеживается их использование на примере одного из знаковых явлений музыки XX века – нововенской композиторской школы.

Ключевые слова: периодизация, критерий периодизации, музыкально-исторический процесс, эволюция творческого пути, музыкальное мышление.

R. G. Shitikova

**PERIODIZATION AS A THEORETICAL PROBLEM (BASED ON THE
EXAMPLE OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL COMPOSERS' WORKS)**

The article deals with the concepts of periodization, interpreted as a kind of material systematization. Criteria for periodization are disclosed, their use can be traced to the example of one of the most significant phenomenon of the XX's century music, the Second Viennese School of composition.

Keywords: periodization, criterion for periodization, musical historical process, evolution of creative development, musical thinking.

Одной из актуальных задач современной музыкальной науки является создание научно достоверной периодизации музыкально-исторического процесса в целом, отдельных его этапов и конкретных художественных феноменов. По справедливому утверждению М. С. Друскина, «периодизация – необходимое подспорье в упорядочении фактов истории, их осмыслении, классификации. Это словно нанесенный на кальку чертеж истории» [4, с. 11].

Понятие «периодизация» в широком, общеупотребительном толковании означает «деление на периоды». Период в свою очередь принято рассматривать как «промежутки времени в развитии чего-либо, характеризующийся теми или иными признаками, особенностями» [19, с. 109]. В научном плане периодизация является одним из аналитических способов познания, суть которого заключается в условном членении некоего целостного развивающегося объекта на определенные, отличающиеся друг от друга этапы с целью установления общих и индивидуально своеобразных черт каждого из них. Иными словами – это особый, специальный вид систематизации, позволяющий целенаправленно изучать в динамике явления, имеющие процессуальную природу посредством различения отдельных стадий их становления и последующей эволюции.

Периодизация как вид систематизации, базирующийся на определенных принципах упорядочения и структурирования информации, своего рода инструмент исследования востребована разными областями научного знания. Прежде всего следует выделить, разумеется, отрасль исторических дисциплин, представленную широким предметным спектром: всемирная гражданская история, история отдельных стран, этносов, история какого-либо масштабного события (например Великой французской революции конца XVIII столетия, Второй мировой войны),

история экономики, техники, науки, философии, эстетики, культуры, искусства в целом и отдельных его видов, история стилей, жанров, языка, художественного мышления. Наряду с этими традиционными историческими феноменами, в качестве объектов периодизации выступают и другие явления процессуального характера. В частности, к ним относятся природные циклы, явления физики, химии, биологии, законы пространства и времени, жизненный путь человека с разграничением основных его периодов и определением их возрастных параметров, процессы психического, интеллектуального, творческого, физического развития, образовательный и воспитательный контент.

Множественностью и разноплановостью объектов периодизации обусловлено различие оснований, критериев дифференциации. Так, наиболее известными в периодизации истории являются формационный, цивилизационный, модернизационный, неозволюционный и мир-системный подходы. Применительно к первобытной истории широко используется археологическая периодизация, базирующаяся на сопоставлении изготовленных человеком орудий труда, их материалов, форм жилищ, захоронений и т. д.¹⁴

¹⁴ Концепции формационного, цивилизационного, модернизационного, неозволюционного и мир-системного подходов представлены в следующих работах: Семенов Ю. В. Введение во всемирную историю: в 3 вып. – М.: Изд-во МФТИ, 1997–2001. – 602 с.; Его же. Философия истории (Общая теория, основные проблемы, идеи и концепции от древности до наших дней). – М.: Современные тетради, 2003. – 776 с.; Кузык Б. Н., Яковец Ю. В. Цивилизации: теория, история, диалог, будущее: в 6 т. – М.: Институт экономических стратегий, 2006–2009. – 3994 с.; Красильщиков В. А., Гутник В. П., Кузнецов В. И., Белоусов А. Р. и др. Модернизация: зарубежный опыт и Россия. – М.: Инфомарт, 1994. – 115 с.; Коротаев А. В., Малков А. С., Халтурина Д. А. Законы истории. Математическое моделирование раз-

Три основные стадии выделяются в эволюции философского мировоззрения: космоцентризм, теоцентризм, антропоцентризм. Четыре ряда изменений: филогенез, антропогенез, онтогенез и микрогенез – лежат в основе существующих сегодня многочисленных периодизаций психологии развития человека¹⁵. В области подготовки спортсменов, построении тренировочного процесса во многих видах спорта принято различать тренировочную сессию, микро-, мезо- и макроциклы, а также линейное, нелинейное и волновое циклирование нагрузок¹⁶.

вития Мир-Системы. Демография, экономика, культура. – 2-е изд. – М.: УРСС, 2007. – 224 с.; Альтернативные пути к цивилизации: кол. монография / под ред. Н. Н. Крадина, А. В. Коротаева, Д. М. Бондаренко, В. А. Лынши. – М.: Логос, 2000. – 368 с.; Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 836 с. Об археологической периодизации см.: Клейн Л. С. Введение в теоретическую археологию. – СПб.: Бельведер, 2004. – 472 с.; Его же. История археологической мысли: в 2 т. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2011. – 1314 с.

¹⁵ О различных видах дифференциации применительно к эволюции философского мировоззрения и психологии развития человека см., в частности: Якушев А. В. Философия. – М.: Приор-издат, 2004. – 224 с. – С. 4; Сапогова Е. Е. Психология развития человека. – М.: Аспект пресс, 2001. – 460 с.

¹⁶ Проблемы периодизации тренировочного процесса в различных видах спорта рассмотрены в работах: Матвеев Л. П. Проблемы периодизации спортивной тренировки. – М.: Фис, 1964. – 247 с.; Бондарчук А. П. Периодизация спортивной тренировки. – Киев: Олимпийская литература, 2005. – 304 с.; Платонов В. Н. Теория периодизации подготовки спортсменов высокой квалификации в течение года: предпосылки, формирование, критика // Наука в олимпийском спорте. Международный научно-теоретический журнал. – 2008. – № 1. – С. 3–23.

Многообразные типы и разновидности периодизации широко используются и в сфере художественной культуры, искусства, в том числе музыкального. Наиболее распространена периодизация на основе *хронологических критериев*, позволяющая вычлнить отдельные этапы развития искусства в целом и отдельных его видов. Именно такой подход положен в основу фундаментального десятилетнего труда «История русской музыки» [5], базирующегося на общих принципах, установившихся в отечественной исторической науке. Соответственно авторы рассматривают музыку Древней Руси XI–XVII веков, с особым выделением XVII столетия как переломного в русской культуре, и далее XVIII, первой, второй четвертей и второй половины XIX, и наконец рубежа XIX–XX веков. В той же логике выполнено масштабное исследование «История современной отечественной музыки», первый выпуск которого охватывает период 1917–1941 годов, второй – 1941–1958, третий – 1960–1990 [6]. Историко-хронологический принцип положен также в основу предложенной Т. Н. Левоу периодизации истории отечественной музыки второй половины XX века. Три основных раздела – «Музыкальное творчество и культура “оттепели”», «70–80-е годы», «Постсоветское музыкальное пространство» соответствуют, по мнению автора, трем историческим вехам, пройденным нашей страной в это время, и позволяют «наиболее наглядно представить образ отечественной культуры тех лет – воссоздать ее внутреннюю динамику, ее движущие импульсы и контрасты, представить композиторское творчество в контексте сложных социально-психологических и художественных процессов» [12, с. 10].

Вопросам периодизации истории зарубежной музыки XX века специально посвящена статья М. С. Друскина, в которой приведены точки зрения зарубежных исследователей К. Вернера, П. Коллара, У. Остина,

3. Борриса и дана собственная научно обоснованная концепция музыкально-исторического процесса прошлого столетия. Устанавливая «хронологические грани общего потока», давая его «условный “чертеж”», автор выделяет три больших исторических периода: рубеж 1880–1890-х – 1918; 1919–1945; с 1945 года, анализирует ведущие тенденции каждого из них [4, с. 10–51].

Применительно к конкретному автору хронологическая концепция периодизации реализуется в классическом своем варианте: ранний / начальный, средний / зрелый, поздний периоды творчества, акцентируя тем самым проблему эволюции творческого пути, ее направленность и основные тенденции.

Своего рода уточняющим дополнением к данному виду является «привязка» к месту проживания автора, так называемый *географический критерий*. В качестве примера можно привести периоды: лицейский, петербургский, южной ссылки, ссылки в Михайловское, московский, Болдинскую осень А. С. Пушкина. В этом же ряду веймарский, кётенский и лейпцигский периоды творчества И. С. Баха, варшавский и парижский – Ф. Шопена, русский и зарубежный – С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского, французский и американский – Э. Вареза, таллинский и берлинский – А. Пярта.

Другой вид систематизации – *культурологический* – обусловлен фиксацией смены типов культуры, порождающей новые концепции творчества, его содержания и форм. Данный вид периодизации основывается на подходах, выработанных в исторической науке, в частности циклическом О. Шпенглера, теории локальных цивилизаций А. Тойнби, культурно-исторических типах Н. Я. Данилевского, суперсистемах П. Сорокина, на идеях К. Ясперса¹⁷. При этом следует иметь

¹⁷ Данные подходы изложены в следующих трудах упомянутых авторов: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории:

в виду, что периодизация культурно-исторического процесса отличается от собственно исторической гораздо большей гибкостью и разнообразием, поскольку первая отражает состояние культуры, вторая – динамику общественного развития в целом. Кроме того периодизации эти не совпадают в масштабном измерении. Так, например, исторический период Средних веков включает культуру и Средневековья и Ренессанса. Мегацикл Нового времени охватывает эпохи барокко, классицизма и романтизма. Значимость культурологического подхода обусловлена тем, что установление культурно-исторических координат позволяет целенаправленно сконцентрироваться на формах отражения духовного состояния общества средствами художественной культуры.

Взаимосвязана с двумя предыдущими и вместе с тем имеет самостоятельную исследовательскую территорию периодизация художественного процесса по *эстетико-стилевым критериям* (например, различие Возрождения, барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма, экспрессионизма), ориентирующая на изучение как самого

в 2 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 1: Гештальт и действительность. – 668 с.; Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.; Тойнби А. Дж. Постижение истории: сборник / пер. с англ. Е. Д. Жаркова. – М.: Рольф, 2001. – 640 с.; Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. – М.: Благословение: Институт русской цивилизации, 2011. – 812 с.; Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.; Его же. Социокультурная динамика. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 344 с.; Его же. Социологические теории современности. – М.: ИНИОН, 1992. – 193 с.; Ясперс К. Смысл и назначение истории: пер. с нем. – 2-е изд. – М.: Республика, 1994. – 527 с.; Философия культуры: Становление и развитие. – СПб.: Лань, 1998. – 448 с.

устройства стилевых систем, так и исторической динамики стилей. Этот маршрут содействует значительному углублению представлений об истории музыки, в которой, по справедливому замечанию Е. В. Назайкинского, «стилевые смены играли большую, отнюдь не просто выявляемую роль» [14, с. 16].

Еще одним основанием для периодизации выступает *философский критерий*, поскольку мировоззрение автора, его эволюция, несомненно, определяют механизм формирования и развития основных, концептуальных художественных идей. Так, в мировоззренческой и, соответственно, творческой эволюции Л. Н. Толстого исследователи выделяют четыре периода: «1) ранний этап творчества – начало становления мировоззрения Толстого, в котором только зарождались и оформлялись в художественной форме его гуманистические убеждения (40–60-е гг. XIX в.); 2) этап завершения становления мировоззрения Толстого (60–70-е гг. XIX в.), на котором сформировались его взгляды на исторический процесс, сложились представления о скрытых пружинах социальной жизни; 3) время нравственно-религиозного переворота в сознании Толстого (конец 70–80-е гг. XIX в.), когда им были сформулированы его основные философские и религиозные идеи – о принципах ненасильственного устройства жизни, о Боге, религии и нравственности; 4) проповеднический этап (конец 80-х гг. XIX в. – 1910 г.), когда окончательно оформились взгляды Толстого на бытие природы, общества и человека и во всей полноте развернулась его проповедническая деятельность» [17, с. 3].

Смена философско-эстетических принципов служит ориентиром и в периодизации творчества А. С. Пушкина, предложенной Ю. М. Лотманом [13].

В основе многочисленных периодизаций творчества Б. Бартока [18, с. 28–48] также прослеживается сложный мировоззренческий путь, пройденный композитором-философом

«от неистового атеизма до глубокой и мудрой религиозности» [18, с. 20], подтвержденный последовательной ориентацией на «“очищение” пласт за пластом современного искусства от декадентски-эсхатологических настроений “конца мира” и <...> возвращение к первозданным истокам культуры, утверждающей философско-мифологическую идею “обновления мира”» [18, с. 13].

Существенным посылом для дифференциации служат также перемены в области *художественно-творческого мышления*, проявляющиеся в кардинальном обновлении языка, систем его логической организации. В музыкальном искусстве к такого рода периодизации относится, например, различение эпох монодии, полифонии, гармонии, новых техник композиции в XX–XXI столетиях. В отдельных случаях используются *жанрово-стилистические критерии*.

Наконец, встречаются периодизации по *масштабным, знаковым произведениям*. Так, в одном из вариантов анализа эволюции творческого пути Микеланджело Буонарроти обращает на себя внимание обозначение границы второго периода – «От римского “Оплакивания” до “Матфея”», завершение третьего – «Сикстинским плафоном», четвертого – «Гробницей Юлия II», что позволяет раскрыть общую направленность поисков художника [25].

Каждый из видов периодизации рассматриваемого явления, выделение внутри него базовых единиц-циклов акцентирует отдельные его отличительные особенности, которые в свою очередь обуславливаются основанием, критерием периодизации. Выбор же критерия определяется целями и задачами исследования.

Рассмотрим использование обозначенных видов периодизации применительно к одному из знаковых явлений музыки XX века – творчеству композиторов нововенской школы.

Прежде всего следует подчеркнуть, что само выделение этого объекта есть результат периодизации музыкально-исторического процесса по двум критериям: эстетико-стилевому и смены типа художественно-творческого мышления. Концептуальным основанием для дифференциации служит сам феномен нововенской школы как культурно-исторического явления, принципиально отличающегося от предыдущего периода развития музыкального искусства и обозначающего рождение нового «художественного движения» (определение М. С. Друскина), именуемого «музыкальный экспрессионизм». Несмотря на то что экспрессионистский модус прослеживается в творчестве Р. Штрауса («Саломея», «Электра»), Б. Бартока («Чудесный мандарин»), А. Н. Скрябина («Поэма экстаза», «Прометей», поздние фортепианные сонаты), П. Хиндемита («Убийца – надежда женщин», «Святая Сусанна»), Э. Кшенека («Прыжок через тень»), С. С. Прокофьева («Семеро их», «Огненный анел»), Д. Д. Шостаковича («Нос»), именно в этой школе он обрел наиболее отчетливые, законченные черты: формально-структурные, музыкально-языковые и, главным образом, – содержательные.

Небывалый прежде сложный контрапункт различных мировоззренческих и социальных позиций, индивидуальных стилей, художественных постулатов обуславливает предельную контрастность эстетико-философских координат и «эмоционального прочтения» эпохи в музыке нововенцев – от апокалиптических мотивов «конца света» до идеи рождения нового мира; от ощущения нестерпимого ужаса, отчаяния, одиночества, незащитности перед лицом вселенской катастрофы до воспевания братства людей, которое должно родиться в результате испытаний. Повышенная чуткость к трагедийному содержанию окружающих реалий, драматически напряженное восприятие со-

временности, исследование глубин сознания в условиях кризисной ситуации, в состоянии чрезвычайно острого, непримиримого конфликта с миром, соседствуют с пафосом бунтарства, обличения, уничтожающей критики существующего миропорядка. Утверждение духовной самостоятельности осуществляется нововенцами в процессе переоценки ценностей, отрицания этического универсализма культуры XIX века. Центральная в искусстве всех эпох проблема личности интерпретируется ими в острой полемике с классической концепцией человека. Доминирование социально-психологических установок творчества предопределяет «преувеличенность» экспрессии музыкального выражения, субъективный модус видения действительности, возрастание интроспекции в творческом методе.

Другим основанием для обособления нововенской школы служит радикальный и подчеркнутый разрыв с традицией, приводящий к коренному преобразованию всей системы художественного мышления, характеризующегося превалированием рационально-логического начала, особой концентрированностью информации, подчеркнутым отрицанием инерционности, дистанцированием от основных параметров музыкального языка XVIII–XIX веков.

Самостоятельную специальную проблему в рассматриваемом контексте представляет также установление внутренней периодизации самого движения к новой концепции языка, его содержания, структуры, интонационной парадигмы. Вполне закономерно, что при градуировании в данном случае целесообразно ориентироваться на творчество главы школы А. Шёнберга. Именно с ним в первую очередь связывается кардинальное переосмысление гармонического мышления, вертикальной и ритмической организации музыки, принципов композиции. Перестройка всей системы осуществляется в процессе

его стремительной эволюции от позднеромантической стилистики (1899–1908) к децентрализованным структурам атональности, свободной двенадцатитоновости (1909–1922) и, наконец, к серийной технике (с 1923 года). Напомним, что первые додекафонные сочинения у А. Веберна появляются в 1925 году (Три народных текста для голоса, скрипки/также альты, кларнета и бас-кларнета *op.* 17), у А. Берга в 1926 году (Лирическая сюита для струнного квартета).

Последующее развитие музыкально-языковой области обретает в творчестве нововенцев многовекторный характер, что обусловлено ярко выраженным своеобразием индивидуальных маршрутов: возвращением в лоно обновленной тональности А. Шёнберга, дальнейшим углублением у А. Веберна идеи додекафонии, приводящей к тотальной серийности, сериализму, пуантилизму, структурализму, которые в свою очередь открывают путь к интегральной, электронной, алеаторной и другим авангардным композиционным техникам второй половины XX – начала XXI столетия.

Относительно периодизации творчества отдельных представителей нововенской школы в современном музыкознании, как известно, высказываются различные точки зрения. Несовпадение суждений объясняется в том числе и тем, что для разграничения берутся неодинаковые критерии. Так, Ю. Г. Кон в очерке об А. Шёнберге, основываясь на «географическом» параметре, выделяет в эволюции композитора венский (до 1925 года), берлинский (1926–1933) и американский (с 1933 года) этапы [7]. В этой же работе исследователь прибегает и к другому критерию – смене типов музыкального мышления, инициирующей появление новых систем логической организации музыкального языка. При таком подходе ученый различает тональный (до 1908 года), атональный (до 1918 года), «техники ряда» (1920–1923) и додекафонный (с 1923 года) перио-

ды. Аналогичные замечания о несходстве, рассогласованности вех жизненного и творческого пути выдвигает и С. С. Павлишин [16, с. 372; 15]. Три периода – тональный (с 1897 года), атональный (с 1909 года) и додекафонный (с 1923 года) – отмечает в эволюции музыкального языка А. Шёнберга также Р. Г. Лаул [10; 11]. Исходя из этого же основания Н. О. Власова дифференцирует тональный (1890-е годы – 1906), атональный (1907 – конец 1910-х), додекафонный (1920 – начало 1930-х) и постдодекафонный (начало 1930-х – 1951) периоды [2].

Как видим, периодизации творчества А. Шёнберга, предлагаемые Ю. Г. Коном, Р. Г. Лаулом и Н. О. Власовой, по критерию перемен в области музыкального языка, в целом близки, разнясь лишь в деталях. Так, Н. О. Власова двумя годами раньше датирует начало атонального периода, причисляя к нему Второй струнный квартет *fis-moll op.* 10, 1908 года. Точкой отсчета додекафонного письма Ю. Г. Кон и Р. Г. Лаул называют 1923 год. Однако Ю. Г. Кон при этом вычленяет перед собственно додекафонным периодом «техники ряда». Р. Г. Лаул относит произведения этих лет – с 1920 по 1923 год (Пять пьес для фортепиано *op.* 23, Серенада для баритона и семи инструментов *op.* 24, Сюита для фортепиано *op.* 25, Квинтет для духовых *op.* 26) – к додекафонному периоду, поскольку все они были завершены в 1923. Н. О. Власова классифицирует позднее творчество (от начала 1930-х годов) как постдодекафонное, мотивируя эту градацию появлением новых тенденций в музыкальном мышлении композитора.

Сам А. Шёнберг определяет этапы своего пути следующим образом: первый период – до 1908 года, второй – 1908–1932, третий – после 1932 года [24, с. 343].

Несколько подходов – хронологический, эволюция мировоззрения, изменения в сфере музыкального языка и по знаковым про-

изведениям – приняты к периодизации творчества А. Берга. Так, Д. Д. Воробьев рассматривает творческий метод композитора в контексте его идейной эволюции [3]. Согласно музыкально-языковому критерию Р. Г. Лаулом дифференцируются тональный, атональный и додекафонный этапы. Первый включает Сонату для фортепиано ор. 1 (1908) и Четыре песни для голоса и фортепиано на тексты разных авторов ор. 2 (1909); второй – Струнный квартет ор. 3 (1910), Пять песен для голоса и оркестра на тексты почтовых открыток П. Альтенберга ор. 4 (1912), Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5 (1913), Три пьесы для оркестра ор. 6 (1914), «Воцтек» ор. 7 (1914–1921), Камерный концерт (1925); третий – Лирическую сюиту для струнного квартета (1926), оперу «Лулу» (1929–1935), Лулу-симфонию (1934), Концерт для скрипки с оркестром (1935) [8].

Подход М. Е. Тараканова, основанный на акцентировании знаковых произведений, позиционирует два периода в творческом пути композитора. Первый охватывает начальные шесть опусов, созданные до оперы «Воцтек»; второй включает саму эту оперу и последующие сочинения [20, 21]. Такой подход рельефно вычерчивает траекторию художественных поисков композитора, акцентирует их кульминационные точки.

Особо выделяется в контексте рассматриваемой проблемы периодизация Ю. С. Векслер, представленная в ее монографии «Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии» [1]. В центре внимания автора – проблемы рецепции А. Берга, соотнесение творческой биографии композитора с логикой историко-культурных процессов его времени, а также анализ этапов становления нововенской школы. Опираясь на историко-эволюционный метод, исследователь детально прослеживает формирование личности А. Берга, его мировоззрения,

художественных склонностей и творчество от детских и юношеских лет – «Пути самопознания», поры обучения – «Ученик Шёнберга», через годы за порогом ученичества – «В поисках самостоятельности», «Вторая профессия», ко времени работы над оперой «Воцтек» – «Сочинитель “Воцтека”» с анализом довоенных опусов: Фортепианной сонаты ор. 1, Струнного квартета ор. 3 и Трех оркестровых пьес ор. 6. Далее следуют «Эра додекафонии», «От “Воцтека” к “Лулу”», включая замысел оперной трилогии «Три В.», Камерный концерт, Лирическую сюиту и, наконец, «Последние годы жизни», посвященные истории создания оперы «Лулу» на фоне все более обостряющейся политической ситуации в Австрии 30-х гг., Лулу-симфонии и Концерта для скрипки с оркестром. На основании обширного круга неизвестных ранее документальных архивных источников, среди которых переписка с А. Веберном, венским Универсальным издательством и его сотрудниками, с Э. Клайбером, Т. Адорно, З. Кракауэром и другими современниками, дневники, записные книжки, нотные рукописи, в том числе эскизы и наброски к завершенным и незавершенным сочинениям, композиторская библиотека, – Ю. С. Векслер уточняет становление и последующую эволюцию авторской индивидуальности и эстетических воззрений А. Берга, историю создания и восприятия его сочинений.

Различные виды периодизации задействованы исследователями и применительно к творчеству А. Веберна. Так, в соответствии с критерием смены систем логической организации музыкального языка Р. Г. Лаул различает три периода в эволюции музыкального мышления композитора [9, с. 359]. Первый из них – тональный, охватывает сочинения до ор. 2 включительно. Второй содержит все атональные произведения (ор. 3–16) и четыре первых додекафонных сочинения (ор. 17–20).

Третьему периоду (ор. 21–31) свойственна полная независимость от А. Шёнберга в использовании додекафонии.

Жанрово-стилистические принципы избирают для периодизации творчества А. Веберна В. Н. и Ю. Н. Холоповы. Ученые рассматривают первый, ранний период (1907–1914), представленный произведениями различных, преимущественно инструментальных жанров (ор. 1–11). При этом специально подчеркивают самостоятельное положение двух первых опусов как сочинений тональных и тем отличающихся от остальных, атональных композиций [23, с. 210]. Примечательно также, что в монографии «Антон Веберн. Жизнь и творчество» те же авторы особо выделяют роль Пассакалии ор. 1 как вступления ко всему творчеству А. Веберна. Второй – средний период (1914–1926) – репрезентируют сочинения исключительно вокальные (ор. 12–19). Третий период (1927–1945) характеризуется разнообразием жанров (ор. 20–31). Кроме того в этой же монографии использован и еще один подход – хронологический, на основании которого выделены «Юность», «Скитания», с особым акцентом на венском периоде (1908–1910) как одном из самых плодотворных у композитора, и «Изоляция» [22, с. 50, 51, 84].

Как показывает анализ, неизменным компонентом исследования жизни и творчества композитора является хронологическая периодизация и в отдельных случаях – географическая ее конкретизация. Применительно к представителям нововенской школы обязательным становится критерий смены типов мышления, систем логической организации музыкального языка. Подходы жанрово-

стилистический и по знаковым произведениям оказываются факультативными, отражающими индивидуальность, своеобразие авторского творческого пути.

В заключение еще раз подчеркнем, что цель любой периодизации – обозначить на линии развития точки, отделяющие друг от друга качественно своеобразные периоды, и тем самым систематизировать процесс становления и последующей эволюции какого-либо объекта – будь то масштабный, широко развернутый во времени исторический континуум или конкретное явление, имеющее процессуальный характер. Вместе с тем не следует забывать, что, по справедливому наставлению М. С. Друскина, «при всей своей обобщенности периодизация должна основываться на конкретном и всестороннем изучении фактов. В цепи явлений обнаруживается главное звено, выясняется его генерализирующая роль на данном историческом этапе. Но, отвлекаясь от частных, формализуя процесс, надо помнить, что хронологические рамки каждого этапа подвижны: “чертеж” условен и его нельзя превращать в незыблемую схему» [4, с. 11]. Несмотря, однако, на условность и схематизм, отличающие и сопровождающие всякого рода систематизации, периодизация является эффективным инструментом, своего рода вспомогательным научным методом познания, позволяющим достаточно адекватно выявить движущие силы процесса и проследить их дальнейшее развитие. Немаловажно также, что каждый из критериев дает возможность высветить отдельные стороны рассматриваемого явления, совокупность же подходов – создать его целостный портрет.

Литература

1. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. – 1136 с.
2. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: ЛКИ, 2007. – 528 с.

3. Воробьев Д. Д. Идеиная эволюция и творческий метод А. Берга (1921–1935): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л.: ЛГК, 1980. – 24 с.
4. Друскин М. С. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. – Л.; М.: Советский композитор, 1977. – С. 10–51.
5. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1983–1997.
6. История современной отечественной музыки: в 3 вып. – М.: Музыка, 1995–2001.
7. Кон Ю. Г. Шёнберг // Музыка XX века: Очерки: в 2 ч. – М.: Музыка, 1984. – Ч. 2, кн. 4. – С. 401–425.
8. Лаул Р. Г. Альбан Берг (1885–1935) // История зарубежной музыки. – СПб.: Композитор, 1999. – Вып. 6. – С. 336–357.
9. Лаул Р. Г. Антон Веберн // Там же. – С. 358–368.
10. Лаул Р. Г. Арнольд Шёнберг (1874–1951) // Там же. – С. 304–335.
11. Лаул Р. Г. О творческом методе А. Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1969. – Вып. 9. – С. 41–70.
12. Левая Т. Н. Предисловие // История современной отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 7–12.
13. Лотман Ю. М. Пушкин. – СПб.: Искусство, 1995. – 847 с.
14. Назайкинский Е. В. Стилъ и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
15. Павлишин С. С. Арнольд Шёнберг. – М.: Композитор, 2001. – 477 с.
16. Павлишин С. С. Творчество А. Шёнберга 1899–1908 гг. // Музыка и современность. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 372–402.
17. Рачин Е. И. Истоки и эволюция мировоззрения Л. Толстого: автореф. дис. ... д-ра философ. наук. – М.: Москов. гос. ин-т электроники и математики (Техн. ун-т), 1997. – 39 с.
18. Сигитов С. М. Духовный строй музыки Белы Бартока: Философско-аналитическое исследование. – СПб.: Сударыня, 2003. – 256 с.
19. Словарь русского языка: в 4 т. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1983. – Т. 3. – 752 с.; С. 109.
20. Тараканов М. Е. Берг // Музыка XX века ... С. 425–445.
21. Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Советский композитор, 1976. – 559 с.
22. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1984. – 330 с.
23. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Веберн // Музыка XX века ... С. 445–466.
24. Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. В. Шнитке; общ. ред. М. С. Друскина. – СПб.: Композитор, 2001. – 464 с.
25. <http://www.abc-people.com/data/michelangelo/tvo2.htm>

Literatura

1. Veksler Ju. S. Al'ban Berg i ego vremja: opyt dokumental'noj biografii. – SPb.: Kompozitor, 2009. – 1136 s.
2. Vlasova N. O. Tvorchestvo Arnol'da Shjonberga. – M.: LKI, 2007. – 528 s.
3. Vorob'ev D. D. Idejnaja jevoljucija i tvorcheskij metod A. Berga (1921–1935): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. – L.: LGK, 1980. – 24 s.
4. Druskin M. S. O periodizacii istorii zarubezhnoj muzyki XX veka // Druskin M. S. Issledovanija. Vospominanija. – L.; M.: Sovetskij kompozitor, 1977. – S. 10–51.
5. Istorija russkoj muzyki: v 10 t. – M.: Muzyka, 1983–1997.
6. Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki: v 3 vyp. – M.: Muzyka, 1995–2001.

7. Kon Ju. G. Shjonberg // Muzyka XX veka: Oчерki: v 2 ch. – M.: Muzyka, 1984. Ch. 2, kn. 4. – S. 401–425.
8. Laul R. G. Al'ban Berg (1885–1935) // Istorija zarubezhnoj muzyki. – SPb.: Kompozitor, 1999. – Vyp. 6. – S. 336–357.
9. Laul R. G. Anton Vebern // Tam zhe. – S. 358–368.
10. Laul R. G. Arnol'd Shjonberg (1874–1951) // Tam zhe. – S. 304–335.
11. Laul R. G. O tvorcheskom metode A. Shjonberga // Voprosy teorii i jestetiki muzyki. – L.: Muzyka, 1969. – Vyp. 9. – S. 41–70.
12. Levaja T. N. Predislovie // Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka. – SPb.: Kompozitor, 2005. – S. 7–12.
13. Lotman Ju. M. Pushkin. – SPb.: Iskusstvo, 1995. – 847 s.
14. Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke. – M.: Vlados, 2003. – 248 s.
15. Pavlishin S. S. Arnol'd Shjonberg. – M.: Kompozitor, 2001. – 477 s.
16. Pavlishin S. S. Tvorchestvo A. Shjonberga 1899–1908 gg. // Muzyka i sovremennost'. – M.: Muzyka, 1969. – Vyp. 6. – S. 372–402.
17. Rachin E. I. Istoki i jevoljucija mirovozzrenija L. Tolstogo: avtoref. dis.... d-ra filosof. nauk. – M.: Mosk. gos. in-t jelektroniki i matematiki (Tehn. un-t), 1997. – 39 s.
18. Sigitov S. M. Duhovnyj stroj muzyki Bely Bartoka: Filosofsko-analiticheskoe issledovanie. – SPb.: Sudarynja, 2003. – 256 s.
19. Slovar' russkogo jazyka: v 4 t. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Russkij jazyk, 1983. – T. 3. – 752 s.
20. Tarakanov M. E. Berg // Muzyka XX veka ... S. 425–445.
21. Tarakanov M. E. Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga. – M.: Sovetskij kompozitor, 1976. – 559 s.
22. Holopova V. N., Holopov Ju. N. Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo. – M.: Sovetskij kompozitor, 1984. – 330 s.
23. Holopova V. N., Holopov Ju. N. Vebern // Muzyka XX veka ... S. 445–466.
24. Shjonberg A. Pis'ma / sost. i publ. Je. Shtajna; per. V. Shnitke; obw. red. M. S. Druskina. – SPb.: Kompozitor, 2001. – 464 s.
25. <http://www.abc-people.com/data/michelangelo/tvo2.htm>