

## Организирующая роль семантических и звуковысотных рядов в «Altenberg Lieder» А. Берга

Скосырева Александра Владимировна

аспирант, кафедра искусствоведения, Академия хорового искусства им. В.С. Попова

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ Skosyreva1701@yandex.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

### Аннотация.

Предметом исследования данной статьи являются "Пять песен на тексты к видовым открыткам П. Альтенберга". Написанные в технике свободной гemitоники (с использованием 12-тонового ряда), «Песни» потребовали от автора нахождения новых способов гармонической централизации. Объектом исследования являются звуковысотные ряды и мотивы-цитаты, играющие роль "центральных элементов", составляющих основу музыкального языка. В статье также прослежена преемственность произведения Берга в отношении малеровских размышлений об отношении художника-творца с окружающим его миром. Уделено внимание некоторым исполнительским трудностям. В статье приводится подробный анализ звуковысотных рядов, использованных в цикле, а также мотивов-цитат, наполняющих смысловую ткань песен. Последовательность значимых мотивов отражена в особых «семантических рядах». Новизна исследования заключается в подробном рассмотрении техники центра (центрального элемента), которую использовал А. Берг при написании А. Altenberg Lieder. В ходе нашего исследования мы пришли к выводу, что четвёртый опус Берга наполнен многомерными смыслами, отсылками и аллюзиями. Знание этих смыслов, ощущение их присутствия важно для исполнителя. Это дает возможность более глубокого понимания произведения. Квартовые и терцовые мотивы, малосекундовые интонации и аллюзии на музыку Баха, Дебюсси и Малера складываются в единое музыкально-смысловое полотно.

**Ключевые слова:** Альбан Берг, Петер Альтенберг, оркестровые песни, центральный элемент, атональность, семантический ряд, двенадцатитоновый ряд, мотив-цитата, интонация, вокальное исполнительство

### DOI:

10.7256/2454-0625.2018.8.27058

### Дата направления в редакцию:

04-08-2018

### Дата рецензирования:

09-08-2018

Пять оркестровых песен на тексты видовых открыток Петера Альтенберга (Fünf Orchesterlieder nach Ansichtkartentexten von Peter Altenberg) op. 4 (1912) являются важнейшим звеном в творчестве А. Берга, ведущим от романтических ранних песен к атональности «Воццека» и додекафонной технике оперы «Лулу».

Сочинению «Песен» предшествовал сложный период в жизни композитора. Берг закончил обучение у Шёнберга, обрел самостоятельность, а вместе с ней обременённость различными заботами. Для Альбана наступает время перемен: счастливых – переезд в «аристократический округ Хитцинг» [16, S. 93] и долгожданная женитьба на Хелене Наховской, но вместе с тем тревожных и трагичных – через 13 дней после свадьбы Берг узнает о смерти Густава Малера, своего кумира и идейного вдохновителя нововенцев; много беспокойств причиняет Альбану размолвка с Шёнбергом, его учителем и духовным наставником. Внезапный отъезд Шёнберга производит на Берга «ошеломляющее впечатление» [1] [5, с. 191]. «Его <Берга> восторженная, беззаветная, но и мучительная привязанность к Шёнбергу представляла своего рода психологическую зависимость от учителя. С его отъездом он в буквальном смысле осиротел» [5, с. 192]. Загруженный различными околмузыкальными заботами (различные корректировки, написание клавираусцугов и путеводителей) [2], Берг около полутора лет ничего не сочиняет. Его композиторскую деятельность также подрывает неуверенность в себе и неприятие публикой его произведений [3].

Именно Шёнберг поддерживает Альбана в это время, вдохновляя его на создание нового произведения. В письме от 13 января 1912 Шёнберг восклицает: «Почему Вы ничего не сочиняете! Вы не должны давать так долго бездействовать Вашему таланту» [5, с. 248], советуя написать несколько песен, чтобы «стихи помогли вернуться к музыке» [там же]. Уже через два месяца, 10 марта, приходит ответ: «Я, наконец, вновь что-то сочинил – маленькую оркестровую песню на текст видовых открыток Альтенберга. К ней я вскоре, как только здесь закончатся концерты, добавлю еще некоторые...» [5, с. 249].

Но работа затянулась более чем на полгода. Берг, занятый организацией концертов, не сразу смог приступить к продолжению сочинения. Следующее письмо Шёнбергу, в котором Альбан сообщает о скором завершении пятой, последней песни op. 4, датировано 6/7 октября 1912 [5, с. 291].

Шёнберг, стремясь поддержать своих учеников, Берга и Веберна, настаивает на том, чтобы их произведения были включены в оркестровый концерт Академического союза литературы и музыки [4]. Эта идея с трудом пробивает себе дорогу (исполнение, запланированное на 20 ноября, отменено по причине болезни исполнителей; концерт, назначенный на 23 февраля, перенесен на 30 марта [5]).

Берг с необычайным трепетом отнесся к предложению исполнить в концерте его «одну-две краткие (легкие!) оркестровые песни» [5, с. 253]. В обширном письме он приводит различные доводы за или против исполнения той или иной песни с точки зрения вокальных трудностей, оставляя выбор за Шёнбергом: «Если позволите, я бы предложил Вам, дорогой г-н Шёнберг, прежде всего V песню (пассакалию), учитывая легкость вокальной партии в музыкальном отношении <...> я осмелюсь предложить еще и вторую: а именно III или IV. Для певицы легче III, и для пения с оркестром в ней только одно

трудное место, темповое изменение <...> IV песня в целом (вокальная партия и партия оркестра) труднее. С другой стороны, это, безусловно, женская песня. Так что, если можно говорить о двух песнях, я предложил бы комбинацию: III и V. <...> I очень трудна! Во всех отношениях! <...> исполняйте то, что Вы сочтете хорошим! <...> с точки зрения трудности вокальной партии, называю последовательность: V самая легкая, II тоже легкая, III средняя, IV и I самые трудные» [\[5, с. 254\]](#).

Реакция Шёнберга на новый опус сдержана и несколько парадоксальна: сам он, признанный новатор, осуждает Берга за чрезмерное использование новых средств. Берг оправдывается: «я лучше разбираюсь в новых звучаниях, достигаемых новыми средствами, слышу их везде, где, наверное, можно было бы обойтись и без них, и, в конечном итоге, применяю их, поскольку не могу иначе». Ситуация также осложняется тем, что Мария Фройнд, известная меццо-сопрано, напрочь отказывается исполнять песни Берга. После безуспешных уговоров был приглашен тенор Альфред Борутто, признанный исполнитель Вольфа.

История премьеры *Altenberg-Lieder* не менее драматична, чем события, предшествующие написанию цикла. Первое исполнение связано со скандалом, по масштабу и общественному резонансу сопоставимым с премьерой «Весны священной» Стравинского. В концерте были заявлены три песни из цикла, но исполнение второй пришлось прервать, так как публика не смогла сдержать своего возмущения [\[6\]](#). «Столица мировой музыки Вена превратилась в центр всеобщего озверения – остается только гадать, куда слиняла вся пристойная интеллигентность собравшейся публики, превратившейся в дерущуюся толпу. <...> Автор оперетт Оскар Штраус свидетельствовал в суде, что звуки побоища были самой гармоничной музыкой, прозвучавшей в тот вечер» [\[10\]](#). Пресса не скупилась на язвительные, саркастичные высказывания, называя музыку нововенцев «крайне странными звуковыми экспериментами» [\[6\]](#), а песни Берга «несусветной чушью» [\[20, с. 293-294\]](#).

Катастрофа первого исполнения печальным образом повлияла на судьбу четвертого опуса Берга. Он остался неопубликованным и почти полностью был забыт. Только в 1953 году Яша Горенштейн [\[7\]](#) исполнил этот цикл в программе Би-би-си, и после этого клавир *Altenberg-Lieder* наконец-то был опубликован.

Создание ор. 4 потребовало от Берга решения двух важных проблем: композитору нужен был оркестр, одновременно способный к тонкой звуковой дифференциации и к сильным эмоциональным кульминациям. Для отображения оригинальности поэтического текста было необходимо установление новых отношений между певческим голосом и его инструментальным сопровождением. В песнях на стихи Альтенберга обе проблемы поставлены и решены с замечательной оригинальностью, что оказало несомненное влияние на развитие композиторской техники Берга, в частности, на создание оперы «Воцтек».

Исследователи отмечают сильное влияние на сочинение Берга пяти оркестровых пьес Шёнберга (Ор. 16) и двух его ранних опер – «Ожидание» и «Счастливая рука» (написаны между 1909 и 1913 годами). По мнению Ханса Редлиха, «именно в Ор. 16 Шёнберга, проявляется борьба за новую концепцию оркестровых звуков. Именно здесь противоположность между огромным оркестром и его применением к эксклюзивному выражению минутных и исчезающих звуковых эффектов создает основу нового стиля» [\[19, с. 58-59\]](#). В основе песен на тексты Альтенберга также лежит парадокс несоответствия

огромного состава оркестра и его использования в афористически кратких пьесах.

Петер Альтенберг неслучайно был избран в качестве автора текстов. Литературным источником стала его книга «Neues Altes» («Новое старое», 1911). Поэт был знакомым композитора и его жены и, по словам Моргенштерна, принадлежал к пантеону Берга. Фигура Альтенберга для Вены эпохи Fin de Siecle (конец века) была одновременно эксцентричной и знаковой. Он считался вестником «освобожденной от действующих норм естественной жизни» [9, с. 170]. Созданный им образ «жалкого, радикального аутсайдера» [там же, с. 171] соответствовал декадентским настроениям интеллектуальных кругов венского модерна.

Особенностью творческого метода Альтенберга является отстраненное наблюдение за окружающей действительностью и фиксация впечатлений. Отсюда краткость высказывания, «телеграфный стиль души» (нем. *Telegramm- Stil der Seele*) [15]. Его не интересует мир социальных отношений и конфликтов. Для поэта объектом исследования становится человеческая душа: «в людях еще аккумулированы непомерные капиталы жизненной энергии, которые кажутся заживо погребенными. Их можно высвободить <...> только с помощью души и духа!» [8] [11, с. 196].

Но более всего Альтенберга интересовала душа женщины. В обществе того времени существовало определенное представление о женской социальной роли. Женщина могла быть дочерью, женой и матерью, должна была следовать тем правилам и предубеждениям, которыми была поневоле окружена. Для Альтенберга женщина – величайшая загадка, её душа – вместилище тайных страстей и неразбуженных порывов.

Берга привлекало в поэте сочетание провокационности с чрезвычайной уязвимостью, «эксцентричность, заключающая в себе некую наивную подлинность» [17, p. 7]. По словам Редлиха, «открытие Бергом Момберта и Альтенберга в то время, когда Шенберг и Веберн были сильно зависимы от немецкого "Парнасского" Стефана Георге, показывает, что он инстинктивно направляется к драматической психологии оперы нового типа» [19, p. 59].

Краткость высказывания, изысканная мелодика стиха, образы природы, являющиеся зеркалами душевных состояний, ощущение тоски и неспешная созерцательность роднят поэзию Альтенберга с творчеством Ли Бо и Чжан Цзи, китайских поэтов времен династии Тан [9].

Обратимся к анализу образного мира и музыкального языка «Пяти песен». Переводы текстов Альтенберга, представленные ниже, составлены на основе фрагментов переводов, представленных в статье Л. Кокоревой [7], а также интернет-ресурса <http://classic-online.ru/ru/production/27317>.

## I

Душа, ты становишься прекрасней после снежных бурь.

В тебе они тоже случаются, как в природе.

И в обеих еще остается мутный след,

Пока облака окончательно не рассеются.

## II

Видел ли ты лес после летнего дождя?

В нем все спокойнее, ярче и прекраснее, чем прежде.

Смотри, женщина, ты тоже иногда нуждаешься

В летних дождях.

### III

Твой задумчивый взгляд был устремлен за пределы мира,

Ничто земное тебя никогда не заботило.

Жизнь и мечты о жизни – все внезапно кончилось...

Твой задумчивый взгляд по-прежнему устремлен за пределы мира. [\[10\]](#)

### IV

Ничто не пришло, ничто не придет для моей души.

Я ждал, я ждал, о, я ждал...

Дни будут тянуться за днями, и напрасно развеваются

Мои пепельные волосы вокруг моего бледного лица.

### V

Здесь – покой. Здесь поплачу я обо всем.

Здесь растворится непостижимое, безмерное страдание,  
сжигающее мне душу...

Смотри, здесь нет ни людей, ни селений.

Здесь – покой! Здесь снежинки тихо падают в воду...

Образный мир песен, с одной стороны, созвучен основным мотивам творчества Петера Альтенберга, а с другой – подчеркнуто-эмоционально отображает чувство тревоги и потери ясности будущего, столь характерное для нововенской школы. Песни представляют собой размышления художника о душе, природе, женщине, своей судьбе и предназначении в современном мире.

Следуя за поэтическим словом, музыкальная ткань «Пяти песен» отличается принципиальной новизной. Существование музыки в условиях атональности потребовало от композитора нахождения опорных смысловых элементов, объединяющих музыкальную ткань в единое целое. Этими элементами становятся интонационные мотивы, наполненные различными символическими смыслами [\[11\]](#). Кокорева выделяет несколько таких мотивов.

1) Скорбная малосекундовая интонация, «мотив усталости человеческого сердца» [\[4, с. 310\]](#), которую можно рассматривать как цитату из «Песни о земле» (где она используется во второй и в шестой части) (см. Пример № 1) :

Пример № 1. Берг. Оп. 4 № 1



У Малера (в части «Одинокий осенью») (см. Пример № 2):

Пример № 2



2) Мотив креста . Это символ страдания, одна из основных музыкально-риторических фигур эпохи барокко. [\[8, с. 27\]](#) (см. Пример № 3):

Пример № 3. Берг. Оп. 4 № 4



3) Терцовые мотивы имеют двойственную семантику. Во вступлении это мотивы бури [\[12\]](#) [\[7, с. 13\]](#). (см. Пример № 4):

Пример № 4. Берг. Оп. 4 № 1



Во-вторых, ходы на терцию (в особенности на большую) достаточно часто встречаются в

мелодии (как оркестровой, так и вокальной). Здесь они, как правило, воспринимаются как мягкие и утешающие.

4) В качестве «интонации-цитаты» Кокорева выделяет и сопряжение звуков *ми* ( *e* ) и *фа* ( *f* ) . Исследовательница прослеживает здесь связь с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси: «звуки *ми* и *фа* Дебюсси использует, когда хочет подчеркнуть фатальный смысл происходящего» [7, с. 16] (потеря Мелизандой кольца, важные слова героев, смерть Пеллеаса и Мелизанды).

5) Кокорева отмечает особенную важность *кварттовых мотивов* и *параллельных квартаккордов* в первой (пример 5а), второй (пример 5б) и пятой (пример 5в) песнях. Исследовательница предполагает связь ор. 4 с «пеллеасовскими квартами» Дебюсси и квартами *ми-ля* у солирующих арф в «Прощании» Малера из «Песни о земле». Ссылаясь на Г. Редлиха, она указывает на истоки квартаккордов в Камерной симфонии ор. 9 Шёнберга. ( см. Примеры № 5а, 5б, 5в )

Пример № 5а. Берг. Ор. 4 № 1



Пример № 5б. Берг. Ор. 4 № 2



Пример № 5в. Берг. Ор. 4 № 5



6) *Интонационный комплекс, концентрирующий малосекундовые интонации* (проходит через все пять песен, при этом почти всегда от звука *соль* ) – начальный мотив третьей песни ***g- fis- f*** (см. Пример № 6 ):

Пример № 6. Берг. Ор. 4 № 3





В этих звуках Кокорева слышит аллюзию на «хроматизм крика обезьяны» [7, 19] из кульминации первой части «Песни о земле» – символ смерти. (см. Пример № 7):

Пример № 7. Малер. «Песнь о Земле» 1 часть



Кокорева отмечает смысловую и интонационную близость указанных мотивов, комбинирующих малосекундовые и терцовые интервалы.

Сконцентрированные Бергом «самые скорбные интонации эпохи барокко и переломного XX века» [7, с. 11] создают внутреннюю, интонационную драматургию «Пяти песен».

Помимо мотивов, наделённых той или иной символикой, смысловая связность обеспечивается и чисто музыкальными факторами. Речь идёт об использовании Бергом трёх звуковысотных рядов, которые представлены во вступлении «Пяти песен» [7, с. 12]. Один из них (второй) играет роль *центрального элемента* [2, с. 3, 31].

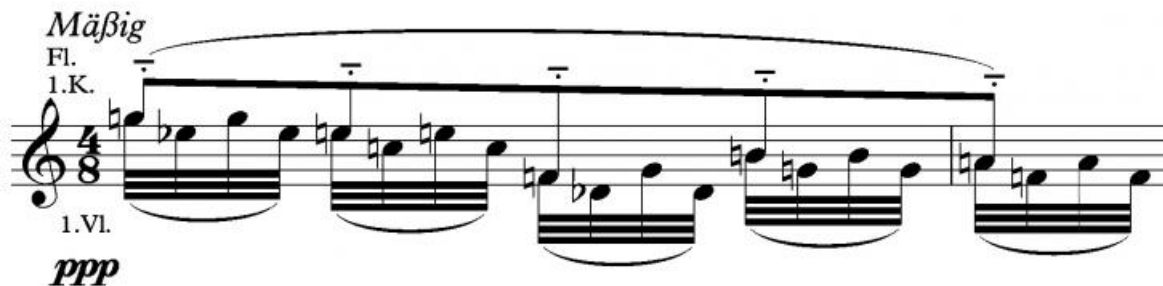
Понятие «центрального элемента» было разработано Ю.Н. Холоповым в его книгах «Современные черты гармонии Прокофьева» [13] и «Очерки современной гармонии» [12]. Изначально центральный элемент (ЦЭ) мыслился как своего рода замена тоники в гармонических системах, не основанных на принципе тональности. Позднее концепция ЦЭ была распространена и на тональную, и на модальную эпохи эволюции музыкального языка (в тональных системах центральным элементом является тоническое трезвучие).

ЦЭ играет роль логического центра системы. В нём сокрыт принцип построения многих (иногда всех) гармонических вертикалей произведения. Звуки центрального элемента могут быть даны и последовательно, организуя линейную сторону гармонии. Анализируя «Пять песен», Н. Алексенко отмечает: «принцип вертикали не является главным и определяющим в цикле. Первостепенное значение здесь приобретает горизонталь (тембровые «перекрашивания» и модуляции, которые проецируются на вертикаль)» [2, с. 4].

Звуки первого ряда (g- e- f- h- a) проводятся у флейты и кларнета в тремолирующих терциях (см. Пример № 4):

Пример № 4. Берг. Ор. 4 № 1





На наш взгляд, этот ряд также претендует на роль центрального элемента, хотя его позиции в цикле несколько слабее.

Второй ряд (*g- gis- b- cis- e*) состоит из звуков, от которых повторяется первый элемент. В вертикальной проекции эти звуки дают уменьшенный септаккорд, нижняя терция которого поделена на полутон и тон.

Этот ряд пять раз проводится в Пятой песне как тема пассакалии.

В 9-м такте Вступления в качестве контрапункта у альтистов появляется третий ряд (см. Пример № 8 ). Этот структурный элемент примечателен тем, что является хроматическим двенадцатитоновым рядом, предвестником додекафонии. (пример 8):

Пример №8. Берг. Ор. 4 № 1



Звуки третьего ряда появляются по принципу аддиции (сначала 3, потом 5, потом 10), постепенно захватывая все большее звуковысотное пространство. Два последних звука (из 12) появляются в 14-15 тактах.

Обобщая знания об использованных мотивах, наполняющих ткань ор. 4, мы можем составить особые семантические ряды, соответствующие каждой песне. Рассмотрение данных рядов позволит нам вернее судить о семантике музыкального высказывания. Введём следующие обозначения:

- 1) «Мотив усталости человеческого сердца» и близкие ему ламентозные интонации — **L**;
- 2) тема креста в своем классическом полном варианте — **X**, а моменты частичного претворения этого мотива (без первой или последней ноты) — **x**;
- 3) терцовые мотивы — **З**;
- 4) сопряжение звуков *ми* и *фа* — **ef**;
- 5) квартовые мотивы — **4**, параллельные квартаккорды — **4//4**;
- 6) малосекундовый интонационный комплекс (аллюзия на «крик обезьяны») — **g-fis-f**.

Произведём анализ каждой песни опуса 4 согласно следующему плану:

- 1) смысл текста и образный строй песни;
- 2) семантический ряд;

3) звуковысотные структуры и музыкальная форма.

**Вступление** в этом цикле играет важную роль. Во-первых, здесь чувствуется экзотический тембровый колорит. Как отмечает Ю. Векслер, «оркестровое вступление к первой песне имитирует звучание яванского гамелана». [5, с. 248] Во-вторых, в образном плане – это картина бури, ключевой символ мощной неуправляемой энергии. Он появляется в первой (Schneesturm – с нем. «снежная буря») и второй (Gewitterregen – с нем. «дождь с грозой») песнях. Образ бури иллюстрирован тремолирующими терциями, которыми дублированы звуки первого ряда. Ровные пятизвучные мотивы и тремоло создают ощущение бесконечного движения. (пример 4) Финал экспозиции звуковысотных рядов, о которых говорилось выше, совпадает с резким «обвалом» в оркестре, состоящим из аккордов со структурой 8.3, позднее столь любимых А. Веберном (см. Пример № 9 ): гроза внезапно закончилась, наступило затишье, выраженное в покачивающихся терциях. Оркестр постепенно уступает место голосу. (пример 9):

Пример №9. Берг. Ор. 4 № 1



**Первая песня** – это обращение к душе. Само слово Seele (Душа) рождается из стона [13] и воплощается через мотив креста, который является символом скорби. (см. Пример № 10 ):

Пример №10. Берг. Ор. 4 № 1



Общее состояние – чувство тревоги и сомнений, душа находится в смятении. Далее возникает образ метели (Schneestürmen) как символ большого эмоционального потрясения. Для души буря – способ очищения, необходимость для нахождения покоя и внутреннего равновесия. «Душа, ты красивее и глубже после снежной бури...» – размышляет автор. Образ бури как возможности переживания сильных эмоций, предельно энергетически наполненный, связанный с романтической традицией, получает у А. Берга новую трактовку.

Семантический ряд первой песни (от вступления голоса) выглядит так:

**Lx 4//4 L 4//4 LLL 4//4 Lx 4//4 4//4 e-f** (закл. выдержанный аккорд e - h - f ). Звуки

последнего аккорда взяты из первого ряда, а выписанное арпеджиато челесты в третьем с конца такте – из второго.

Мы видим, что в этой песне преобладают интонации *lamento* и параллельные квартаккорды.

Линия голоса в первой песне начинается с малосекундовой восходящей интонации, основанной на звуках третьего ряда (сначала третий, потом первый и второй). Далее мелодия разворачивается по принципу расширения интервального диапазона (пик его достигается на словах «Auch du...»), а затем идет на спад. Возникает скрытое двухголосие: верхняя линия – *h- c- cis- d- e- f- fis- g*, нижняя – *h- a- as- g- f*. Такой тип построения мелодии позволяет композитору передать неустойчиво-эмоциональное состояние героя.

Кульминация поддержана в оркестре нисходящими малосекундовыми интонациями в басу и использованием резкозвучающих квартаккордов. Затем следует очень эмоциональный оркестровый эпизод, после которого наступает тревожное затишье. На фоне этой оркестровой тишины, подсвеченной аккордом *e- h- f* (звуки первого ряда) на *ppp*, возникает малеровский мотив усталости человеческого сердца (на слова *und über beiden*). Далее этот мотив развивается, вновь образуя скрытое двухголосие: один голос остаётся на *g*, а второй восходит по звукам второго ряда. (см. Пример № 11):

Пример № 11. Берг. Ор. 4 № 1



Оркестровое сопровождение становится более прозрачным и перемещается в верхние регистры на фоне все того же аккорда *e- h- f*, который выдерживается до конца песни. Такое гармоническое устройство придаёт второй части песни черты коды.

**Вторая песня** является обращением к женщине и по смыслу близка первой. В поэтическом тексте появляется сильный эмоциональный образ – *Gewitterregen* (с нем. «дождь с грозой», «ливень») – это способ преображения природы, возвращения в первичное естественное состояние. Женщина, словно природа, также нуждается в ливнях (здесь имеется в виду переживание сильных эмоций). Для Альтенберга мир женщины, круг её чувств, настроений и эмоций – непрерывный мотив творчества. Для А. Берга, как будущего автора оперы «Лулу», женщина – ящик Пандоры, таящий вечную загадку и опасность скрытых страстей.

Семантический ряд второй песни:

**3 g-fis-f 4 xx 3 X 3 4** акк.-аллюзия на сц. смерти Мелизанды **4 x 3 4 ef**

Вокальная партия второй песни основана на терцовых и квартовых мотивах, а также различных вариантах темы креста. Особая роль принадлежит мотиву *g - fis - f*. Прозвучав в самом начале песни, он напоминает о сильных переживаниях первой части «Песне о земле», которые, однако, здесь у Берга не выражены открыто, но тайно присутствуют. Динамика цитированного аккорда, выстроенная от *pp* к *pppp*, передает чувство оцепенения, замирания, которое возникает в природе после ливня.

**Аккорд – цитата** (см. Пример № 12):

## Пример №12. Берг. Ор. 4 № 2

Str.

Vcl.

Вторая песня рождается из тишины, застывшей после окончания первой песни. Партия голоса начинается без поддержки оркестра; во втором такте в мелодии возникают два квартовых скачка, которые повторяются и в конце песни (пример 56).

Это самая лаконичная песня цикла, оркестр здесь осторожно следует за партией голоса, поддерживая ее. Здесь чувствуется интимность высказывания: мелодия лишена резких скачков, приближена к интонациям человеческой речи, она будто скользит по заданному рисунку.

В первых трёх тактах в мелодии в качестве опорных звуков выступает ЦЭ (второй ряд в ракоходе): *b- g- e- d- cis*. Далее в оркестре звучат нестрогие имитации на мотив, состоящий из восходящей большой терции и нисходящей малой секунды. Цепочка восходящих терций приводит к аккорду-цитате на *pp*.

Тишайшая кульминация приходится на слова «*Siehe, Fraue*» (см. Пример № 13):

## Пример № 13. Берг. Ор. 4 № 2

*ppp*

*Sie - he, Frau - e,*

С этой фразы и до самого конца песни продолжается канон между голосом и виолончелью.

В результате складывается форма, близкая периоду.

**Третья песня** – это безмолвный вопрос, который художник задает вселенной: его взор ищет некую истинную жизнь за пределами реального бытия, но внезапно осознаёт, что всё уже кончено, жизнь подходит к концу – можно ли постичь смысл? Возникает ощущение зыбкости бытия, присутствия некоего сверхчувственного начала. Образ бесконечного пространства, составленный из темброво-переменчивых аккордов, тревожен и неустойчив. Вопрос преобразуется в мучительно-тоскливое размышление о жизни и мечте и, прерываясь внезапным зловещим шёпотом, повторяется на *pp* как воспоминание.

Семантический ряд третьей песни:

**g-fis-fX ... 3**(на ноте *f*) **3X g-fis-fX**

Помимо часто встречающихся мотивов креста и терцовых ходов, здесь дважды проводится цитата из первой части «Песни о земле», что для Берга ассоциируется со словами «за пределы всего (ты устремляешь взгляд)». Возможно, этот мотив символизирует томление по иному миру.

В тексте этой песне есть нечто, что роднит идейный мир Альтенберга и нововенской школы: размышление о роли гения. Предназначением истинного художника является стремление заглянуть за пределы пространства, увидеть то, что другие, обремененные земными заботами, увидеть неспособны. По мнению Альтенберга, отказ от «Hof und Haus» <sup>[14]</sup> – единственно возможный путь для того, кто хочет понять загадочный смысл бытия.

В третьей песне в оркестре на протяжении семи тактов звучит двенадцатитоновый аккорд, создающий образ изменчивого, неустойчивого пространства. (см. Пример № 14):

Пример №14. Берг. Ор. 4 № 3

Holz, 1, Trp.  
3. Hr.  
2 Pos.  
Tba.

*pp*

Возникает чувство inferнальной тревоги, пугающей зыбкости бытия. Вся песня строится на разработке этого аккорда.

Форма песни трехчастна. В середине контрастно звучит поговорка «Hattest nie Sorge um Hof und Haus», выстроенная на простом терцовом мотиве. (см. Пример № 15):

Пример №15. Берг. Ор. 4 № 3

*mf*

*Hat-test nie Sor-ge um Hof und Haus!*

После этого в оркестре наступает резкий «обвал» (нисходящие скачки на большую сексту наслаиваются друг на друга с усилением звучности). Затем нежно и жалобно на фоне трепетных триолей (малая терция валторн и фисгармония) звучит голос – Leben und Traum vom Leben – здесь в мелодию также вплетен мотив креста. Но лирическое настроение быстро сменяется зловещим шёпотом; наступает реприза. Начальный двенадцатитоновый аккорд здесь формируется постепенно из различно тембрально-окрашенных звуков.

**Четвертую песню** можно рассматривать как ответ. Но это ответ без ответа . Песня наполнена разочарованием обманутого ожидания (я ждал, ждал, ждал...) и осознанием тщетности надежд – Nichts ist gekommen...(ничто не пришло). Героя охватывает чувство тщетности любых усилий, безысходности.

Семантический ряд четвертой песни:

х<sup>[15]</sup> feg-fis-fxxxЦЭL<sup>[16]</sup> х<sup>[17]</sup> ...

Четвертая песня – самая мрачная часть цикла. Начинается она, как и предыдущая, с

мотива креста [18]. Во второй фразе песни «*(Ich habe) gewartet, oh, gewartet*» возникают (по принципу аддиции) звуки ЦЭ (второго ряда): *g- as- b- cis- e*, что создает ощущение возрастающего напряжения. В оркестре партия голоса поддержана аккордом *fis-es- cis- f*, существующим на протяжении всей этой фразы в режиме тембрового изменения (Klangfarbenmelodie). В конце первой части в оркестре звучит непривычный «сползающий» канон, передающий ощущение зыбкости. Тритон, который возникает между нижними голосами в конце этого канона, служит гармонической основой второй части песни (сначала он колеблется *h- f — ais- e*, а потом застывает на *a- dis*).

Тритоновые мотивы в низком регистре усиливают чувство потерянности и неустойчивости. В вокальной партии большое значение приобретают нисходящие малосекундовые интонации, из которых складывается хроматическая гамма (за вычетом *do*) *cis - h - b - a - as - g - fis - f*. В конце песни в мелодии звучит нисходящий целотоновый ход, состоящий из звуков первого ряда в ракоходе.

Мелодия в этой песне лишена резких перепадов. Она или медленно сползает, придерживаясь малосекундовых интонаций, или стремится взойти наверх, но это ей удастся лишь с третьей попытки (на словах «*Ich habe gewartet...*»). Энергетический тонус, в сравнении с первой песней, ослаблен: лирический герой теряет свои силы. Единственный эмоциональный всплеск происходит на слове «*umsonst*» (напрасно), которое выражает суть сожалений героя (см. Пример № 16):

Пример № 16. Берг. Ор. 4 № 4



**Пятую песню** «*Hier ist Friede*» можно рассматривать как эпилог.

Песня написана в форме пассакалии, что подчеркивает её торжественно-трагический характер. Здесь появляется образ идеального мира, где царит покой. Но этот мир не способен принести художнику радость и гармонию. Задав вопрос и оставшись без ответа, художник лишается какого бы то ни было решения. Нет надежды, нет борьбы, нет настоящего смирения (как у Малера), есть только глубоко личная, сильная эмоция: «Здесь я выплачу мое безмерное горе, которое сжигает мою душу».

Семантический ряд пятой песни:

**ЦЭХ 4 g-fis-fxx 4 L [19] 3 ЦЭ 3 4 ЦЭ ef+ ЦЭ 4 4 xLg-fis-f 4 ЦЭ**

На этой схеме мы показали и все пять проведений темы пассакалии (которая представляет собой изложение звуков ЦЭ); третье проведение – в вокальной партии.

Вновь перед нами – концентрация самых выразительных мотивов (крест, *ef*, *g - fis - f*, *lamento*), прослоенных в высшей степени неустойчиво звучащей темой пассакалии. Отметим также большую роль квартетных тем, имеющих тут угрожающую символику.

Это и неудивительно – ведь в тексте речь идёт о потерявшей всякую надежду душе художника, которая жаждет покоя и находит его в том, что как бы растворяется в универсуме. Возникают явные аналогии с «Прощанием» из «Песни о земле» Малера, где



герой также навсегда удаляется в страну покоя.

Заключительная песня цикла наиболее совершенна по структуре. Она подытоживает в себе все гармонические идеи, изложенные в предыдущих частях; в ней вновь сопрягаются второй и третий звуковысотный ряды, а также некоторые другие ранее звучавшие мотивы. Редлих называет её «удивительным предвкушением музыкальных событий»: форма пассакалии позже появится у Шёнберга в «Лунном Пьеро», а атмосфера «страстной тоски» [19, p. 64] и сожаления связывают пятую песню с оперой «Воццек».

Здесь мы можем выделить четыре основных элемента, из варьирования которых складывается форма. Все основные элементы представлены в оркестровом вступлении [20]:

1) тема пассакалии в басу (они же звуки второго ряда). (см. Пример № 17а ):

Пример № 17а. Берг. Ор. 4 № 5



2) тема, звучащая в октаву у флейты и арфы (двенадцатитоновая); это третий ряд; (см. Пример № 17б ):

Пример № 17б. Берг. Ор. 4 № 5



3) третий элемент вводится как контрапункт ко второй теме у низких инструментов; основу этого элемента составляют кварттовые мотивы; (см. Пример № 17в ):

Пример № 17в. Берг. Ор. 4 № 5



4) тема, появляющаяся во 2-й цифре у гобоя, представляет собой секвенцию элемента мотива креста (см. Пример № 17г ):

Пример № 17г. Берг. Ор. 4 № 5



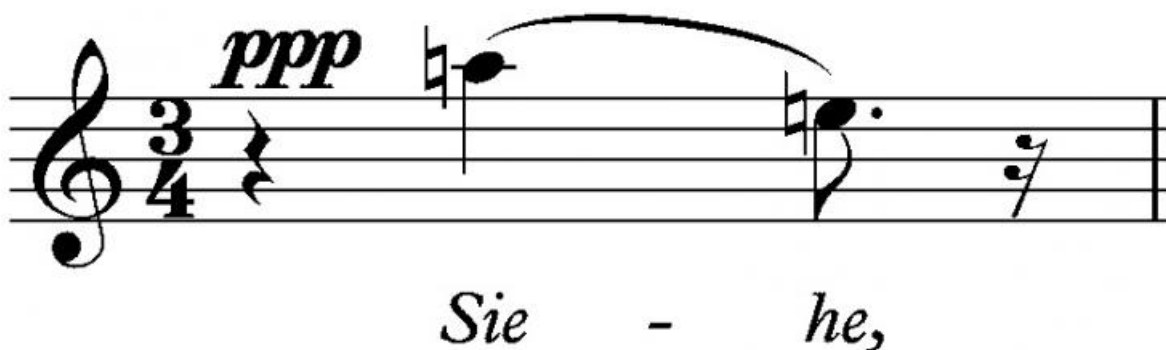
Первая вокальная фраза повторяет мотив, двумя тактами ранее звучавший у скрипок. Далее (на словах «Hier weine») вокальная мелодия строится на звуках третьего ряда (второй элемент). В контрапункте к нему в оркестре – второе проведение темы пассакалии (I элемент). В это же время у различных инструментов звучат звуки темы в уменьшении (сначала восьмые и восьмые триоли, потом – 4 шестнадцатых + четверть).

В основе следующей фразы – элемент № 1 (начинается за 1 такт до 5-й цифры). Это третье проведение темы пассакалии. Мелодия этой фразы проводится по принципу постепенного развертывания ряда, что подчеркивает значимость слов, ведущих к кульминации: *Здесь я выплачу непостижимое, неизмеримое горе, которое сжигает мою душу.* Герой, обессиленный горем (центр мелодии – малосекундовая интонация), словно постепенно поднимается, чтобы высказать свое страдание. В оркестре во время этой фразы начинает развиваться второй элемент, и в самой кульминации появляется третий, проходящий практически без изменений.

Накладываясь на эти два элемента, в шестой цифре возникает и четвёртое проведение темы пассакалии – в виде ритмически фигурированных аккордов сначала у деревянных духовых, а потом и у всех высоких инструментов.

Достигнув кульминации на **fff**, звучность внезапно падает на **pp** и **ppp**. Наступает тишайшая кульминация пятой песни на слове «Siehe...» – это цитата из второй песни. (см. Примеры №13 и №18) (пример 18):

Пример №18. Берг. Ор. 4 № 5



Продолжение этой фразы на словах «*hier sind keine Menschen...*» – это изложение четвертого элемента. Отметим, что этот элемент проводится каноном у скрипок и валторны в оркестре, а вокальная мелодия является вариантом валторнового проведения.

Следом наступает “реприза” в вокальной партии (третий элемент). Дело в том, что на форму пассакалии в этой песне наложена и простая трёхчастная форма (середина – с

пятой цифры).

Далее снова напоминает о себе двенадцатитоновая тема (2), в оркестре звучат кварттовые ходы (элемент 3). В мелодии здесь, как и в предыдущей песне, большую роль играют нисходящие малосекундовые интонации. Подчеркнутая ниспадающая хроматизация придает заключительным словам фатальный смысл.

Обобщая наше исследование музыкальных особенностей «Песен на стихи Альтенберга», мы можем сделать вывод о сложностях, которые встают перед исполнителем вокальной партии. Новаторство музыкального языка, атональность значительно усложняет интонирование. В основе гармонии лежит не мажоро-минорная система, а *техника центра (центрального элемента)*. Мелодика, утратив песенное начало, приближена к интонациям человеческой речи. Эта речь нарочито изломана, она звучит неудобно и неестественно. «Неудобство» в музыке нововенской школы является важным средством художественной выразительности, оно заставляет нас по-новому слышать привычные слова, ощущая в них острую эмоциональность. Важно точное соблюдение звуковысотности, так как мелодия и оркестровое сопровождение представляют собой единый интонационно-тематический комплекс.

Речевой тип интонирования позволяет автору наиболее точно соотнести мелодию с поэтическим текстом. Для вокальной партии характерна резкая смена различных ритмических рисунков (чередование триолей и дуолей, пунктирный ритм, синкопирование, нестандартность внутреннего дробления долей и т.д.) (см. *Пример № 11*)

В ходе нашего исследования мы пришли к выводу, что четвёртый опус Берга наполнен многомерными смыслами, отсылками и аллюзиями. Невозможно при исполнении выделить каждый музыкальный мотив, составляющий смысловую основу произведения. Мелодическая линия потеряет свою цельность. Но знание этих смыслов, ощущение их присутствия важно для исполнителя. Это дает возможность более глубокого понимания произведения. Кварттовые и терцовые мотивы, малосекундовые интонации и аллюзии на музыку Баха, Дебюсси и Малера складываются в единое музыкально-смысловое полотно.

Каждый певец осмысливает музыкальное произведение, опираясь на свой собственный эмоционально-художественный багаж. Задача исполнителя на основе известной ему информации создать мир произведения, полный образов и переживаний, которые способны найти отклик у слушателя.

[1] В августе 1911 года Шёнберг внезапно уезжает из Вены. Внешний повод – ссора с одним из жильцов хитцингского дома. Внутренний мотив – желание найти более благоприятную атмосферу для своей творческой деятельности. Вначале Шёнберг живет у своего шурина Цемлинского под Мюнхеном, затем решает переехать в Берлин. [5, с. 190]

[2] Берг работает над указателем для «Учения о гармонии» Шёнберга, подготавливает клавиры оперы Ф. Шрекера «Дальний звон» для венского издательства "Universal Edition", занимается написанием клавиров «Песен Гурре» и Квартета Шёнберга. Много времени отнимает подготовка Венской премьеры «Песен Гурре» (изготовление и сверка материала, корректура партитуры, проведение репетиций с хором, организация гарантийного фонда для осуществления премьеры). По заказу "Universal Edition" Берг пишет путеводитель к «Песням Гурре».

[3] Имеется ввиду отрицательная рецензия "Montags-Revue" от 8.07.1912 о втором

концерте Недели неофициальной музыки в Австрии, состоявшемся 29 июня 1912 года.

[4] Об этом он сообщает в письме от 4.08.1912 организатору концерта Эрхарду Бушбеку [17, с. 89].

[5] 23 февраля 1913 состоялась венская премьера «Песен Гурре» А. Шёнберга под управлением Франца Шрекера.

[6] В своей книге «The Man and His Music» Редлих пишет, что беспорядок был тщательно спланирован. [18, p. 60].

[7] Яша (Яков Абрамович) Горенштейн – немецкий, американский и британский дирижёр еврейского происхождения. Знаменит главным образом как интерпретатор произведений Малера.

8 Размышления Альтенберга о душе представлены в его книге «Prodromos» (1906).

[9] Здесь наблюдается творческая преемственность с «Песней о Земле» Г. Малера.

[10] важно, что первая строфа – это прошедшее время (ориг. - *du blicktest* ), а последняя – настоящее время (ориг. - *du blickst* )

[11] В статье Кокоревой этот метод получает название «метод скрытого цитирования».

[12] Тремолирующие большие терции в целотоновом звукоряде отмечают момент смерти Мелизанды в опере К. Дебюсси.

[13]

\*) Исполнитель поет слегка  
приоткрыв рот (ppp!) \*\*) } как легкий вздох  
Исполнитель поет полуоткрытым ртом  
(pp!)

[14] «Hof und Haus» (нем.) – идиоматическое выражение, обозначающее материальное имущество (Haus und Hof verlassen – бросить все, что имеешь).

[15] Мотив креста в партии голоса звучит в обрамлении *b* и *h* у флейты, что можно расценивать как аллюзию на тему BACH (см. Пример 3 ).

[16] На словах «warden dahinscleichen» неточно воспроизводится малеровский мотив усталого сердца.

[17] На словах «meine aschblonden» – тема BACH в транспозиции на полтона вниз, а также и тема *g-fis-f*, проведённая от *h*.

[18] Цитата из фуги *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха [7, с. 8].

[19] Мотив *c-des-ces* в оркестре и в первой фразе вокальной партии. Отметим, что Берг предваряет вступление голоса вариантными преобразованиями мотива, начинающегося с *d↓ fis* – у тромбона, первых скрипок с трубой, у контрабаса. У скрипок и у голоса он звучит как *d↓ fis↓ c-des-ces*, причём последние три ноты далее оказываются началом

третьего ряда.

[20] Необходимо отметить, что это единственная песня цикла, предваряемая вступлением, если не считать первую песню. Но вступление перед первой песней – это вступление ко всему циклу.

## Библиография

1. Алексенко Н.В. Альбан Берг. «Пять песен для голоса с оркестром» ор. 4 (некоторые проблемы оркестрового стиля) [Машинопись]. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1983. – 41 с.
2. Алексенко Н.В. Роль тембра в оркестровых произведениях композиторов Новой венской школы: дисс. ... канд. иск. – М., 1985. – 294 с.
3. Альтенберг П. Продромос (Prodromos). – М.: Сатурн, 1908. – 52 с.
4. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975. – 496 с.
5. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. – СПб.: Композитор, 2009. – 1136 с.
6. Иллиес Ф. 1913. Лето целого века. – М.: «Ад Маргинем Пресс», 2012. – 272 с. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/78029> (дата обращения: 21.02.2018).
7. Кокорева Л.М., Филиппов А.А. Пять оркестровых песен ор. 4 А. Берга и музыкальный символизм // Музыкальное искусство XX века. Научные труды МГК. Сб. 9. Вып. 2. М.: Моск. гос. консерватория, 1995. – С. 3-21.
8. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. – Тамбов, 1993. – 103 с.
9. Польш-Хайнцль Э. Что же современно? Артур Шницлер и Петер Альтенберг vs. Фердинанд Заар, Элиза Рихтер или Роза Майредер / пер. с нем. С. П. Ташкенова и А. В. Гороховой // Вопросы философии. 2012. № 2. – С. 168-171.
10. Соколухин Г. Скандальный концерт Арнольда Шенберга [Электронный ресурс] // Кузнецкий рабочий. 28 марта 2014 г. – Режим доступа: <http://www.kuzrab.ru/rubriki/obshestvo/skandalnyy-kontsert-arnolda-shenberga/> (дата обращения: 21.02.2018).
11. Хвостов Б.А. О типологическом сходстве поэтических взглядов Василия Розанова и Петера Альтенберга на взаимосвязь телесного и духовного // Язык: категории, функции, речевое действие. Материалы девятой научной конференции с международным участием: в 3 частях. Вып. 9, часть I. – М.: Московский педагогический государственный университет; Государственный социально-гуманитарный университет, 2016. – С. 195-198.
12. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии: Исследование. – М.: Музыка, 1974. – 286 с.
13. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. – 477 с.
14. Altenberg P. Neues Altes. – Berlin: S Fischer Verlag, 1919. – 211 S.
15. Altenberg P. Prosaskizzen [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/prosaskizzen-9535/2> (дата обращения: 21.02.2018).
16. Berg E. A. Als der Adler noch zwei Kopfe hatte. – Graz; Wien; Köln, 1980.
17. Hailey C. Alban Berg and his world. – Princeton: Princeton University Press, 2010. – 392 P.
18. Hilmar R. Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. – Wien-Köln-Graz: Bohlau, 1978. – 196 S.

19. Redlich H.F. Alban Berg: The man and his music. – New York: Abelard-Shuman Limited, 1957. – 316 P.
20. Szmolyan W. Schonbergs Wiener Skandalkonzert // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. № 6. – S. 293-304.