

**ІННОВАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ОСМИСЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ
ФОРМИ КОМПОЗИТОРАМИ НОВОЇ ВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ:
А. ФОН ВЕБЕРН. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ТРИ ПІСНІ НА
«НЕПРОХІДНІ ШЛЯХИ» ХІЛЬДЕГАРД ЙОНЕ»
(«DREI GESÄNGE AUS «VIAE INVIAE»
VON HILDEGARD JONE»), ОР. 23**

Визначається роль артикуляційного комплексу у формуванні композиційного рівня музичного твору.

Ключові слова: артикуляційний комплекс, первісний код, артикуляційний контрапункт, артикуляційний резонанс, артикуляційні ланцюги, хвилі, еволюції.

Определяется роль артикуляционного комплекса в формировании композиционного уровня музыкального произведения.

Ключевые слова: артикуляционный комплекс, первичный код, артикуляционный контрапункт, артикуляционный резонанс, артикуляционные цепи, волны, эволюции.

The article is devoted to a role of articulation complex in the forming of compositional level of music work.

Key words: articulation complex, initial code, articulation counterpoint, articulation echo, articulation chains, waves, evolutions.

Плюралізм творчих технік, методів, стилів, притаманний мистецтву ХХ ст., є відображенням глобальних трансформацій суспільної свідомості. ХХ ст. називають століттям глобального експерименту, пошуку основи для створення нової культурної парадигми. Найважливішим напрямом у мистецтві початку ХХ ст. був модернізм, творчі відкриття котрого стали фундаментом розвитку мистецтва понині. Однією з провідних тенденцій модернізму є маргіналізм, який в академічному мистецтві відобразився в методі тотальної регламентації виконавських засобів музичної виразності. Таким чином, виконавські засоби набули значення домінуючих у системі музичної мови.

Утіленням модерністської концепції стала творчість А. Веберна. Творчою метою композитора було створення нової художньої структури з максимальним ступенем взаємодії і співвіднесення всіх елементів. Ця структура стала втіленням натурфілософської ідеї космічного метаморфозу. У системі музичної мови А. Веберна функціональність замінено симетрією, яка спостерігається на всіх рівнях фактури.

Виконання творів композиторів-модерністів потребує від музикантів спеціальних знань щодо специфіки естетики модернізму й

особливого погляду на сутність елементарних музичних компонентів: тону, акорду тощо.

Таким чином, розробка методів аналізу модерністських творів не втрачає актуальності для музичної науки.

Мета дослідження — виявлення формоутворюючої функції артикуляційного комплексу у вокальному циклі А. Веберна «Три пісні на вірші Х. Йоне», Ор. 23.

У розробці теми автор ґрунтується на дослідженнях Л. Гаккеля, Е. Денисова, Ц. Когоутека, С. Курбатської, С. Павлішин, П. Хіндеміта, В. Холопової, Ю. Холопова.

Світова гармонія як система відповідностей виражена у творах А. Веберна в просторовій стереофонії. У вертикальній площині її функціонування зумовлене дією артикуляційного контрапункту, в горизонтальній — взаємодією артикуляторних програм. Глибинна структура музичного простору створюється:

1) стереофонічним розшаруванням фортепіанної фактури (артикуляційний контрапункт як спектр ступенів щільності, парасонанс, артикулювання форшлагів і пауз у просторовій перспективі);

2) специфічними прийомами вокального й фортепіанного звукодобування (перехрещування рук, енергетичне наповнення стрибків, сполучення режимів роботи головного й грудного резонаторів, поєднання фальцетно-мікстового регістру з «фальцетними вознесеннями»);

У формоутворенні — сфері архітектоніки — метою А. Веберна стає інтегрована музична тканина, структура з максимальним ступенем взаємозв'язку й співвіднесення всіх її компонентів. До цього рівня належать прояви симетрії як урівноваженості, які виражаються, наприклад, у комплементарності тембрів, динаміки, агогіки, парній артикуляції, реалізації «ідеї повернення» (система обрамлень), дзеркальній симетрії динамічного відлуння.

А. Веберн підкреслював: «У музиці, як і в усьому, в чому людина виражає себе, важливо по можливості чітко виявити співвідношення частин у взаємозв'язку, одним словом — показати, як одне співвідноситься з іншим», — [1, с. 61]. Ясність Веберн пов'язує з категорією *Faßlichkeit* (зрозумілість), що забезпечує можливість найадекватнішої, по можливості, однозначної передачі інформації.

Таким чином, у творах композиторів нововіденської школи тональна функціональність заміщується симетрією, що реалізує себе на різних рівнях. Одним з проявів симетрії у вокальному циклі А. Веберна стали симетричні (парні) образи поетичного тексту (царство коріння — небо; смерть — життя; ніч — день; тьма — світло). Стосовно музичного ряду необхідно відзначити специфіку парної артикуляції (№ 3), що організована за принципом системи дзеркальних відображень. У контексті поетичного змісту цей принцип

наповнюється світлом провідної ідеї: відображенні Божественного в кожному з нас («ніяких стін між нами й Богом»).

Динаміка стає засобом формоутворення. Динаміка впорядкована, хоча в ній композитор не дотримується жорстких норм серіалізму. Динамічний «візерунок» має струнке графічне втілення. Розглянемо в цьому аспекті першу частину циклу № 1 (такти 1-24).

У тт. 1-2 дві динамічні хвилі автономні від метричної сітки й замикаються *crescendo* до *pianissimo*:

$pp, p > pp$ — $pp, p > pp$

Схема 1

У тт. 5-8 система відповідностей поширюється на відносну динаміку (симетричні конструкції *crescendo* і *diminuendo*, проведення резонуючих прийомів — дзеркальна симетрія динамічного відлуння).

Calando a tempo

$p < f > p < p > pp$
динамічне відлуння динамічне відлуння

Схема 2

Також наявна фігура замикання, що виражається сполученням агогічних позначень (*calando* — a tempo).

Комплексом динамічних та агогічних засобів структурується форма двотакту (тт. 9-11).

Фермата *frei* Фермата

$pp < p > pp - p > pp (p > pp) p >$
Динамічне відлуння Резонуючий повтор
Вступ Основний розділ Кода

Схема 3

Чітко позначені межі основного розділу: повторений «динамічний мотив» замикається артикуляційним резонансом і ферматою, обрамляється дзеркальною симетрією подібних акустичних прийомів (динамічне відлуння — резонуючий повтор). Кода репрезентує традиційну фігуру замикання: комплекс згасаючого звучання (*diminuendo*) й «агогічний зворот» (*frei* — фермата).

У цілому «динамічна форма» першого розділу виявляє ознаки тричастинності з елементами репризи й контрастною серединою.

Другий розділ (такти 12-24) побудований відповідно до концепції фіналоцентризму. У цьому разі також очевидна формоутворююча роль динаміки.

Артикуляційний комплекс динамічних та агогічних позначень окреслює чотири фрази, кожна з яких замикається *calando*.

calando

Тт. 12-15: вокал $f > p < > p pp$
фортепіано $f p fp > pp p > pp$

		tempo		calando
Тт. 15-17:		f	> p	pp >
		tempo		calando
Тт. 18-20:		f	> p	
		tempo		фермата
Тт. 20-24:	вокал	f	p	f
	фортепіано	f ff	> pp	f ff

Схема 4

Аналіз другого розділу дозволяє виявити ще кілька основних функцій динамічного й агогічного рівнів у музиці А. Веберна.

В основі трьох перших фраз — одна формула «динамічного руху» (від forte — до piano). Тип «динамічного руху» з вершини-джерела асоціюється з провідною формулою мелодійного руху в класичній музиці. При цьому з кожною новою фразою скорочується зона тихого звучання, що відтінює різкість forte. Контрастне зіставлення forte і piano в третій фразі позбавлене «зм'якшуючих нюансів». Наслідком сукупності позначених процесів стає «народження» «зустрічної» динамічної хвилі, інтенсивність якої дозволяє досягти могутнішого звучання (fortissimo). Структуру відзначають завершеність, урівноваженість. Вона побудована відповідно до законів психології сприйняття, комунікації. І в цьому аспекті метою композиції для Веберна є зрозумілість (*FaЯlichkeit*).

Стосовно принципів співвідношення партій привертають увагу два моменти. Перший — це підтримка динамічного «злету» вокаліста (акцент *fp* у партії фортепіано на гребені динамічної хвилі у вокальній партії). Цей приклад ілюструє один з елементів дуєтного принципу взаємодії солістів. Другий (тт. 20-24) зацікавлює «запізнілою динамікою» фортепіано — проекцією іншої просторової площини. Таким чином, за допомогою засобів динаміки й агогіки А. Веберн відтворює класичні структури музичних форм.

Основа «динамічного сюжету» № 2 — зіставлення контрастних, індивідуально визначених «динамічних станів», кожен з яких відповідає окремому розділу форми.

Тт. 1-7 являють собою цілісний динамічний пласт з елементами дзеркальної симетрії й «динамічного філірування» ($f > p$), що в плані агогіки збігається з *ritenuto* і завершується ферматою. Період витримано в єдиному темпі, без агогічних відхилень (за винятком згаданого):

$$sff > f < sff \quad f > p$$

Схема 5

«Динамічна картина» другого розділу (тт. 8-14) інша. У ній, насамперед, привертає увагу перевага відносної динаміки, її «інтенсивне життя» на грані ірреально тихих звучань. Нижній «трепет»

прозорих ліній, що сплітаються між собою, супроводжується агогічними «завмираннями». Плин суб'єктивного часу з «подовженням миттєвостей» у просторі, сповненому відзвуками кристалізується у двочастинну форму з динамічним контрастом типу барочної тераси:

Tempo calando tempo calando tempo rit.

вокал < > pp < > p < > f > < f < >

фортепіано p < > < > pp > p < > pp > f > < f >

Схема 6

«Повернення forte» ілюструє фразу поетичного тексту: «Sie fließt zum Strom der Gnade wunderbar zuruck» («Вона повертається назад до потоку милості»).

Перший і другий розділи, рівні за масштабом, репрезентують два основні образи цього номера: божественної висоти (прояв духовного начала) і людської сердечності (прояв душевного начала). Символічним є навіть розмір цих розділів: 1/2 — утілення Єдиного; 5/4 — утілення різноманіття в єдності.

«Сюжет» поетичного тексту оформлюється в лаконічне висловлення: «волога, що падає з небес», відгукується в людині «кров'ю серця й проникливістю сліз», а потім — повертається назад, «до потоку милості». Це висловлення можна виразити тріадою (теза — антитезис — синтез), яка на рівні засобів артикуляційного комплексу набуває різноманітного втілення. Контрастно-складена форма цілого будується на двох образах, що постійно змінюють один одного.

Наступний (третій) розділ (тт.15-19) відзначений графічною суворістю й простою обрисів:

Tempo rit.

F < sf f > p > pp

Схема 7

Четвертий розділ (*ruhig* — такти 20-24) нагадує другий інтенсивністю динамічного й агогічного «життя». Наступна фраза (тт. 23-24) вводиться за принципом відтінюючого контрасту: уповільнюється темп (*viel langsamer, sehr ruhig* — набагато повільніше, дуже спокійно), звучання витримане в динаміці *pianissimo*, сповнене резонуючих переключень фортепіано й вокалу, «завмирань» фермат.

У п'ятому — дуже лаконічному (три такти) — розділі обидва образи (Himmel — «небо» і Seele — «душа») представлені в згущеному контрастному зіставленні. Цей розділ є кульмінацією номера. На відміну від традиційного тлумачення кульмінації як динамічного перетворення, досягнення нової якості, нового рівня розвитку, А. Веберн пропонує тип кульмінації, що являє собою «збірний образ» основних станів, квінтесенцію їхніх істотних ознак. Подібна кульмінація є однією з проєкцій натурфілософських поглядів композитора, що ілюструє ідею коловороту сущого.

Ідею «Повернення до начала» втілено в тематичному обрамленні (тт. 28-29) — «звуківисотній арці», що з'єднує коду № 2 з початком циклу. Кода позбавлена традиційних результируючих атрибутів: динамічних наростань, акцентів, потужної повнозвучності фактури *tutti*. Якщо провести паралель з мовознавством, то подібне поєднання параметрів приведе до фінальної крапки або знака оклику.

Веберн завершує № 2 трикрапкою, що веде в нескінченність. У вокальному ряді про це свідчать: філірування довгого звука (супроводжується *diminuendo*), широкий висхідний стрибок, який у динаміці загасання зумовлює перехід на фальцетний режим звукодобування (обертоновий спектр, що поступово втрачає барви, викликає асоціацію з просторовим віддаленням). Цей артикуляційний комплекс поєднується із загальним тихим розчиненням звучності. Останній акорд (діапазон у три октави), який упродовж тривалого часу «тане» на ферматі в динаміці *pianissimo*, м'яко «огортає» звучанням просторову сферу. Таким чином, основою концепції коди є ідея піднесення як знаходження духовної чистоти.

Тривалість розділів — $7:7:5 : 5 (3 + 2) : 3:1:2$ — виражає не тільки магію числових співвідношень, але й узгоджується із закономірностями класичної драматургії, що зважають на особливості психології сприйняття: тривалість подвійної експозиції, скорочення масштабів розділів у лінійній перспективі розвитку (становлення) музичної тканини, що завершує фігура замикання.

Формоутворююча роль прийомів звукодобування (артикуляції у вузькому сенсі) також є вельми істотною у вокальному циклі А. Веберна. У № 1 однаковість піаністичного прийому *tenuto*, його фрагментарне проведення в масштабах пісні намічають пунктир логічного ланцюга: *Ich bin nicht mein* (Я не належу собі) — *Du bist nicht dein* (Ти не належиш собі) — *Wir sind nicht unser* (Ми не належимо собі).

Аналітичний розбір першого розділу цієї пісні (такти 1-11) щодо прийомів піаністичного звукодобування виявляє певний «сюжет» їхнього розгортання. Тт. 1-2 побудовані на поєднанні акордів *tenuto* і восьмих, що зліговані по двоє. Акордова вертикаль Веберна — проекція мелодії, «згорнутої» в точку. «Один акорд — живий у часі, але нерухливий у просторі музики. Це знак часу, що минає нечутно, непомітно, але вимірює собою й музику, і життя, що веде за край життя...», — відзначає Л. Гаккель [2, с. 99].

Ідея «творчого тону» (*kreatürliche Ton*), який є предтечею сонористики, з достатньою мірою визначеності оформилася у творчості К. Дебюссі, котрий розкрив експресивні можливості триваючого тону й конструктивну роль фонічного начала у формоутворенні.

Акордова вертикаль А. Веберна насичена дією доцентрових сил, подібних до ефекту «втягування у вирву». Вона інтровертна, звернена «всередину себе» і виконує у формі функцію стримуючого фак-

тора. Ця особливість творчого мислення композитора зумовлює максимальну концентрацію психічних процесів виконавця, яка виявляється в специфіці тактильних відчуттів, щільності дотику та ін.

«Легатні конструкції» — один з проявів дії загального принципу стрибка, що властивий стилю А. Веберна. Далекі регістрові сполучення в усіх голосах фактури є параметром стереофонічно організованого мультиплощинного простору, в якому стрибок мислиться як зрушення матерії в часопросторі. Стрибки репрезентують взаємодію механізмів устремління й гальмування у формі цілого. «Матеріальному» втіленню стрибків відповідає тип рухової активності виконавця, пов'язаний з механізмом подолання.

У т. 4 виникають «нові персонажі»: форшлаг і «фактурно розпилений» акорд, які в сукупності являють собою модифікацію квазі-серії т. 1.

Форшлаг в інтерпретації Веберна — це співзвуччя, тони якого розсіяні в просторі. Головним під час виконання форшлагу є ретельне співвідношення його звуків за висотою, динамікою, тривалістю, побудова у свідомості його моделі як «просторового співзвуччя». У цьому розділі простежується композиційний принцип «проростання прийому». Спадному форшлагу т. 4 (єдиному в першій фразі) «відповідає» дзеркально симетричний форшлаг у т. 5 (єдиний у другій фразі). «Наслідком» цих «відблисків» стає ланцюг форшлагів (т. 8) — основа інтермедійної побудови, — що є доповненням другої фрази.

«Акордовий пасаж» у формі цілого виконує дві функції: «зміни декорацій» і замикаючої побудови. Це — репрезентант активного начала. Він є екстравертним. У цьому разі діють відцентрові сили, переважає висхідний рух, пасаж супроводжується «спрямованим у простір» динамічним наростанням (*crescendo* до паузи). Йому відповідає тип рухової активності, пов'язаний зі спрямованістю, «проривом» в іншу площину. Обрамлене ферматами, останнє проведення цього фактурного сегмента (у динаміці затихання (*diminuendo*), вільному темпі (*frei*), що компенсує *ritenuto*) — ще одна «зміна декорацій» та одночасно — обрамлення розділу (елементи квазі-серії). Це проведення внаслідок дії засобів артикуляційного комплексу викликає іншу асоціацію: «прорив» змінюється «розчиненням» у просторовій перспективі.

Тт. 9-11 — своєрідний «парад персонажів». У ньому послідовно представлені всі артикуляційні сегменти розділу, завдяки чому ця будова набуває синтезуючого змісту.

Таким чином, у першому розділі першої пісні представлені чотири типи рухової активності: інтровертний (акорди й тони *tenuto*), екстравертний (пасаж шістнадцятих *legato*), стримуваної спрямованості (легатні пари восьмих тривалостей), акустичного співвіднесення (форшлагів).

Інтровертний тип є проявом дії доцентрових сил, екстравертний — відцентрових, тип стримуваної спрямованості — це проєкція їхнього зіткнення, тип акустичного співвіднесення в цьому сенсі є нейтральним. Словом, артикуляційний «сюжет» цього розділу — це сплетіння й зіткнення енергій, пульсація щільності.

Щільність як показник артикуляційного рівня у творах композиторів нової віденської школи, а пізніше — авангардистів — також має «лінію розвитку». Збільшення щільності супроводжує «переростання» *tenuto* в *marcato* (№ 1, тт. 23-24) в одному з голосів фактури.

У другій пісні прийом звукодобування стає «візитною карткою» розділу форми. Переважне застосування форшлагів до *staccato* в поєднанні з *tenuto* характеризує перший розділ пісні. Це поєднання містить семантичний підтекст: опозиція *staccato* — *tenuto* відбиває співвідношення невагомості — вагомості і відповідає поетичному образу «падіння з висот». У другому розділі переважає *legato*. Чергування цих прийомів звукодобування зберігається до останніх тактів номера. Ізольовано прийом *tenuto* виконує двояку функцію: одного з параметрів артикуляційного комплексу в каденції, що завершує всі розділи пісні, і своєрідного *Cantus firmus* у складі артикуляційного контрапункту (такти 8-15).

Специфічний нюанс є основою № 3: чергування парних артикуляційних комплексів, елементи яких перебувають у відносинах симетрії (прямій або дзеркальній), являє собою форму, котру можна назвати «сютою відображень».

Педаль застосовується в № 3 як тембрально-фонічна фарба. Її виникнення на тлі безпедального звучання двох перших пісень сприйняттям оцінюється як нове, а тому закономірно привертає увагу. Упровадження в тембральний спектр «зеконмленого тембру» привносить у завершальний номер фінальний ефект *tutti*.

Таким чином, артикуляційний комплекс у циклі А. Веберна відіграє світоглядну (ідея космологічного метаморфозу, виражена симетрією прийомів артикуляційного комплексу, артикуляційним контрапунктом і резонансом як явищами просторової стереофонії, горизонтально-вертикальними перетвореннями фактури), семантичну (деформація коду артикуляційного комплексу, оперування регістром і щільністю, контрастом моделей артикуляційного комплексу), композиційну (формуотворююча роль динаміки, агогіки, артикуляції), комунікативно-психологічну (концепція людини як мікрокосму в макрокосмі, втілена збереженням первинного коду артикуляційного комплексу на мікроділянках форми) і стильову (тотальна організація звукового простору, збереження класичних принципів виконавства в техніці пуангилізму) функції.

Перспективою подальших досліджень є розробка методики аналізу музичних творів авангардного напрямку ХХ-ХХІ ст.

Список літератури

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. — М. : Музыка, 1975. — 143 с., нот.
2. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. — Л.-М. : Сов. композитор, 1976. — 296 с.
3. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. В. Денисов // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 112–137.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 367 с.
5. Курбатская С. Meisterwerke вариационной формы / С. Курбатская, Ю. Холопов // С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. — М. : Сфера, 1998. — С. 238–363.
6. Павлишин С. «Місячний П'єро» А. Шенберга / С. Павлишин. — К. : Муз. Україна, 1972. — 56 с.
7. Хіндеміт П. Техніка і стиль / П. Хіндеміт // Українське музикознавство : зб. ст. — К. : Муз. Україна, 1972. — Вип. 7. — С. 260–280.
8. Холопов Ю. «Знаки свыше» / С. Курбатская, Ю. Холопов // С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. — М. : Сфера, 1998. — С. 137–179.
9. Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М. : Сов. композитор, 1984. — 320 с.
10. Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга / М. Элик // Музыка и современность : сб. ст. — М. : Музыка, 1971. — Вып. 7. — С. 164–211.

Надійшла до редколегії 10.12.2010 р.