

*Р. Г. Шитикова*

### ЭВОЛЮЦИЯ СОНАТНОЙ ИДЕИ В КАМЕРНОМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

*Статья посвящена теоретическому обоснованию проблемы сонатности и ее модификации в контексте эволюции музыкального мышления композиторов нововенской школы. Рассмотрены особенности претворения сонатной идеи в тональный, свободной двенадцатитоновости и додекафонный периоды творчества А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна.*

**Ключевые слова:** нововенская школа, жанр, соната, форма, тональность, свободная двенадцатитоновость, додекафония.

*R. Shitikova*

### Evolution of a Sonata Idea in the Instrumental Chamber Music of the Composers of the Second Viennese School

*The article deals with the substantiation of the sonata form and its modification in the context of the musical thought evolution of the Second Viennese School of composers. The conversion features of sonata ideas into tonal, free twelve-tone technique (atonality) and dodecaphonic periods in the works by A. Schoenberg, A. Berg, A. Webern are regarded.*

**Keywords:** the second Viennese school, genre, sonata, form, tonality, free twelve-tone technique, dodecaphony.

Творчество композиторов нововенской школы принадлежит к наиболее проблемным явлениям искусства первой половины XX века. Сложный контрапункт различных мировоззренческих и социальных позиций, индивидуальных стилей, художественных концепций определяет предельную контрастность эстетико-философских координат и эмоционального «прочтения» эпохи в музыке нововенцев — от апокалиптических мотивов «конца света» до идеи рождения нового мира; от ощущения нестерпимого ужаса, отчаяния, одиночества, незащитности перед лицом вселенской катастрофы до

воспевания братства людей, которое должно родиться в результате испытаний. Повышенная чуткость к трагедийному содержанию окружающих реалий, драматически напряженное восприятие современности, исследование феномена сознания в условиях кризисной ситуации, в состоянии чрезвычайно острого, непримиримого конфликта с миром соседствуют с пафосом бунтарства, обличения, уничтожающей критики существующего миропорядка. Утверждение духовной самостоятельности осуществляется нововенцами в процессе переоценки ценностей, отрицания этического универса-

лизма культуры XIX века. Центральная в искусстве всех эпох проблема личности интерпретируется в острой полемике с классической концепцией человека.

Социально-психологические установки творчества определяют «преувеличенность» экспрессии музыкального выражения, субъективный модус видения действительности, возрастание интроспекции в творческом методе. Радикальный и подчеркнутый разрыв с традицией приводит к кардинальному преобразованию всей системы художественного мышления, характеризующегося доминированием рационально-логического начала, особой концентрированностью информации, подчеркнутым избеганием инерционности, что естественно ограничивает коммуникативные возможности музыки, затрудняет ее восприятие. Вместе с тем целый ряд идей новой языковой формации, принципиально отличной от тонально-гармонической, приобретает значение универсальных и широко используется многими композиторами XX, XXI столетий, независимо от их эстетических ориентаций.

Одним из художественно-творческих постулатов нововенской школы является, как известно, дистанцирование от основных параметров музыкального языка XVIII–XIX веков. В процессе стремительной эволюции от позднеромантической стилистики (1899–1908) к децентрализованным структурам свободной двенадцатитоновости (1909–1922) и, наконец, к серийной технике (с 1923 года) кардинальному переосмыслению подвергаются область гармонического мышления, вертикальной и ритмической организации музыки, принципы композиции\*.

Вместе с тем творческая концепция нововенцев не исключает обращения к традиционной тектонике, ориентированной на нормативные закономерности общего плана построения произведения, на пропорциональность, соразмерность его глубинно взаимосвязанных компонентов и имеющей

своей целью художественно-эстетическую значимость и конструктивную целостность в их неразрывном единстве. Согласно утверждению А. Шёнберга, «никаких устаревших форм не существует; просто некоторые из них известны, потому что каталогизированы. Классические формы не исчерпали себя» [6, с. 140].

К числу таких классических структур, получающих продолжение в творчестве представителей нововенской школы, относится соната. Разумеется, не следует буквально отождествлять «прорывы» в сферу сонатности, предпринимаемые тремя главными представителями школы — А. Шёнбергом, А. Бергом, А. Веберном, с образцами реализации сонаты в искусстве предшествующих столетий\*\*. Существуют принципиальные отличия в самом подходе к сонатной идее и ее интерпретации, в частности, в классикоромантическую эпоху, с одной стороны, и новом воплощении в музыке нововенцев — с другой. Главное из них заключается в том, что высшая гомофонная форма модифицируется в композиционную идею, в форму-схему, отчасти утрачивая при этом свои мощные концептуальные, содержательные потенции. Принципиально иное отношение к сонатности, формируемое в контексте экспрессионистской эстетики, новых систем звукоорганизации, а также специфически композиционных проблем, приводит к отеснению сонатной идеи в ее классическом концептуально-содержательном виде на периферийные уровни мышления и к выдвиганию на первый план принципов, свойственных музыке барокко и полифоническим формам эпохи Возрождения. Тем не менее соната сохраняет свою притягательность как, прежде всего, логическая конструкция, позволяющая подчеркнуть музыкальную идею, показать ее потенциальные возможности и их реализацию в процессе последующего развертывания интонационной драматургии.

Собственно к жанру сонаты из нововенцев обращались Берг (Соната для фортепиано

ор. 1 (1908) и Веберн (Соната для виолончели и фортепиано без опуса (1914), а также Сонатная часть — Рондо / *Sonatensatz* — *Rondo* и Сонатное аллегро / *Satz* для фортепиано, 1906). Однако конструктивно-технические аспекты сонатности получили широкое, и при этом индивидуально-своеобразное претворение, в камерно-инструментальной музыке всех композиторов нововенской школы, отразив общую направленность творческой эволюции школы в целом и каждого из ее представителей в отдельности\*\*\*.

Начальный (до 1908 года) период формирования эстетических идеалов и художественного сознания нововенцев характеризуется развитием позднеромантической концепции в области содержания, тематизма, метода музыкального мышления. Первые десять опусов Шёнберга, ранние сочинения Берга и Веберна (до ор. 2 включительно) свидетельствуют об ориентации композиторов на классическую тональность в ее «кризисной» фазе и исторически соответствующие нормы высказывания — мелодические, гармонические, ритмические, композиционные. Свойственные искусству начала XX века идиоматические интонации структурированы в типичные для инструментальной музыки предшествующих столетий жанры и формы: симфония, симфоническая поэма, секстет (Шёнберг), квартет (Шёнберг, Веберн), квинтет (Веберн), соната (Берг, Веберн), пассакалия (Веберн). Особенности эстетико-философской концепции обуславливают тяготение к достаточно масштабным, широко развернутым построениям, в которых сохраняются традиционные стабилизирующие факторы музыкальной логики и вместе с тем кристаллизуются деструктивные тенденции в сфере ладотональности, мелодико-ритмической, фактурной, тематической организации музыкальной ткани. Отчетливо прослеживается стремление к индивидуализации функциональных отношений между важнейшими интонационно-драматургическими элементами формы в целом.

Сонатность как метод композиции наиболее адекватно соответствует художественной поэтике первого — тонального — периода творчества нововенцев. Поэтому не случайно именно сонатные конструкции составляют основу всех относящихся к этому периоду инструментальных сочинений Шёнберга, Берга и Веберна\*\*\*\*. В соответствии с общими эстетико-стилевыми установками сонатность интерпретируется в контексте романтической тенденции, причем интерпретируется каждым из авторов различно.

Шёнберг в ранних сочинениях — струнный секстет «Просветленная ночь» ор. 4 (1899), симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5 (1902–1903), Первая камерная симфония ор. 9 (1905–1906) — исходит из традиции листовской поэмой сонатности, вбирающей в себя черты четырехчастного симфонического цикла. Так, одночастная симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» включает несколько разделов, подчиненных единой логике развития музыкальной идеи. Первый из них является собой сонатную экспозицию, второй — скерцо, третий — *adagio*, четвертый — репризу со свободным возвращением к исходному тематическому материалу. Аналогичную «рассредоточенную» организацию имеет также Первая камерная симфония *E-dur* для 15 инструментов. Начальный ее раздел — экспозиция сонатного *allegro*, второй — скерцо, третий — разработка, четвертый — *adagio*, пятый — реприза, шестой — кода, содержащая реминисценцию тематического материала всех предшествующих частей. Поэзная структура струнного секстета «Просветленная ночь» реализована в виде рондальной композиции *ABACA*, каждый из эпизодов которой по отношению тем и их развитию представляет полноценную сонатную форму. При этом обращают на себя внимание классическая интерпретация исторически сложившейся тональной семантики, а также использование нехарактерной для рондо логики то-

нальной организации музыкального текста в целом: *d-moll* — *es-moll* — *D-dur* — *Des-dur* — *D-dur*.

Значительная роль в утверждении сонатной идеи принадлежит Бергу. По сути, сонатность в различных ее аспектах становится важнейшим организующим системным принципом музыкально-творческого мышления композитора. «Для Берга в жанровом отношении характерно гораздо большее влечение к крупным формам — будь то ансамбль, или фортепианная соната, или, тем более, концерт. Но за этим скрывались отнюдь не структурные, а художественные причины. Берга всегда и во всем влек к себе процесс развития интонаций в их столкновении и противоборстве» [9, с. 43].

В фортепианной сонате Берг ориентируется, как и Шёнберг, на романтические традиции. Однако идеалом для него является не «спрессованная» в одночастность циклическая композиция листовского образца, а позднеромантическая одночастная соната, близкая по типу к скрябинской, но отличающаяся от нее более уравновешенной архитектуроникой, замкнутостью формы в целом.

Сонату Берга принято рассматривать как лирическую. «Тонкая смена оттенков лирического настроения, возникающая в развертывании мягких, пластичных мелодий экспозиции, некоторая активизация ритма, сочетаемая с полифоническим усложнением ткани в разработке, и, наконец, возврат к прежнему кругу образов в репризе с некоторой их динамизацией — вот основные вехи сочинения» [10, с. 428]. Действительно, гибко детализированное движение музыкальной мысли раскрывает во всей полноте тщательно нюансированное пребывание в сфере утонченной лирики. Вместе с тем содержательная топонимика сочинения не ограничивается только этой сферой. Она значительно разнообразнее, что подтверждается не свойственной утонченной лирической образности накаленностью эмоций, передаваемых посредством политематических сгущений и разрежений «беспокойной,

мятущейся» ткани. В этом же ряду: напряженно-импульсивное ритмическое развитие, «расшатанность» тональных отношений (при сохранении традиционно стабилизирующих принципов тональной организации формы с выявлением главной и побочной тональных зон, их развитием в разработке и сближением в репризе), сложно-неустойчивый характер вертикальных структур. Немаловажным в генерировании содержательного «нерва» композиции представляется также избранная Бергом в качестве основной тональность *h-moll*, многовековая семантика которой связана с воплощением состояний величественно скорбных, трагических, драматически возвышенных, сосредоточенных. Не весь спектр значений «прочитывается» в Сонате Берга, в частности, отсутствуют образы скорби, сосредоточенности, трагедийности. Однако общий колорит тональности драматической, безусловно, уточняет смысловые координаты сочинения. Рост психологической напряженности, экспрессионистской взвинченности, «взмятенности» душевных состояний подчеркнут средствами интонационной драматургии. Внутренне изменчиво-подвижно экспозиционное противостояние исходных тематических образований: рафинированно причудливой и при этом наступательно устремленной главной и несколько замедленного «мотива томления» побочной.

Намеченное противостояние тематических комплексов получает рельефное развитие в разработке и приводит в репризе к интонационному их сближению на основе изначально присутствующей в обеих темах пунктированной ритмической фигуры, пронизывающей все пласты насыщенной, полифонизированной ткани, а также интонации тритона в мелодической (восходящая увеличенная кварта в главной партии и нисходящая и восходящая уменьшенная квинта — в побочной) и вертикальной проекциях. Ярко реализованная сонатная идея раскрывает в динамике интонационных процессов многоликие метаморфозы состояний лири-

ческих, фантастически-ирреальных, хрупких, устрашающе-грозных, напряженно-драматических.

Ранний период творчества Веберна обнаруживает настойчивое стремление к классической протяженной композиции, базирующейся на тональной технике письма. С максимальной полнотой это стремление воплотилось в Пассакалии для оркестра op. 1 (1908) — наиболее развернутом сочинении, являющем один из ярких образцов *basso ostinato*. С целью приобретения навыков сочинения крупных инструментальных форм композитор нередко обращается и к сонатным структурам. Примером тому могут служить написанные в годы обучения у Шёнберга Струнный квартет без опуса (1905), Сонатная часть — Рондо (*Sonata-satz — Rondo*) для фортепиано без опуса (1906), Сонатное аллегро (*Satz*) для фортепиано без опуса (1906), Квинтет для фортепиано и струнного квартета без опуса (1907). Сам факт обращения к *basso ostinato* и сонатному аллегро весьма показателен. Рационалистическое по типу мышление Веберна апеллировало к формам исторически и типологически наиболее регламентированным, имеющим почти математически точно вычисляемое основание, по сути дела, олицетворяющим собой логос музыки.

Первые образцы веберновской сонатности демонстрируют достаточно традиционную для европейского музыкального мышления фиксированность музыкально-логических констант. По мнению композитора, «важно по возможности ясно выявить отношения частей во взаимосвязи, одним словом, — показать, как одно соотносится с другим» [1, с. 61]. Рациональная выверенность художественно-технической реализации замысла сказывается в четкой структурной функциональности, различии между частями, написанными «твердо (или крепко — *fest*) и рыхло (*locker*). Соотношение того и другого близко к тому, что принято у нас как контраст структурно устойчивых и структурно неустойчивых частей. Напри-

мер, твердо строится главная тема, рыхло — разработка. Твердое и рыхлое имеют свои градации. Например, крепкость основной мысли (в становлении темы) — иного качества в сравнении с крепкостью заключительной части. Контраст твердого и рыхлого как средство создания логической дифференциации частей музыкального целого есть главная идея веберновского понимания музыкальной формы, и она связана с проблемой музыкально-логического как мышления, уже отливающегося в звуковые структуры» [12, с. 143].

В каждом из упомянутых выше сочинений Веберна сонатная идея получает своеобразное претворение. Так, Струнный квартет представляет одно из первых веберновских воплощений нравственного этоса христианского вероучения. Не случайно в качестве эпиграфа композитор использовал изречение немецкого христианского философа Я. Бёме: «Я не могу написать или сказать, что здесь является сущность торжества Духа; это ни с чем не сравнимо, разве только с воскрешением из мертвых. В свете этого мой Дух скоро увидит все создания, злаки и травы, познает Бога, Его сущность, Его волю» [9, с. 41]. Образность Квартета «очищена» от земных страстей. Произведение примечательно как наиболее ранний образец применения серийного принципа: три звука (*Cis — C — E*) составляют своего рода микросерию, которая пронизывает всю музыкальную ткань и выполняет функцию лейтмотивации.

Сонатная часть (рондо) для фортепиано — это композиция в тонально-хроматическом стиле, оформленная в виде рондосонаты. В написанном под впечатлением Камерной симфонии Шёнберга Сонатном аллегро для фортепиано Веберн, по собственному признанию, «подошел к вещам, время для которых еще не созрело... Оно еще было связано с определенной тональностью, но очень странным образом. Потом я должен был написать вариационную часть, но тема, которую я нашел для вари-

ций, фактически лежала уже вне тональности. Шёнберг призвал на помощь Цемлинского, который положил этой затее конец» [1, с. 70]. Традиционно классический характер имеет и Квintет для фортепиано и струнного квартета. Значение этих сочинений, не включенных Веберном в список опусных сочинений, не следует недооценивать. Они «приобщили его к прочной и долговечной классической технике, близкой его дисциплинированной творческой натуре» [12, с. 47].

Второй этап творческого становления нововенской школы связан с развитием экспрессионизма в искусстве первой трети XX века и в полной мере отражает художественные принципы этого «духовного движения» (М. С. Друскин). Воплощение свойственной экспрессионизму тематики потребовало сущностной перестройки творческого мышления и привело к преобразованию всей системы жанров, форм, музыкального языка. На смену господствовавшим в предшествующий период классическим инструментальным жанрам (квартет, квинтет, соната, симфония) приходят менее регламентированные с точки зрения собственно музыкальных закономерностей вокальные структуры. Так, например, Шёнбергом создано в первый период творчества пять инструментальных и пять вокальных опусов, во второй — соответственно четыре и девять. В числе последних монодрама «Ожидание» ор. 17, драма с музыкой «Счастливая рука» ор. 18 и мелодрама «Лунный Пьеро» ор. 21.

Исключительно вокальными сочинениями представлен второй период творчества Веберна. Лишь среди внеопусных встречаются инструментальные произведения: Соната для виолончели и фортепиано (1914), Детская пьеса для фортепиано (1924), Пьеса для фортепиано (1925), Часть для струнного трио (1925). Согласно периодизации Р. Г. Лаула, фиксирующего начало второго этапа творчества Веберна опусом 3, количество инструментальных и вокальных сочинений

в первом периоде составляет девять и шесть (включая ранние, опубликованные без обозначения опуса), во втором — шесть и одиннадцать (или одиннадцать и двенадцать с безопусными) [7].

Особое положение в отношении жанровых пристрастий занимает среди нововенцев Берг. Из шести относящихся ко второму периоду творчества произведений четыре — инструментальные (Струнный квартет ор. 3, 1909–1910; Четыре пьесы для кларнета и фортепиано ор. 5, 1913; Три пьесы для оркестра ор. 6, 1914; Камерный концерт для фортепиано скрипки и тринадцати духовых инструментов, 1923–1925), одно — вокальное (Пять песен для голоса и оркестра ор. 4, 1911–1912) и опера «Воццек» (1923–1925). Несмотря, однако, на количественный «перевес» инструментальных сочинений именно вокальная сфера, представленная в Пяти песнях для голоса и оркестра, и главным образом в опере «Воццек», является первоосновой стилевых исканий композитора, его открытий в области интонационной драматургии и мелодико-тематической организации звуковой ткани.

Принципиально меняется у нововенцев отношение к идеалу формы. Оценивая в опубликованной в 1926 году статье «Убеждение или познание?» свои поиски на рубеже первых двух десятилетий XX века, Шёнберг писал: «В первых моих произведениях, сочиненных в новом стиле, мной руководили — в деталях и в целом — прежде всего мощные силы выражения, и не в последнюю очередь чувство формы и логики, воспитанное традициями и хорошо развитое благодаря усердному и добросовестному труду. Эти формы стали возможными в результате того ограничения, которое я бессознательно возложил на себя с самого начала: тогда я ограничил себя маленькими пьесами, объясняя это реакцией против “многословия”. Сегодня я могу это объяснить точнее: вследствие отказа от традиционных средств расчленения построение крупной формы стало на время невозмож-

ным, так как эти последние не могут существовать без ясного расчленения. Поэтому единственные более или менее объемные произведения того времени — это произведения с текстом, в которых слово играет роль связующего элемента» [5, с. 140–141].

Изменением приоритетов в области масштабов композиции обусловлено предпочтение, отдаваемое малым формам, практически вытеснившим в данный период развернутые структуры. Кульминации эта тенденция достигает в творчестве Веберна. Многие части из его Пяти пьес для струнного квартета ор. 5 (1909), Шести пьес для оркестра ор. 6 (1909), Шести багатель для струнного квартета ор. 9 (1913) и Пяти пьес для оркестра ор. 10 (1913) занимают от девяти до одиннадцати, тринадцати тактов. Продолжительность звучания Четвертой пьесы из ор. 10, насчитывающей шесть тактов, составляет лишь несколько секунд. Афористичностью высказывания отличаются также инструментальные сочинения Шёнберга. При этом в произведениях с текстом (одноактные музыкальные драмы «Ожидание», «Счастливая рука», мелодрама «Лунный Пьеро») композитор тяготеет к гораздо более протяженным формам. Аналогичные устремления характеризуют и творчество Берга тех лет. Самым крупным его сочинением текущего периода является опера «Воцек».

Требованиями распространенной в творческой практике этого времени «эстетики избегания» продиктован отказ от типовых конструкций и традиционных принципов формообразования.

Однако наиболее значимые изменения происходят в сфере логической организации музыки. Исторически обусловленный процесс децентрализации ладотональности завершается сознательным разрывом с тональной системой, что влечет за собой отказ от классических функциональных взаимодействий между элементами музыкальной структуры и усиление индивидуализирующих тенденций в ладогармонической, метроритмической и композиционной областях.

Новая звуковысотная организация — свободная двенадцатитоновость — приводит к появлению своеобразной модели «атональной композиции», базирующейся на методе конструирования бесконечного ряда приближений, прямых и косвенных аналогий и ассоциаций. Суть формы и в содержательно-смысловом, и в сугубо технологическом аспектах интерпретируется как движение одной идеи, как становление, развертывание в музыкальном пространстве начального тезиса-импульса, контролирующего все параметры музыкальной ткани. Основополагающим в композиции такого типа является принцип варьирования планов звучания в системе оппозиций горизонталь — вертикаль, мелодия — гармония, полифония — монофония, дискретность — континуальность, симметрия — асимметрия и т. п., используемый в качестве особого средства выразительности и одновременно развития материала. Индивидуализирующее начало в технике свободной двенадцатитоновости определяется, как это ни парадоксально на первый взгляд, ее опосредованными связями с традиционной тональностью, ставшей «лишь одним из элементов нового музыкального сознания» [11, с. 255]. У Веберна, принципиально избегавшего диатонических структур, эти связи менее явственны; у Шёнберга и особенно Берга они более ощутимы.

«Атональная композиция», при всей ее индетерминированности и полиморфности, не лишена, впрочем, и некоторых внутренних противоречий. С одной стороны, главной целевой директивой и ведущим ориентиром выступает доминирование детали, ее выделение, укрупнение, наделение самостоятельным смыслом и значением. Следствием этого становится замещение темы мотивом и кристаллизация новой техники кратких мотивов, заменившей собой традиционный тематический принцип конструирования музыкального пространства и закономерно приводящей к фрагментарности, децентрализации и в конечном счете к раз-

рушению формы. С другой стороны, действует центристская установка на раскрытие художественного смысла и логики выражения посредством развития единой идеи, воплощенной в исходном интонационном комплексе, который служит источником всех мелодических и гармонических структур произведения и обеспечивает тем самым его целостность. Другие антиномии заключаются в разнонаправленности принципов атематической композиции и тотальной тематизации музыкальной ткани, в переходе в процессе развития любого структурного элемента в свою противоположность и установление индивидуальной значимости тех или иных интонационных компонентов формы.

Обозначенные черты со всей очевидностью проявились в Сонате для виолончели и фортепиано Веберна, состоящей, по сути, из двух разделов — *Sehr bewegt* и *Zart bewegt*, соотношение которых вызывает ассоциации с двухтемной сонатной экспозицией.

Для «атональной» сонатности в целом характерны достаточно высокий уровень интонационной напряженности звуковой ткани, уплотненность музыкального времени, концентрированность, информационная насыщенность высказывания.

Третий период творчества представителей нововенской школы связан с утверждением додекафонного или серийного метода, генетически восходящего к принципам контрапунктического письма и развивающего некоторые идеи свободной двенадцатитоновости. Интересы нововенцев вновь возвращаются в сферу инструментальной музыки и крупных форм. Традиционные жанры — трио, квартет, квинтет, концерт, симфония, сюита, вариации — занимают, безусловно, доминирующее положение, оттесняя на второй план вокальную сферу. Вместе с тем исторически сложившиеся типы подвергаются в контексте додекафонной техники коренному переосмыслению. «Особенностью этого стиля, — пишет Шёнберг в работе “Композиция двенадцатью тонами” (*Com-*

*position with Twelve Tones*), — является обращение с диссонансами, как с консонансами, и отказ от тонального центра. В результате избегается тоника, исключается модуляция, так как модуляция есть последовательность, означающая переход от утвердившейся тональности к установлению другой тональности» [6, с. 104]. Отход от тональной системы, а также от тематического принципа построения произведения приводит к отрицанию устоявшихся норм композиции, к структурному изменению в сфере функциональных отношений между важнейшими формообразующими компонентами. Согласно утверждению Шёнберга, «Современное чувство формы не требует преувеличенной ясности, достигаемой тональной определенностью... Пьеса постижима без сведения к основному тону, и в этом случае тональность окажется, так сказать, парящей. Как показывают многочисленные примеры, единство не теряется от того, что тональность будет лишь намечаться или даже будет вовсе стертой» [14, s. 151].

Руководящим в додекафонной композиции становится принцип «унифицирующей идеи», материализованной в серии, которая является единым интонационным источником всей музыкальной ткани сочинения. По признанию Шёнберга, он «всегда преследовал цель сознательно базировать структуру... музыки на унифицирующей идее, которая генерирует другие идеи, включая аккорды, гармонию» [2, с. 196]. Тождество и противопоставление, интеграция и дифференциация мотивно-структурных групп-формул, их ритмическое, фактурное и синтаксическое развитие создают интонационную систему сочинения, логику его драматургии, обеспечивая, с одной стороны, единство, общность, целостность звукового потока, с другой — интонационное обновление, контраст, столь необходимые для создания композиционного рельефа формы.

Додекафонная структура характеризуется значительным ростом рационально-логического компонента. Рационализм проявля-



ется в стремлении к точно рассчитанной и регламентированной технике сочинения, в склонности к логике абсолюта. Аналогичные идеи выдвигает также чешский композитор А. Хаба. В работе «Основы дифференциации тонов и новые стилевые возможности в музыке» он призывает к отказу от традиционных форм сонаты, рондо, скерцо, канона и от конкретных исторически сложившихся формообразующих компонентов: принципа периодичности, тематической работы, мотивной техники. Согласно теории Хабы, главный признак музыкальной формы — ее абстрактность. Ориентация на абстрактность как основополагающее свойство музыкальной конструкции выступает в качестве порождающего и ведущего импульса всего творческого акта. Процесс реализации данной идеи в условиях додекафонного метода композиции предопределяет ряд целевых установок: «чувствовать и мыслить в новых пластичных ритмах; формировать в отличающихся друг от друга вариациях три основных характера мелодического движения — подъем, пребывание на одной высоте и спуск; создавать нерегулярно члененную мелодику; не соединять друг с другом и не повторять часто небольшие мелодические фрагменты, а образовывать единый, непрерывно стремящийся вперед поток, т.е. делать цезуры в соответствии с идеей, а не по шаблону» [6, с. 106].

Музыкальная форма в додекафонии нововенской школы базируется на структурном принципе «развивающейся вариации». Развернутые композиции «могут состояться из одной или нескольких основных форм серии. Большое циклическое произведение может быть построено на одной серии... или — очень редко — на нескольких, составленных для каждой из частей в отдельности» [6, с. 140].

Кроме того, сонатная форма предоставляет возможность построения достаточно развернутых додекафонных композиций. По мысли Шёнберга, двенадцатитоновый метод

функционально замещает принцип тональной организации и стимулирует основные идеи сонатности.

Отличительным признаком нововенской сонатности становится интерпретация серии в статусе носителя тематической функции в произведении. Однако отождествление данных дефиниций представляется не вполне правомочным. Образно-смысловой потенциал серии не сопоставим с универсализмом музыкальной темы, объединяющей в индивидуальном сопряжении все компоненты музыкального языка на основе их интонационной содержательности. При этом нововенцами осознается значение темы как необходимого условия логической связанности музыкальной мысли. «...Девиз всегда должен быть один: тематизм, тематизм, тематизм!» [1, с. 48]. Принцип тематизации призван компенсировать недостающую тональную связь, создать органическое единство в многообразии. В конструктивном же плане именно серия является «заместителем» темы. Последняя формируется из серии как «основного строительного материала» [3, с. 517] в соответствии с художественной идеей сочинения и конкретными композиционно-техническими задачами.

Логика музыкального движения опирается на единый устойчивый комплекс принципов развития, ведущее значение в котором имеют фактурные, ритмические, интонационные, звуковысотные и гармонические преобразования серийного материала. Интенсивные поиски альтернативы мотивному развитию, тематической разработке приводят к утверждению в качестве основополагающего принципа дополнение и обогащение характеристики серии целым рядом признаков, раскрывающих дополнительные аспекты ее интонационного содержания. Целенаправленно развиваемыми параметрами выступают: интервальная структура серии в целом и отдельных групп; звуковысотный компонент; регистровое расположение звуков; интервальная плотность; ритмическая организация; фактура; тембр; динамика и артикуляция.

Преобразование каждого из параметров достаточно детализировано. Интонационное обновление достигается посредством использования основных и производных форм серии, повтора звуков, их регистрового смещения, что способствует возникновению новых интонационных единств. Ритмическое развитие осуществляется в виде ритмического увеличения или уменьшения серийного ряда в целом, отдельных его звуков, смещения ритмических акцентов. Гармоническое переинтонирование нацелено на преобразование звуковысотной, интервальной структур и реализуется в модификации транспозиций серии и ее форм, в изменении интервальной плотности ряда, приводящих к функциональному переосмыслению его элементов и обеспечивающих «ладотональное» варьирование исходного комплекса.

В зависимости от музыкального контекста образно-содержательное и драматургически динамизирующее значение каждого отдельного приема, а также их совокупности колеблется в достаточно широком диапазоне, обуславливая тем самым многообразие интонационной системы произведения.

Специфика музыкального материала и способов его развития порождают отличные от классических принципы организации целого. В сонатной композиции нововенцев происходит вытеснение традиционных стабилизирующих компонентов музыкальной структуры: регулярность метрической пульсации и устойчивость ритмоэлементов, расчленение музыкальной ткани на фактурные планы, периодичность в сменах типов фактуры, преобладающая квадратность синтаксических построений, секвенционность, распределение материала согласно нормативной композиционной схеме, точные репризы [8, с. 306]. Существенным моментом представляется также отход от индивидуализированного фигуративного движения, так называемых общих форм звучания, которые выполняли у классиков важную

драматургическую функцию, оттеняя тематический рельеф и по вертикали и по горизонтали.

Процесс децентрализации ладотональной системы, нарушение инерционности звуковой ткани в сочетании с указанными выше другими деструктивными тенденциями компенсируется единством «тематизма», обеспечиваемым интегрирующей функцией серии. Порождаемые ею звукокомплексы, тождественные в горизонтальном и вертикальном измерениях, основаны на сходных интервальных структурах, различающихся лишь ритмическим рисунком и регистровым положением. Качественные характеристики серии, а также методы ее модификаций и транспозиций выступают организующим фактором музыкальной композиции, не нарушающим ее принципиально важных родовых свойств.

Внутреннее единство сонатной конструкции обеспечивается в немалой степени также «серийным планом», выступающим в качестве своего рода аналога тонального плана. Логика чередования и комбинирования серийных рядов определяет формообразующий процесс, подчеркивает грани разделов, обеспечивает направленность интонационного развития, характер контрастов. «Принцип закономерного чередования высотных позиций серии не только напоминает тональный план, но и во многом диктуется логикой тонального мышления. Особую значимость в нем имеют традиционные звуковысотные и гармонические отношения экспозиционных и развивающих разделов: строгим вариантным и высотным ограничениям серии в экспозиционных и репризных участках формы противопоставлено их разнообразие в развивающих разделах» [4, с. 126–127].

Широко используются в условиях додекафонной техники такие традиционные для сонатного мышления нормативы, как тональная устойчивость экспозиции, тональная неустойчивость развивающих разделов, тональная реприза, квинтовые соотноше-

ния. Общие закономерности серийных планов регулируются действием принципов «звукорядности общности, преемственности, реализуемых на уровнях серийных рядов, разделов, что устанавливает соответствующие арки в форме», а также наличием «центральной стержневой высотной позиции серии — своего рода “главной тональности”» [4, с. 127].

В целом композиторы нововенской школы, несомненно, аккумулируют целый ряд музыкально-стилистических проблем XX века и вместе с тем продолжают, по-новому интерпретируя, сложившиеся основопола-

гающие закономерности творческого мышления. Классические формообразующие идеи сонатности, наряду с жанровостью материала, являются связующим звеном между крайне субъективным языком нововенцев и художественным опытом предшествующих столетий. Соната, значительно модифицированная в условиях свободной двенадцатитоновости и додекафонной техники, определяет важнейшие конструктивно-технические параметры композиционной структуры и служит выражением мироощущения эпохи, ее нравственно-философских идеалов.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Переход от свободной атональности к серийной технике датируется на основании творчества Шёнберга. Первые додекафонные сочинения Веберна появляются в 1925 году (Три народных текста для голоса, скрипки (также альты), кларнета и бас-кларнета, ор. 17), Берга в 1926 (Лирическая сюита для струнного квартета).

\*\* Из других композиторов нововенской школы в аспекте исследуемой проблемы представляют интерес также Э. Шенек и Г. Эйслер, в настоящей статье не рассматриваемые. Из последних работ об эстетике и языковых поисках нововенцев см.: *Векслер Ю.* Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. 1136 с.

\*\*\* Показательно в данном контексте, что значительную часть материала для анализа в одной из последних теоретических работ Шёнберга «Основы музыкальной композиции» [13] составляют фортепианные сонаты Л. Бетховена.

\*\*\*\* Единственное исключение составляет Пассакалия для оркестра ор. 1, 1908 Веберна.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 143 с.
2. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 256 с.
3. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. М.: Музыка, 1969. Вып. 6. С. 478–525.
4. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 144 с.
5. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М.: Музыка, 1975. 255 с.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
7. Лаул Р. Антон Веберн // История зарубежной музыки. СПб.: Изд-во Композитор, 1999. Вып. 6. С. 358–368.
8. Лаул Р. Арнольд Шёнберг // История зарубежной музыки. СПб.: Изд-во Композитор, 1999. Вып. 6. С. 304–335.
9. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986. 197 с.
10. Тараканов М. Берг // Музыка XX века: Очерки: В 2 ч. М.: Музыка, 1984. Ч. 2. Кн. 4. 425–445 с.
11. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.
12. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.
13. Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. М.: Прест, 2000. 231 с.
14. Schönberg A. Harmonielehre. 3. Auflage. Wien: Universal Edition, 1922. 516 s.

## REFERENCES

1. *Vebern A.* Lektsii o muzyke. Pis'ma. M.: Muzyka, 1975. 143 s.
2. *Guljanitskaja N.* Vvedenie v sovremennuju garmoniju. M.: Muzyka, 1984. 256 s.
3. *Denisov Je.* Dodekafonija i problemy sovremennoj kompozitorskoj tehniki // *Muzyka i sovremennost'*. M.: Muzyka, 1969. Vyp. 6. S. 478–525.
4. *D'jachkova L.* Garmonija v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1994. 144 s.
5. *Zarubezhnaja muzyka XX veka. Materialy i dokumenty.* M.: Muzyka, 1975. 255 s.
6. *Kogoutek Ts.* Tehnika kompozitsii v muzyke XX veka. M.: Muzyka, 1976. 367 s.
7. *Laul R.* Anton Vebern // *Istorija zarubezhnoj muzyki.* SPb.: Kompozitor, 1999. Vyp. 6. S. 358–368.
8. *Laul R.* Arnol'd Shjonberg // *Istorija zarubezhnoj muzyki.* SPb.: Kompozitor, 1999. Vyp. 6. S. 304–335.
9. *Raaben L.* Kamernaja instrumental'naja muzyka pervoj poloviny XX veka. Strany Evropy i Ameriki. L.: Sov. kompozitor, 1986. 197 s.
10. *Tarakanov M.* Berg // *Muzyka XX veka: Oчерki: V 2 ch.* M.: Muzyka, 1984. Ch. 2. Kn. 4. 425–445 s.
11. *Tarakanov M.* Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga. M.: Sov. kompozitor, 1976. 559 s.
12. *Holopova V., Holopov Ju.* Anton Vebern. Zhizn' i tvorcestvo. M.: Sov. kompozitor, 1984. 319 s.
13. *Shjonberg A.* Osnovy muzykal'noj kompozitsii. M.: Prest, 2000. 231 s.
14. *Schönberg A.* Harmonielehre. 3. Auflage. Wien: Universal Edition, 1922. 516 s.

*И. В. Остромогильский*

## «СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ» СОНОРНОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*Рассматриваются основные аспекты сонорной музыки второй половины XX века: визуальность, особенности драматургии, тембра и фактуры, трактовка которых ведущими композиторами составляет «стилистическое поле» сонористики.*

**Ключевые слова:** «стилистическое поле», сонорика и сонористика, визуальность, изобразительное начало, звуковой материал.

*I. Ostromogilsky*

### **Stylistic Field of Sonorist Music of the Second Half of the 20-th Century**

*The article highlights the basic aspects of sonorist music of the second half of the 20-th century: stylistic field of sonorism implies a visual aspect, features of drama, timbre and texture as interpreted by the leading composers.*

**Keywords:** stylistic field, sonoristics, sonorism, visual aspect, pictorial aspect, sound material.

Появление и интенсивное развитие сонорики в музыке XX века стало важнейшим музыкально-историческим событием. Сформировалось новое композиторское мышление, возникли новые приемы работы авторов со звуком, тембром и фактурой. Сонорика (от лат. *sonorus* — «звучный») — музыка темброкрасочных звучностей — является широким понятием; в более узком значении

применяется термин «сонористика» как способ мышления, построения формы и как оперирование специфическим музыкальным материалом. Одна из основных задач сонора состоит в отвлечении от аналитического восприятия аккорда. Сонорной ткани свойственно нивелирование отдельных тонов, чтобы предотвратить возможность их отчетливой дифференциации.