

Кодовое слово: Аффект

Название научной работы: Соотношение рационального и спонтанно-интуитивного в творчестве Антона Веберна на основе анализа 5 канонов ор.16 и Вариаций для оркестра ор.30

Номинация: музыкальное искусство XX-XXI вв.

Ф.И.О. автора: Бондарович Иван Александрович

Наименование учебного заведения: Бюджетное профессиональное образовательное учреждение Омской области «Омское музыкальное училище (колледж) имени В.Я. Шебалина»

Специальность, курс: Теория музыки, 2 курс

Ф.И.О. научного руководителя: Слюнкова Наталья Николаевна

Оглавление

Введение	3
§ 1. Исторический, философский и культурный контексты	7
§ 2. Эстетика творчества и музыкальный язык	13
§ 3. Анализ произведений Веберна с позиций концепции о восприятии музыки композитора аффектами.....	23
Заключение.....	26
Список литературы.....	28
Приложение 1	29
Приложение 2	30

Введение

Антон Веберн является австрийским композитором первой половины XX века, членом Новой венской школы — группы композиторов, испытавших влияние эстетических и музыкально-теоретических взглядов австрийского композитора-экспрессиониста Арнольда Шёнберга. Творчество композиторов Новой венской школы (А. Шёнберг, А. Берг и А. Веберн) было неотъемлемой частью двух значительных тенденций академической музыки первой половины двадцатого столетия, которые влияли на формирование их эстетических и теоретических взглядов: тенденции обращения к достижениям и традициям западноевропейской музыкальной культуры разных эпох и тенденции к обостренному мироощущению на основе идей сложившегося на рубеже XIX-XX веков психоанализа (улавливаемых в общественном сознании), выделяемой как культурное течение экспрессионизма, для которого характерны гиперболизация ужаса и страха от ощущения грядущей катастрофы, показ духовной деградации и утраты веры в гуманистические идеалы прошлого, приведших к империалистическим войнам и фашизму, через обострение субъективности в виде истерии, безумия и т.п. В первую очередь это связано с разработкой новой композиторской техники, которая явилась инструментом передачи вышеописанных состояний и результатом кризиса классической тональной системы звукоорганизации, — додекафонии, на которую в своих работах опирались все композиторы объединения.

Несмотря на то, что Веберн — один из центральных участников школы, он значительно отличается от Шёнберга и Берга своими самостоятельными эстетическими воззрениями, одновременно позволяющими относить его к разным направлениям искусства XX века (экспрессионизм, неоклассицизм), а также более фундаментальным традиционалистским основанием творчества: опорой на музыкальные традиции разных эпох (ренессанс, классицизм, романтизм), естественнонаучные идеи Гёте (в первую очередь, о прарастении («Urpflanze»)), что позволяет отнести Веберна также к модернизму, ставившего

целью найти лежащие в основании всего положения), — но и менее явным, понятным на первый взгляд музыкальным содержанием сочинений, отсутствием в них как таковой образности, и, что особенно важно, особенностями музыкального языка (особой трактовкой додекафонной системы), *небывало насыщенным событиями музыкальным временем*, стремлением с одной стороны к отрыву от радио и передаче абсолютной эмоциональности, процессов бессознательной сферы психики в музыке, с другой — к тотальному контролю за процессом погружения в бессознательное, к строгой рациональности.

Главной темой творчества Веберна является отражение в музыке процессов бессознательной сферы психики; его музыка — музыка новой красоты искусства XX века, которая возникает как исторически обусловленная данность. Музыка Веберна — одна из кульминаций развития западноевропейской музыки (на этапе XX века), так как в ней апогея достигает главная *внутренняя* тенденция ее развития — тенденция изменения соотношения рационального и эмоционального начал в музыке: у Веберна происходит выход эмоционального начала (в виде передачи бессознательных процессов психики) на первый план и уход рационального начала на второй. Веберн достигает такого результата парадоксальным способом: использует строгую рациональную систему звукоорганизации с целью *концентрирования и обострения эмоциональности*.

Проследивая данную тенденцию, можно обобщенно изложить логику развития музыки в сторону Веберна, выделив основные этапы, следующим образом: в григорианских хоралах господствовало рациональное начало (возвышенный характер достигался с помощью строгих норм плавного голосоведения); в эпоху Возрождения происходит изменение соотношения рационального и эмоционального в музыке: эстетический принцип антропоцентризма предполагал выражение человеческой духовности, эмоциональности в искусстве, но стремление к гармонии вследствие опоры на канонизированное античное искусство приводит композиторов Ренессанса

к созданию правил полифонии для гармоничного согласования звуков (вероятно, это соотношение возникшего *эмоционального прорыва* в музыке и его сдерживания *рациональными законами* очень интересовало Веберна в музыковедческой деятельности и в дальнейшем влияло на создание произведений); в музыке барокко продолжают попытки изменения соотношения двух начал (например, в музыке А. Вивальди происходит один из ярчайших эмоциональных прорывов эпохи); в музыке И.-С. Баха баланс эмоционального и рационального достигает равновесия, после чего в истории музыки начнется движение в сторону выхода эмоционального на первый план: в эпоху классицизма яркие эмоции сдерживаются законами искусства, так как было необходимо выразить философское содержание, в творчестве композиторов эпохи романтизма эмоциональное выходит на первый план, рациональное постепенно начинает играть все меньшую роль, что повлияло на музыкальный язык: усложняется гармония, направленная на психологическую нюансировку, а в музыке Р. Вагнера (чье мощное влияние испытал в ранние годы Веберн) неустойчивость, диссонантность достигает пика, предвосхищая разрушение тональной системы, вследствие стремления композитора показать процессы изменения в психике и затем вытекающие из них изменения в сознании, причем в годы творчества Вагнера начинает формироваться психоанализ, идеи которого он улавливал, а положения уже сформированного как науки психоанализа в XX веке улавливал в общественном сознании Веберн. В его музыке, несмотря на кажущееся господство рационального начала, преобладает именно эмоциональное: Веберн, следуя Вагнеру и, в целом, тенденциям современного ему искусства, стремится отразить в музыке процессы, происходящие в сфере психики, которая в первой половине XX века начала активно изучаться, — процессы бессознательной сферы. Но, ощущая резкость прорыва эмоционального в музыке, так как процессы психики, отражавшиеся в музыке композиторов-романтиков могли быть рационально осознаны, Веберн стремится ограничить отражаемые им процессы строгой

рациональной системой звукоорганизации — додекафонией, причем усложненной.

Из вышеперечисленных положений вытекает проблема данной работы: невозможность охвата и осмысления музыкальных событий из-за концентрированного нарратива музыки А. Веберна и следующее из этого ее восприятие аффектами через ощущение рационально организованных спонтанно-интуитивных процессов, лежащих в ее основании, на основе анализа 5 канонов ор.16 и Вариаций для оркестра ор.30. Данная авторская концепция определяет новизну и актуальность настоящей работы.

Для решения проблемы работы были поставлены следующие цель и задачи:

Цель: определить характер соотношения рационального и спонтанно-интуитивного в музыке А. Веберна на основе эмоционально-интуитивной концепции понимания творчества композитора и анализа 5 канонов ор.16 и Вариаций для оркестра ор.30.

Задачи:

1. Рассмотреть творчество А. Веберна в историко-культурном контексте XX века и определить влияние музыкальных традиций прошлого, общеэстетических взглядов композитора на формирование эстетики его творчества;

2. Изучить особенности музыкального языка (в том числе музыкального времени) А. Веберна;

3. Выявить характер соотношения рационального и спонтанно-интуитивного в музыке А. Веберна на основе особенностей восприятия его музыки в связи со спецификой ее музыкального времени;

4. Проанализировать 5 канонов ор.16 и Вариации для оркестра ор.30 А. Веберна с позиции эмоционально-интуитивной концепции понимания музыки композитора с целью выявления в них характера соотношения рационального и спонтанно-интуитивного.

§ 1. Исторический, философский и культурный контексты

Антон Веберн родился в Австрии в 1883 году, его активная творческая деятельность началась с 1908, рассматриваемые в работе сочинения под опусами 16 и 30 были созданы в 1924 и 1940 соответственно, умер композитор в 1945.

Жизнь и творчество композитора протекали в сложный историко-культурный период предчувствия и рефлексии мировых социальных катастроф. Из особенно значительных для социальной обстановки Австрии и Европы в целом эпохи империалистических войн и тоталитарных режимов первой половины XX века выделяются балканские кризисы 1908–1913 годов (агрессия Австро-Венгрии на Балканах), послужившие одной из причин Первой мировой войны 1914–1918 годов, результатом которой стал распад Австро-Венгерской империи; установление фашистского режима Муссолини в Италии в 1922 году и нацистского режима Гитлера в Германии в 1933 (социальной базой последнего стала *сбитая с толку после войны, испытывающая страх перед будущим, агрессивная толпа*), аншлюс Австрии 1938 года (аннексия Германией Австрии), Вторая мировая война 1939–1945 годов.

В это время в мире активно развиваются наука и техника: интенсифицируется переживание времени вследствие повышения пространственной и коммуникационной мобильности человека: ускоряются темпы жизни, передвижения (развитие автомобилей, самолетов), возрастает информированность о происходящем в мире.

Творческая индивидуальность Веберна формировалась в Вене под влиянием трех центральных *духовных движений* первой половины XX века: *психоанализа*, новой областью науки, отделившейся от философии на рубеже веков, в первой четверти столетия — *экспрессионизма*, выраженного в художественных формах, во второй — *экзистенциализма*, отраженного в философии.

Процессы, происходящие в обществе, были осмыслены в философии, которая становится идейной базой искусства: в первую очередь, философия иррационализма, особенно идеализм Шопенгауэра, согласно которому мир лишен рационального начала и является средоточием страданий и ужаса, предпочитал научному познанию интуитивно познающее мир искусство (на этой основе возникает направление интуитивизма). Популярность получает субъективный идеалист Г. Риккерт, для которого познание — осознание восприятия, объект — содержание сознания, субъект — осознающее это содержание; как и Г. Зиммель — теоретик «философии жизни», утверждающей необходимость вживания в объект для более полного познания — ставил задачей художника осознание своих впечатлений путем субъективного метода их фиксации, создания предельно субъективного, иррационального мира (субъективность как проблема организации пространства (справедливо и «музыкальное пространство») — идея психоаналитика Ж. Лакана): Веберн даже на раннем этапе творчества отличался предельной концентрированностью событий во времени, а в дальнейшем собственной гемитонно-симметричной трактовкой додекафонии.

Сильное влияние на искусство начала XX века кроме философии имело новое отделившееся от нее направление науки — психоанализ, появившийся 1895 году в Вене с целью представления наиболее полной картины духовной жизни на основании анализа ее отдельных частей. Основателем направления является З. Фрейд, начинавший с исследования распространенной в конце XIX века *истерии* (следствие социально-политической обстановки; проявится в искусстве). В основе науки лежит его идея о том, что психика состоит из сознательной и бессознательной частей. Психоанализ, продолживший традицию натурализма, определяет сознание через внутренний конфликт страсти и мысли, вместе основанных на психической энергии бессознательного.

Фрейд выделяет художественное творчество как сублимированное влечение, направленное на социально значимые объекты (процесс *отказа от*

инстинктивной цели). Согласно Фрейдю, психические процессы базируются на структуре из трех инстанций: Оно — бессознательное с господствующим принципом удовольствия, Я — модифицируемое бессознательным и сознательным, Сверх-Я — цензурирующее, ответственное за самокритику, принятие социальных норм, исходящее из Я-идеала (абсолютно сознательной инстанции) — таким образом, все инстанции исходят из бессознательного. Структура сопоставима с соотношением рационального и спонтанно-интуитивного у Веберна: Оно — спонтанно-интуитивное (бессознательные процессы), Сверх-Я — рациональное, Я — воспринимаемый эмоционально-интуитивный аффект.

Согласно аналитической психологии К.Г. Юнга, бессознательное включает в себя архетипы — образы коллективного бессознательного, являющиеся первоосновой субъективного мира и структурами психики; бессознательное — иррациональный объект исследования, требующий *новой рациональности*, исходящей не из причинно-следственных связей, а из синхронии объекта (бессознательного); должен рассматриваться *вне временной последовательности* и пространства (так как архетипы существуют вне этих категорий). Эта точка зрения — основание для рассмотрения музыки Веберна с точки зрения эмоционально-интуитивных аффектов без анализа серийности.

На базе идеалистической философии начала XX века и психоанализа формируется новое искусство. В общей сложности, его источником становится мутирующее под воздействием социальных потрясений и стремительного прогресса общественное сознание: перед Первой мировой войной возникает общее ощущение неустойчивости жизни, истощенности ее основ, предчувствие глобального краха фундаментальной для европейской культуры системы гуманистических ценностей, предельно обостряется конфликт нечеловечной действительности с одинокой личностью. Противоречия социально-политических потрясений, нравственного вырождения и веры в прогресс, надежды на переосмысление гуманистических ценностей послужили катализатором развития культуры Европы в целом и Австрии в

частности — яркого, противоречивого периода, с характерным непрямым, опосредованным художественным отражением жизни, утонченным мировосприятием, обращением к обостренной внутренней жизни человека, к бессознательности. Отсюда вытекает ощущение скрытого трагизма, порожденного утратой смысла жизни и связи с гуманистическими идеалами. В рамках этой ситуации формируется культурно-духовное направление *экспрессионизма*. Экспрессионисты отвергают причинно-следственные связи и обращаются к бессознательному, интуитивно постигаемому, раскрывают образы, отражавшие страшные стороны действительности, изображают духовную деградацию общества. «Ожидание» и «Лунный Пьеро» Шёнберга и инструментальные сочинения Веберна 1908–1912 годов стали результатом формирования эстетических принципов этого направления, основной из которых — принцип предельно обостренной субъективности, ставшей причиной особенностей новаторского музыкального языка экспрессионистов: в его основе — исключительная речевая интонация, ее прототип — экзальтированные вопль и шепот — речь мятущегося, потерявшего опору в действительности одинокого человека. В основе атональной, еще не организованной додекафонией гармонии — аккорды, основанные на интервалах мелодии: диссонансы с полутоном, большой септимой или малой ноной. Интонационно насыщенный язык приводит экспрессионистов к пересмотру музыкального времени: их произведения — это непрерывное нахождение в состоянии эмоционального предела, их тон высказывания максимально обострен; особенно характерно это для Веберна, у которого накаленное эмоциональное состояние (с тенденцией к экспрессии «внутри») повлияет на чрезвычайное сжатие, уплотнение, насыщение музыкального времени во всех зрелых произведениях. Согласно М.С. Друскину, экспрессионисты максимально обостряют «романтический модус видения действительности», что приводит их к отрыву от традиционного музыкального языка [3, 131].

Экспрессионизм получил широкое распространение в Вене, где разрыв между нищетой и роскошью, между мнимой устойчивостью патриархальных

порядков аристократии и интеллигенции, их косным традиционализмом и действительной культурной любительщиной, духовной поверхностью и ущербностью был слишком явным; экспрессионисты, будучи предельно чувствительными, предчувствовали грядущее крушение гуманистических ценностей и их переоценку. Но протест против буржуазной действительности приводил их к пессимизму и безысходности, к показу искаженной действительности, так как они, согласно И.С. Куликовой, не видели причин противоречий и выхода из них, потому что оставались на буржуазных позициях и следовали идеям идеалистической буржуазной философии [6].

Экспрессионисты своим предельно субъективным восприятием исказили образы действительности, в частности композиторы — привычную музыкальную образность, язык, основанный на возможности осмысления музыки во время ее звучания, то есть перешли от «осязаемых», основанных на рационально-эмоциональном восприятии музыкальных форм (форма как комплекс средств для выражения музыкального содержания) к воспринимаемым интуитивно, бессознательно.

Пика популярности экспрессионизм достиг в 20-е годы, что связано с активизацией и конкретизацией критики буржуазной действительности в послевоенные годы. Именно в эти годы, когда экспрессионисты столкнулись с конкретными образами действительности, которые могли быть выражены языком, сложившимся в период еще только эмоционального предвосхищения катастроф, в творчестве композиторов-нововенцев формируется додекафония, обобщившая практику атонального творчества (сохраняется острая диссонантная интонационность) и призванная структурировать вызванные им стихийность и бесформенность: музыкальная ткань организовывалась принципами двенадцатитоновой серийности (то есть додекафонии).

Важно отметить, что первым в истории музыки произведением, в котором появляется серийный принцип развития, является струнный квартет (микросерия *cis-c-e* во вступлении) Антона Веберна, написанный в 1905 году; в 1913 году появляется первое полностью додекафонное произведение —

Оркестровая пьеса №1 op. 10 Антона Веберна (додекафония веберновского типа). Но только в 1922 году додекафония была теоретически обоснована Шенбергом («komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» — «способ композиции двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами»).

Веберн пришел к додекафонии интуитивно, что было связано с изначальной экзистенциальностью его творческого метода. Экзистенциализм как сформированное философское течение появляется после Первой мировой войны. Согласно ему, человек может обрести себя только при условии отказа от общественных норм и установок. На формирование течения повлияло новое направление — феноменологическая теория Э. Гуссерля; ее новизна заключалась в переходе от «причинно-следственно обусловленного субъекта к субъекту, пребывающему в “трансцендентально-интенциональной жизни сознания”» [6, 87]. Согласно Гуссерлю, объекты получают бытие только в актах сознания субъекта; «“конституирующий”, т. е. мирообразующий субъект не творит этот мир “из ничего”, он... формирует его из “хаоса” в “космос” (курсив мой: идейная основа концепции данной работы *восприятия* музыки Веберна — И.Б.)» [6, 89].

Постепенно созерцательная феноменология уступает в популярности реакционному экзистенциализму: экзистенциалисты критиковали общество, которое подрывало веру в человеческие силы. Важный факт для понимания творчества Веберна — теория эстетического типа жизни экзистенциалиста С. Кьеркегора, в соответствии с которой художественное произведение воплощает субъективно-идеалистическую истину — «...его [субъекта] мироощущение...и, прежде всего, его страсть, борьба с силами, мешающими этой страсти реализоваться» [6, 103]. Веберн использует рациональную систему звукоорганизации для сдерживания стихийного эмоционального потока, который мешает ему изображать утонченные, возвышенные процессы бессознательной психики. На экспрессионистов, в том числе Веберна, также повлияла философия К. Ясперса, считавшего искусство озарением экзистенции (сознания, направленного на рассмотрение себя), художник — опирающийся на

трансцендентное создатель «высшего мира», функция искусства — выход в пограничную экзистенциальную ситуацию (в спонтанно-интуитивное) для отвлечения от реального: постижение трансценденции с помощью экзистенции.

Таким образом, в творчестве композитора нашли отражение центральные направления культуры и науки первой половины XX века, что делает его одним из самых значимых композиторов, деятелей культуры XX века.

§ 2. Эстетика творчества и музыкальный язык

На формирование эстетики творчества Веберна повлияли черты экспрессионизма (в рамках Новой венской школы), но в большей мере общеэстетические и философские взгляды самого композитора, связанные с его личностными особенностями и с влиянием эпохи.

Как правило, Веберна относят к экспрессионистам, с эстетикой которых у него есть ряд противоречий: Веберн стремится к уравновешенности, организованности, ясности, к отражению возвышенного, исключительно прекрасного (избегая грубости), к опоре на традицию, духовные идеалы гуманистического искусства, с позиций которых критикует пороки буржуазного общества. Но связь с экспрессионизмом у Веберна есть: она заключается в улавливании изменения темпов жизни (проявившемся в концентрации музыкального нарратива), сосредоточении на психологии человека — основа *предельной субъективности* его творчества; но, в отличие от несдерживаемого эмоционального потока в экспрессионизме, у Веберна сила субъективной экспрессии связана с конфликтом рационального и эмоционального начал, который возникает благодаря сдерживанию эмоционального рациональной системой звукоорганизации.

В стиль Веберна также проникают некоторые черты неоклассицизма (отличного от его проявлений, например, у Хиндемита): как и Шёнберг, Веберн ориентируется на принцип мышления классиков (на принципы формообразования) и нидерландских полифонистов (на принципы полифонии:

важная роль канона, использование ракохода и инверсии, ритмических увеличения и уменьшения, сквозной тематизации ткани, — общей лаконичности, аскетичности системы звукоорганизации), вследствие чего в его эстетику творчества проникает принцип *объективности*.

Но, в общей сложности, несмотря на точную передачу атмосферы времени в музыке, стиль Веберна — самобытное явление в музыке XX века, которое невозможно причислить к какому-либо конкретному стилю.

Композитор, будучи недовольным обстановкой в современной ему музыкальной культуре и строго требовательным к себе, воплощает в своей музыке только самое возвышенно-чистое: Веберн — художник-гуманист, претворяющий в своих сочинениях красоту как символ человечности. Этичность творчества Веберна заключается в самоограничении от изображения потрясений первой половины XX века для концентрации внимания на провозглашении гуманистических идеалов. Тишина музыки, цельность и простота ее мысли, противопоставляются внешней неуравновешенности культуры XX века, но сохраняют ее внутреннюю напряженность.

В соответствии с опорой на гуманистические идеалы искусства формируется общий эмоциональный строй; Холоповы выделяют массу состояний-аффектов, некоторые из них: *чистота* хрустальная, истаявающе нежная, прозрачная, утонченная; *лирика* углубленная, таинственная, угасающая, кроткая, предельно чуткая; действие энергичное, острое, предельно *напряженное*; *пароксизм* (экзистенциального) ужаса, траура; суровость, *строгость*; экстаз, восторг от *тишины* (и *тихий экстаз*); радость, торжество, гимн сердечные, любовные, квази-наивные, «детские». В общей сложности происходит смешение эмоциональной напряженности, строгости и лирики [7].

Новая красота в творчестве Веберна проявляется в его новой системе перевода и систематизации духовного в звуковое: додекафония веберновского типа создает особый разумно установленный порядок, направленный на чувственное восприятие; развитие эстетического сознания заключается в обогащении систем и в смещении акцента с их прикладного назначения на

духовное. Новое эстетическое требует от реципиента эстетического развития, стремления к расшифровке переведенных в звук духовных категорий, поэтому эстетическое (переживание прекрасного) у Веберна тоже становится областью эстетического, так как стремление к восприятию новой красоты есть возвышение реципиента к ней, к новому прекрасному.

Среди общих черт стиля Веберна выделяются смысловая исключительность использованных средств (предельный лаконизм, связанный со стремлением к избавлению от нейтральных элементов и построений), выстраивание утонченной, прозрачной структуры с одной стороны из полунанамеченных, сведенных к минимуму элементов, с другой — доведенных до совершенства, предельная концентрированность мысли, доминирующие невесомость и лирика, лежащая в основе содержания, проникающая во все образные сферы музыки Веберна, тем самым способствуя обобщенности творчества. Холоповы выделяют 3 типа лирики А. Веберна: парящую, невесомую, чистую; сосредоточенную, углубленную внутрь; текучую, скользящую [7].

Начиная с 16 опуса, происходит освобождение Веберна от влияния предельно субъективной и насыщенной экспрессионистской лирики и приход к светлой и спокойной объективной, философской лирике; причем процесс объективизации лирики у Веберна доведен до такого же предела, что и субъективизации в экспрессионизме. Это свидетельствует и о противоречии творческих методов экспрессионистов и Веберна, и о схожести: Веберн испытал сильное влияние этого направления на раннем этапе творчества, и принцип доведения до крайности лег в основу самобытной эстетики позднего периода композитора.

Вопросы эстетики творчества и музыкального языка Веберна неразрывно связаны, так как музыкальный язык формировался искусственно (точнее, был интуитивно «обретен», что было мотивировано стремлением к созданию звуковой системы, которая отразила бы интуитивно ощущаемое новое содержание музыки) на основании эстетических взглядов композитора, но

справедливо и обратное: особенности музыкального языка (взгляды и принципы, которые были отражены в системе звукоорганизации) повлияли на эстетику и содержание музыки Веберна, образовав отдельные принципы эстетики.

Основными взаимовлияющими принципами эстетики творчества Веберна являются крайняя субъективность (исходящая из стремления к отражению бессознательных процессов психики) и объективность (связанная с влиянием эстетики неоклассицизма и стремлением к ограничению стихийной эмоциональной экспрессии); в эстетике музыкального языка выделяются принцип органической взаимосвязанности, принцип освоения музыкального пространства, принцип постижимости, принцип концентрации нарратива.

Изложение принципов эстетики творчества Веберна следует начать с принципов эстетики его музыкального языка, так как они имеют материальные основания (в первую очередь, взгляды Веберна, изложенные в его письмах и Лекциях о музыке) и могут быть обнаружены в системе звукоорганизации композитора. Общие принципы эстетики связаны с содержанием музыки Веберна, то есть с передачей через музыку процессов, происходящих в бессознательной сфере психики человека, из-за чего непередадимы в вербальные категории; поэтому их формулировка имеет концептуальный характер.

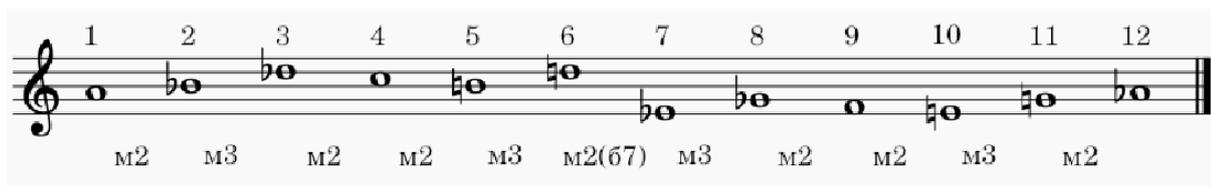
Музыка XX века, особенно музыка Веберна — закономерный и логически обоснованный этап развития западноевропейской музыки. Ее новая духовность была выражена новыми для того времени звуковыми структурами, естественно сформированными в соответствии с законами природы звука и логично возникшими в процессе развития музыки от Возрождения до XX века (что было рассмотрено Веберном в его лекциях).

Холоповы выделяют два фактора, обусловивших возникновение нового «звукового мира» (нового колорита звучания) музыки XX века: внутренний — особенности общественного сознания эпохи мировых потрясений, отразившиеся на сознании каждого, и внешний — тенденция к более тонкой

дифференциации звуковых отношений как следствие перехода «музыкального сознания» на более сложный уровень, поэтому сложные музыкальные структуры явились оптимальными: звуковые отношения — знаки духовного в музыке [7].

В творчестве Веберна усложнение дифференциации звуковых отношений (то есть создание додекафонии веберновского типа) происходило под влиянием двух факторов: увлечения идеями труда Гёте «О метаморфозе растений» и интуитивного освоения закона, данного природой звука.

На основе интереса Веберна к природе и идей Гёте, у композитора возникает стремление к созданию *органической взаимосвязанности* всех элементов системы звукоорганизации. В природе Веберна волнует не только красота ландшафтов, их отдельных элементов, но и, по выражению Веберна, непостижимый и неисчерпаемый смысл этой красоты: его интересует сущность за природными явлениями, постигаемая чувственно. От Гёте Веберн перенял идею о прарастении (прафеномена) — нечто, содержащее в себе всеобщее (единый закон), на основании которого развивается самотворящая природа; его интересуют идеи всеобщности законов мира, на органичности формирования и гармоничности взаимодействия противоположностей, а не на процессе диалектического становления: важна *общая сущность, а не процесс развития* из начала начал. Веберн был убежден в единстве законов природы и музыки, и идея прарастения повлияла на трактовку Веберном серийности: в основе серийности лежит серия (прафеномен), внутри которой Веберн создает максимально сильные связи (интонационно основаны на полутонах и терциях) благодаря сегментации серии и взаимоотражению и симметричности ее частей (комплексов из 3, 4 и 6 звуков), в чем также проявляется концентрированность музыкальной мысли композитора.



Например, в серии Вариаций ор.30 второй 6-звучный комплекс (7-12) — ракоход инверсии первого (1-6); первый 4-звучный комплекс (1-4) равен по интервальному составу третьему (6-9), второй (4-7) — четвертому (9-12), причем второй (и/или четвертый) — ракоход первого (и/или третьего); третий 3-звучный комплекс (7-9) — ракоход второго (4-6), четвертый (10-12) — первого (1-3), причем расположение «троек» зеркально: a-b—Rb-Ra (R — ракоход).

Музыка для Веберна — воспринимаемое слухом выражение единого закона природы, музыкальное произведение — творение природы, («Приведу еще одну цитату из Гёте...: “произведения природы из человеческих рук”» [2, 14]). Согласно Холоповым, все законы музыки основаны на законах природы звука («...Веберн прямо формулирует “закономерности, данные природой” звука как закономерные “отношения обертонов к определенному основному тону” [7, 136]).

Сформированная система музыкального языка Веберна — проявление *принципа освоения музыкального пространства*. Процессы, произошедшие в музыке XX века, естественны, потому что композиторы (особенно Веберн) интуитивно расширили законы звука, на основании которых были сформированы правила с целью создания новой красоты. Композиторы Новой венской школы «руководствовались исключительно своей интуицией, слухом, *вовсе не подозревая о почти математически точной системе*, которой они при этом следовали, как и о ее математически точно вычисляемом основании, — это подлинное *чудо природы в искусстве* (курсив мой: додекафония была выведена, «обретена» интуитивно на основании понимания природы звука — И.Б.) [7, 134].

Освоение музыкального пространства — процесс перехода от менее к более дифференцированным системам звукоорганизации, процесс освоения

данного природой закона звука, который определяет материал художественного творчества. «Логическая и историческая необходимость делают соответствующие комплексы звукоотношений объективной реальностью, наступление которой неотвратимо при любых обстоятельствах. Новая форма, обнаруживаемая усилием композиторской мысли, благодаря этому оказывается не изобретенной ей, а самовозникшей» [7, 137], поэтому освоение в XX веке промежуточных тонов между тонами диатонической гаммы, является обусловленным процессом с точки зрения истории и данного природой материала — диссонансов и обертонового ряда. Вследствие освоения 12-тоновости произошла эмансипация диссонанса, которая привела к исчезновению консонансов и необходимости опоры на основной тон: по замечанию Холоповых, в истории музыки продвижение по диатоническому ряду основано на обретении новых звукоотношений и запрете старых.

После отказа от тональности композиторы Новой венской школы начали *интуитивный поиск* формообразующего начала в 12-тоновой музыке, описанный Веберном в лекциях: отмечает этапы освоения законов новой системы звукоорганизации на основе работы слуха, а не теоретических идей: «выяснилось, что слух получал удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, то есть по интервалам, связанным с хроматическими последовательностями...» [2, 55]; «выработалась закономерность: пока не пройдут все 12 тонов, ни один из них не может появиться снова» [2, 75], — то есть интуитивным путем у Веберна формируются важнейшие черты его системы, затем проникшие в додекафонию веберновского типа: строгая неповторность звуков и гемитоника. Веберн понимает 12-тоновую систему как систему из 12 *отдельных* тонов, что ощущается благодаря опоре на самые специфичные и исторически крайние в ней созвучия: на интервалы и аккорды с полутоном; поэтому система Веберна получила название «Гемитоника».

Гемитоника влияет на трактовку диссонанса Веберном: его музыка полностью основана на диссонансах, и из-за того, что диссонанс не проявляет свои качества на контрасте с консонансами, явление диссонантности перестает

существовать — появляется более широкая сонантная градация, благодаря чему Веберн использует кон- и дис- сонансы (в старом понимании) на гемитонной основе, тем самым сохраняя постоянное напряжение (диссонантность в старом понимании) и используя новые взаимоотношения сонансов.

Гармония музыки Веберна — новая система звукоорганизации, основанная, как и классическая, на восприятии определенного интонационного комплекса: Веберн опирается на додекафонию (принцип лада), где центральным комплексом, пронизывающим всю музыкальную ткань, является 12-тоновая серия. Но именно для Веберна характерна гемитонная трактовка додекафонии: в ее основе полутон, на котором основаны и мелодическая горизонталь и гармоническая вертикаль. Более того, Веберн обостряет в соответствии с гемитонной гармонией и другие элементы языка, вследствие чего у гармонии появляется *глубина*, связанная с особенностями фактуры: звуки возникают в разных фактурных плоскостях, благодаря чему появляется стереосонантность (термин Холоповых), которая проявляется и в гармонической вертикали (звуки разных пластов фактуры по-разному артикулируются или исполняются разными тембрами (вертикальная тембровая полихромность)), и в мелодической горизонтали (звуки мелодии, по-разному артикулируемые или исполняемые разными тембрами (горизонтальная тембровая полихромность — вариант идеи Шёнберга о тембровой мелодии, направленный на разъединение звуков в одновременном звучании), создают рельефную мелодическую субфактуру).

Также гармоническую и фактурную глубину создает фактурно-мелодический прием точечного письма — пуантилизма. Веберн использует пуантилизм, чтобы предотвратить мелодическое перетекание одного звука в другой, тем самым сохранив их фактурную самостоятельность (но особенность пуантилизма веберновского типа заключается в сохранении целостности серии).

Таким образом, музыкальная система, обретенная Веберном — реализуемый в музыке закон природы: природы в виде опоры на идею о прарастении и природы звука в виде освоения музыкального пространства.

Принцип постижимости — принцип взаимосвязности всех элементов музыкального языка, обеспечивающий логичность содержания. Основная форма музыкального содержания для Веберна — музыкальная мысль, существующая всегда в разных обликах; подоснова мысли — смысл, делающий мысль необходимой (мысль — одно из множества возможных выражений смысла) и всегда остающийся неизменным: по мнению Веберна, смысл искусства — эстетическая истина, необходимая «как более высокая форма духовной жизни всем другим людям, идущим к ней же и поэтому воспринимающим ее» в виде возникающих в интуиции художника мыслей, которые он излагает доступными мыслями [7, 132].

Согласно Веберну, основа постижимости и связанности — повторение мотива или темы. Рассматривая основные этапы формирования принципа постижимости в истории развития музыки в лекциях, Веберн выделяет, во-первых, нидерландских полифонистов, которые стремились к взаимосвязности голосов, что привело к формированию приемов имитации и канона, во-вторых, музыкальные формы эпохи мажоро-минорной тональности, в которых связь основана на мотивном развитии, что станет основой сквозной тематизации формы в додекафонной музыке; форма вариаций, по Веберну, — первоначальная форма (источник додекафонии), дающая наибольшую взаимосвязанность.

Принцип концентрации нарратива представляет собой, во-первых, качественно новый уровень насыщенности музыкального времени событиями во всех музыкальных параметрах. Концентрация нарратива — явление, естественно возникшее под влиянием эпохи (интенсификация времени) и процесса освоения музыкального пространства, результатом которого становится качественный скачок в музыкальном языке в виде событийной насыщенности. Во-вторых, принцип повлиял на образование особенности

музыкального времени, названной Холоповыми ставшим временем: музыкальная мысль Веберна не развивается во времени, а *«изначально содержит в себе все моменты времени подобно тому, как мысль может одновременно созерцать в воображении сразу и начало, и рост-расцвет, и увядание органического процесса; в таком случае оно не нуждается в подчинении природно-телесному ритму естественного течения времени (курсив мой — И.Б.) [7, 168].* Так как Веберн отражает в музыке процессы, происходящие в бессознательной психике, *изложение музыкальной мысли связано с природой возникновения мысли у человека:* мысль появляется моментально в законченном виде и далее сознательно, рационально осмысливается; поэтому раньше музыкальная мысль развивалась, а в музыке Веберна происходит постоянное нахождение в уже сформированной мысли; отсюда *концентрация нарратива*, соединившего в себе и экспонирование, и развитие, и завершение, что влияет на восприятие музыки Веберна аффектами (целостными, а не развивающимися состояниями). Также на концентрацию нарратива влияет пуантилизм, так как каждый звук обретает самостоятельность и функцию смысловой цельности. При этом, благодаря не только связанности всех точек в серию, но и связям точек в пластах «стереофактуры» формируется многомерная полифония и «поливремя» — еще одна из причин восприятия музыки композитора аффектами, потому что течение времени деформируется, и, в целом, процесс развития при поливремени невозможен из-за возникновения стереофоничной одновременности: время изложения и время развития становятся одним общим временем.

Согласно точке зрения М.А. Аркадьева, музыка Веберна — вид философствования музыкой. Философию музыки Веберна исследователь связывает с трансцендентальной феноменологией Гуссерля. Веберн уделяет исключительное внимание к существованию звука и к процессу его рождения из потока сознания, расслаивая сознание реципиента на чистое трансцендентальное поле сознания (тишина — первичная структура) и на трансцендентальный объект (звук) при помощи трансцендентальной редукции

(концентрирования нарратива). Также выделяет аналогию гуссерлианской ретенции (первичная память о только что прошедшем моменте и ожидание следующего) и веберновской ретенциальной формы, воплощающей «живое настоящее», «временящееся целое»: «внутренний луч Теперь-сознания помещается не в начало и не в конец звучания, а точно в самую середину, центр формы. Тогда эта “ось” окажется окружена двумя модусами времени — первичной ретенцией-памятью и протенцией-ожиданием» [1].

Таким образом, ретенциальная форма (по сути, форма стала способом восприятия) способствует восприятию музыки Веберна аффектами, так как при постоянном нахождении в данном моменте и невозможности сравнения происходящего с прошедшим происходит эмоционально-интуитивное восприятие общего состояния, то есть аффекта.

§ 3. Анализ произведений Веберна с позиций концепции о восприятии музыки композитора аффектами

Рассмотрим принцип восприятия музыки Веберна аффектами на основе анализа 5 канонов ор.16 и Вариаций ор.30 и выявим характер соотношения рационального и спонтанно-интуитивного в музыке композитора.

В канонах (Приложение 1) экзальтированные, напряженные эмоции рационально сдерживаются не додекафонным принципом звукоорганизации (произведение среднего атонального периода творчества), а приемом канона, объединяющим партии сопрано, кларнета и бас-кларнета, и особенностями мелодической линии, выдерживаемыми на протяжении каждого канона; благодаря этим двум рациональным принципам сдерживания эмоционального потока эмоции становятся острее и ярче, и аффекты выдерживаются в течении всего канона. В первом благодаря скачкообразной линии, насыщенной патетичными возгласами и основанной на характерных для Веберна острых септимах и ногах, возникает напряженный, взволнованный аффект радости, восторга (в содержании призыв к прославлению Бога). Во втором, в связи

с «диалогом» кларнета и сопрано (инверсия кларнета), основанном на коротких вопросительных интонациях и широких по диапазону никнущих ходов у первого и инвертируемых в надломленные возгласы в линии второго, складывается сдержанный, но чуткий (то кроткий, то восклицающий) лиричный аффект (в содержании Богоматерь радостна, когда Иисус спит, и плачет, когда не спит). В третьем благодаря тому, что все 3 партии (без инверсий) основаны на стонущих малых секундах и острых восходящих или нисходящих малых тонах, выдерживается аффект острой боли, углубленной гаснущей лирики (в содержании описание креста Иисуса). В четвертом аффект напряжения, беспокойства, смятения, потрясения (в содержании молитва о прощении) формируется на основе исполнения кларнетом и сопрано одной неоднородной по интервалам (септимы, ноны и сексты, терции), направлению скачков, длине фраз линии. В пятом волнообразная линия (кларнет — инверсия бас-кларнета), основанная на очень широких скачках (септимы, ноны, более широкие, например, малая секунда через 2 октавы в конце канона) формирует аффект острой, экзальтированной радости, восторга (в содержании поклонение кресту и радость воскресению).

Вариации ор.30 — позднее сочинение Веберна, написанное в додекафонной технике веберновского типа в концентрической форме (вступление (т.1-20) — тема (т.21-73) — побочная тема (т.74-109) — разработка основной темы (т.110-145) — кода (т.146-180)); название отсылает скорее к способу серийного развития. Целью данного анализа является не разбор серийных операций в произведении, а выявление аффектов вследствие восприятия особенностей спонтанно-интуитивных процессов в музыке, которые возникают в ходе рационально организованного развития серии произведения. В Вариациях аффекты возникают благодаря полифоническому взаимодействию трех заложенных в самом начале комплексов — способов изложения звуков серии (Приложение 2): 1. фигура, основанная на скачках, звучащая энергично, настойчиво, напряженно, но уверенно, строго, законченно благодаря замкнутости хода (мелодическая линия возвращается примерно на

высоту начала), 2. фигура, основанная на скачках, но звучащая хрупко, обостренно, вопросительно благодаря прихотливому ритму и неустойчивому окончанию (на контрасте с первой фигурой ожидается завершение на высоте начала мелодической линии, но происходит обрыв), 3. острый, напряженный, суровый, собранный аккорд (также является полифоническим голосом). В целом, в Вариациях выдерживается строгий, сдержанный, суровый, напряженный аффект благодаря общим особенностям музыкального языка Веберна (строгому рациональному ограничению эмоционального потока принципами серийного развития), но на разных этапах формы аффект обретает новые свойства, что позволяет говорить о спонтанно-интуитивном аффектном развитии. Все развитие направлено на обострение аффекта, заложенного во второй фигуре, таким образом, что во вступлении ощущается общее напряжение, взволнованность, мерцание спонтанно чередующихся комплексов, затем в теме господствует суровый, строгий аффект 3 комплекса, на фоне которого усиливаются качества 1 и 2, в побочной теме в связи с развитием 2 комплекса, чья мелодическая линия становится протяженнее, возникает взволнованный, напряженный, надломленный, таинственный, предельно чуткий аффект, в разработке усиливается энергичность, наступательность, суровость 1 комплекса, в коде устанавливается строгий, сдержанный, напряженный, суровый аффект из-за господства в ней 3 комплекса, на фоне которого появляются надломленные, щемящие, хрупкие вспышки 2 комплекса; в 2-х последних тактах ощущается острый надлом из-за проникновения во второй комплекс инверсий коротких фраз, которые вносят во 2 комплекс суровость, строгость 1 комплекса; таким образом исход трагичный. На протяжении всех вариаций устанавливались аффектные зоны 3 комплексов, благодаря чему возникла возможность взаимовлияния аффектов и проникновения интонаций 1 комплекса во 2 в конце.

Заключение

В работе были выявлены особенности эстетики творчества Веберна с позиций экспрессионизма и неоклассицизма, общеэстетических взглядов композитора и авторской концепции об аффектах. Основными принципами эстетики Веберна являются предельная субъективность (следствие влияния экспрессионизма и отражения в музыке процессов бессознательной психики), объективность и обобщенность (следствие влияния неоклассицизма в виде перенятия способов мышления классиков и нидерландских полифонистов и следствие ограничения экспрессивного эмоционального потока рациональной системой звукоорганизации).

Также были выделены принципы эстетики музыкального языка, среди которых особое значение имеет принцип концентрации нарратива. Благодаря событийному насыщению музыкального времени, отражению бессознательных процессов психики через изложение музыкальной мысли в соответствии с ее возникновением у человека: моментально, в законченном виде, без развития, — стереофактуре и поливремени, ретенциальной форме при восприятии происходит постоянное нахождение в настоящем моменте и невозможность сравнения слышимого с недавно слышимым; в результате музыка Веберна воспринимается целостными законченными эмоциональными состояниями-аффектами.

Характер соотношения рационального и спонтанно-интуитивного представлен, во-первых, ограничением, сдерживанием экспрессивного эмоционального потока рациональной системой звукоорганизации, что приводит к обострению спонтанно возникающих эмоций, во-вторых, так как система звукоорганизации в силу своей сложности и специфичности не может восприниматься в процессе звучания (причина ретенциальной формы), яркие, острые эмоции, сдерживаемые ей, интуитивно воспринимаются только в настоящем моменте в виде аффектов. Таким образом, рациональная система звукоорганизации непосредственно влияет на восприятие музыки Веберна тем,

что в звуковой форме передает спонтанно-интуитивные процессы бессознательной психики, которые воспринимаются целостно, законченно, обобщенно в виде эмоциональных аффектов.

Список литературы

1. *Аркадьев М.А.* Трансцендентальная феноменология и музыка: А. Веберн и Э. Гуссерль. URL: <https://iphil.ru/m-a-arkadev-transcendentalnaya-fenomenologiya-i-muzyka-a-vebern-i-e-gusserl/> (дата обращения: 26.03.2024).
2. *Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма. М.: Музыка, 1975.
3. *Друскин М.С.* Австрийский экспрессионизм // О западноевропейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. С. 128-176.
4. История философии: Учебник для вузов / Под ред. В.В. Васильева, А.А. Кротова, Д.В. Бугая. М.: Академический Проект, 2005.
5. *Конен В.Д.* Этюд о музыкальном экспрессионизме // Этюды о зарубежной музыке. М: Музыка, 1968. С. 199-213.
6. *Куликова И.С.* Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978.
7. *Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.* Антон Веберн: Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984.

А. Веберн. 5 канонов ор.16 (начальные такты каждого)

1

Christus factus est pro nobis ob-

2

Ruhig ($\text{♩} = \text{ca } 72$)

Dor-mi Je-su, ma-ter ri-det, quae tam dul-cem

3

Langsam ($\text{♩} = \text{ca } 50$)

Cru-x fi-de-lis, in-ter om-nes ar-bor u-na no-bi-lis:

4

Sehr lebhaft ($\text{♩} = \text{ca } 112$) rit. - - - - - ($\text{♩} = \text{ca } 84$) *sehr zart* tempo I. ($\text{♩} = \text{ca } 112$)

As-per-ges me, Do-mi-ne, hys-so-po, et mun-

5

Bewegt ($\text{♩} = \text{ca } 84$)

Cru-cem tu-am ad-o-ra-mus, Do-mi-ne: et sanc-tam re-sur-rec-ti-

А. Веберн. Вариации ор.30 (3 комплекса)

1

p *pp*

2

f *p*

3

tutti pizz.
pizz.
tutti pizz. div.
pizz.
pizz.