

# Музыка XX века

Паоло Росато (Paolo Rosato)

Перевод Т. Цареградской

## КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖДУ ПРЕДКОМПОЗИЦИОННЫМ СТРУКТУРИРОВАНИЕМ И СУБЪЕКТИВНЫМ ВЫБОРОМ НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ВТОРОЙ КАНТАТЫ ОР. 31 А. ВЕБЕРНА

---

Ключевая роль в процессе сочинения современной музыки, по крайней мере, с момента открытия додекафонной техники Арнольдом Шенбергом, отводится соотношению между свободным выбором и строгими предустановленными процедурами. Многочисленные теоретические положения по этому вопросу, приводящие к противоположным, а подчас и крайне радикальным, принципиально новым взглядам, действительно существуют, но они не являются центральным пунктом данного исследования.

Являясь одновременно композитором и музыковедом (с особым интересом к семиотике), я занимаюсь поиском тех условий, которые могут обеспечить взаимообмен между поэтическими и эстетическими компонентами [6] в создании сочинений и коммуникаций в современной музыке<sup>1</sup>.

Главный вопрос заключается в следующем: может ли какой-либо «композиционный процесс» быть принят в качестве синтаксического s-кода (в значении, предложенном У. Эко [3, 36–38]) для новых музыкальных кодов, без перспективы каких-либо перцептивных и когнитивных ограничений?<sup>2</sup>

Давайте подумаем о музыкальном произведении, порожденном алгоритмом, то есть набором правил, конкретно определяющих последовательность операций: способен ли такой алгоритм генерировать по сути (в чистом виде) музыкальный смысл? Однако возможно ли наслаждаться этим музыкальным произведением без распознавания алгоритма?

Творчество Веберна дает нам пищу для размышления по этому тонкому и в то же время фундаментальному вопросу.

## 1. ВЕБЕРН И СЕРИАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Я хочу сосредоточить внимание на сочинениях Веберна, созданных в период движения от двенадцатитоновой техники Арнольда Шенберга к мультипараметрическому сериализму Дармштадта. Без сомнения, в отличие от Шенберга, Веберн ранее уже отказался от мотивно-тематической разработки и традиционных форм, характерных для тональных сочинений, созданных перед Второй мировой войной. И хотя он не применял сериальную технику ко всем параметрам музыкальной композиции, тем не менее пытался создать музыкальные формы и смысл, исходя из звучащих самих по себе звуков.

Для исследования взаимоотношений между строгими ограничениями и индивидуальными решениями в творчестве Веберна я предлагаю проанализировать шестую часть из Второй кантаты (ор. 31) для солирующих сопрано и баса, хора и оркестра, созданной Антоном Веберном в период с 1941 по 1943 гг. и ставшей его последней завершенной работой. Подобный анализ, представленный на конгрессе, проводившемся в Вене в 1999 году, был опубликован в двух различных редакциях — 2002 и 2004 гг. [8], [2, 129–147]. Теперь вернемся к различным точкам зрения и поставим своей целью обсудить вышесказанное.

Я отталкиваюсь от эмпирико-аналитического метода, который позволяет проследить индуктивно-дедуктивные процессы. Начиная с описания качественных характеристик состояний действительности на различных уровнях музыкальной формы, я сформулировал несколько гипотез, которые получают свою разработку в прогрессивном анализе герменевтического цикла. Ссылки на восприятие будут сделаны на основе устоявшейся конструкции — «языковой игры» [11], которая обеспечивает внутреннюю целостность между поэтическим, промежуточным и эстетическим уровнями. Таким образом, мы исследуем признаки партитуры в отношении реципиента — аналог предложенному Умберто Эко «образцовому читателю» в поэтическом тексте [4, 261–262] — и для его/ее трансцендентальных и культурных структур.

### 1.1. Двенадцатитоновый регламент: точные и удивительные структуры

Первый пример обобщает двенадцатитоновую структуру движения. На мой взгляд, три варианта были предложены в качестве оригинальных высотных структур, представляющих собой первичное проведение серии:

(1) первый ряд (тт. 8–10) в исполнении соло баса в первой части [5, 160] — см. *пример 1a*;

(2) первый ряд (тт. 3–6) в исполнении соло сопрано (вокал) в четвертой части [1, 30] — см. *пример 1b*;

(3) первый ряд (тт. 1–9) в исполнении тенора в шестой части [7, 371] — см. *пример 1c*.

## Пример 1а. I часть, бас (тт. 8–10)

*p* 1 2 3 4 *f* 5 6 7 8 9 *p* 10 11 12

Schweigt auch die Welt, aus Far - ben ist sic im - mer so

## Пример 1b. IV часть, сопрано (тт. 2–5)

*p* 1 2 3 4 5 6 7 8 *f* 9 10 11 12

Leicht - te - ste Bür - den der Bäu - me trag ich durch die

## Пример 1с. VI часть, тенор (тт. 1–8)

*pp* 1 2 3 4 5 6 7

Ge - lok - kert aus dem Scho - ße,

8 9 10 11 12

in Got - tes Früh - lings

Пример 2 демонстрирует матрицу серийных преобразований, выстроенную Джо Брамбеллоу [1, 31].

## Пример 2

0	3	11	10	2	9	1	5	4	8	7	6
9	0	8	7	11	6	10	2	1	5	4	3
1	4	0	11	3	10	2	6	5	9	8	7
2	5	1	0	4	11	3	7	6	10	9	8
10	1	9	8	0	7	11	3	2	6	5	4
3	6	2	1	5	0	4	8	7	11	10	9
11	2	10	9	1	8	0	4	3	7	6	5
7	10	6	5	9	4	8	0	11	3	2	1
8	11	7	6	10	5	9	1	0	4	3	2
4	7	3	2	6	1	5	9	8	0	11	10
5	8	4	3	7	2	6	10	9	1	0	11
6	9	5	4	8	3	7	11	10	2	1	0

В моих предыдущих публикациях я придерживался гипотезы, выдвинутой Луиджи Рогнони, где  $D = 0$  в первоначальном ряду. Она подкреплена тем

фактом, что в музыке эпохи Возрождения (которую Веберн обстоятельно изучил) модус тенора идентифицировал модус всего произведения. Сегодня, благодаря развитию источников современной музыки и сообщениям Джанмарио Борио, мы знаем, что F# — это 0. Данное открытие позволило мне переформулировать и сделать более конкретными некоторые интерпретации произведений Веберна. Тем не менее, чтобы повторно не копировать нотные примеры, я снова следую за Рогноги, поскольку основной ракурс этого исследования сосредоточен только на последней части, и аналитические результаты все еще прежние, даже при изменении первоначальной формы строки.

### 1.1.1. Поэтический текст и двенадцатитоновые структуры

По причине того, что количество слогов в каждой части 33, а в строке 7 или 6, регулярное соотношение между текстовыми единицами и двенадцатитоновыми рядами невозможно. Приведем три строфы из поэмы Хильдегард Йоне<sup>3</sup>:

Gelockert aus dem Schoße	7	It was a womb that bore him
in Gottes Frühlingsraum;	6	in God's eternity;
gekommen als das Bloße	7	he came, none to adore him,
zu Stern und Mensch und Baum	6	to star and man and tree:
aus Größerem ins Große.	7	was more than all before him.
Ein Leben ist gegeben	7	A new life Heaven gave us,
dem Licht von dieser Welt;	6	the light of all this world.
sie muß sich neu beleben,	7	A new life must invade us
vor seinen Blick gestellt:	6	before his eyes unfurled.
der kann der Nacht entheben.	7	He from the night can save us.
Der kann den Himmel halten	7	Holds Heaven like a flower
und fñhrt zum größten Licht.	6	and leads to greatest light,
Im Friedensschoß gestalten uns,	7	in perfect peace moved our
weil ein Kindlein spricht,	6	will, by a child sweet might,
der Liebe Urgewalten.	7	by holy love's great power

*Английский перевод Эрика Смита*

В примере 3 комплексное четырехголосие задается в метроритмической парадигме. Метрические установки и нотные длительности подчеркивают лингвистическую акцентуацию. Метрическая и ритмическая тождественность приводит к образованию четырехголосного канона.

Пример 4 демонстрирует двенадцатитоновую основу части. Каждый ряд составлен из трех двенадцатитоновых рядов (36 нот), объединенных при помощи наложения сначала одной, затем трех нот — так, чтобы мелодическая линия насчитывала бы 32 ноты, если бы одна не повторялась в начале последней строки. Используя эту методику, Веберн получает строки одинаковой длины.

Пример 3

S  
A  
T  
B

Ge - lok - kert aus dem Scho - ße in Got - tes Früh - lings - raum.

S  
A  
T  
B

ge - kum - men als das Blo - ße zu Stern und Mensch und Baum.

S  
A  
T  
B

aus Grö - ße - reni ins Grö - ße.

Detailed description: This is a SATB choir score in G major. The first system contains the first line of music with lyrics: "Ge - lok - kert aus dem Scho - ße in Got - tes Früh - lings - raum." The second system continues with lyrics: "ge - kum - men als das Blo - ße zu Stern und Mensch und Baum." The third system concludes with lyrics: "aus Grö - ße - reni ins Grö - ße." The score includes vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) with various note values and rests.

Пример 4

C  
D

B  
A

A  
B

D  
C

Detailed description: This is a complex rhythmic exercise for four staves labeled C, B, A, and D. Each staff contains a sequence of notes with various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and dotted notes). The notes are connected by horizontal lines, and there are dashed lines with arrows indicating relationships between notes across staves. Labels like c1, c2, c3, d1, d2, d3, b1, b2, b3, a1, a2, a3, b1, b2, b3, d1, d2, d3, c1, c2, c3 are placed above and below the staves to identify specific notes or patterns.

Сопоставительный анализ этих четырех голосов позволяет обнаружить двойной канон в инверсии. В первой паре голосов (альт и тенор) тенор (ряд А в примере) экспонирует  $P^0$ , затем  $RI^2$  с тремя звуками от  $P^0$  (четверти: В — А — Gis) в наложении, и в конце  $RI^8$  с наслоением Е. Партия альта (линия В) проводит  $I^8$ ,  $I^2$  с наложением Е,  $R^0$  с мостом в виде Gis, А и В.

Во второй паре (сопрано — бас) сопрано (линия С) проводит  $P^4$ ,  $P^0$  с мостом С, и  $RI^0$  с Gis, G и Fis. Партия баса (линия D) представлена  $I^0$ ,  $R^{10}$  с трехзвучным мостом Fis, G и Gis, и  $R^4$  с мостом С. В этом случае мы находим строку С с конца линии D, и линию D с конца линии С. Таким образом, если перевернуть партитуру вверх ногами, возможно прочесть всю композицию, начиная с конца.

Кроме того, отметим взаимопараллельное расположение между женскими (сопрано-альт) и мужскими (тенор-бас) голосами. В этих парах нижний голос является инверсией верхнего. В паре сопрано-альт вначале наблюдаем наложение из одного звука, а затем из трех, отстающих на полутон друг от друга; в паре тенор-бас, наоборот, — вначале наложение из трех звуков, затем из одного. В середине построения используются две кварты А-D и D-G.

*Пример 5* представляет собой суммирование всех этих структур. В первом столбике находим только Р и I; в третьем — только R и RI; мы уже знаем, какие взаимодействия устанавливаются между этими формами внутри рассматриваемой части. В итоге обнаруживаем в центральном столбце все четыре формы. Каждая диспозиция проводится три раза, а нетранспонируемые ряды проводятся только в первом и втором столбцах, в начале и конце части.

Пример 5

S	$P^4$	$P^{10}$	$RI^0$
A	$I^8$	$I^2$	$R^0$
T	$P^0$	$RI^2$	$RI^8$
B	$I^0$	$R^{10}$	$R^4$

## 1.2. Разрывы и свободный выбор

Посмотрев в ноты (*пример 3*), отмечаем, что интервальные каноны появляются лишь в некоторых разделах композиции, поскольку двенадцатитоновый метод позволяет выбирать один и тот же класс высоты в разных октавах. Однако очень широкие скачки зачастую разрывают мелодическую линию. На первый взгляд, а также при прослушивании кажется, что мелодические структурные единицы не регулируются гомеостатическими (относительно постоянными) принципами.

Инструментальная линия подчеркивает эту мелодическую особенность. Партии оркестра просто удваивают голоса в унисон. Кроме того, оркестровая линия разъединяет их на основе лингвистических (и не только метрических) единиц. Рассмотрим, к примеру, линию гобоя в тт. 3–6: Fis, А и F на слове «Gelockert»; цезура; затем E, Gis, Dis и акцент на верхнюю G в слово-

сочетании «aus dem Schoße». Два скачка в оркестровой партии (пример 11): в тт. 11–14 мелодическая линия сопрано на словосочетание «gekommen als das Bloße» распределена между скрипкой и гобоем; а в тт. 15–17 — партия сопрано на «zu Stern und Mench» — между гобоем и скрипкой. Очевидно, что хиастическое<sup>4</sup> расположение согласуется с хиастическим распределением двенадцатитоновой структуры (очевидно, что синтаксический параллелизм согласуется с параллелизмом в двенадцатитоновых структурах). Кроме того, первый скачок знаменует собой серединную точку всей части. Второй скачок возникает после середины, в асимметричной точке, не уравновешенной аналогичным скачком, предшествующим середине.

### 1.3. Функционально независимый динамический процесс: свобода выбора?

Второй скачок в инструментальной партии происходит в разделе с указанием динамического оттенка forte. Рассмотрим более подробно динамические процессы. В тт. 1–11 голоса отмечены pianissimo, в инструментальной партии симметричное crescendo-diminuendo от pianissimo до pianissimo. Crescendo от pianissimo до forte в тт. 12–16 и diminuendo от forte до pianissimo в тт. 16–19 в инструментальной и вокальной партиях соответственно. В тт. 20–24 обнаруживается динамическая организация, подобная первым одиннадцати тактам. Как видно из примера 6, симметричные процессы, основанные на сочетании crescendo-diminuendo, накладываются на двенадцатитоновую структуру асимметричным способом по причине различия в первой и третьей динамических секциях.

#### Пример 6

measures	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Voices	pp----->											pp----->												
Instruments	pp<>pp----->											] pp < f > pp [ pp<>pp----->												

В свете предыдущих наблюдений мы отмечаем, что асимметричное положение ремарки forte приходится на Gis в сопрановой партии (т. 15) — наивысший звук во всей композиции, и что diminuendo начинается на Fis в т. 16, соответствующем разрыву в фразе «zu Stern — und Mench», о которой мы уже говорили ранее.

В завершении анализа динамического плана приведем два наблюдения. Во-первых, diminuendo-crescendo, по-видимому, предоставляют возможность снятия напряжения в мелодических единицах, даже если они не имеют соответствующего синтаксического параллелизма. Эта напряженность характерна для симметричных и асимметричных структур. Во-вторых, согласно традициям, заложенным в вокальном искусстве прошлого, forte возникает на самой высокой ноте в вокальной партии.

## 1.4. Строгий динамический план: точка золотого сечения

Прежде чем анализировать противоречия внутри мелодических процессов, я бы хотел разрешить макроструктурную проблему.

Как возможно обосновать асимметричное расположение ремарок forte внутри сложной хиастической и симметричной двенадцатитоновой структуры? Предыдущее открытие, а именно тот факт, что тембровые разрывы находятся в зависимости от процессов, происходящих на различных уровнях музыкального текста, может стать ключом к разгадке.

С этого момента я задался вопросом: способны ли характеризовать асимметрию в этом сочинении Веберна золотое сечение или аналогичные асимметричные пропорции?

Чтобы найти точку золотого сечения G на линии (см. Knott, 2001), необходимо, говоря словами Евклида (Elements, Book 6, Proposition 30), «разделить отрезок в среднем и крайнем отношениях» так, что отношение наименьшей части GB к наибольшей AG (то есть отношение GB:AG) будет таким же, как отношение большей части AG ко всему отрезку AB (то есть то же самое, что отношение AG к AB).

$$\begin{array}{ccc} A & G & B \\ \hline & g & 1-g \end{array}$$

Соотношения, называемые «божественной пропорцией», можно выразить следующим образом:

$$1 : g = g : (1 - g)$$

Этой пропорции соответствует иррациональное значение 0.618.

Продолжительность шестой части без повторов составляет 73 такта, выраженных половинными нотами. Применяя это соответствие, мы получим следующее:

$$73 : 45.114 = 45.114 : 27.886$$

Округлив эти значения, мы получаем:

$$73 : 45 = 45 : 28$$

## 1.4.1.

Поскольку мы имеем дело с двойным каноном, то я буду отсчитывать 45 т. от начала и от конца части. Таким образом, мы обнаруживаем две точки (*пример 11*): первая располагается между 28 т. от начала и 45 т. от конца (то есть в 29 т. от начала); вторая точка находится между 45 т. от начала и 28 т. от конца (то есть в 46 т. от начала). Что происходит в эти мгновения в музыке?



## 1.4.1.1.

В 28 такте, в конце его м. 9, в басу звучит Fis, который является первым звуком R<sup>10</sup>. В 29 такте в начале ее м. 10, сопрано исполняет C — первый звук в P<sup>10</sup>. R<sup>10</sup> и P<sup>10</sup> являются вторыми рядами, проводимыми в басу и сопрано в этой части. Это единственный случай, когда два ряда проводятся последовательно (то есть без промежуточных звуков, исполняемых другими партиями).

C — первый звук, исполняемый солирующим басом в первой части, а Fis — первый звук у сопрано соло в четвертой части. Обмен между сопрано и басом предполагает соединение между первоначальной парой противоположностей: мужским C и женским Fis.

Используя принцип интервального класса (интервал и его инверсионный эквивалент), «классическую» двенадцатитоновую теорию, представленную Шенбергом и его учениками (в числе которых Веберн), рассмотрим тритон как наиболее возможный интервал (прочие, еще более крупные, объясняются как октавное перемещение). Отметим, что C и Fis являются первым и последним звуками, которые исполняются во всей Кантате, в данном случае оба раза басом соло. Более того, в т. 29 и т. 29 мы обнаруживаем два аккорда: первый (Fis — B — Cis) — диссонантный с точки зрения традиционной гармонии; второй (G — C — Es) — консонантный (хотя и это вторая инверсия). Опять же два противоположных показателя.

Диссонирующий аккорд «разрешается» в консонантный посредством вспомогательного хроматического хода в партии сопрано (Cis — C) и в партии баса (Fis — G). Эта последняя ремарка убеждает в том, что первая точка золотого сечения ознаменовывает соединение, а не разрыв.

## 1.4.1.2.

В 45 такте (т. 15) ни один голос не берет новый звук: альт и бас уже исполняют *crescendo*, в то время как в партиях сопрано и тенора паузы. В 46 такте (по-прежнему м.15) партия сопрано приходит к *forte* на Gis, который является наивысшим звуком всей части. Это второе золотое сечение — основное или «положительное», так как оно проецируется с самого начала произведения, другое — с конца — знаменует собой кульминацию динамического и высотного звучания.

## 1.5. Свободное, но не произвольное замещение высотных классов

В технике композиции Веберна ничто не является случайным. Соответственно, мы можем задаться вопросом, мог ли выбор октавных транспозиций, сделанный Веберном, быть произведен наугад? И что означает гомеостазис (стремление к поддержанию баланса) применительно к динамике, то есть амплитуде (*piano*, *forte* и т.д.)?

Чтобы дать ответы на эти вопросы, необходимо начать с обозрения трех различных точек зрения.

Первая точка зрения исходит из поэтической перспективы: Веберн сам писал об этом в своем письме к Вилли Райху от 23 августа 1941 года, говоря о Второй кантате, что «номом» — законом его музыки — была мелодия, как в сочинениях великих мастеров (Webern, 1963). (В Древней Греции *номос* является многозначным словом и означает и мелодию, и закон.)

Вторая точка зрения связана с эстетической перспективой. Давайте прослушаем часть, которую анализируем. Обычный слушатель, возможно, будет изумлен нетрадиционными мелодическими и гармоническими структурами. Крайне сложно найти хорошо известные модели для его/ее ожиданий или предвкушений. Но опытный слушатель, напротив, будет поражен благозвучием серийной конструкции.

Последняя, третья, точка зрения занимает промежуточное положение между первыми двумя, представленными выше. Давайте оценим их, исходя из трех критериев: (1) регистры и соответствующие им динамические эквиваленты; (2) звуки, исполняемые в верхнем регистре, более яркие, чем в нижнем регистре; (3) звуки, которые звучат не одновременно, воспринимаются легче, нежели взятые вместе.

Таким образом, в т. 13, по причине использования более высокого регистра, партия баса является более ощутимой, нежели сопрано, и потому разновременное звучание голосов более явно, чем в альтовой партии, несмотря на *crescendo*, а также более высокий регистр. Применяя эти критерии, мы можем переписать движение основной мелодической линии во всей части, как показано в *примере 7*. Метрическое деление зависит от акцентов поэтического текста: интересные колебания между бинарными и тернарными метрами провоцируют повторяющиеся отклонения от ожиданий, создаваемых каждый раз ритмической организацией.

С мелодической точки зрения наблюдаем повторы изломов, жестикуляции и музыкальных акцентов, процессы сжатия, расширения динамических диапазонов, а также процессы упорядочивания структур. Смотрите, например, фрагменты а и а1 в тт. 1–4; b, b1 и b2 в тт. 4–7; с, с1 и с2 в тт. 14–17. Отталкиваясь от этих открытий, мы можем снова пересмотреть структуру, дабы увидеть большое количество повторов в мелодических единицах. Повторения тонов — своего рода удлинение звуков, также очевидны.

Таким образом, широкие интервалы, нередко разрывающие мелодические линии, часто имеют функции «классических» мелодических ходов на фоне последовательных сериальных структур.

## 1.6. Аллюзии на тональность

Как можно заметить, два голоса часто оказываются консонантными по отношению друг к другу, возникают некоторые виды имитаций. В этой работе мы также говорим об аллюзиях на традиционную тональность. D-moll, по-видимому, является тем самым заветным ключом в этой части. Тенор начинает исполнять минорную терцию D–F; (*пример 7*) в т. 13 сопрано

и бас образуют своего рода каденцию в d-moll; и особенно в тт. 22–24, где в басу звучит пиккардийская терция в каденции.

В этом месте я хочу вернуться к Fis — ключевому звуку сочинения. В окончании эта нота выполняет две противоположные задачи, порождая тем самым интересную многозначность и глубину смысла: с одной стороны, появляются ассоциации с пиккардийской терцией в каденции, с другой, — достижение и утверждение ее в качестве бесспорного finalis'a, который в модальной музыке был последней нотой сочинения, а в этом додекафонном произведении фактически равен 0.

## Пример 7

Ge - lok - Ge - kert Ge - lok - aus dem Scho - aus dem ße Got -

ße Got - in - lings - tes Früh - raum - kom - Ge - kom - - raum als das Blo -

als das Blo - zu Stern zu Stern Baum aus Baum und Baum aus

- kom - men als das Blo - zu Stern

Baum Grö - ße ins - ße - rem ins - ße. ins - ße. 2

Baum Gro - - ße - ße Gro - ins Gro - - - ße.

## 2. ПРИНОШЕНИЕ ИОГАННУ СЕБАСТЬЯНУ БАХУ

Давайте на некоторое время оставим это сочинение и обратим свой взгляд на веберновскую оркестровку (1935) шестиголосного Ричеркара из Музыкального приношения (BWV 1079) Иоганна Себастьяна Баха. В *примере 8* посмотрим на линию темы — тт. 1–8.

## Пример 8

Alla Bach'sa verbatim  
All rights reserved

EDUARD CLARK ZUGEEIGNET

FUGA (RICERCATA)

Nr. 2 aus dem „Musikalischen Opfer“ von Joh. Seb. Bach Für Orchester gesetzt von Anton Weidner

Sehr mäßig  $\text{♩} = 60$  poco rubato

poco allargando — — — tempo

Flöte  
Oboe  
Englisch Horn  
Klarinette in B  
Baß-Klarinette in B  
Saxofon  
Horn in F  
Trompete in C  
Trombone  
Posaune  
Pauke  
Harfe  
1. Geige  
2. Geige  
Viola  
Violoncello  
Kontrabaß

Copyright 1935 by Universal Edition  
Copyright renewed 1963

In der „Philharmonia“ Parisiensammlung aufgenommen  
U. E. 16277 W. Ph. V. 465

U. E. 16377

Веберн дробит тему, единственную значимую единицу, на семь субъединиц (которые будут рассмотрены нами в качестве характерной черты) и поручает каждую из последних различным инструментам (*пример 9*). Первоначальное разделение темы сохраняется в течение всей части, но Веберн систематически отступает от установленного порядка в мелодических единицах и инструментровке.

Веберновская оркестровка Ричеркара представляет собой тембровую обработку и аналитическое прочтение сочинения Баха. Но какой сюрприз ожидает нас, если мы транспонируем сочинение Баха и Веберна на шаг выше! (*Пример 10*).

Последующий анализ может обнаружить больше связей между частями Кантаты и мелодическими единицами, которые Веберн идейно заимствовал из сочинений Баха, как в случае с четвертными А — D — G, которые появляются в окончании баховской темы и в середине двенадцатитонового ряда Веберна.

## Пример 9

Example 9 shows a musical score for seven instruments: Trombone, Horn, Trumpet, Horn, Trombone, Horn, and Trumpet/Harp. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and accidentals across the staves.

## Пример 10

Example 10 shows a musical score for two instruments: Bach and Webern. The Bach staff is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The Webern staff is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and accidentals across the staves.

## 3. СОЗДАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЫСЛА

В своей оркестровке композитор выстраивает собственную тембровую систему на основе баховской музыки так, что веберновские мелодические единицы и их соотношения выходят на первый план.

По-видимому, цель заключается в своеобразном стремлении слышать обмен между музыкальными фрагментами, этот принцип берет свои истоки из шенберговской модели *Klangfarbenmelodie*. В Кантате сложная мелодическая игра возникает в результате важных тембральных преобразований. Элементы тональной системы, наряду с мелодическими гомеостатическими процессами в Ричеркаре, двенадцатитоновые структуры в Кантате — все это служит для выявления предпосылок оппозиционных элементов, которые делают этот контекст неверным.

## 3.1. Игра риторических фигур

Двенадцатитоновые ряды Веберна, в отличие от рядов других композиторов, создают предпосылки к возникновению мелодических конфигураций. Отличительной чертой является двойной уровень артикуляции между каноническими структурами, порожденными двенадцатитоновым методом и авторской мелодией.

Такие понятия, как «фонологическая» (или дистинктивная) оппозиция, «базовое сопоставление», «запас прочности», которые Николас Руверт считал «существенными для системы коммуникации» [9, 71], по-видимому, умест-

ны по отношению к музыке Веберна. Таким образом, мы можем согласиться с утверждением о том, что «веберновская афористичность и экономичность» необходимы для того, чтобы «избежать хаоса» [9, 76].

Поиски в музыкальном языке XX века абсолютно для всех — и в области додекафонии, и для сериального метода — могут повлечь за собой сокращение значимых оппозиций и потерю контакта нашего предпонимания с внутренним музыкальным материалом. Кажется, это лишь предварительное условие в поэтических стратегиях Веберна, а не чистейшая сущность его музыки.

### 3.2. Целостность поэтического и эстетического аспектов

На мой взгляд, эти аналитические наблюдения демонстрируют эстетическую континуальность, она достигается благодаря поэтическому единству. На самом деле мы видели, как Веберн в различных частях своей кантаты создает моменты усиления-ослабления в динамическом плане, которые часто контрастируют с необычным характером мелодии; этот эффект способствует созданию ритмической переменности, реализующейся в простых метрах. Кроме того, он максимально полно использует возможности диапазона вокальных партий. И последнее, но не менее важное — классический и риторический механизмы отклонения от ожидаемого явно используются на всех уровнях.

По-видимому, сочинения Веберна предлагают новую иерархию взаимодействия компонентов музыкального языка, которые только частично — благодаря особой, главной роли тембра и динамики — следуют предтоновой модальности.

Важным видится вопрос «будущего» этих компонентов и их реальной возможности структурировать поле напряжения-ослабления, регулируемое гомеостатическим принципом, как это имеет место быть в традиционной тональной системе.

Мой анализ демонстрирует взаимосвязь всех компонентов, противопоставление которых и рождает эвентуальный и ясный смысл произведения. Несмотря на это, очевидно, что тембр и динамика по-прежнему оказывают ключевое воздействие на мелодические и гармонические комплексы.

### 3.3. Эмпирическое восприятие и эстетические процессы

Что происходит с эстетической точки зрения? Мы допускаем различные эмпирические реакции от прослушивания Второй кантаты Веберна. Но анализ показывает, что поэтические и нейтральные структуры в конечном счете взаимодействуют с элементами лингвистического пространства, оказывая влияние на восприятие звукоточек, ритма, динамики и тембра, созданных автономными структурами, подчиненных различным правилам. Таким образом, человек — субъект — может легко воспринимать их, хотя понимание каждого параметра индивидуально и варьируется в соответствии с различным культурным уровнем слушателя.

Весьма вероятно, что любой слушатель будет вынужден постигать поэтический текст, состоящий из наслоения мужских и женских голосов, удвоенных

инструментальной линией. Из-за полифонической фактуры слова не всегда будут отчетливы, но то же самое происходит и в классической полифонии. Вместе с тем, поскольку сочинение не является ни модальным, ни тональным, обычный слушатель не может насладиться его звучанием. Тем не менее воспринимая некоторые мелодические фрагменты, отдельные имитации между голосами и, повторяя опыт слушания, он может понять, что части состоят из однотипных структур, повторяющихся три раза. Некоторые слушатели могут указать на повторение высоких или низких тонов, то есть детерминировать ряды, хотя распознать высотные ряды способны лишь те, кто обладает абсолютным высотным слухом. Но так ли это важно? Вполне вероятно, что каноническая структура произведения будет оказывать влияние, по меньшей мере бессознательное, на восприятие слушателей, несмотря на неспособность большинства объяснить это явление. Если слушатели знают немецкий язык, они будут воспринимать динамические изменения, сочетая их усиление и ослабление с содержанием текста; но динамические изменения будут также восприниматься и сами по себе. Динамическое *crescendo* создает усиление звучности и при отсутствии приятных звуков, а различная длина фрагментов, отмеченных *pp*, обогащает восприятие динамического плана. Различные перегруппировки вокальных тембров порождают разнообразие музыкальных красок, хотя только опытные и образованные слушатели смогут распознать некоторые аллюзии на тональную музыку и баховскую тему, которая была рассмотрена выше.

Полагаю, что очень трудно идентифицировать двенадцатитоновые структуры, выстроенные Веберном, исключительно при прослушивании, не глядя в партитуру. Но, как уже было сказано в начале исследования относительно алгоритмов в музыке, зависит ли ее смысл от некоторых математических структур и параметров? То же самое относится и ко всем музыкальным канонам, подобным тем, которые были созданы Иоганном Себастьяном Бахом. Кажется очевидным, что музыка Баха звучит прекрасно не только по причине сложных канонических структур, широко распространенных, и что большинство таких структур нераспознаваемы при прослушивании. Однако не все модальные и/или тональные каноны звучат хорошо только потому, что они каноны (и кто изучал классические принципы формообразования, а именно фугу, осведомлены об этом вопросе).

#### 4. МУЗЫКА И ГОРИЗОНТЫ ДУХОВНОГО В ЧЕЛОВЕКЕ

Лекции Веберна все еще актуальны сегодня. Создание музыки, и не только художественной, предполагает вызов традициям, стереотипам, формам, жанрам, системам... одним словом — человеческим возможностям. Тем не менее такой вызов, каким бы радикальным он ни был, не может выйти за границы человеческого сознания. Отношения между субъективным выбором и объективными законами диалектики развиваются и претерпевают изменения с течением времени, но всегда в пределах горизонта человеческого Бытия. Это то, чему учили нас все деструктивные авангарды, и музыка Веберна тоже.



Пример 11

VL.

1 *Sehr fließend*  $\text{♩} = ca. 168$

**Oboe**

**Saxophon**

**Klarinette**

**Bass-Klarinette**

**Horn (ohne Dpf.)**

**Trumpete (a. Dpf.)**

**Posaune (a. Dpf.)**

**Sopran**

**Alt**

**Tenor**

**Bass**

**1. Geige**

**2. Geige**

**Bratsche**

**Viola/cello**

A

P<sup>4</sup> pp

8 pp

P<sup>0</sup> pp

P<sup>0</sup> pp

A

1. *Sehr fließend*  $\text{♩} = ca. 168$

1. Ge - ißt - hart aus dem See -

2. Ein Le - ber ist ge -

3. Der kann den Him - mal

1. It was a warm that bare

2. A new life Hea - ven a

3. Holds His - ven like a flow

1. Ge - ißt - hart aus dem See -

2. Ein Le - ber ist ge -

3. Der kann den Him - mal

1. It was a warm that bare

2. A new life Hea - ven a

3. Holds His - ven like a flow

1. Ge - ißt - hart aus dem See -

2. Ein Le - ber ist ge -

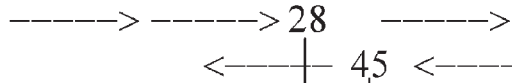
3. Der kann den Him - mal

1. It was a warm that bare

2. A new life Hea - ven a

3. Holds His - ven like a flow





6 [B]

1. Scho - Be in der Fröh - linge - reum; ge - hem  
 2. - ge - ben dem Licht von die - ser Welt; die ma -  
 3. hel - ten und fährt zum groß - ten Licht. In Fre  
 1. bare him in God's e - ter - ni - ty; he came,  
 2. gave us, the light of all this world, new  
 3. flow - er and leads to great - est light, per

1. -Be in der Fröh - linge - reum; ge - hem  
 2. - bert dem Licht von die - ser Welt; die ma -  
 3. - ten und fährt zum groß - ten Licht. In Fre  
 1. in him in God's e - ter - ni - ty; he came,  
 2. us, the light of all this world, new  
 3. - er and leads to great - est light, per

1. aus dem Scho - Be in der Fröh - linge - reum; ge - hem  
 2. ist ge - ge - ben dem Licht von die - ser Welt; die ma -  
 3. ihm - sel hal - ten und fährt zum groß - ten Licht. In Fre  
 1. wamb that gave him in God's e - ter - ni - ty; he came,  
 2. Has - ven gave us, the light of all this world, new  
 3. like a flow - er and leads to great - est light, per

6 [B]

-----> 36 37 ----->      -----> 45 ----->  
 <-----< 37 36 <-----<      <-----< 28 <-----<

**II**

**Oboe**  
**Sax.**  
**Cl.**  
**Bas.**  
**Hrn.**  
**Trp.**  
**Tbn.**  
**S.**  
**A.**  
**T.**  
**B.**  
**Ch.**  
**1. Sop.**  
**2. Sop.**  
**3. Sop.**  
**1. Alt.**  
**2. Alt.**  
**3. Alt.**  
**1. Ten.**  
**2. Ten.**  
**3. Ten.**  
**1. Bas.**  
**2. Bas.**  
**3. Bas.**

**Lyrics:**

1. - raum; ge - ber - kom - men als das Blo - ße Be - zu -  
 2. Welt; sie muß sich neu be - le - ben, zu Stern und  
 3. Licht. Ich für - dere schloß ge - stal - ten, ver - sei - zert  
 1. - ly; he came, none to a - dare him, to star and  
 2. world. A new life must in - vade us fore be -  
 3. light, in par - fact peace moved o - ur will, by

**Rehearsal Markers:** C, R<sup>0</sup>, R<sup>8</sup>

16

Ob.

Sax.

Cl.

Bass.

Hrn.

Trp.

Tbn.

S.

1. Stern und der Mensch und Baum der Stern  
 2. sei mit men sein Blick ge stellt:  
 3. Kind ein Kind lein spricht,  
 1. star and man and tree:  
 2. fare his eye un furled,  
 3. by a child's sweet might, He by

A.

1. Mensch und Baum der Stern der Stern Be-  
 2. Blick ge stellt: der karm der  
 3. Kind ein Kind lein spricht, Lie be  
 1. man and man and tree: more than  
 2. eye un furled, He from the  
 3. child's sweet might, by he ly

T.

1. und Baum der Stern der Stern der Stern  
 2. ge stellt: der karm der karm  
 3. lein spricht, tree: more than all  
 1. and un furled, He from the night  
 3. sweet might, He by he ly love's

R4

S.

1. zu Stern und Mensch und Baum  
 2. vor sei men Blick ge stellt:  
 3. wirt, weil ein Kind lein spricht,  
 1. in star and man and tree:  
 2. be fare his eye un furled,  
 3. will, by a child's sweet might,

1. Gg.

2. Gg.

Bc.

Vc.

20

Ob.

Sax.

Kl.

Fagel.

Hrn.

Trp.

Tbs.

S.

*verlächend*

1. Grö - ße - ren ins - gro - ße.  
 2. kaum der Nacht ent - he - ben.  
 3. Lie - be Ur - ge - wal - ten.  
 1. more than all be fore him.  
 2. from the night can save us.  
 3. ho - ly loved great pow - er.

*pp*

A.

1. - ren ins gro - ße.  
 2. Nacht ent - he - ben.  
 3. Ur - ge - wal - ten.  
 1. all be fore him.  
 2. night can save us.  
 3. love's great pow - er.

T.

1. ins gro - ße.  
 2. ent - he - ben.  
 3. ge - wal - ten.  
 1. be fore him.  
 2. can save us.  
 3. great pow - er.

*pp*

*verlächend*

B.

1. aus Grö - ße - ren ins gro - ße.  
 2. der kaum der Nacht ent - he - ben.  
 3. der Lie - be Ur - ge - wal - ten.  
 1. was more than all be fore him.  
 2. He from the night can save us.  
 3. by his ly love's great pow - er.

*pp*

*verklüppend*

1. Gg.

2. Gg.

Er.

Vi.

*pp*

## REFERENCES

1. *Brumeloe Joe*. Pitch structures in Webern's Second Cantata, Opus 31. *Indiana Theory Review*, 1986. 7/2: 30–46.
2. *Delli Pizzi, Fulvio, Michele Ignelzi and Paolo Rosato*. Systems of Musical Sense. Essays on the analysis, semiotics, and hermeneutics of music. Imatra and Helsinki: International Semiotics Institute, 2004.
3. *Eco Umberto*. A theory of semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
4. *Eco Umberto*. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. Bloomington: Indiana University Press. [1968] 1979.
5. *Kolneder Walter*. Anton Webern: An introduction to his works. H. Searle, trans. London: Faber. [1961] 1968.
6. *Molino Jean*. Musical fact and the semiology of music. J. A. Underwood, trans. *MusicAnalysis*. [1975] 1990. 9/2: 113–156.
7. *Rognoni Luigi*. La scuola musicale di Vienna. Torino: Einaudi, 1974.
8. *Rosato Paolo*. «Melos» Narrativity in Anton Webern. *Signs, Music, Society III*, Jeff Bernard and Gloria Withalm (eds.), S — European Journal for Semiotic Studies. 2002. 14/1–2, pp. 93–116.
9. *Ruwet Nicolas*. Contradictions within the serial language. M. Shenfield, trans. *die Reihe* 6: 65–76. [Original French version: *Revue belge de musicology*. [1959] 1964. 13: 8397; reprinted in *Ruwet* 1972: 23–40.
10. *Ruwet Nicolas*. Langage, musique, poésie. Paris: Seuil, 1972.
11. *Wittgenstein Ludwig*. Philosophical investigations/Philosophische Untersuchungen. English and German texts. G. E. M. Anscombe, Eng. trans. New York: Macmillan, 1953.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Эстетические и поэтические компоненты — в данном случае имеются в виду некоторые идеи семиологической концепции Ж. Ж. Наттье, где под поэтическим понимается относящееся к осуществлению замысла произведения, а под эстетическим — то, как это должно быть преподнесено в процессе интерпретации.
- <sup>2</sup> Категория кода в семиотике. Код в качестве исходного понятия семиотики — не столько знак, сколько «знаковая ситуация», ситуация, в которой нечто воспринимается кем-то как знак. Происходит коммуникативная ситуация. Успешность ее определяется прежде всего процессами кодирования и декодирования сообщения, а значит, выбираемым кодом. Код — широко используемое понятие в семиотике — позволяет раскрыть механизм порождения смысла сообщения. Код представляет собой систему, которая дает возможность ограничить разноречивость различных значений. Для успешной коммуникации адресант и адресат должны пользоваться одним и тем же кодом. Со стороны передающего информация код является шифром, способом зашифровки информации, правилом ее «упаковки» в сообщении. Код включает набор знаков, системы их значений и правила комбинирования или замещения одними знаками других и т. д. У. Эко определяет код как систему, в которой заданы (то есть оговорены по предварительному соглашению) репертуар знаков и их значений вместе с правилами комбинаций знаков (Эко 2006: 57).
- <sup>3</sup> Подстрочный перевод немецкого и английского текстов.

*(Немецкий текст)*

Выпущенный из лона  
В весеннее пространство Бога  
Пришедший нагой  
К звезде и человеку, и дереву  
Из большого в великое.

*(Английский текст)*

Это было чрево, породившее его  
В божественной вечности;  
Он пришел, но никто не поклонялся ему,  
К звезде, и человеку и дереву:  
Было больше, чем все до него.

Жизнь дана  
Свету этого мира;  
Она должна возродиться,  
Представ пред его взором:  
Он может освободить ее от ночи.

Новую жизнь дали нам небеса.  
Свет всего мира сего.  
Новая жизнь должна вторгнуться  
Прежде, чем его глаза откроются.  
Он может спасти нас от ночи.

Он может удерживать небесный свод  
И вести к благодатному свету  
В чреве мира сотворить нас,  
Потому что ребенок есть плод  
Сильной любви.

Держит Небо, как цветок,  
И ведет к величайшему свету  
В совершенном покое двигались наши  
Воля, дитя сладкой мощи.  
Великая сила священной любви.

- <sup>4</sup> Хиазм ( χιᾱσμός, глагол χιᾱζω, *chiázō*, «уподоблять букве X») — риторическая фигура, заключающаяся в крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов (например, фраза «Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве»).