

## БАХ-ВЕБЕРН. РИЧЕРКАР ИЗ «МУЗЫКАЛЬНОГО ПРИНОШЕНИЯ»: ИДЕЯ СТРУКТУРНОГО КОНТРАПУНКТА

Как известно, поздние сочинения И.С. Баха порождают множество музыкальных толкований [См.: 4; 5; 7; 8]. Сложность интерпретации музыки великого мастера обусловлена не только исключительными свойствами ее образно-смысловой структуры и той исторической дистанцией, которая неизбежно корректирует представления о возможностях ее звукового воплощения. Прочтение баховского текста в отдельных случаях сопряжено также с необходимостью реконструкции «утраченных» музыкальных элементов: как известно, уртекст ряда баховских сочинений не содержит темповых, динамических указаний и даже сведений об их инструментальной принадлежности. Эти незаданные автором параметры создают предпосылки для всевозможных трактовок — исполнительских, редакторских, композиторских. К числу последних можно, в частности, отнести оркестровую обработку двух хоральных прелюдий И.С. Баха, осуществленную Шёнбергом в 1922 году [См.: 1].

Один из уникальных образцов творческого осмысления баховского наследия представлен в оркестровом переложении шестиголосного ричеркара из

«Музыкального приношения», осуществленном А. Веберном в 1935 году к 250-летию юбилею И.С. Баха. Здесь мы встречаемся с такой формой интерпретации музыки великого мастера, которая совершенно не укладывается в рамки обычной редакции: результатом ее является, по сути, новая авторизованная версия произведения. Среди многочисленных транскрипций музыки Баха переложение Веберна бесспорно выделяется уникальностью идеи, высокой вдохновенностью и красотой вновь создаваемой конструкции, которая принципиально перестраивает весь композиционный каркас и, соответственно, всю слуховую «оптику» баховского сочинения.

Художественный эффект этого радикального переосмысления основан на идее *структурного контрапункта*, возникающего вследствие наложения на баховский уртекст новой фактурно-композиционной логики веберновской оркестровки. Подобное решение напоминает хорошо известную в современных визуальных искусствах (фото, кино, коллаж и т.п.) технику «двойной экспозиции», которая предполагает в качестве результата единовременное совмещение разных планов изображения.

Особенности транскрипции ричеркара во многом обусловлены своеобразием мировоззрения Веберна и спецификой его взглядов на сущность музыкального искусства [2, с. 5]. Веберн рассматривает музыку Баха как вневременной музыкальный феномен, совершенный, как явления вечной природы, или, говоря словами глубоко почитаемого им Гёте, как «произведение природы из человеческих рук» [2, с. 14]. Свою миссию он видит подобной деятельности естествоиспытателя, который «стремится найти закономерности, лежащие в основе природы». По его мнению, композитор также должен «стремиться найти законы, по которым творит природа, выступающая в особой форме человека» [2, с. 14].

Поэтому, с точки зрения Веберна, переложить для оркестра баховское произведение — значит не просто темброво «раскрасить» его полифоническую фактуру, но, творчески исследуя материал, выявить такие изначально присущие ему внутренние структурные закономерности, которые не поддаются обнаружению в условиях однотембровой среды. В своей работе композитор не ставит целью соблюсти атрибутивно-стилевые нормы первоисточника, «подделаться» под оригинал, не стремится, он, однако, и к противопоставлению музыкального языка разных веков. Он совершает своеобразный художественный перевод сочинения Баха в иную стилевую систему, на новый музыкальный язык. Ричеркар Баха-Веберна — это диалог двух музыкально-исторических эпох, в котором, однако, «отрицающее не унич-

тожает отрицаемого, а вступает с ним в отношение со-противопоставления» [6, с. 210], обогащая содержательную структуру произведения новыми смысловыми подтекстами, выступая в функции своеобразного авторского комментария.

Сущность примененного здесь метода очень точно определена К. Дальхаузом как «аналитическая инструментовка». В своей статье ученый детально анализирует аспекты *мотивно-интонационной* техники Веберна [15]. Продолжая исследование данного ричеркара, обратимся к анализу *фактурно-композиционной* стороны сочинения.

Обращение Веберна именно к этому баховскому опусу не было случайным. В последних творениях великого композитора он находил прямое соответствие своим творческим устремлениям: «По сути своей “Искусство фуги” — это то же самое, что пишем мы в двенадцатитоновой системе» [2, с. 80]. В баховском ричеркаре Веберн, со свойственным ему метафизическим пониманием природы музыки, видел признаки прозрения «высшей реальности»: «Показательно, что последним сочинением Баха было “Искусство фуги”, — отмечал он в одной из лекций, — сочинение, ведущее в совершенную абстракцию; музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли она или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего... Это действительно почти абстракция — или, я бы сказал: “высшая реальность”!». И далее: «Возможно, мы все идем к тому, чтобы писать так абстрактно» [2, с. 48].

Эти слова были произнесены в 1933 году, за два года до завершения работы над ричеркаром из «Музыкального приношения» — цикла, наиболее близкого к «Искусству фуги» и хронологически, и по своим художественно-конструктивным особенностям. В известном смысле они могут служить ключом к правильному пониманию содержания будущей работы композитора.

Избранный Веберном шестиголосный ричеркар, вероятно, не являлся для него, подобно «Искусству фуги», совершенно загадочным «тембровым сфинксом», так как существуют определенные, хотя и косвенные доказательства его клавирного предназначения. Об этом, в частности, свидетельствует двухстрочная форма записи оригинала, характерная для клавирных композиций [5, с. 120]. Однако этот факт «чистой эмпирики», по-видимому, не мог принципиально повлиять на представления композитора о самой сущности музыки Баха, имевшие в своей основе глубоко осознанную эстетико-мировоззренческую установку. В оркестровой версии ричеркара Веберн попытался создать свой эквивалент баховской «абстракции», столь же ясно воплощающий «чистую логику» музыкальной мысли.

Сущность художественного открытия, совершенного Веберном в его переложении, заключается, прежде всего, в создании новой *фактурно-интонационной композиции* баховской фуги. Веберн создает свое «новое» произведение с большим художественным тактом, пользуясь лишь оставшимися в его распоряжении средствами, как бы «не касаясь» оригинала.

По существу, перед нами образец нового структурного понимания баховской полифонии, открывающий нашему восприятию новый слой, новые неожиданные грани хорошо знакомой музыки.

Строительным элементом этой новой композиции Веберну служат отдельные «свободные» свойства музыкального звука — главным образом, *тембр* (включая регистровые и микстурные его варианты), *артикуляция* и отчасти *громкость* (заданные оригиналом высота и длительность звуков остаются для Веберна неприкосновенными). Опираясь на их конструктивные возможности, Веберн выстраивает свой план ричеркара.

Главное смысловое и конструктивное ядро фуги — тема. Для Веберна этот тезис существен не менее, чем для Баха. Свое понимание основ баховской полифонии он выразил в восклицании: «Все выводится из одного, из темы фуги! Все “тематично”, все свидетельствует <...> о стремлении к максимальному единству» [2, с. 48]. Исходя из этого, в прямом соответствии с композиционными требованиями первоисточника, Веберн прежде всего формирует свой фактурно-интонационный вариант темы, в котором в свернутом виде представлен весь замысел будущей композиции. Неожиданно изменяя в процессе изложения тематического материала его тембровые параметры, «перебрасывая» тему от инструмента к инструменту, Веберн придает ей новый, более выпуклый, объемный фактурный рельеф. Сравним варианты темы Баха (*примеры 1а* или *1б*) и Веберна (*пример 2*):

Совершенно очевидно, что их фактуру нельзя отождествить. Перед нами два различных типа одноголосия — первичного, монотембрового (пример 1) и результирующего, «мнимого», так как в изложении одной мелодической линии здесь реально участвует несколько голосов (пример 2). Подобный прием очуждения тембра создает добавочное пространственное измерение, привнося в звучание яркий стереоэффект.

Фактурные особенности темы у Веберна подчинены, прежде всего, ее мотивной организации. Посредством тембрового членения баховской мелодии композитор выявляет в ней новую, «скрытую» мотивную структуру, по существу он ее *перинтонирует*. Неизменной здесь остается лишь структура ядра, а более нейтральные в интонационном отношении развертывание и каданс подвергаются значительному структурно-синтаксическому переосмыслению.

Для сравнения попытаемся реконструировать «классическую» фразировку баховской темы. Нормативным с точки зрения традиционно сложившихся представлений будет либо структура мотивного дробления с последующим весьма энергичным замыканием (см. пример 1а), либо вариант с более непрерывным движением мелодии, естественно прерываемым лишь в моменты паузирования и синкопы (см. пример 1б). Очевидно, любая другая возможная фразировка также предполагает более целостное звучание темы, нежели то, которое мы встречаем у Веберна.

Необычность выявленной Веберном мотивной структуры связана с подчеркиванием выразительно-конструктивной функции отдельных мелодических интервалов — малой секунды и чистой кварты. Это специфически веберновское понимание интонационного процесса [См.: 12, с. 333].

Тембровая разбивка хроматического элемента темы создает сопротивление несколько инерционному характеру его дви-

жения, вызывает иллюзию сквозной имитационности, внутренней диалогичности единой мелодической линии. В образующихся двузвучных мотивах заостряется игра метроритмических акцентов, что еще более подчеркивает выразительность каждого нисходящего полутонового шага.

К. Дальхаузом отмечена интересная закономерность в мотивно-ритмической организации хроматически нисходящего квартетного хода темы **g-d-e**: прогрессирующее увеличение длительности афтактовых звуков **g-f-es**, готовящее своей внутренней динамикой перелом к движению четвертями, подчеркнуто Веберном не только с помощью тембровой дифференциации мотивов, но и посредством смены артикуляции — *portato*, *legato*, *marcato*, причем штрих *portato* определяется исследователем как неизменный «акцент начала», *marcato* — как «акцент синкопы» [15, s. 201]. Необходимо также отметить и возникновение своеобразной мотивной рифмы — тема завершается малой секундой, извлеченной из баховской мелодии

благодаря фразировке Веберна. Роль этой интонации в оркестровом переложении весьма значительна. Веберн пронизывает ею не только тему, но и, как будет видно далее, важнейший интермедийный материал ричеркара, обеспечивая таким образом своей композиции внутреннюю цельность и почти лейтмотивное единство.

Особые мотивные и темброво-фактурные свойства темы становятся источником оригинального решения композиции в целом. Вспомним девиз Веберна: «Из одной главной мысли развить все последующее — вот самая прочная связь!» [2, с. 48]. Над баховской «фугой мелодических линий» он надстраивает свою — «фугу тембров». Ее «темой» — неизменной, но постоянно подвергаемой соответствующему развитию, — является определенная структура *тембровых передач*, подчиненная единому алгоритму «абстрактная вариационная схема» [15, s. 202]. С целью наглядности последующего анализа приведем план всех темброво-тематических проведений фуги (пример 3):

ТЕМБРОВАЯ СТРУКТУРА ТЕМЫ

СХЕМА

	A	B	C	B	A	B	C
порядок проведений ТЕМЫ							
I разъем							
1. c - moll	Tr-ne	Cor. con sord.	Tr-ba	Cor.+Аура	Tr-ne	Cor.	Tr-ba+Аура
2. g - moll	Fl.	Cl.	Ob.	Cl.+Аура	Fl.	Cl.	Ob.+Аура
3. c - moll	Cl. b.	Tr-ne	Fag.	Tr-ne	Cl. b.	Tr-ne	Fag.+Аура
4. g - moll	C. i.	Cor. senza sord.	Cl. b.	Cor.+Аура	C. i.	Cor.	Cl. b.+Аура
5. c - moll	Tr-ba	Ob.	Cl.	Ob.+Аура	Tr-ba	Ob.	Cl.+Аура
6. g - moll	Cl. b.+C. bizz.	Fag.	V-c.	Fag.+ pizz.	Cl. b.+ pizz.	V-c	Fag.+Аура
7. g - moll	Fag.	Cl. b.	Tr-ne	Cl. b.+Аура	Fag.	Cl. b.	Tr-ne+Аура
8. f - moll	Tr-ba	C. i.	Cor. con sord.	C. i.+Аура	Tr-ba	C. i.	Cor.+Аура
9. Es - dur	Ob.	Fl.	Tr-ba	Fl.+Аура	Ob.	Fl.	Tr-ba+Аура
10. B - moll	Cor.	Tr-ne	Tr-ba	Tr-ne+Аура	Cor.	Tr-ne	Tr-ba+Аура
11. B - dur	Cl.	Tr-ba	Cor. con sord.	Tr-ba+Аура	Cl.	Tr-ba	Cor.+Аура
12. c - moll	Cl. b.+ Fag.+ V-c + C-b.						

Как видно из этой схемы, все проведения темы поручаются только солилирующим духовым инструментам, что служит тембровому выделению тематического слоя композиции.

Исключения составляют лишь два композиционно рубежных проведения — 6-е и 12-е, где участвуют также низкие струнные. При внимательном рассмотрении схемы обнаруживается интересная закономерность — в каждом проведении темы (кроме заключительного *tutti*) повторяется один и тот же порядок следования тембров: I и V сегменты темы; II, IV и VI; III и VII всегда проходят у одного инструмента! Тембровая структура темы во всех одиннадцати проведениях обладает столь характерным для веберновского стиля свойством *симметрии* [См.: 14, р. 9–29], которую можно отразить в формуле:

**ABC    В    ABC**

Выстроенная на ее основе тембровая последовательность, как уже отмечалось, выполняет в сочинении функцию своеобразной тематической константы. Развитие же на данном уровне организации выражается в последовательно выдерживаемом принципе *тембрового изменения* указанной структуры: «Это всегда что-то другое и вместе с тем всегда то же самое» [2, с. 80]. Обращает на себя внимание и симметричность самой формулы, что, конечно, не могло быть случайностью у такого художника как Веберн. Интересно, что ось симметрии — центральное **В**, — приходящаяся на узловую, переломную для ритмического рисунка темы синкопу, делит мелодию на два девятизвучных отрезка, составляющих **ABC**,

причем второе девятизвучие проходит в почти двукратном временном сжатии.

Дальхауз указывает на возможность еще одного симметричного членения темы по **5 4 1 4 5** звуков, идея которого, по мнению исследователя, в более скрытом виде присутствует в веберновской инструментовке и основана на так называемом «принципе дополняющего контраста». Веским основанием для этого служит высказывание самого Веберна в одном из писем о том, что он «чувствовал тему <...> как группировку из четырехкратно проведенных пятизвучий» (причем завершающее *c* относилось им уже к противосложению, а синкопа *es* рассматривалась как наложение соседних пятизвучий [15, с. 202]).

Поиск в теме баховского ричеркара скрытых структурных закономерностей, которые могли бы быть выражены определенной математической пропорцией, и возведение на этой основе новой художественно-смысловой конструкции составляли предмет особого внимания Веберна. Вместе с тем, предвосхищая возможные упреки в надуманности, слишком изощренном структурализме, он заявлял, что его технику «не следует понимать как “фокусы”, это было бы смешно! Задача состоит в том, чтобы создать как можно больше связей...» [2, с. 82], усиливающих, по убеждению Веберна, полноту выражения главной мысли.

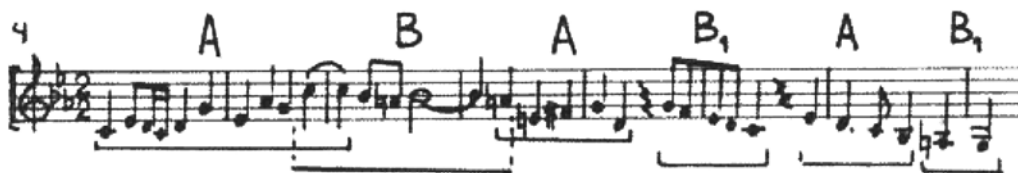
Одним из результатов присутствия в фактуре ричеркара «фуги тембров» является необычный «путь» темы, пролегающий по весьма «разбросанной» траектории. Инструменты оркестра «несут» ее поочередно, бережно передавая «из

рук в руки». К концу медленного вращения тембрового «круга» каждый сегмент темы проходит у всех инструментов (лишь в мотивах **С** участвуют флейта и английский рожок, а в предпоследнем **В** фагот заменен виолончелью). В тех случаях, когда к какому-либо мотиву возвращается ранее уже звучавший инструмент (а эта ситуация периодически возникает, так как одиннадцать проведений исполняются всего девятью солистами), Веберн стремится по возможности изменить его тембр либо снятием сурдины, что часто происходит в партии валторны, либо добавлением *pizzicato* контрабасов или арфы.

За последним инструментом в партитуре закреплена особая конструктивно-кolorистическая роль. С одной стороны, арфа не входит в число основных, ведущих тему инструментов; ее функция — дублировать их линию, создавая тонкие тембровые микстуры. С другой стороны, в ее партии прослеживается строгая логическая закономерность: она всегда вступает только на двух решающих, поворотных участках темы — в момент ритмического «слома» на синкопе и в ее завершающем обороте, выполняющая таким образом важную структурную функцию.

Для оттенения контрапунктического рельефа ричеркара материал противосложений поручается преимущественно струнным. Особенно последовательно этот принцип соблюдается на самом важном, установочном этапе фуги — в двух первых парах тематических проведений, далее все больше и больше проявляет себя «круговорот» тембров.

В целом функции струнных несколько ограничиваются Веберном: они участвуют только в изложении периферийного интонационного материала — противосложений и интермедий — и ни разу не ведут тему (исключения составляют, как уже отмечалось, лишь итоговые 6-е и 12-е проведения, где виолончели и контрабасы выступают преимущественно в дублировочной функции). Здесь Веберн также постоянно стремится к строгой рациональной обоснованности тембровых передач, однако это возможно только при наличии в тексте баховского оригинала какой-либо дополнительной интонационно-структурной константы, например, удержанного противосложения. Эта функция в начале фуги возложена на первый контрапункт к основной теме (пример 4):



- |    |         |             |         |            |         |       |
|----|---------|-------------|---------|------------|---------|-------|
| 1. | V-ni II | V-la sola   | V-ni II | V-la pizz. | V-ni II | V-la  |
| 2. | V-le    | V-no I solo | V-le    | V-no pizz. | V-le    | -     |
| 3. | V-c     | Tr-ne       | V-c     | Tr-ne      | V-c     | Tr-ne |

В последующих контрапунктах детерминизм тембровых передач нарушается, и начинается этап относительно произвольного чередования инструментов.

При всей своей строгой системности и выверенной функциональности веберновская оркестровка ричеркара, прежде всего, впечатляет необычностью, новизной звучания. Ее рафинированная утонченность проистекает из трактовки оркестра как ансамбля солирующих инструментов, в котором на равных могут участвовать засурдиненный тромбон и солирующая скрипка, открытая валторна и засурдиненный альт, где разрушается понятие группы и не действительны традиционные нормы оркестрового баланса. В разреженной, наполненной воздухом музыкальной ткани слухом улавливаются тончайшие звуковые градации, достигаемые изменениями артикуляции и динамической нюансировки. Завораживающая сила этой тихой экспрессии поистине огромна. Композитор чистых тембров и тихих звучностей, Веберн изысканно-

скромными средствами сумел открыть новые глубины в эмоционально-духовном постижении баховской музыки.

Звучания непредсказуемо вспыхивают и угасают в самых неожиданных точках звукового пространства; возникает ощущение его наполненности множеством скрытых потенциальных источников звука, обнаруживающихся как бы спонтанно. Отсюда возрастает *многоголосность* фактуры: вместо баховских четырех-пяти у Веберна реально звучит восемь-тринадцать голосов, функции которых постоянно изменяются [10, с. 152–154]. Особенно ярко этот эффект выражен в интермедиях. Опираясь на семантику малосекундового «вздоха», который становится здесь почти риторической фигурой, Веберн противопоставляет интонационно-конструктивной спаянности баховских мелодических линий новую интонационно-выразительную структуру дискретного многоголосия. См. начало II раздела (*примеры 5, 6*):





The image shows a handwritten musical score for measures 79 through 84. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tz. Ba.), Piano (Arpa), Violin I (V-ni I), Viola (V-le), and Cello (V-c). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *con sord.*, and *solo*. There are also some handwritten annotations and arrows indicating phrasing or dynamics.

Принцип передачи единой интонационной линии от инструмента к инструменту, столь радикально изменивший изначальные свойства фактуры баховского ричеркара, имеет еще один аспект. Он основан на трактовке Вебером *тембровых функций как фактурообразующих*.

Одной своей стороной — чисто сонорной, характеристической — тембр влияет на общую фонтику ричеркара. Так, пластика и выразительность конкретных

тембровых переходов, уникальные находки звуковых сочетаний составляют одну из удивительных красот этого произведения. Однако *качественная* сторона конкретного тембра, его краска сама по себе нейтральна по отношению к фактурному складу. Для последнего существенно не то, *какой именно* инструмент подхватил линию отзвучавшего, а *сам факт их смены*, сам характер тембровой дифференциации элементов. Собственно,

в передаче мелодического голоса от инструмента к инструменту нет ничего необычного, это один из традиционных приемов инструментовки. Однако никогда ранее этот принцип не проводился столь последовательно, не проникал *внутрь синтаксически целостных построений*, распространяя свое действие даже на уровень отдельных звуков.

Получив начало в свободно-атональном оркестровом многоголосии А. Шенберга (*Пять пьес для оркестра*, ор. 16; 1909) [3, с. 194–197], данный фактурный принцип оформился в строгую систему в веберновском оркестровом пуантилизме (см. *Симфонию ор. 21*; 1928) [11], став следующим шагом в развитии шенберговской идеи *Klangfarbenmelodie*. Как известно, Шенберг понимал под данным термином тембровую трансформацию *одного* созвучия, в результате которой возникала «мелодия тембров». После Веберна идея получила широкое распространение в иной трактовке — как принцип *тембровоокрашенной мелодии*.

Следует, однако, отметить, что передача мелодической линии от инструмента к инструменту не всегда жестко связана с идеей смены тембра-краски (см., в частности, инструментовку удержанного противосложения (пример 4)), поэтому ограничивать данный прием рамками *Klangfarbenmelodie* не всегда правомерно. С нашей точки зрения, важнейшие интонационно-конструктивные свойства этого фактурного феномена можно описать термином *трансинструментальная линия* (от лат. *trans.* — сквозь, через) — то есть фактурно-интонационная линия, проходящая сквозь различные тембровые слои пар-

титурь или озвученная несколькими инструментами одного тембра. Подобную *транслинеарную структуру* можно было бы также назвать комплементарной, совокупной, ибо механизм ее возникновения аналогичен отчасти полифоническому принципу дополнительности, однако данные определения не указывают на ее политембровую (полиинструментальную) природу.

Обладая результирующим, диагональным профилем, такая линия является по существу надстроечным фактурным образованием — некоей *метаструктурой*. Она накладывается «поверх» первичных горизонтальных элементов ткани и формирует таким образом в фактурной организации произведения *дополнительный* структурно-иерархический уровень, выполняющий функцию интонационно-ведущего голоса.

Семантика трансинструментальной линии как определенного художественно-конструктивного приема может быть довольно многозначной. У Веберна такая линия, вероятно, символизирует *вездесущность* некой абстрактной музыкальной идеи, пронизывающей все уровни и сферы звуковой материи одновременно (вспомним его высказывания о музыкальной «абстракции» Баха, о необходимости единства и взаимосвязи). У слушателей ричеркара этот прием скорее вызовет ассоциации с переключением регистров на органе и т.п.

По-видимому, конструктивно-выразительная сущность подобных фактурных образований коренится в особом, не совсем обычном характере «опредмечивания» музыкальной мысли, в ее нетрадиционном звуковом воплощении. В классической системе музыкаль-

ного мышления и, в частности, у Баха фактурно-интонационное единство мелодической линии всегда было подкреплено «объективной физической константой» [9, с. 75] — реальным человеческим голосом или конкретным музыкальным инструментом с их постоянными свойствами. У Веберна при регулярном «нарушении предметной целостности физического уровня» [9, с. 76], при передаче линии от инструмента к инструменту, средствами логической связи элементов становятся константы композиционно-смыслового ряда — яркая индивидуализированность темы баховского ричеркара и соответствующая этому ясность, определенность скрепляющих тему интонационно-синтаксических связей. Таким образом, в произведении Баха-Веберна происходит как бы расхождение параметров — физико-акустического (тембрового) и интонационно-тематического, вместо «дружного» их унисона складывается *новый контрапункт*. Так возникает полифония «второго порядка» — своеобразная *метаполифония*.

Итак, проанализировав фактурные особенности ричеркара, можно сделать следующие выводы относительно специфики веберновского подхода к полифонии Баха:

1. Веберн создает новый фактурный тип одноголосия (*трансинструментальная линия*), из которого имитационно-полифонически произрастает более сложная, отличающаяся по своему рельефу от оригинала, фактура фуги в целом.

2. Главным средством в создании новой фактурной конструкции служит тембр, периодически отчуждаемый от ос-

новных полифонических линий в процессе их развертывания.

3. *Тематизация тембровой структуры* у Веберна:

а) является своеобразным отражением композиционных норм фуги Баха;

б) воплощает нарастающую в его творчестве тенденцию к *сериализации тембра* (формула тембрового ряда серия тембров).

4. В создании специфического фактурного и композиционного рельефа ричеркара значительная роль принадлежит другим аспектам звука:

а) подробнее очерчен индивидуальный *динамический* профиль каждой интонационной линии;

б) использован богатый спектр *артикуляционных* приемов (*arco — pizz., con — senza sord., solo — tutti* и т.п.);

в) для выделения главной цезуры в форме (на рубеже двух основных ее разделов) применена яркая *регистровая* краска (эмоциональное соло скрипки в высочайшем регистре), лишь единожды «раздвигающая» звуковой объем оригинала.

5. *Тембровый пуантилизм* (точнее говоря — *дивизионизм* (от франц. *division* — разделение), так как происходит разделение линии на мотивные сегменты) усиливает эффект комплементарности полифонической ткани, уплотняет звуковые события и, соответственно, выступает средством интенсификации интонационного процесса (также характерная для Веберна «экспрессионистская» тенденция). По выражению Дальхауза, «Веберн понимает баховскую полифонию как мотивный, а не как линейный контрапункт» [15, с. 204].

6. Стройность веберновской фактурной композиции глубоко соответствует строгой системности баховского мышления и находит свое выражение в «*фуге тембров*». Здесь нельзя безоговорочно согласиться с мнением, согласно которому «в противоположность Баху, он [Веберн — И.С.] не закрепляет тембры за определенным фактурным образованием, и поэтому тембровая структура ни в какой

степени не является отражением стройности фактурной конструкции» [13, с. 218].

7. Богатство внутренней структуры ричеркара Баха-Веберна и соответствующая ему многозначность музыкальной семантики, к воссозданию которой так стремился Веберн, основаны на оригинальном осуществлении идеи *структурного контрапункта*, которая стала следствием совмещения принципов:

У Баха	У Веберна
а) линейной полифонии	а) мотивного оркестрового пуантилизма
б) контрапунктической техники	б) тембрового структурализма
в) шестиголосия	в) «неопределенного» многоголосия
г) монотембровой горизонтали	г) трансинструментальной линии

Как пронизательный художник, Веберн, безусловно, хорошо сознавал, что «индивидуальное, неповторимое в произведении искусства <...> возникает на пересечении многих структур и принадлежит им одновременно, «играя» всем богатством возникающих при этом значений» [6, с. 255]. Поэтому ему удалось создать новое по своей конструкции и стилистике произведение, не «производя» на самом деле ничего нового, а только переструктурируя уже существующий материал. Но художественная весомость этого «только» велика, ибо

новая структура — это новое, неповторимо индивидуальное видение привычного, открытие, обнаружение в нем неизведанных доселе глубин.

В этом заключается подлинная суть и ценность «музыкального приношения», сделанного великому Баху композитором XX века. «Оспаривая» баховскую музыкальную концепцию, но при этом, пожалуй, еще более преклоняясь перед ней, Веберн тем самым подтверждает, что «художественный спор возможен только с оппонентом, абсолютная победа над которым невозможна» [6, с. 210].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И.А. Бах — Шёнберг: Две хоральные прелюдии И.С. Баха в оркестровой обработке А. Шенберга // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2 М.: Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 2007. С. 167—197.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / Сост. М. Друскин и А. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
3. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 528 с.
4. Вязкова Е.В. «Искусство фуги» И.С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.
5. Копчевський М.О. Й.С. Бах. Музичний дарунок // Післямова до видання. Київ: Музична Україна, 1979. С. 117—124.

6. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 14—285.
7. *Милка А.П.* «Музыкальное приношение» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.
8. *Милка А.П.* «Искусство фуги» И.С. Баха: к реконструкции и интерпретации / Науч. ред. К. Южак. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2009. 456 с.
9. *Назайкинский Е.В.* О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М.: Музыка, 1973. С. 59—98.
10. *Попеляш Л.В.* Своеобразие имитационно-канонической техники в поздних сочинениях А. Веберна // Теоретические проблемы полифонии. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 52. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. С. 132—160.
11. *Сниткова И.И.* Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945—1995. Научные труды МГК им. Чайковского. Сб. 21. М.: Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 1998. С.117—134.
12. *Холопова В.Н.* Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1973. С. 331—344.
13. *Цытович В.И.* Некоторые аспекты тембровой драматургии // Современные вопросы музыкознания. М.: Музыка, 1976. С. 207—237.
14. *Bailey K.* The twelve-note Music of Anton Webern: old Forms in a new Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 462 p.
15. *Dahlhaus C.* Analytische Instrumentation: Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns // Bach-Interpretationen / Hrsg. von Martin Geck. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. S. 197—206.

