

Екатерина Гурьевна Окунева – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной
и творческой работе Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva – musicologist,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Vice Rector for Scientific Research and Artistic Projects
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
okunevaeg@yandex.ru

УДК 781

DOI 10.61908/2413-0486.2021. 26.2.15-41

«КОНСТРУКТИВНЫЕ РИТМЫ» АЛЬБАНА БЕРГА
В СВЕТЕ СЕРИАЛЬНОЙ ИДЕИ

ALBAN BERG'S "CONSTRUCTIVE RHYTHMS"
IN THE ASPECT OF THE SERIAL IDEA

Аннотация

В статье рассматриваются новации Альбана Берга в области ритмического структурирования. Композитор использовал в своей музыке ритмы, которые называл «конструктивными» и обозначал в партитуре аббревиатурой RH (от немецкого *Hauptrhythmus*). Особенности ритмической техники Берга исследуются на примере отдельных фрагментов из опер «Воцтек» и «Лулу», Камерного концерта и «Лирической сюиты», показывается связь конструктивных ритмов с сериальной идеей. Особое внимание уделяется способам трансформации ритмов путём увеличения или уменьшения, сочетания рациональных и иррациональных длительностей, смещения акцентов и т. п. Отдельно обсуждаются причины недооценённости композиционно-технических новшеств Берга в области ритма молодым поколением западноевропейских сериалистов.

Abstract

The article discusses Alban Berg's innovations in the field of rhythmic structuring. The composer called the rhythms used in his music *constructive* and defined them in the score as RH (from the German *Hauptrhythmus*). The peculiarities of Berg's rhythmic technique are studied through the example of individual fragments from the operas "Wozzeck" and "Lulu", the Chamber Concert and the "Lyric Suite". The author of the article shows the connection of the constructive rhythms to the serial idea. Special attention is paid to the methods of rhythms transformation by augmentation or diminution, combining rational and irrational rhythms, shifting accents, etc. The reasons why Berg's rhythmic technique was underrated by the young generation of the Western European serialism composers are discussed separately.

Ключевые слова: Альбан Берг, «конструктивный ритм», *Hauptrhythmus*, сериализм, ряд длительностей, «Воззек», «Лулу», Камерный концерт, «Лирическая сюита»

Keywords: Alban Berg, constructive rhythm, *Hauptrhythmus*, serialism, duration row, "Wozzeck", "Lulu", Chamber Concert, "Lyric Suite"

Творческое наследие композиторов Новой венской школы, как известно, получило необычайную актуальность после Второй мировой войны. При этом вклад Шёнберга, Берга и Веберна в дело обновления музыкального языка подвергся существенной ревизии за довольно короткое время. Так, если в 1947 году авторитет главы венской школы благодаря книгам Рене Лейбовица представлялся неоспоримым, то уже в 1952 году Булез в широко известном некрологе «Шёнберг мёртв», превратившемся в программный манифест, претенциозно констатировал смерть Шёнберга, подразумевая, что композитор потерпел фиаско с проектом серийной техники¹.

¹ На самом деле переоценка шёнберговского наследия была осуществлена Булезом задолго до эссе «Шёнберг мёртв». Например, уже в статье 1949 года «Траектории: Равель, Стравинский, Шёнберг» (1949) признавалась реакционность позиции Шёнберга и непонимание им сути серийных функций.

Идолом молодого поколения западноевропейских авангардистов стал Антон Веберн. Его провозгласили предтечей сериализма, преддверием новейшей музыки. По меткому выражению Э. Кшенека, выброшенный некогда камушек превратился в краеугольный камень. Каждый из композиторов-сериалистов нашёл у Веберна идеи, созвучные собственным устремлениям.

По мере увеличения исторической дистанции эти взгляды были признаны преувеличенными, хотя, по мнению ряда исследователей, «первоначальная версия не была просто ошибочной» [7, с. 206].

На этом фоне фигура второго шёнберговского ученика, Альбана Берга, хотя и не затерялась, но наряду с учителем была противопоставлена в своей приверженности академическим традициям новаторскому звукомиру Веберна. Подчеркнём, что речь идёт о восприятии именно молодого поколения композиторов, поскольку в широких музыкально-общественных кругах высоко ценились художественные достоинства музыки Берга и его драматический дар, способствовавшие в какой-то мере даже популяризации додекафонии.

Сегодня следует признать, что берговские достижения в области композиторской техники в действительности не были по достоинству оценены западноевропейскими сериалистами. Причины этого предстоит обсудить ниже. Сейчас же сосредоточимся на том, чтобы на примере отдельных опусов продемонстрировать идею сериальности в музыке композитора.

Берг уделял особый интерес ритмической сфере. В своих сочинениях он использовал так называемые «конструктивные ритмы» (его собственный термин), которые действовали независимо от высотного параметра и обладали структурной функцией.

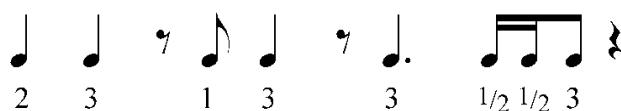
Один из наиболее известных примеров – 3 сцена из III акта «Воццека» (1917–1922), построенная как «инвенция на ритм». События этой сцены разворачиваются в трактире, куда устремляется главный герой после убийства Мари. Он пытается не думать о случившемся, погружаясь в угар хмельного веселья. Неожиданно Маргарет замечает кровь на его рукаве, привлекая

внимание всех присутствующих. В ужасе от грядущего разоблачения Воцтек убегает.

Вся сцена выстроена на повторении одного и того же ритма, который символизирует «удары судьбы» [5, с. 212] (см. пример № 1). Пронизанность бытовых жанров, используемых в этой части акта, данным ритмом приобретает мощный психологический эффект. Создавая контрапункт внешнего и внутреннего планов, Берг фактически интериоризирует сценическое пространство. Действительно, как бы ни стремился Воцтек забытья, ему всё напоминает о содеянном. Благодаря остинатному ритму и слушатель воспринимает происходящее сквозь призму сознания протагониста.

Пример № 1

*А. Берг. «Воцтек». III акт, сцена 3
Конструктивный ритм и его числовая схема²*



Показательно, что данный ритм формируется фактически в предыдущей сцене, на что Берг обращал особое внимание в своём докладе, посвящённом опере³. Ритм рождается из унисонного провозглашения звука *h* (т. 109–113 партитуры) двумя группами инструментов – духовых и струнных. Их вступления производят эффект нерегулярности, но это лишь видимое впечатление. На самом деле они организуются, согласно Бергу, «в соответствии со специфическим законом ритма» [10, р. 281]. Расстояния вступлений (временных интервалов) инструментов как в струнной, так и в духовой группе образуют числовую

² Числовая схема в примере № 1 отражает расстояние вступлений (ряд временных интервалов), измеряемых одной восьмой. Продолжительность последней ноты варьируется. В некоторых проведений Берг сокращает её до 1.

³ Берг готовил доклад для премьеры оперы в Ольденбурге в марте 1929 года. Полная его версия была опубликована Х. Редлихом в 1957 году. См.: [10].

последовательность 2 3 1 3 3 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ (см. пример № 2⁴), после чего эта ритмоформула скандируется большим барабаном.

Пример № 2

А. Берг. «Воццек». Ритмическая схема т. 109–113

The image shows a musical score for Example 2, titled "А. Берг. «Воццек». Ритмическая схема т. 109–113". The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed are Cor.I, Cl.b., Cl., Cor.II, Ob., Tr., Fag., Tbn., Vln I, Vln II, Vle, Vc., and Cb. The score includes rhythmic markings such as 2, 3, 1, 3, 3, 1/2, 1/2, and 8, indicating the sequence of notes and rests. The notation is complex, with many notes and rests, and the rhythmic markings are placed above the notes.

Используя ритмический рисунок на протяжении всей 3-й сцены, Берг добивается единства и связности композиции. Для достижения разнообразия он видоизменяет ритм путём его увеличения или уменьшения, смещения акцентов, применяет ритмические каноны, варьирует исходную модель паузами, либо наоборот, заменяет паузы продолжением звучания ноты. Отдельно стоит отметить, что композитор прибегает не только к классическим способам увеличения, но и к более сложным его формам. Например, он добавляет точку к длительности (то есть увеличивает половину длительности), преобразует

⁴ В отличие от конструктивного ритма, приведённого в примере № 1, здесь числовой ряд дан в увеличении, так как измеряется одной четвертью.

рациональный ритм в иррациональный, сочетает рациональные и иррациональные ритмы, так что возникают неточные (нерегулярные) увеличения. Все эти преобразования (см. пример № 3) предвосхищают методы мессиановской работы с ритмом.

Пример № 3

А. Берг. «Воццек». III акт, сцена 3.
Преобразования конструктивного ритма



По мере развёртывания сцены всё большее количество голосов музыкальной ткани подчиняется конструктивному ритму, так что в конце уже всё многоголосное целое оказывается охвачено его действием.

В партитурах последующих сочинений Берга конструктивный ритм стал обозначаться аббревиатурой RH (от немецкого *Hauptrhythmus*). Подобные ритмы можно встретить в Камерном концерте (1923–1925), «Лирической сюите» (1925–1926), Скрипичном концерте (1935), опере «Лулу» (1929–1935). Во многих случаях они приобретают тематический и символический характер.

Так, в открытом письме Шёнбергу по поводу Камерного концерта композитор замечал, что конструктивный ритм «можно рассматривать как своего рода мотив» [6, с. 118]. Позднее ряд исследователей указал на специфическую связь *Hauptrhythmen* Берга с фаталистической символикой. Ганс

Редлих, например, обнаружил соответствия между главным ритмом в Трёх оркестровых пьесах ор. 6, «Воццеке», Камерном концерте и «Лулу» и «ритмами смерти» в Шестой и Девятой симфониях Малера [16, р. 70, 182]. Дуглас Джармен полагал, что подобные эмоциональные коннотации «являются существенной характеристикой *Hauptrhythmen* Берга» [13, р. 152].

Ритмические приёмы Берга отличаются своеобразием в каждом сочинении. Пожалуй, наиболее близко к сериальной трактовке ритма композитор подошёл в «Лирической сюите».

V часть квартета опирается на сложную форму с двумя трио, отражая в соответствии со скрытой программой⁵ чередование различных эмоциональных состояний – «ужас дней с их лихорадочным пульсом» и «мучительное *Tenebroso* ночей, с их полузабытьем» [3, с. 50–51]. Отдельные ритмические «события» этой части структурируются посредством числового ряда, основанного на убывающей арифметической прогрессии: 5 4 3 2 1. Принцип не охватывает всей протяжённости части, но зато имеет разнообразные формы проявления.

В первом разделе, *Presto delirando*, указанный числовой ряд фигурирует в виде ряда длительностей, наименьшей счётной единицей в котором выступает одна восьмая. В т. 20–24 чередование двух нот у первой скрипки (a^2 и b^1) построено на равномерном сокращении длительностей. Каноническая имитация в других голосах (виолончель, альт, вторая скрипка, т. 22–34) дублирует ту же ритмическую структуру (см. пример № 4).

Этому канону предшествует пятитактовое построение, основанное на дуольных репетициях различных звуков в каждой инструментальной партии. Вступление голосов маркируется пометкой *Hauptstimme* и выключается в т. 19. Хотя репетиции у некоторых инструментов продолжаются, построение явно графически обособлено. И это неслучайно. Нетрудно заметить, что тон C у

⁵ Напомним, что в 1977 году была обнаружена карманная партитура «Лирической сюиты», в которой содержались ремарки композитора, поясняющие программу сочинения. Квартет посвящался возлюбленной Берга Ханне Фукс. Публикация этих материалов Джорджем Перлом вызвала в научных кругах большой резонанс. Подробнее об этом см.: [3].

виолончели звучит 5 тактов, *As* – 4 такта, *es* у альты – 3 такта, *h* у второй скрипки – 2 такта и *b*¹ у первой скрипки – 1 такт. В конце канонического раздела числовой ряд видоизменён. Репетиция звуков длится соответственно 6, 5, 4, 3 и 1 такт (см. пример № 4).

Пример № 4

А. Берг. «Лирическая сюита», V часть, т. 15–35

The musical score illustrates a canon in A minor for strings, spanning measures 15 to 35. It is organized into three systems, each containing five staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The canon is introduced in measure 15 by the Cello (marked with a circled 4) and proceeds sequentially through the instruments: Violin I (circled 1), Violin II (circled 2), Viola (circled 3), and Double Bass (circled 5). The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *fp*, and *ff*, along with a *cresc.* marking. The key signature features one flat, and the time signature is 4/4. The canon concludes in measure 35 with a final *ff* dynamic.

Буквально в следующем же построении (т. 36–46) убывающая последовательность чисел регламентирует вступление повторяющихся ритмических фигур. Раздел основан на чередовании приёмов *arco* с ритмом **e q** и *pizzicato* с ритмом **e**. Расстояние между повторениями измеряется в восьмых и постепенно уменьшается на одну единицу, образуя временной контрапункт двух рядов с прогрессией 4 3 2 1 (см. пример № 5).

Пример № 5

А. Берг. «Лирическая сюита», V часть, т. 36–46. Схема ритма

Первое трио (*Tenebroso*) – уникальный образец структурирующей роли ритма. Воплощая состояние полубытья, оно основано на последовательно сменяющих друг друга тянущихся, едва слышимых созвучиях⁶, вслед за которыми появляются тремолирующие аккорды, разрываемые паузами разной продолжительности.

Всё трио целиком управляется числовыми рядами, основанными на уменьшающейся и увеличивающейся числовой прогрессии. Так, длительность первых шести созвучий равна 6, 5, 4, 3, 2 и 1 такту соответственно⁷.

⁶ Преобладающая динамическая нюансировка – *ppp* и *pp*.

⁷ Обратим внимание, что хотя начало *Tenebroso* приходится на т. 51, созвучие, с которым вступает трио, возникает в предыдущем такте.

Продолжительность последующих образует ракоход данной цепочки, правда с пропуском третьего звена: 1 2 4 5 6⁸.

Чередование тремолирующих аккордов и пауз (у первой скрипки и виолончели) базируется на ряде 5 4 3 2 1, то есть моменты звучания и незвучания также «сериализуются» Бергом. Интересно, что ракоход данной последовательности основан, кроме того, на замене пауз звучанием и наоборот (пример № 6). Нельзя не вспомнить, что подобный метод преобразования ритма будут использовать впоследствии Мессиан, Булез, Бэббитт и др. Названные композиторы в большинстве своём трактовали подобные замены как аналог инверсии в ритмической области. С учётом этого факта можно говорить о ракоходной инверсии ритма у Берга в данном случае.

Пример № 6

А. Берг. «Лирическая сюита», V часть, т. 81–120. Схема

The musical score consists of three systems, each with a Violin I (V-no 1) staff and a Viola (Vc.) staff. The first system shows a sequence of chords in the Vc. staff with dynamics *p*, *mp*, *p*, and *mp*. Above the V-no 1 staff, there are brackets labeled 5, 5, and 4. The second system shows a sequence of chords in the Vc. staff with dynamics *mf*, *mp*, and *p*. Above the V-no 1 staff, there are brackets labeled 3, 2, 1, 1, 2, and 3. The third system shows a sequence of chords in the Vc. staff with dynamics *pp* and *pp*. Above the V-no 1 staff, there are brackets labeled 4 and 5. The V-no 1 staff contains rests throughout the piece.

⁸ Созвучие протяжённостью в 1 такт будет являться общим для обоих числовых рядов.

Конструктивные ритмы встречаются и в III части «Лирической сюиты» (*Allegro misterioso*), которая также написана в сложной форме (с одним трио). Крайние разделы основаны на додекафонном письме, *Trio estatico* опирается на свободную атональность. Часть начинается с четырёхзвучной монограммы, включающей инициалы Берга и его возлюбленной Ханны Фукс – *BAFH*.

В аналитических заметках к сюите, известных как «Девять листков для “Колиш-квартета”»⁹, Берг указал на два важных ритма в этой части. В примере № 7 эти ритмы обозначены буквами а) и б), а также представлены в числовом выражении.

Оба ритма впервые появляются в т. 6–9 в увеличении у виолончели (счётной единицей выступает одна восьмая). Высотный материал при этом репрезентирует упомянутую выше монограмму (*BAFH*) и её анаграмму (*ABFH*) (см. пример № 8).

Пример № 7

А. Берг. «Лирическая сюита», III часть. Два ритма



Пример № 8

А. Берг. «Лирическая сюита», III часть, т. 6–9. Партия виолончели



⁹ Их перевод на русский язык содержится в книге Ж. Жисуповой и В. Ценовой [3, с. 125–134].

Здесь ритмы возникают последовательно, хотя в дальнейшем будут встречаться и в вертикальном наложении, разбивая двенадцатитоновый ряд на две различные в интонационном отношении линии – хроматическую гамму в объеме тритона и мотив из свёртывающихся интервалов (см. пример № 9).

Пример № 9

А. Берг. «Лирическая сюита», III часть, т. 10–13.

Пример вертикального наложения ритмов



Можно утверждать, что эти ритмы изначально получены именно от способа деления высотного ряда, поскольку для Берга организация высотной сферы была приоритетной. На это указывал и сам композитор в «Девяти листках для “Колиш-квартета”».

Первый раздел части (до трио) выстроен на чередовании пассажей, движущихся шестнадцатыми нотами, и канонических проведений указанных ритмов, данных в симультанном и сукцессивном последовании. Следует подчеркнуть, что если поначалу (т. 10–17) Берг прибегает, по сути, к традиционным тематическим канонам (то есть канонические проведения возникают одновременно и в высотной, и в ритмической сфере), то в дальнейшем он использует преимущественно только автономные ритмические каноны. Образцы этих канонов представлены в примере № 10¹⁰.

¹⁰ В ряде случаев ритм не всегда точно соблюдается. В примере № 10 эти места заключены в квадратные скобки.

Пример № 10

А. Берг. «Лирическая сюита», III часть.

Образцы ритмических канонов

т. 22–25

Музыкальный пример № 10, т. 22–25, показывает ритмические каноны для Violino I, Violino II, Viola и Violoncello. Каноны обозначены как a) и b) и включают различные ритмические фигуры, такие как трети, четвертные и восьмые ноты, а также паузы.

т. 30–32

Музыкальный пример № 10, т. 30–32, продолжает ритмические каноны для Violino I, Violino II, Viola и Violoncello. Каноны обозначены как a) и b) и включают различные ритмические фигуры, такие как трети, четвертные и восьмые ноты, а также паузы.

Учитывая, что реприза в III части опирается на ракоходное движение высотного материала (с сокращением небольших фрагментов), то конструктивные ритмы должны были бы также появляться в ракоходе, однако этого, на первый взгляд, не происходит. Необходимость соотнести ритмы в вертикальном наложении, присутствие в них пауз – всё это помешало композитору использовать ракоходные формы в ритмической сфере, во всяком

случае, в точном виде. При обратном движении Берг сохраняет лишь порядок звуковых атак, но не сами длительности. В итоге канонические структуры появляются с новым типом ритма. Впрочем, новые числовые модели, по сути, оказываются ротированным видом конструктивных ритмов, данных в ракоходе (см. пример № 11).

Пример № 11

А. Берг. «Лирическая сюита», III часть.

Соотнесение конструктивных ритмов в ракоходе и ритмов в репризе

Вид ритма	Числовая модель	Ритмическая схема
Ритм а) в ракоходе	1-1-1-3-2-1-3	
Ритм а) в репризе	1-1-3-2-1-3-1	
Ритм b) в ракоходе	1-1-2-3-1	
Ритм b) в репризе	1-2-3-1-1	

Ракоходные ритмические структуры Берг использовал в Камерном концерте, который, как известно, стал творческим приношением к 50-летию юбилею Арнольда Шёнберга. В «Открытом письме»¹¹ к своему учителю Берг отмечал, что финал сочинения, обозначенный как *Rondo ritmico con Introduzione*, содержит «три ритмические формулы: главный и побочный ритм, а также ритм, воспринимаемый как бы в качестве мотива» [6, с. 118]. Обратим внимание, что под последним подразумевался именно *Hauptrhythmus* (см. пример № 12). Способы его включения и обработки схожи с приёмами конструктивного ритма в «Воццеке».

¹¹ Русский перевод письма принадлежит Е. Таракановой. Опубликовано в журнале «Музыкальная академия» в 1994 году [6].

Пример № 12

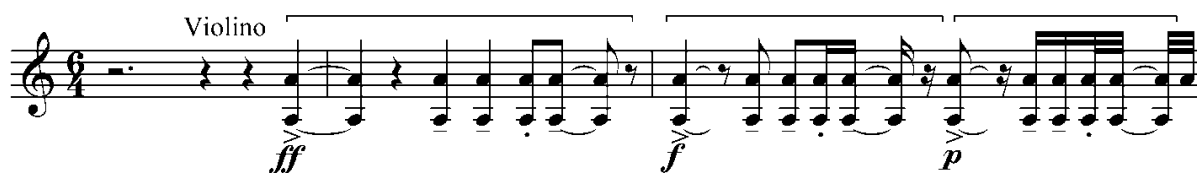
*А. Берг. Камерный концерт, Rondo ritmico con Intrudozione
Hauptrhythmus*



Так, изначально ритм появлялся в предыдущей, второй, части концерта, сформировавшись из реплики солирующей скрипки, имитируемой духовыми (т. 294–298). Он скандировался на повторяющемся звуке *a* контрафаготом и тромбоном. В том же облике ритм открывал и финал: репетиции на звуке *a* у скрипки трижды экспонировали *Hauptrhythmus*, который представал в увеличении, обычном виде и уменьшении (см. пример № 13).

Пример № 13

А. Берг. Камерный концерт, Rondo ritmico con Intrudozione, фрагмент



Как и в «Воццеке», этот конструктивный ритм подвергался разнообразному варьированию: помимо увеличения и уменьшения, композитор применял метрические сдвиги, использовал канонические имитации (стретты), модифицировал ритм путём замены паузы длением ноты, сокращения заключительной длительности. Наконец, в центральном разделе финала *Hauptrhythmus* звучал преимущественно в ракоходном виде, причем Берг также варьировал его, а кроме того, контрапунктически объединял различные формы ритма (см. пример № 14).

Пример № 14

А. Берг. Камерный концерт, *Rondo ritmico con Intrudozione*.

а) Варианты появления ракоходного *Hauptrhythmus* в центральном разделе.



б) Контрапункт основной и ракоходной форм *Hauptrhythmus*, т. 654–656, схема.

The image is a musical score for Klavier, Fl., Ob., Cl., and Trbn. It shows the counterpoint between the main form (основная форма RH) and the retrograde form (ракоходная форма RH) of the Hauptrhythmus. The score is divided into three measures, each with a different time signature: 3/8, 3/4, and 4/4. The Klavier part is at the top, and the other instruments are below. Brackets indicate the main and retrograde forms for each instrument.

В письме к Веберну от 18 июля 1923 года Берг охарактеризовал форму *Rondo ritmico* как «первое сонатное аллегро» [цит. по: 2, с. 313]. Дуглас Джармен полагал, что черты сонатности формируются именно ритмическими структурами [13, р. 155], и с этим утверждением нельзя не согласиться. Вольфганг Штрох считал, что в данной части *Hauptrhythmus* эволюционирует от «немелодического архетипа» к автономной мелодии [18, р. 20]. Исследователь указывал, что на протяжении т. 481–563 ритмическая фигура исполняется на одной и той же повторяющейся высоте или аккорде, затем «озвучивается» нейтральной хроматической гаммой (т. 564–565), и, наконец, наделяется выразительной мелодикой (т. 565). Эта концепция оказывается убедительной, только если принимать во внимание *Hauptrhythmus*, отмеченный в партитуре значком RH. Но как показывает анализ, в нотах зафиксированы далеко не все случаи появления данного ритма. Например, в т. 542–545 главный ритм возникает пять раз – дважды у солирующей скрипки, дважды у флейт и один раз у низких духовых

(тромбона и контрафагота). Лишь в последнем случае он обозначен RH. Между тем, восприятие ритма у скрипки и флейт не менее отчётливо, и во многом благодаря имитации выразительной мелодической линии. В этой связи идея Штроха вызывает сомнения. Однако это не отменяет в целом того факта, что Берг стремится к ритмической автономности. Все приведенные выше примеры демонстрируют контрапункт параметров, поскольку ритмический рисунок накладывается на различные высоты.

Огромную роль конструктивные ритмы играют в опере «Лулу» (1929–1935). В сочинении присутствует множество *Hauptrhythmen*, связанных с тем или иным персонажем, а также имеется большая сцена, так называемая *Monoritmica* (I акт, т. 666–957), в которой, подобно *Rondo ritmico* Камерного концерта и «Инвенции на ритм» «Воццека», главный ритм (ритм судьбы) подвергается разнообразным контрапунктическим процедурам (имитационным наложениям).

В данном сочинении Берг ищет более тесного взаимодействия ритмического и высотного параметров. Показательно, что *Hauptrhythmen* персонажей нередко возникают у него производным от высотности способом.

В своих поисках и экспериментах композитор обращается подчас к приёмам средневековой полифонии. Так, контрапункт высотного и ритмического параметров, репрезентирующий, по существу, изоритмическую технику, обнаруживается в коротком ариозо доктора Шёна «Das mein Lebensabend»¹² (II акт, т. 40–60). Аккомпанемент его вокальной партии, порученный поначалу фаготам, в высотном плане основан на повторениях гептахорда *d, es, b, as, g, cis, fis*. На эту последовательность накладывается ряд из шести длительностей, измеряемых шестнадцатой. Его числовое выражение – 2 3 1 1 1 4 (см. пример № 15). Через семь проведений высота и ритм у фаготов вновь совпадут, после чего (в среднем разделе ариозо) композитор тот же высотный ряд соединяет с новой ритмической структурой, состоящей из восьми

¹² Впервые на это обратил внимание Дуглас Джармен [13, p. 161–162].

длительностей (3 1 1 1 3 4 1 1). Параллельно этому в других голосах возникает оstinатно повторяемый ритм судьбы.

Более детальный анализ ритмических структур «Лулу» потребовал бы отдельного масштабного исследования, что не входит в задачи данной работы. Ограничившись рассмотренными примерами, попытаемся обобщить достижения Берга в сфере ритмики.

Пример № 15

А. Берг. «Лулу», II акт, сцена 1. Ариозо доктора Шёна, т. 40–43. Схема

The image displays two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and contains rhythmic patterns labeled with '2 Fg.' and '1 Fg.'. Above the staff, rhythmic groupings are indicated by brackets and numbers: '2 3 1 1 1 4', '2 3 1 1 1 4', and '2 3 1 1 1 4'. The bottom staff starts with a dynamic marking of *mp* and features similar rhythmic patterns and groupings, with '1 Fg.' and '2 Fg.' labels. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Подчеркнём, что настоящая сериальность в сочинениях композитора, конечно, отсутствует, но представленные примеры со всей полнотой свидетельствуют о том, что берговские ритмические структуры можно считать, по крайней мере, предформами сериальности. Композитор трактует ритмический параметр как самостоятельный феномен, независимый от высотного (на что указывает использование автономных ритмических канонов и приёмов изоритмии). Его ритмические модели и способы их преобразования, с одной стороны, напоминают о методах трансформации ритмических ячеек Мессиана и Булеза, а с другой стороны, облекаясь в числовые структуры и различные линейные формы (прямая, ракоходная), функционируют квазисерийно. Появление мини-ряда длительностей в V части «Лирической

сюиты» и структурирование целого раздела числовыми рядами также соответствует духу сериализма.

Возвращаясь к высказанной в начале статьи мысли о недооценённости композиционно-технических новшеств Берга молодым поколением музыкантов, попытаемся разобраться в её причинах. Первый вопрос, который возникает в этой связи – насколько хорошо сериалисты были осведомлены о технике Берга и его ритмических экспериментах?

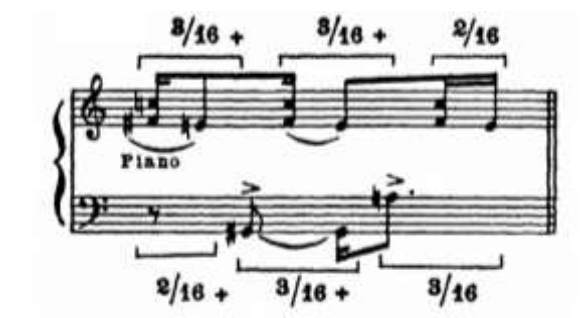
Читая следующий булезовский пассаж, можно впасть в заблуждение, заключив, что молодые авангардисты не имели представления об интересе Берга к ритмической сфере: «В противоположность этому [речь об открытиях Мессиана в сфере ритма – *Е. О.*] мы можем констатировать у Шёнберга и Берга *полнейшее равнодушие к проблемам ритма*, – пишет Булез, – они остались преданными классической метрике и старому представлению о ритме» [11, S. 13]. За исключением фразы, выделенной нами курсивом, лидер европейского авангарда, впрочем, по большому счету оказывается прав, ибо подразумевает в первую очередь регулярный метр и квадратность, которые имели место как у главы Новой венской школы, так и у его ученика.

В статье «Предложения», откуда взят цитированный фрагмент, Булез отдаёт должное технике ритмических ячеек Стравинского, разработке ритмов народной музыки у Бартока, ритмическим новациям Мессиана, касающимся применения принципа добавочной длительности, введения иррегулярных и необратимых ритмов, ритмических канонов в неточном увеличении и уменьшении. Упоминания заслуживает даже «интересное использование» рациональных и иррациональных длительностей у Жоливе. Стремясь вписать в этот исторический контекст и свои достижения, Булез также предлагает примеры ритмических иррегулярных канонов из собственной музыки, декларируя необходимость ритмической «атональности». На этом фоне упоминание о берговском «безразличии к проблемам ритма» едва ли можно считать нечаянным упущением.

Молодые французские композиторы в действительности имели возможность ознакомиться со спецификой берговской техники, причём из двух источников. Во-первых, подавляющее большинство из них, в том числе и Булез, посещали частные занятия Рене Лейбовица, считавшегося в послевоенной Франции авторитетным знатоком додекафонии. Его книга «Schoenberg et son école» («Шёнберг и его школа», 1947) давала вполне ясное представление об особенностях додекафонного письма каждого представителя «венской троицы». Лейбовиц, правда, концентрировался преимущественно на звуковысотном аспекте техники, что было вполне естественно. В частности, в главе о Берге он кратко описывал особенности высотной организации *Allegro misterioso* из «Лирической сюиты», показывал приёмы трансформации рядов в «Лулу». Что касается ритмической техники, то в книге было уделено внимание двум фрагментам: разделу, предшествующему 3 сцене «Воццека», в котором формируется ритм «ударов судьбы» у духовых и струнных инструментов, а также контрапункту ритмической ячейки и её ракохода в танго из концертной арии «Вино» (см. пример № 16), – пример, вызвавший желчную реплику Булеза в упомянутой статье «Предложения»¹³.

Пример № 16

А. Берг. Концертная ария «Вино», фрагмент [15, р. 163]



¹³ «Когда Лейбовиц критиковал “Технику моего музыкального языка” Мессиаана, он утверждал, что нельзя отделять ритм от полифонии. Удивительно, что так считает человек, на счету которого множество прописных истин в этой книге. Ведь при анализе составных элементов полифонии необходимо на какое-то время разъединить их. Разве Лейбовиц не подверг себя насмешкам, когда анализировал столь курьёзным образом ритм танго в концертной арии Берга “Вино”?» [11, S. 10].

Во-вторых, те же самые музыканты, которые занимались у Лейбовица, посещали (пусть и в разное время) аналитический семинар Мессиаана. В конце 1990-х годов исследователем Марком Деларе была проведена реконструкция содержания аналитической части этих занятий в период с 1942 по 1952 годы [12]. Со ссылкой на Карела Гуйвартса и Антуана Голеа, учёный установил, что на семинарах, в частности, анализировалась «Лирическая сюита» Берга. Зная, какое значение в своём анализе Мессиаан придавал ритму и форме, можно смело предположить, что числовые и ракоходные структуры сочинения вряд ли остались им незамеченными. Косвенное подтверждение этому обнаруживаем и в теоретических работах Жана Барраке, который в конце 1940-х – начале 1950-х годов посещал класс Мессиаана и нередко «транслировал» его идеи в своих статьях. Так, в эссе «Полувековые музыкальные подходы» Барраке отмечает поразительное чувство структуры, свойственное Бергу. Он полагает, что тот «довольно разумно использовал серийный принцип в своей “Лирической сюите”». Независимо от структурного плана произведения, успех знаменитого *Allegro misterioso* обусловлен гарантией того, что серия предлагала сделать внутренне рациональной конструкцию, которая в других случаях могла остаться чисто инструментальным эффектом» [9, p. 53].

Итак, молодое поколение композиторов не могло не знать о ритмических экспериментах Берга. Почему же тогда они игнорировались, причём подчас весьма декларативно (вспомним о высказанном Булезом «полнейшем равнодушии к проблемам ритма»)?

Ответ в действительности очевиден. В героическую эпоху кардинальной смены музыкальных парадигм, всякого рода непоследовательность была нежелательна, а любые половинчатые решения – непростительны, ибо ставили под угрозу проект радикального обновления музыкального языка. С этой точки зрения подчёркивать заслуги композитора, столь сильно приверженного традиции и «уличённого», подобно Шёнбергу, в попытках синтеза тональности и додекафонии, было опрометчиво, и сверх того – бесполезно.

Несмотря на новаторские устремления, Берг связывал свои конструктивные ритмы с ключевыми образами и идеями сочинений (особенно в операх), поэтому трактовка ритма у него одновременно обнаруживала и отчётливую параллель с лейтмотивной системой, что, конечно, было в корне чуждо поствеберновскому мышлению, ориентированному на абстрактность музыкальной конструкции, очищенной и от реликтов прошлого, и от немусыкальных ассоциаций, которые вполне могли стать предметом идеологических спекуляций. Булез, хотя и включил Берга в свою великую пятёрку музыки XX века, был безмерно раздражён романтической сентиментальностью шёнберговского ученика, этого «последнего цветка из оранжереи постромантизма» [1, с. 158], безжалостно заклеив его как «крайнюю точку в поствагнерианской генеалогии» [там же, с. 155]. «Феномен Берга мог рассматриваться как переходный в течение двадцати лет, несмотря на то, что он был современником Веберна, – писал Булез в статье «Берг: современные следствия». – Сегодня приняты новые формы восприятия [sensibilité], при которых нельзя закрыть глаза на то, что происходило от Дебюсси до Веберна. Возвращение к Вагнеру – очевидный анахронизм и лёгкое решение, которое нужно сразу отвергнуть» [1, с. 159].

Точку зрения Булеза разделял и Жан Барраке, хотя его высказывания не были столь категоричны. В меньшей степени озабоченный созданием новой морфологии языка, он пытался понять причины тех или иных решений Берга и их следствий. «Историческую ситуацию Берга сложно определить, – замечал Барраке. – Альбан Берг, с одной стороны завершает великую вагнеровскую эпоху, но для некоторых он предвещает дионисийский драматический идеал, первые проявления которого следует искать в Девятой симфонии. <...> Введение тонального мира в серийную систему обусловлено у Берга требованиями драматического порядка» [8, р. 128].

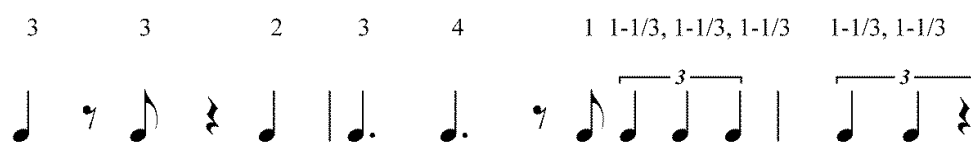
Пожалуй, ещё один немаловажный аспект, который стоит учесть в данном случае, заключается в том, что попытки структурализации и даже сериализации

ритма выступали у Берга как некий «внешний» фактор, то есть ритмическая техника не обуславливалась внутренними свойствами серии. Числовая организация ритма нередко становилась результатом интереса композитора к нумерологии. Особенно заметна мистическая роль чисел в «Лирической сюите». Например, совокупность единиц двух важных ритмов, отмеченных Бергом в III части квартета (см. пример № 8), составляет 20 ($3+1+2+3+1+1+1=12$ и $1+3+2+1+1=8$; $12+8=20$). То же число образует сумма числовых рядов из примера № 6, структурирующих звучащие и незвучащие фрагменты V части¹⁴. Число 20 кратно 10 (2×10). Десятка, по мнению Берга, являлась мистическим числом Ханны Фукс¹⁵.

Несмотря на невосприимчивость молодых сериалистов к ритмической технике Берга, поиски композитора, тем не менее, были продолжены. Идею конструктивных ритмов отчасти развил в своём оперном творчестве Луиджи Даллапиккола. Так, *Mauprhythmus* (ит. «ritmo principale») присутствует в опере «Улисс» (1968), где он наделяется образно-символическим, фаталистическим смыслом, подобным ритмам судьбы в «Воццеке» и «Лулу»¹⁶.

Пример № 17

Л. Даллапиккола. «Улисс», *Ritmo principale*



¹⁴ Предшествующие исследователи на данные примеры не ссылались.

¹⁵ Интересно, что первоначально композитор связывал с именем возлюбленной иное число – 5. Ведущее значение пятерки заметно в V (!) части, организация которой, как уже отмечалось, опирается на числовую последовательность 5 4 3 2 1, дающую в сумме 15 (3×5).

¹⁶ Характерно, что впервые эта ритмическая формула появляется в первой сцене II акта, на словах певца Демодока «Всё в крови вокруг» (т. 91–93). Наиболее интенсивное развитие ритм получает в сцене у киммерийцев (в царстве теней).

Даллапиккола так же преобразует исходную ритмическую модель посредством разнообразных форм увеличения и уменьшения, использует контрапунктические наложения. В завершении оперы он прибегает к приёму, противоположному тому, что применялся во 2-й сцене «Воццека» (см. пример № 2). Если у Берга числовая формула главного ритма регламентировала вступление инструментов, то у Даллапикколы, напротив, лейтритм детерминирует их выключение, структурируя тишину¹⁷. Ассоциирующийся с образами смерти, *Hauptrhythmus* «Улисса» буквально переходит в сферу инобытия, олицетворяя смысловой итог оперы – истаивающий пульс угасающей жизни.

Художественное наследие композиторов Новой венской школы получило неравнозначную оценку в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Причины этого имеют как внешний, так и глубоко внутренний характер¹⁸. Не останавливаясь на них, отметим, что зарождение музыкальной системы, основанной на принципиально новом, радикальном, типе мышления и эстетических ценностях, подчас провоцирует обращение к ортодоксальному подходу в осмыслении достижений прошлого и настоящего. И в этом случае гиперболизация становится неизбежной. В своё время Шёнберг прозорливо предостерегал от подобных ошибок. Изучая историю запрета параллелизмов в «Учении о гармонии», он, в частности, писал: «Возможность добавления терций к октавам и квинтам и использование противоположного и косвенного голосоведения, весьма вероятно, вызвали пьянящий энтузиазм, позволивший прийти к выводу, что всё, что звучало раньше, было плохим, хотя оно просто стало устаревшим; такой энтузиазм мы действительно можем наблюдать во всех великих достижениях – не только в искусстве. Энтузиаст настолько забывает быть благодарным за подготовительную работу, проделанную предшественниками, что ненавидит эту

¹⁷ Более подробно об этом см.: [4].

¹⁸ Так, Инге Ковач в статье «Почему Шёнберг должен умереть» [14] достаточно убедительно аргументировал точку зрения, согласно которой булезовская критика Шёнберга на самом деле была скрытой полемикой против Лейбовица.

работу и перестаёт помнить, что нынешний прогресс был бы невозможен без неё. Да, даже если эта работа была полна ошибок. И презрение к устаревшему столь же велико, сколь и неоправданно. <...> Когда мы добиваемся успеха, мы часто переоцениваем свои достижения и недооцениваем заслуги тех, кто сделал подготовительный шаг, шаг, возможно, такой же большой и трудный, как тот, что сделали мы» [17, S. 82].

Творчество Альбана Берга сегодня не нуждается в переоценке. Композитор внёс индивидуальный вклад в разработку додекафонного письма, сыграл важную роль в обновлении оперного и концертного жанров, семантическая многослойность его музыки получила актуальность в постмодернистское время. С полным правом имя Берга может быть поставлено и в один ряд с теми композиторами, которые работали над обновлением ритмической сферы и предвосхитили развитие сериальной идеи.

Литература

1. Булез П. Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 154–159.
2. Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2011. 623 с.
3. Жисупова Ж., Ценова В. Драма сердца и 12 звуков: О Лирической сюите Альбана Берга. М.: Московская гос. консерватория, 1998. 192 с.
4. Окунева Е. О ритме в творчестве Луиджи Даллапикколы // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 1. С. 6–24.
5. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.
6. Тараканова Е. Другу и учителю: открытое письмо А. Берга А. Шёнбергу // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 117–119.
7. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. М.: Композитор, 1999. 368 с.
8. Barraqué J. Alban Berg // Barraqué J. Écrits / réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. P. 123–128.
9. Barraqué J. Démarches musicales du demi-siècle // Barraqué J. Écrits / réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. P. 51–56.
10. Berg A. Lecture on «Wozzeck» (1929) // Redlich H. Alban Berg: the Man and his Music. New York: Abelard-Schuman, 1957. P. 261–286.

11. Boulez P. Werkstatt-texte / übersetzt von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 1972. 286 s.
12. Delaere M. Das Analyse-seminar Olivier Messiaens und die Entwicklung der seriellen Musik um 1950 // Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 89–104.
13. Jarman D. The Music of Alban Berg. Berkeley: University of California Press, 1985. 266 p.
14. Kovács I. Warum Schönberg sterben mußte... Pierre Boulez' musikhistorische Selbstverortung um 1950 // Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold *Schönberg* – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten / hrsg. im Auftrag des Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 323–350.
15. Leibowitz R. Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. New York: Da Capo Press, 1975. 303 p.
16. Redlich H. Alban Berg: the Man and his Music. New York: Abelard-Schuman, 1957. 316 p.
17. Schönberg A. Harmonielehre. 3 Auflage. Wien: Universal Edition, 1922. 516 s.
18. Stroh W. Alban Berg's «Constructive Rhythm» // Perspectives of New Music. 1968. Vol. 2, no. 1. P. 18–31.

References

1. Bulez P. Berg: sovremennye sledstvija (po povodu “Dvuh nedel' avstrijskoj muzyki”) [Berg: Modern Consequences (of the “Two Weeks of Austrian Music”)]. *Kompozitory o sovremennoj kompozicii: hrestomatija* [Composers on Contemporary Composition: An Anthology]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr “Moskovskaja konservatorija”, 2009, pp. 154–159.
2. Veksler Ju. *Al'ban Berg i ego vremja: opyt dokumental'noj biografii* [Alban Berg and His Time: The Experience of a Documented Biography]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 623 p.
3. Zhisupova Zh., Cenova V. *Drama serdca i 12 zvukov: O Liricheskoj sjuite Al'bana Berga* [The Tragedy of the Heart and the 12 Tones: On the Lyric Suite by Alban Berg]. Moscow: Moskovskaja gos. konservatorija, 1998. 192 p.
4. Okuneva E. O ritme v tvorcestve Luidzhi Dallapikkoly [On the Rhythm in the Work of Luigi Dallapiccola]. *Opera musicological*. 2020. Vol. 12, No. 1, pp. 6–24.
5. Tarakanov M. *Muzykal'nyj teatr Al'bana Berga* [Alban Berg's Musical Theater]. Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 559 p.
6. Tarakanova E. Drugu i uchitelju: otkrytoe pis'mo A. Berga A. Shjonbergu [To a Friend and a Teacher: An Open Letter from A. Berg to A. Schoenberg]. *Music Academy*. 1994. No. 1, pp. 117–119.
7. Holopova V. N., Holopov Ju. N. *Muzyka Veberna* [Webern's Music]. Moscow: Kompozitor, 1999. 368 p.
8. Barraqué J. Alban Berg. *Barraqué J. Écrits*. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. P. 123–128.

9. Barraqué J. Démarches musicales du demi-siècle. *Barraqué J. Écrits*. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. P. 51–56.
10. Berg A. Lecture on “Wozzeck” (1929). *Redlich H. Alban Berg: the Man and his Music*. New York: Abelard-Schuman, 1957. P. 261–286.
11. Boulez P. *Werkstatt-texte*. Übersetzt von Josef Häusler. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein; Propyläen, 1972. 286 s.
12. Delaere M. Das Analyseseminar Olivier Messiaens und die Entwicklung der seriellen Musik um 1950. *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998. S. 89–104.
13. Jarman D. *The Music of Alban Berg*. Berkeley: University of California Press, 1985. 266 p.
14. Kovács I. Warum Schönberg sterben mußte... Pierre Boulez’ musikhistorische Selbstverortung um 1950. *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz von Andreas Meyer und Ulrich Scheideler. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 323–350.
15. Leibowitz R. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Da Capo Press, 1975. 303 p.
16. Redlich H. *Alban Berg: the Man and his Music*. New York: Abelard-Schuman, 1957. 316 p.
17. Schönberg A. *Harmonielehre. 3 Auflage*. Wien: Universal Edition, 1922. 516 s.
18. Stroh W. Alban Berg’s “Constructive Rhythm”. *Perspectives of New Music*. 1968. Vol. 2, No. 1. P. 18–31.