

М. В. Мелюкова

Исполнительские сложности камерно-вокальных сочинений Антона Веберна

Аннотация:

В статье рассматривается один из важных вопросов камерно-вокального творчества Антона Веберна — исполнительские трудности. Проблема анализируется как в общем плане (темповые особенности, метроритмические особенности, динамический план), так и на трех отдельных уровнях: выразительные возможности вокальной партии (в частности, тесситурные условия), особенности инструментального сопровождения (фортепиано, инструментального ансамбля и оркестра), взаимодействие вокальной и инструментальной партий. В качестве музыкального материала используются все камерно-вокальные произведения А. Веберна (песни, вокальные циклы).

Ключевые слова: Антон Веберн, Ружена Херлингер, камерно-вокальное творчество, исполнительские трудности, вокальная партия, инструментальное сопровождение, тесситура, динамика, метроритм, темп.

М. V. Melyukova

Difficulties in performing chamber vocal works by Anton Webern

Abstract:

The article deals with one of the most important issues of chamber-vocal works by Anton Webern — performing difficulties. The problem is considered in general terms (tempo features, rhythmic features, dynamic plan) as well as on three separate levels: the expressive possibilities of the vocal part (in particular, tessitura conditions), peculiarities of instrumental accompaniment (piano, instrumental ensemble and orchestra), interaction of vocal and instrumental parts. The musical material includes all the chamber-vocal works by Webern (songs, vocal cycles).

Keywords: Anton Webern, Ruzena Herlinger, chamber and vocal works, performance problems, vocal, instrumental accompaniment, tessitura, dynamics, metric rhythm, tempo.

*А*встрийский композитор-классик XX века Антон Веберн уделял особое внимание сочинению камерно-вокальной музыки. Как отмечает А. Порфирьева, «постоянное тяготение к музыкальному воплощению поэзии связано с лирической природой творчества

Веберна» [6. С. 72]. Песенность как основа музыкальной выразительности была свойственна ему, как и другим австро-немецким композиторам, предшественникам и современникам. Эстафета австро-немецкой *Lied*, начатая еще Ф. Шубертом и его современниками, продолженная Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом, И. Брамсом и достигнувшая расцвета в творчестве Г. Малера и Г. Вольфа, была достойно принята композиторами Новой венской школы.

Вокально-хоровые произведения Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и Антона Веберна представляют собой особую область творчества, которая нередко остается «за кадром» научного исследования, опирающегося в большей степени на инструментальное искусство. Тем не менее музыкальные жанры, непосредственно связанные со словом, играют ведущую роль в формировании как индивидуального стиля каждого из композиторов, так и стилистического облика всей школы в целом. Тяготение к созданию вокально-хоровых произведений характерно для всех представителей Новой венской школы и является ведущей тенденцией творчества, о чем свидетельствует количество созданных сочинений — в творчестве Шёнберга, Берга и Веберна отдельных вокальных и хоровых миниатюр более сотни, вокальных циклов и крупных вокально-хоровых произведений — десятки.

Антон Веберна часто называют «самым вокальным» среди композиторов Новой венской школы, что связано с превалированием вокальной и хоровой музыки в его творчестве (17 опусов из 31, шесть безопусных вокальных циклов). Вокальные произведения создавались композитором на протяжении всего творческого пути. Первые песни были созданы шестнадцатилетним юношей, осваивающим законы композиции. По прошествии сорока лет плодотворной творческой деятельности произведения Веберна стали классикой «строгого стиля» музыки XX века [См.: 10. С. 8]. Примечательно, что в последние годы своей творческой жизни уже состоявшийся композитор-новатор, «маэстро тишины», снова созда-

ет вокально-хоровые сочинения — песенные циклы и кантаты.

Отличительной особенностью творчества Веберна стало так называемое «вокальное десятилетие» (1914—1924) — период, когда композитор пишет крупные вокальные циклы в сопровождении фортепиано (ор. 12), инструментального ансамбля (ор. 13—18) и оркестра («Три песни для голоса с оркестром», без опуса). Созданные в данный период немногочисленные инструментальные произведения, среди которых Соната для виолончели и фортепиано (1914), «Детская пьеса» для фортепиано (1924), не были обозначены номером опуса.

Эволюция вокального творчества Веберна, как и эволюция его творчества в целом, проявляется в поисках индивидуального стиля, изменении музыкального языка и техники композиции от классической тональности через свободную гемитонику к строгой серийности. Плавно переходя от одного периода творческого пути композитора к другому, музыкальный язык песен Веберна обладает характерными особенностями, обозначить которые представляется возможным, осветив вопрос периодизации камерно-вокального творчества композитора:

I период — юношеский (1899—1904): «Три стихотворения немецких поэтов», «Две песни на ст. Авенариуса», «Три песни на ст. Авенариуса», «Восемь ранних песен»;

II период — ранний (1904—1914): «Пять песен на ст. Демеля», «Четыре песни на ст. С. Георге» (без опуса); «Пять песен на ст. С. Георге» ор. 3, «Пять песен на ст. С. Георге» ор. 4, «Две песни на ст. Р. М. Рильке» ор. 8;

III период — зрелый (1915—1926): «Четыре песни» ор. 12, «Четыре песни для голоса оркестра» ор. 13, «Шесть песен на ст. Г. Тракля» ор. 14, «Пять духовных песен» ор. 15, «Пять канонов» ор. 16, «Три народных текста» ор. 17, «Три песни» ор. 18; «Три песни для голоса с оркестром» (без опуса);

IV период — поздний (1927—1945): «Три песни для голоса и фортепиано на ст. Х. Йоне» ор. 23, «Три песни на ст. Х. Йоне» ор. 25.

Большинству камерно-вокальных сочинений А. Веберна с самого начала была уготована трудная исполнительская судьба. Достаточно вспомнить слова Н. Рославца, который так отзывался о произведениях своего австрийского современника и их исполнительских особенностях: «Изысканнейший, остро „шёнбергианский“ гармонический стиль, капризнейшие мелодические очертания, богатая ритмика и отточенность формы – вот их характерные черты. Нечего и говорить, что сочинения эти не скоро пробьют себе путь на концертную эстраду. Да, пожалуй, этого и не нужно» [Цит. по: 8. С. 84]. Слова композитора можно справедливо отнести и к вокальным сочинениям Веберна, которые по своим музыкальным характеристикам, техническим сложностям, трудности восприятия и камерности звучания не предназначены для широкого круга как слушателей, так и исполнителей.

Еще при жизни композитора вокальные сочинения, как и многие инструментальные, исполнялись довольно редко, а некоторым и вовсе не суждено было прозвучать (как было, например, с циклом «Три народных текста» ор. 17). Будучи активным пропагандистом и исполнителем современной музыки, Веберн зачастую отказывался включать собственные сочинения в концертные программы, так как боялся быть непонятым слушателями. Однако, несмотря на это, «маэстро тишины» свято верил в то, что уже «через пятьдесят лет его музыку будут считать само собой разумеющейся, дети уже будут понимать ее и петь» [Цит. по: 8. С. 109].

В настоящее время вокальные сочинения великого австрийца звучат на концертах, посвященных памяти автора, входят в репертуар отдельных вокалистов, зарекомендовавших себя как исполнители современной музыки, а также используются в качестве учебного материала в различных музыкальных учебных заведениях. В концертные программы камерно-вокальной музыки сочинения Веберна включаются довольно редко, из общего количества избираются лишь несколько известных опусов (циклы «Восемь ранних песен», «Три песни на стихи

С. Георге» ор. 3, «Три песни» ор. 25). Кроме того, вокальные произведения Веберна не издавались в России полностью, поэтому ноты некоторых сочинений до сих пор недоступны для исполнителей.

Тем не менее вокальные произведения Веберна не раз были записаны ведущими исполнителями, в большинстве случаев – зарубежными. Первая запись полного собрания сочинений Веберна была сделана в 1955 году, в год десятилетия со дня смерти композитора. Цикл «Пять песен на стихи Р. Демеля» записал Дитрих Фишер-Дискау (баритон) совместно с композитором и пианистом Арибертом Райманом (1985). В одной из первых современных записей полного собрания сочинений Веберна (2000) огромную роль сыграла немецкая вокалистка Кристиана Ольце (сопрано), исполнившая все вокальные сочинения композитора с Берлинским симфоническим оркестром под управлением Пьера Булеза и в дуэте с пианистом Эриком Шнайдером. Повторная запись собрания сочинений Веберна, получившая название «Ор. 1—31», была сделана Булезом в 2013 году совместно с вокалистками Харпер Хитер (сопрано) и Галиной Лукомска (меццо-сопрано), а также пианистом Росеном Чарльзом. Серию вокальных циклов записала вокалистка Тони Арнольд (сопрано) совместно с пианистом Яковом Гринбергом, Международным ансамблем современной музыки и Лондонским симфоническим оркестром под управлением Роберта Крафта. Вокальные циклы для голоса и фортепиано были записаны американскими вокалисткой Джоди Пау (сопрано) и пианисткой Эмили Манцо (2009), а также российскими музыкантами Светланой Савенко (сопрано) и пианистом Юрием Полубеловым (2007). Цикл «Три песни ор. 18» записала Галина Лукомска (меццо) совместно с Колином Брэдли (кларнет) и Джоном Уильямсом (гитара); цикл «Две песни на стихи Р. М. Рильке» ор. 8 известен в записи сопрано Француз Полле в сопровождении оркестра под управлением Пьера Булеза.

Камерно-вокальные сочинения Антона Веберна невероятно сложны для современного

исполнителя, поскольку обладают рядом специфических исполнительских трудностей, как вокальной партии, так и инструментального сопровождения. Следует отметить, что исполнение современной музыки представляет большую сложность и для вокалистов, и для инструменталистов, «от которых требуется владение широким спектром новых исполнительских приемов» [4. С. 6]. В исследовательской литературе вопросу исполнительских трудностей почти не уделяется внимания, хотя качественные исполнительские комментарии необходимы для успешного звучания столь сложной музыки. Частично исполнительские трудности рассмотрены в монографии В. и Ю. Холоповых «Антон Веберн. Жизнь и творчество» [8], а также в работах хормейстера И. Батюк (в диссертации «К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века» [4] и вышедшей по ее материалам книге «Современная хоровая музыка: теория и исполнение»).

В данной статье предлагается рассмотреть общие вопросы исполнительских трудностей камерно-вокальных сочинений А. Веберна: темповые особенности, метроритмические особенности, динамический план, а также три отдельных уровня: выразительные возможности вокальной партии (в частности, тесситурные условия), особенности инструментального сопровождения (фортепиано, инструментального ансамбля и оркестра), взаимодействие вокальной и инструментальной партий.

1. Основные исполнительские сложности песен А. Веберна

Темповые особенности. Темп и агогические изменения играют немаловажную роль в создании цельного художественного образа, и вокалисту для успешного исполнения любого произведения требуется тонкое ощущение чередования самых незаметных ускорений и замедлений. В вокальных сочинениях Веберна темповая сторона имеет свои характерные особенности.

В юношеских вокальных циклах Веберн избегает четких обозначений темпа, не дает и

точного хронометража сочинений. Их заменяют авторские ремарки, связанные с характером движения и образным наполнением песен. В качестве примера можно привести цикл «Три стихотворения немецких поэтов». В первом номере «Предвесеннее» ремарка *Durchwegs zart* (постоянно нежно, спокойно) соответствует начальной строке текста и общей идее песни: «медленно наступая, приходит весна...». Пылокое признание, звучащее в «Ночной молитве невесты», подготавливает ремарка *Sehr erregt und leidenschaftlich* (очень взволнованно и страстно). На протяжении данного произведения помимо темповых обозначений (замедляя, замирая, в темпе, постоянно ускоряя, оживленно) присутствуют и ремарки, касающиеся характера исполнения вокальной партии: *voll Sehnsucht* (с желанием, томлением), *frei und stark* (свободно и сильно), *zart* (нежно), *allmählich steigernd* (постепенно усиливая), *fortwährend steigernd* (беспрерывно усиливая), *in hochster leidenschaftlich* (с сильнейшей страстностью), *glänzend* (блестяще), *breit* (широко). Одновременное обозначение темпа и характера появляется в третьей песне цикла «Благочестиво» — *Langsam und innig* (медленно и искренне, задушевно); подобное сочетание встречается и внутри песни — *langsamer und geheimnisvoll* (медленнее и таинственно).

Для своих песен Веберн избирает в основном умеренные, неторопливые темпы, позволяющие верно проинтонировать сложные повороты мелодической линии. Если внимательно проанализировать использование различных темпов в построении цикла, можно заметить, что в медленных темпах пишутся крайние части, а в быстрых — песни, занимающие центральное положение. В качестве примера можно привести цикл «Пять песен на стихи С. Георге» ор. 3, в котором темпы частей выстроены следующим образом: *Fließend* (плавно, с движением, ♩ = 60) — *Sehr fließend* (весьма свободно, ♩ = 100) — *Ziemlich rasch* (довольно быстро, ♩ = 90) — *Fließend* (плавно, с движением, ♩ = 72) — *Langsam* (медленно, ♩ = 44). Подобная логика господствует в построе-

нии почти всех вокальных циклов, за исключением «Шести песен на стихи Г. Тракля» ор. 14, в котором подвижные части завершают общую композицию.

Следует отметить, что Веберн не придерживается единого темпа на протяжении всего сочинения — в пределах звучания его вокальных миниатюр происходит серия тончайших агогических изменений. Среди них можно выделить две основные составляющие: смена темповых обозначений и чередование ускорений и замедлений.

Изменения темпа внутри сочинения в основном связаны у композитора с обозначением границ разделов. В большинстве вокальных циклов Веберна смена темпов внутри песни не строится на резком контрасте. В песне «Зимняя дорога» (ор. 13 № 4) отклонение от основного темпа в среднем разделе формы происходит почти незаметно, сразу же возвращаясь к исходной точке ($\downarrow = 56 — 60 — 56$). Однако в некоторых случаях на протяжении одного сочинения сменяют друг друга быстрые и медленные темпы. Особенно яркая темповая палитра встречается в песнях среднего и позднего периодов творчества Веберна. Так, например, в песне «Солнце» (ор. 14 № 1) каждый раздел формы имеет свой темп: умеренный в первом ($\downarrow = 72$), подвижный во втором ($\downarrow = 126$), медленный в третьем ($\downarrow = 48$). Аналогичная ситуация наблюдается и в первой песне ор. 23: первая часть сложной двухчастной формы написана в медленном темпе ($\downarrow = 48$), вторая часть — в более подвижном ($\downarrow = 96$).

Приемы *ritenuto* и *accelerando* также очень часто используются композитором как своеобразная граница разделов, после которой либо восстанавливается первоначальный темп, либо возникает новый. Так, например, во второй песне ор. 4 при общем оживленном движении ($\downarrow = 72$) после каждого очередного замедления утверждаются различные темпы: немного сдержаннее ($\downarrow = 60$), спокойно ($\downarrow = 52$); ускорение же возвращает исполнителя в первоначальный темп. Противоположная ситуация возникает в песне «День прошел» (ор. 12 № 1) — после

нескольких кратких замедлений, завершающих музыкальные фразы, утверждается основной темп *Sehr ruhig* (очень спокойно, $\downarrow = 60$).

Особую сложность для исполнителя песен Веберна представляют не сменяющие друг друга темпы и постоянные агогические изменения, а их быстрота, кратковременность. Если в сочинениях раннего периода композитор использует небольшие замедления в окончаниях мелодических фраз, чтобы дать исполнителю немного отдохнуть, то в произведениях зрелого и позднего периодов чередование замедлений, ускорений и возвращений в основной темп происходит настолько быстро, что укладывается в рамки одного-двух тактов. В качестве примера можно привести вторую песню цикла ор. 25, насчитывающую в 42 тактах более десятка кратких ускорений и замедлений.

В агогической палитре вокальных сочинений Веберна большую выразительную роль играют ферматы. В сочинениях юношеского и раннего периодов композитор использует их довольно часто для того, чтобы выделить яркий кульминационный раздел, подчеркнуть ключевое слово текста или добиться эффекта образительности. Так, например, в заключительной песне из цикла «Три песни на стихи Ф. Авенариуса» строка текста «друзья, объединим наши силы» является ключевой, что подчеркивается речитативным характером высказывания, усилением динамики, уплотнением фактуры и остановкой на звучной фермате. Воплощению образительности текста служит фермата в третьей песне из цикла ор. 5: на слове «вдохнув» звучание голоса замирает на звуковой вершине произведения (см. пример 1). В вокальных произведениях среднего и позднего периодов композитор использует фермату более осторожно: как отражение «звучащей тишины» на паузах (ор. 14 № 1) или как разграничение разделов формы — на тактовой черте (ор. 23 № 1).

Динамический план камерно-вокальных сочинений Веберна представляет собой яркую палитру разнообразных оттенков, сменяющих друг друга с невероятно выразительной гиб-

костью, что требует от исполнителя четкого определения собственных динамических границ для точного озвучивания всех нюансов (от *ppp* до *fff*). Самыми разнообразными в динамическом плане можно считать произведения зрелого периода творчества композитора, являющегося квинтэссенцией лирического экспрессионизма.

Более экономно Веберн пользуется динамическими оттенками в юношеском периоде творчества, определяя каким-либо нюансом общее настроение сочинения, избегая динамической детализации текста, а также в поздних серийных сочинениях, ограничивая круг оттенков градациями *f* и *p*, подчеркивая строгость, аскетизм и возвышенный настрой данных песен. Помимо использования основных динамических оттенков композитор активно применяет тонкие градации *crescendo* и *diminuendo* на максимально коротком отрезке музыкального времени — в пределах одного звука, а также динамический нюанс *fp*, означающий быстрое филирование звука (см. пример 2). Следует отметить, что в поздних инструментальных сочинениях Веберна, например, Вариациях для фортепиано ор. 27 (1936), исполнительские средства выразительности, в том числе динамика, также тяготеют к сериализации. Эта тенденция проявляется и в вокальных сочинениях, хотя и не так ярко. Как отмечает И. Батюк, «при исполнении кантат следует заострять особое внимание на том, выдерживается ли звук в одном нюансе, либо сила звука уменьшается или увеличивается» [4. С. 13].

Метроритмические трудности. Как отмечает Н. Афонина, ритмическая и метрическая переменность опирается «на два типа жанрово-интонационных истоков классического тематизма: танцевальность и вокально-речевую сферу интонаций» [2. С. 13]. Оба типа ярко проявляются и в вокальных партиях А. Веберна, причем в разное время преобладает тот или иной тип. Так, в юношеских песнях жанрово-танцевальное начало, определяющее общий характер музыки, влияет и на ритмическую организацию поэтического текста. В качестве примера

можно привести цикл «Восемь ранних песен», каждый номер которого представляет собой яркую жанровую зарисовку: ласковую колыбельную «Глубоко издалека», ламентозное ариозо «Взгляд ввысь», незатейливую песню «Цветочный привет», задушевный романс «Образ любви», баркаролу «Летний вечер», изящный танец «Счастье», трагический речитатив «Смерть», балладу «Возвращение поутру». Именно жанровыми особенностями и обусловлены ритмические условия вокальной партии в том или ином номере: мерность, ровность ритмического рисунка, острые пунктиры в размере 6/8, тревожный «ритм судьбы», ритмический речитатив. Однако тип речевой интонационности также действует в номерах данного цикла, хотя и не столь активно, что проявляется в выделении деталей текста, в частности ключевых слов, возгласов или междометий. Так, например, в песне «Цветочный привет» (см. пример 3) при общей неразрывности мелодических фраз паузой обособлено слово «ах»; в песне «Взгляд ввысь» ритмически выделено слово «Чу!», которое служит своеобразной границей между разделами поэтического текста — жалобной молитвы девушки в первом разделе и ответа свыше — во втором.

Главной особенностью вокальных партий атональных и серийных сочинений Веберна является усиление ярко выраженного речевого начала, которое находит отражение в трепетном отношении к поэтическому тексту. Такая зависимость от слова, его постоянное «проговаривание» усложняет вокальную партию и ставит ее в определенные ритмические условия: композитором довольно часто используются пунктиры, синкопы, чередование триолей и дуолей различными длительностями, двойное удлинение ноты с помощью точек, пропуск одной или двух восьмых в группе триолей. Исполнительскую сложность составляют не столько сами ритмические группировки, сколько резкость их чередования, сочетание в одном такте нескольких контрастных ритмических рисунков (см. пример 4), а также нестандартность внутренне-го дробления долей.

1

vor den Kir-sohen flor mit mir zu schau'n, Durf ein-zu-ziehn des Ra - sen - bee - tes

rit. *pp* *ppp*

*Qed. * Qed. **

2

die ich für dein Sünd trag al - le Stunden. Va - ter, laß dir die

rit. *fp* *ff* *f*

3

ach, wohl ein-tau - send - mal, und ihn ans Herz ge - drük - ket viel-

immer wärmer *p* *steigernd*

Еще одной исполнительской сложностью песен Веберна (в основном атональных) является постоянная метрическая переменность, что непосредственно связано с опорой на речевой тип интонирования и музыкальной ритмизацией поэтического текста. Так, например, в песне «День прошел» (ор. 12 № 1) размеры 2/4 и 3/4 сменяют друг друга несколько раз на протяжении всего произведения. Более разнообразная метрическая переменность наблюдается в песне

«Ты оставляешь меня в одиночестве» (ор. 8 № 2), связанная с чередованием дуольного и триольного заполнения долей (3/4, 2/4, 3/8, 6/8). Как отмечает Н. Афонина, «тип переменного метра зависит от способа тематического развития. Вариантное развитие стимулирует вариантную ритмическую переменность, нерегулярность и многозначность метрических акцентов...» [2. С. 10]. В вокальных сочинениях Веберном используется чередование различных размеров,

в том числе употребляемых довольно редко. Так, например, в песне «Устремляется с высот» (ор. 23 № 2) размер 1/2 сменяется 5/4, а в песне «Господь Иисус мой» (ор. 23 № 3) — 2/4 и 3/4 — 6/16. При переменности размера зачастую композитор требует от исполнителя добиваться единства метрической пульсации, ставя ремарку ♩ = ♩, хотя в некоторых случаях перемена метра служит для ускорения или замедления, что также отмечено в нотах (♩ = ♩). Также композитор использует сложные размеры, например, 7/4 в песне «Вход» (ор. 4 № 1), применяя разнообразное внутритактовое дробление (3+4 или 4+3) для более гибкой передачи текста.

Артикуляционные штрихи в вокальных сочинениях Веберна служат сильным средством выразительности поэтического текста. В песне «На берегу ручья» (ор. 3 № 3) фраза текста «сияние бродит, греет нас нежно, вздрагивает и бледнеет» буквально дробится разнообразными штрихами: слова «бродит» и «нежно» отмечены штрихом *tenuto*, «вздрагивает» — *staccato*, «бледнеет» — *legato*. Следует отметить, что разнообразие штрихов свойственно сочинениям среднего периода творчества композитора, в которых композитор подчеркивает инструментальную природу человеческого голоса. Вокальная партия насыщается разнообразными исполнительскими приемами, ведущее место среди которых занимают *staccato* и *tenuto*.

Штрих *staccato* встречается в песнях Веберна довольно редко и в некоторых случаях является средством музыкальной изобразительности. Интересным примером может служить песня «Друг для друга» (ор. 12 № 4): слово «колокольчик», состоящее в немецкой морфологии из двух частей («Blumen» — цветок, «Glöckchen» — колокол), в вокальной партии дробится двумя разными штрихами — первая часть исполняется на *legato*, вторая — на *staccato* (см. пример 5). Аналогичный пример встречается в песне «Лужайка в парке» (ор. 13 № 1): слово «колокольчиков» также дробится штрихами *staccato* и *legato*. Звукоизобразительностью подчеркнута и слово «утренней»

в начале песни ор. 3 № 3, «легкий» в песне ор. 4 № 3. В атональных песнях раннего периода штрих *staccato* используется как средство подчеркивания отдельных ключевых слов. Так, например, в довольно масштабном стихотворении «Вход» (ор. 4 № 1) данным штрихом выделены несколько фрагментов текста: «берет начало» — «медленно» — «истекает» — «легко» — «зерном к зерну». В песнях позднего периода штрих *staccato* в вокальной партии почти не используется композитором. По сравнению с пуантилистической фактурой партии фортепиано, в изложении которой данный штрих играет ведущую роль, вокальная партия должна звучать более протяженно, составляя яркий контраст сопровождению. В редких случаях *staccato* используется в окончаниях мелодических фраз, как, например, в песне ор. 25 № 2.

Более активно в своих вокальных сочинениях композитор использует штрих *tenuto*, подчеркивая наиболее важные слова или целые фразы текста. Так, например, в обеих песнях ор. 8 подчеркнуто слово «ты» как обращение возлюбленных друг к другу, а также заключительная фраза второй песни «я крепко держу тебя». «Смотри и слушай», «я не пойду дальше», «мертвый день закрывает глаза» — все эти фразы песни ор. 14 № 1 также отмечены *tenuto*.

2. Выразительные возможности вокальной партии

Антон Веберн не только отлично понимал специфику человеческого голоса, его тембровых и регистровых возможностей, но и мог научить певцов преодолевать возникающие трудности при исполнении современной музыки, поскольку сам большую часть жизни проработал в различных хоровых коллективах. Известно, что композитор с юных лет пел в хорах Вены, в течение двенадцати лет занимался рабочим хором, имел многолетнюю практику дирижера опереточных театров, работал в венском Шубертском союзе и руководил мужским хором в Медлинге. Как дирижер Веберн был очень взыскателен и требователен к исполнению любых произведений, в том числе и

4 rit. tempo I (♩ = ca 100)

Sün - - de sein. Vater pü p < zart p Sohn, lie - ber Sohn mein,

5

Blu - men - glöck-chen vom Bo - den her - vor war

собственных: «...для меня нечистая нота — это что-то ужасное» [Цит. по: 8. С. 155]. История сохранила сведения о многолетнем и плодотворном сотрудничестве Веберна с чехословацкой певицей Руженой Херлингер. Зная уникальные возможности вокалистки, исполнявшей сочинения многих зарубежных композиторов XX века, в том числе Берга (композитор посвятил ей концертную арию «Вино», созданную специально для нее в 1929 г.), Хиндемита, Онеггера, Равеля и других, Веберн увеличивает свои требования к исполнителю вокальной партии. Его солист должен владеть высоким уровнем вокальной техники, крепким дыханием, сглаженными переходами из регистра в регистр, различными артикуляционными приемами и штрихами и, конечно же, незаурядным исполнительским интеллектом. Недаром В. и Ю. Холоповы в своей монографии отмечают, что в советское время неизменной исполнительницей вокальных циклов Веберна была Лидия Давыдова, которая характеризовалась как «серьезная и умная камерная певица» [8. С. 121].

Вокальные партии песен отличаются характерными исполнительскими особенностями, среди которых выделяются тесситурные условия. Исполнение любого вокального цикла Веберна полностью — довольно сложная задача для вокалиста, что, в первую очередь, связано с непростыми тесситурными условиями, в которые композитор ставит исполнителя. Причем в циклах различных периодов творчества Веберна проблемы тесситуры имеют различную природу возникновения.

В циклах для женского голоса, созданных в период автодиакта (1899—1904), каждая из песен обладает различными тесситурными условиями и словно предназначена автором для исполнения разными по тембру голосами: здесь можно найти песню для лирического или драматического сопрано, а также для высоко-го меццо. При этом тесситурные условия каждой из песен для исполнителя очень удобные, а средний диапазон вокальной партии редко превышает полторы октавы. Особенно ярко такая тесситурная проблема проявляется в цикле «Восемь ранних песен», созданном между

1901 и 1904 годами. Название цикла дано не самим Веберном, поэтому есть возможность предполагать, что композитор изначально не планировал создавать цикл, а писал романсы обособленно, как пробу пера в данном жанре. В этом композиционном процессе Веберн схож с творчеством своего друга и соратника Альбана Берга, для которого вокальные миниатюры также стали своеобразной лабораторией становления стиля.

Тесситурные условия, требующие определенной окраски голоса, непосредственно связаны с воплощением художественного образа каждого из сочинений. Так, например, первая песня цикла «Глубоко издалека» написана для меццо-сопрано — голоса, обладающего бархатистым нижним регистром и плотным звучанием верхних нот диапазона. Вкрадчивые мелодические интонации, начинающиеся с малой октавы и постепенно завоевывающие полную широту диапазона, как нельзя лучше передают образ неспешно наступающего утра (диапазон $g — e^2$). Контрастный образ представит в песне «Цветочный привет» (№ 3): легкий, изящный, грациозный, он словно предназначен для исполнения светлым тембром лирического сопрано, который и использован в этом сочинении (диапазон $f^1 — fis^2$). Поэтому песни данного цикла, возможно, будут исполняться отдельно либо транспонироваться в удобную для вокалиста тональность. Чтобы избежать транспонирования и исполнить весь цикл в оригинальных тональностях, вокалисту необходимо обладать голосом с довольно широким диапазоном. Идеальный голос для исполнительницы — колоратурное меццо-сопрано, качественно звучащее во всех регистрах, легкое, подвижное и насыщенное одновременно.

В вокальных сочинениях периода обучения у Арнольда Шёнберга (1904—1908) Веберн больше не допускает тесситурных «разночтений» внутри цикла, который мыслится композитором как единое музыкально-поэтическое построение. При этом размах вокальной партии достигает двух октав и по высоте звучания приближается к диапазону драматического

сопрано или высокого меццо-сопрано ($a — a^2$). В целом тесситурные условия ранних атональных циклов очень удобны для вокалиста. При использовании звучания всего диапазона Веберн старается реже затрагивать крайние регистры и проводит большую часть мелодической линии в среднем регистре в пределах октавы. Так, например, крайние верхние звуки диапазона сопрано в цикле «Пять песен на стихи С. Георге» ор. 3 встречаются лишь дважды: во второй и пятой песнях цикла. Крайние нижние звуки регистра используются чаще, однако они кратковременны и в большинстве случаев открывают или завершают композицию песни. В качестве примера можно привести заключительную песню цикла «Пять песен на стихи С. Георге» ор. 4: нижние звуки регистра использованы в печальном звучащем резюме поэтического текста «уже слишком поздно».

Однако есть и весьма сложные для исполнителя моменты, связанные с использованием крайних звуков певческого диапазона в кульминационных зонах. Если в юношеских тональных сочинениях композитор поддерживал тесситурно сложные фрагменты громкой динамикой, то в атональных песнях раннего периода композитор как мастер «тихих кульминаций» часто использует сочетание крайних звуков высокого регистра с тихой динамикой. Примером может служить заключительная песня цикла ор. 3 «Нагое дерево»: ключевую фразу текста «с надеждой ждет весну» композитор предлагает озвучить на тишайшем динамическом нюансе *ppp*, который является основным для данной песни, однако достигнуть при этом самой высокой звуковой точки — a^2 (см. пример б).

Вокальные сочинения зрелого и позднего периодов творчества Веберна демонстрируют отношение композитора к вокальной партии как к особому музыкальному инструменту, что проявляется не только в характере мелодической линии, но и в тесситурных особенностях. Как отмечает Дж. Джонсон, «голос, как носитель телесности в музыке, стремится приобрести ирреальное звучание. Он должен выйти за пределы досягаемости и преодолеть чело-

веческие возможности» [11. Р. 89]. Диапазон вокальной партии расширен до предела: границами песен среднего периода служат звуки $g - d^3$. Использование такого широкого диапазона требует от вокалиста оставить в прошлом представления о принадлежности к определенному тембру и добиваться инструментальной ясности звучания. В качестве примеров можно привести песню «Солнце» (ор. 14 № 1), а также песню «Маленькое сокровище» (ор. 18 № 1), использующие диапазон больше двух октав буквально на протяжении одного-двух тактов (см. пример 7). Полный охват певческого диапазона композитор допускает и в последовательности двух расположенных рядом звуков, как, например, в песнях «Ave, Regina coelorum» (ор. 18 № 3) и «Звезды» (ор. 25 № 3) (см. пример 8).

3. Особенности инструментальной партии в песнях А. Веберна

Одним из важных вопросов поэтики песен Веберна является изучение тембровых харак-

теристик инструментального сопровождения, которое реализуется в трех вариантах: фортепиано, инструментальный ансамбль и оркестр.

Тембровые характеристики фортепианной партии вокальных сочинений красочны и разнообразны. В данном случае можно говорить о «гармоническом тембре» не как о краске звучания различных инструментов, а как о красочности гармонических созвучий, наталкивающих на определенные звуковые ассоциации [См.: 9. С. 148]. Партия фортепиано в ранних сочинениях Веберна по-оркестровому богата. В основном это связано с яркой изобразительностью, имеющей непосредственное отношение к поэтическому тексту. Здесь можно услышать полнозвучные переливы арфы («Восемь ранних песен», № 2), глухие звуки колоколов («Восемь ранних песен», № 7), полетные пассажи струнных («Восемь ранних песен», № 5), высокие флейтовые «переключки» («Восемь ранних песен», № 8), тревожное *tremolo* литавр («Три стихотворения немецких поэтов», № 2) и другие оркестровые краски. Возможно,

6

rit. *ppp* a tempo

daß er im Ei-se noch Früh - ling hoffi! zügernd rit.

ppp *ppp*

7

rit. *p* *p* *pp*

Na - gerl - stock blüht im Haus

mf *p* *pp* *ppp*

именно создавая сочинения для голоса и фортепиано, насыщая звучание клавишного инструмента оркестровыми тембрами, композитор вполне естественно перешел к сочинению песен для голоса в сопровождении инструментального ансамбля.

Иные тембровые особенности приобретает фортепианная партия в серийных вокальных сочинениях Веберна позднего периода. В данном случае необходимо провести параллель с инструментальной музыкой последнего периода творчества композитора, особенно с Вариациями для фортепиано ор. 27. Пуантилистичность фактуры поздних оркестровых сочинений не могла не сказаться на изменении тембра фортепиано — хрустальном, звонком, кристаллически ясном (циклы на ст. X. Йоне ор. 23, ор. 25).

Фортепианная партия в ранних вокальных сочинениях, на первый взгляд, очень проста технически и пианистически удобна. На ней лежит важная смысловая нагрузка — она постоянно выполняет функцию «договаривания» фразы солиста. Ярким примером может служить «Ночная молитва невесты» из цикла «Три стихотворения»: кульминация вокальной партии, обрывающаяся на высокой ноте, провоцирует масштабный отыгрыш в партии фортепиано. Подобный пример можно встретить в песне «На берегу ручья» (ор. 3 № 3) — вокальная партия дает как бы импульс партии фортепиано, вступая во время паузы.

В ранних атональных циклах музыкальное пространство песен сжимается, становится более концентрированным: развитие вокальной

партии происходит непрерывно, сольные фрагменты в фортепианной партии почти отсутствуют или сведены к минимуму — зачастую композитор отказывается даже от инструментальных вступлений и заключений.

Ранние атональные сочинения показывают новое звучание диссонирующих аккордов, которые охватывают широкий регистровый диапазон: фортепианное сопровождение во всех, кроме одной из десяти песен ор. 3—4, задействует более пяти октав, в некоторых случаях диапазон простирается и до шести. Партия фортепиано также технически сложна, что сказывается в чрезмерно уплотненной фактуре, расслаивающейся на пласты, которая должна быть исполнена легко и воздушно на нюансе, колеблющемся в диапазоне от *p* до *ppp*. Те же тенденции проявятся в фактуре инструментальных произведений, созданных в ближайшие несколько лет (ор. 5—11).

В поздних сочинениях в звучании фортепианной партии, также как и в оркестровой, главную роль играет принцип «тембровой полихромности», создающей ощущение расширения фортепианного диапазона. Поочередно взятые звуки, обладающие разными звуковыми и динамическими характеристиками, не соединяются в единое звуковое поле, как это было в ранних сочинениях.

В целом высокая степень самостоятельности фортепианной партии уже не позволяет применять к ней термин «аккомпанемент»: голос и инструмент занимают позиции двух солистов, каждый из которых имеет равные права в создании художественного образа.

Интерес композиторов Новой венской школы к выразительным возможностям тембра повлек за собой обращение всех троих ее представителей к жанру песни с оркестром или инструментальным ансамблем. Среди сочинений в новом жанре — «Побеги сердца» для сопрано и ансамбля, «Лунный Пьеро» для голоса и инструментов, «Четыре песни для голоса с оркестром» А. Шёнберга и «Семь ранних песен для голоса с оркестром», «Пять песен для голоса с оркестром» А. Берга. В этом непосредственно сказывается влияние Г. Малера, чьи вокальные циклы «Песни странствующего подмастерья» и «Волшебный рог мальчика» имеют две редакции: первая для голоса и фортепиано, вторая, более поздняя — для голоса с оркестром. Поэтому можно говорить о том, что обращение композиторов Новой венской школы к подобному жанру — продолжение новой, но уже устоявшейся традиции австро-немецкой вокальной музыки. Однако у композиторов-нововенцев создание вокальных циклов проходило в несколько ином порядке, чем у Малера: песни изначально сочинялись для голоса с оркестром или инструментальным ансамблем, а лишь спустя какое-то время делалось переложение для фортепиано.

Веберн также уделил значительное внимание в своем творчестве жанру песни с инструментальным ансамблем. Подобная экспе-

риментальность заинтересовала композитора уже в завершении раннего периода — цикл «Две песни на ст. Р. М. Рильке» ор. 8 написан для голоса в сопровождении ансамбля, а затем охватила все «вокальное десятилетие», что привело к созданию еще семи вокальных циклов: опусы с 13 по 18, а также безопусный цикл «Три песни для голоса с оркестром». С инструментальным ансамблем написан также хоровой цикл «Две песни для смешанного хора с инструментальным сопровождением» ор. 19.

Каждый вокальный цикл отличается индивидуальными особенностями количественного и тембрового составов инструментального сопровождения. Веберн использует различные инструментальные составы не только от цикла к циклу, но и внутри четных и нечетных частей одного сочинения. Поэтому обозначение инструментального состава цикла выглядит следующим образом: «для скрипки/ альт, для кларнета/ бас-кларнета» и т. д. Чтобы убедиться в разнообразии инструментального сопровождения, которым пользуется композитор, приведем небольшую таблицу, в которой указаны инструментальные составы каждого из циклов (см. таблицу).

Некоторые инструменты переходят из цикла в цикл, например, кларнет, труба и скрипка (или альт). Вероятно, это связано с выразительными возможностями данных инструментов:

Название цикла	Инструментальный состав
ор. 8	Кларнет <i>in B</i> / бас-кларнет <i>in B</i> , валторна <i>in F</i> , труба <i>in B</i> , челеста, арфа, скрипка, альт, виолончель
ор. 13	Флейта/ флейта- <i>piccolo</i> , кларнет <i>in B</i> , бас-кларнет <i>in B</i> , валторна <i>in F</i> , труба <i>in B</i> , тромбон, челеста, колокольчики, арфа, струнный квартет
ор. 14	Кларнет, бас-кларнет, скрипка, виолончель
ор. 15	Флейта, кларнет/ бас-кларнет <i>in B</i> , труба, арфа и скрипка/ альт
ор. 16	Кларнет, бас-кларнет
ор. 17	Скрипка/ альт, кларнет <i>in B</i> , бас-кларнет <i>in B</i>
ор. 18	Кларнет- <i>piccolo in Es</i> , гитара
Три песни для голоса с оркестром	Флейта/ флейта- <i>piccolo</i> , гобой, английский рожок, кларнет <i>in B</i> , бас-кларнет <i>in B</i> , валторна <i>in F</i> , 2 тромбона, фисгармония, челеста, арфа, мандолина, гитара, клавишные колокольчики, ручные колокольчики, колокола, литавры, малый барабан, большой барабан, треугольник, тарелки, скрипка, альт, виолончель, 2 контрабаса

они обладают теплым, мягким тембром, широким диапазоном, способностью менять окраску звука (при наличии сурдины у трубы и скрипки), разнообразием артикуляционных штрихов и яркими выразительными возможностями.

Скромности и миниатюрности стиля Веберна в целом отвечает его отношение к понятию «оркестр», которое трактуется композитором довольно необычно. В двух циклах — «Четыре песни для голоса с оркестром» ор. 13 и «Три песни для голоса с оркестром» — инструментальный ансамбль обозначен как «оркестр», хотя состав участников довольно небольшой — 14 и 26 инструментов. Такой инструментальный состав несравним с грандиозным составом оркестров в вокальных циклах Шёнберга и Берга. Возможно, такое название этим циклам дано Веберном по сравнению с другими, малочисленными, составами (в остальных циклах от 1 до 7 сопровождающих инструментов). Также в названных циклах присутствует полный струнный квартет (в цикле «Три песни» даже 2 контрабасовые партии), чего нет ни в одном другом веберновском цикле. Использование большого количества разнообразных ударных инструментов также вызывает сравнение со звучанием большого симфонического оркестра.

Обращение к инструментальному ансамблю является общей особенностью вокальных циклов зрелого периода (особняком стоит ор. 12, написанный для голоса и фортепиано). Как отмечает А. Михайлов, Веберн избегал в средний период создавать циклы для голоса и фортепиано, потому что «сам этот ансамбль подсказывает некоторое распадение вокальной линии и конструкции, даже по чисто внешним причинам. А это надо было всячески преодолеть, надо было создавать единую конструкцию, а для этого требовался голос и некий особый набор инструментов, каждый раз особый ансамбль, маленький или чуть больший, но не фортепиано» [5. С. 143].

При всем разнообразии инструментов, встречающихся в сопровождении вокальных циклов, чрезвычайно лаконичен масштаб ин-

струментальных партий. Любому инструменту, даже самому «активному» в традиционной партитуре (как, например, струнному или духовому), на протяжении всего произведения может быть уделено несколько коротких мелодических фраз или аккордов. Это связано с тем, что каждому инструменту отведена своя, очень небольшая роль в создании тембрового «расцветивания» вокальной партии, на которой лежит основная смысловая нагрузка.

В целом на работу Веберна с инструментальным ансамблем, несомненно, повлияло обучение у Шёнберга. Как отмечает Н. Алексеев, композиторам Новой венской школы свойственно сочетание традиционной и новаторской трактовки музыкальных инструментов [1. С. 11]. Традиционная трактовка проявилась в использовании выразительных возможностей «поющих» инструментов — струнных, деревянных духовых и валторны — при новом типе кантиленной мелодики в условиях атональности, которому присущ изломанный рельеф мелодической линии, насыщенность большими скачками, широкий диапазон. Они часто используются в лирических эпизодах, отмеченных композиторскими ремарками «нежно, выразительно» (ор. 8 № 1).

В творчестве композиторов XX века И. Стравинский отмечает явление открытия «новых ресурсов „старых инструментов“» [7. С. 220]. Веберн, подобно другим композиторам, увлекся поисками новых тембровых возможностей. В частности, композитор начинает активно использовать те инструменты, которые раньше не употреблялись в связи с невыигрышностью их звучания (малый кларнет). Также для работы с инструментами характерно предельное использование регистровых ресурсов с необычными для данных регистров динамическими нюансами. Крайние регистры применяются не только в колористических целях, но и для достижения особых экспрессивных эффектов. Например, сопрановый регистр малого кларнета обладает «поистине кристальной чистотой звучания» [1. С. 13] в сочетании с аккомпанементом гитары в песнях цикла ор. 18.

Несмотря на малые масштабы инструментальных партий, в каждой из них композитор максимально использует технические и выразительные возможности инструментов. Так, например, в цикле ор. 8 на протяжении небольшого отрезка партитуры у струнной группы постоянно меняются артикуляционные штрихи: здесь и *pizzicato*, и *spiccato*, и *legato*. Также у струнных часто используются естественные и искусственные флажолеты. Струнные и духовые играют как с сурдинами, так и без, причем во время довольно непродолжительного произведения требуется «снять» и «надеть» сурдины несколько раз. Духовым инструментам часто «достаются» различные звукоизобразительные приемы: трели, *tremolo*, а также специфический духовой прием — *frullato*.

Непривычно звучит у Веберна арфа — в ее партии в основном отсутствуют привычные волнообразные пассажи (используются редко, для звукоизобразительности, к тому же непродолжительные). Арфа и челеста используются не только как декоративно-украшающие инструменты, но и как «акцентирующе-ритмические или ритмо-тембровые» [3. С. 144]. Зачастую партию арфы составляют скупые отрывистые «звуки-точки», интервалы, аккорды, а также *tremolo*. Кроме того, всем инструментам без исключения поручаются скачки на широкие интервалы как на *staccato*, так и на *legato*. Нередким случаем является глиссандирование также у большинства инструментов.

Отличительной особенностью нотной записи инструментальных партий песен Веберна является запись всех инструментов, даже транспонирующих, в реальном звучании. Данный факт представляет определенную сложность для исполнителей, поскольку процесс транспонирования в нужную тональность им приходится совершать самостоятельно.

Таким образом, инструментальные партии вокальных сочинений Веберна представляют собой яркое выразительное средство, отражающее поиски композитора в области тембра. Как и от вокалиста, от исполнителей-инструменталистов требуется хороший уровень владения

инструментом, однако помимо необходимости транспонирования и использования на тихой динамике крайних регистров других исполнительских трудностей в партиях сопровождения не наблюдается.

4. Взаимодействие вокальной и инструментальной партий

Следует отметить, что голос и инструментальное сопровождение в вокальных сочинениях Веберна — будь то фортепиано, ансамбль или оркестр — находятся в постоянном активном взаимодействии. Так, например, принцип комплементарности вокальной и фортепианной партий проявляется в передаче мелодических и ритмических фраз, своеобразной вопросо-ответной структуре, возникающем эффекте «эхо». Поэтому наличие многочисленных пауз слушателем не ощущается — музыкальная ткань постоянно развивается, движется вперед.

Однако в ранних атональных сочинениях соотношение вокальной и фортепианной партий доведено до крайней автономности: они развиваются независимо друг от друга, сохраняя лишь динамическую и темповую общность. Нельзя не заметить, что обе партии имеют также общую интонационную основу: фактура сочинений полифонизирована и насыщена множеством имитаций и микроканонов, проходящих как отдельно в партии фортепиано, так и между фортепиано и голосом (см. пример 9). Высокая степень самостоятельности фортепианной партии уже не позволяет применять к ней термин «аккомпанемент»: голос и инструмент занимают позиции двух солистов, каждый из которых имеет равные права в создании художественного образа.

Во взаимодействии с ансамблем голос солиста не просто «парит» над инструментальным звучанием, сохраняя свое главенствующее положение, а осторожно «вплетается» в инструментальную ткань, являясь ее неотъемлемой частью. Как отмечает А. Михайлов, «вокальная интонация, вокальная партия перестает существовать как нечто отдельное, как такой

9

Fließend (♩ = 60) Zart bewegt

Dies ist ein Lied für dich al - lein: von kin - di - schem Wäh - nen,

von from - men Trä - nen... Durch Mor - gen gär - ten klingt es

Tempo

rit. - - Tempo

ppp

pp

ppp

pp

ppp

ppp

Led. *

Led. *

слой произведения, на котором текст как бы декламируется, скандируется и членораздельно произносится, причем с полной ясностью... вокальная партия и ее интонации подчиняются общей конструкции и становятся непривычной и... подчеркнута трудной, включенной в сложное конструктивное целое» [5. С. 141]. Фактура инструментального сопровождения расслаивается на множество лаконичных, индивидуальных по своей интонационной и ритмической природе тембров. Вокальная партия по сравнению с партиями других инструментов — участников ансамбля не имеет аналогов по протяженности мелодической линии, хотя неразрывно связана с ними мелодическими и ритмическими интонациями. Краткие фразы каждой партии оркестра или инструментального ансамбля в совокупности создают красочное разнотембровое поле, обволакивающее и фонически расцветивающее ведущую вокальную линию.

Именно благодаря этому тембр в камерно-вокальных сочинениях Веберна нельзя описывать с точки зрения тембра каждого инструмента отдельно. Тембр у Веберна — это всегда сложный синтез различных созвучий, которые дополняют друг друга, создавая общую картину звучания. Вокальная партия не является ведущей, так же как и любая другая: инструменты и голос постоянно находятся в ансамбле, перекликаясь и поддерживая друг друга. Сложность музыкального языка создает «тембровая полихромность» — звуки серии проходят через все партии, и каждый инструмент играет свою роль в создании цельного звучания. Широкие мелодические скачки, объемный диапазон вокальной партии, использование крайних регистров инструментов — все эти средства обеспечивают даже ансамблю из двух инструментальных партий и голоса возможность имитировать звучание небольшого оркестра.

Таким образом, задачи, поставленные в сочинениях Веберна как перед вокалистом, так и перед инструменталистами, требуют высокого уровня техники исполнения и владения различными средствами выразительности. Темповые и метроритмические условия, динамический и артикуляционный планы, тесситурные особенности вокальной партии и использование различных регистров инструментов, богатство тембров и сложность ансамблевого взаимодействия — все это направлено как на создание цельного художественного образа сочинения, так и на выявление деталей текста, ключевых слов, звукописи. Исполнительские особенности, найденные Антоном Веберном в камерно-вокальных циклах, оказали неоспоримое влияние на вокальное творчество композиторов XX века различных стран, художественных стилей и направлений.

Список литературы

1. *Алексеев Н. В.* Роль тембра в оркестровых произведениях композиторов Новой венской школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1985. — 24 с.
2. *Афонина Н. Ю.* Метрическая переменность, ее формообразующее и выразительное значение (на материале классической и современной музыки): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1983. — 24 с.
3. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. — М.: Советский композитор, 1975. — 494 с.
4. *Батюк И. В.* К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1999. — 192 с.
5. *Михайлов А. В.* Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. — С. 129—146.
6. *Порфирьева А. Л.* Эстетика австро-немецкой поэзии начала XX века и камерное вокальное творчество Веберна // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки: Сб. науч. трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1980. — С. 71—86.
7. *Стравинский И. Ф., Крафт Р.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. — Л.: Музыка, 1971. — 448 с.
8. *Холопов Ю. Н., Холопова В. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М.: Советский композитор, 1984. — 319 с.
9. *Цытович В. И.* Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. — Вып. 11. — Л.: Музыка, 1972. — С. 147—166.
10. *Щедрин Р. К.* Новое измерение музыкального пространства и времени // Холопов Ю., Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М.: Советский композитор, 1984. — С. 3—10.
11. *Johnson J.* Webern's "Middle Period": Body of the Mother or Law of the Father? // *Repercussions*. — Vol. 6, No. 1. — 1997. — P. 61—108.

References

1. *Alekseyenko N. V.* Rol tembra v orkestroykh proizvedeniyakh kompozitorov Novoi venskoj shkoly: Avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya. — M., 1985. — 24 s.
2. *Afonina N. Y.* Metricheskaya peremennost, eyo formoobrazuyushcheye i vyrazitelnoe znachenie (na materiale klassicheskoi i sovremennoi muzyki): Avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya. — L., 1983. — 24 s.
3. *Barsova I. A.* Simfonii Gustava Malera. — M.: Sovetskii kompozitor, 1975. — 494 s.
4. *Batyuk I. V.* K probleme ispolneniya Novoi khorovoi muzyki XX veka: Dissertatsiya... kandidata iskusstvovedeniya. — M., 1999. — 192 s.
5. *Mikhailov A. V.* Poeticheskie teksty v sochineniyakh Antona Veberna // Mikhailov A. V. Muzyka v istorii kultury: izbrannye statii. — M.: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 1998. — S. 129—146.
6. *Porfirieva A. L.* Estetika avstro-nemetskoj poezii nachala XX veka i kamernoe vokalnoe tvorchestvo Veberna // Zhanrovo-stilisticheskie tendentsii klassicheskoi i sovremennoi muzyki: Sb. nauch. trudov. — L.: LGITMiK, 1980. — S. 71—86.
7. *Stravinskii I. F., Kraft R.* Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii. — L.: Muzyka, 1971. — 448 s.
8. *Kholopov Y. N., Kholopova V. N.* Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo. — M.: Sovetskii kompozitor, 1984. — 319 s.
9. Tsytovich V. I. Spetsifika tembrovogo myshleniya B. Bartoka v kvartetakh i orkestroykh sochineniyakh // Voprosy teorii i estetiki muzyki. — Vyp. 11. — L.: Muzyka, 1972. — S. 147—166.
10. *Shchedrin R. K.* Novoe izmerenie muzykalnogo prostranstva i vremeni // Kholopov Y., Kholopova V. Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo. — M.: Sovetskii kompozitor, 1984. — S. 3—10.
11. *Johnson J.* Webern's "Middle Period": Body of the Mother or Law of the Father? // Repercussions. — Vol. 6, No. 1. — 1997. — P. 61—108.