

DOI: 10.24412/2618-9461-2025-4-46-56

Серова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Serova Natalia Sergeevna, PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Music History of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

E-mail: serova.n.s@yandex.ru

Мартемьянова Ольга Владимировна, аспирант кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Olga Vladimirovna Martemyanova, postgraduate student at the Department of Music History of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

E-mail: razumeeva_olga@mail.ru

СЕРИЙНЫЙ МЕТОД АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА В ДРАМАТУРГИИ ЦИКЛА «ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА» ОР. 27

Статья посвящена анализу цикла Арнольда Шёнберга «Четыре пьесы для смешанного хора» ор. 27 в контексте функционирования серийной техники в хоровой музыке. Авторы рассматривают, как серийный метод трансформируется под влиянием поэтического текста и драматургических задач. Каждый из четырёх хоров цикла осмысливается с позиции организации серии, особенностей сегментации рядов, интонационного языка и фактуры. Особое внимание уделено взаимодействию серийных структур с риторикой текста и числовой символикой. Работа опирается на сравнительный анализ форм серий, ритмико-интонационных решений. Цель исследования — показать, что в ор. 27 додекафонная техника служит не только конструктивным средством, но и инструментом выразительности, адаптирующимся к содержанию каждого номера.

Ключевые слова: Арнольд Шёнберг, хоровая музыка, серийная техника, сегментация ряда, числовая символика.

ARNOLD SCHOENBERG'S SERIAL METHOD IN THE DRAMA CYCLE «FOUR PLAYS FOR MIXED CHOIR» OP. 27

The article is devoted to the analysis of Arnold Schoenberg's cycle «Four Pieces for Mixed Choir» op. 27 in the context of the functioning of serial technique in choral music. The author examines how the serial method is transformed under the influence of a poetic text and dramaturgic tasks. Each of the four choirs of the cycle is interpreted from the point of view of the series organization, features of the segmentation of the rows, intonation language and texture. Special attention is paid to the interaction of serial structures with the rhetoric of the text and numerical symbols. The work is based on a comparative analysis of series forms, rhythmic and intonational solutions. The purpose of the research is to show that in op. 27 the dodecaphone technique serves not only as a constructive tool, but also as an expressive tool that adapts to the content of each number.

Key words: Arnold Schoenberg, choral music, serial technique, series segmentation, numerical symbolism.

Арнольд Шёнберг известен как основоположник серийного метода музыкальной композиции. Вместе с тем установка на неукоснительное следование найденной технологии не была для него ключевой: «Я не стыжусь здоровой конструктивной основы сочинения — даже там, где я выстроил ее сознательно и где она, стало быть, менее хороша, чем когда она найдена инстинктивно, создана бессознательно. Да, я немного комбинирую рядами, и все же я [не] хотел бы на этом основании считаться конструктором, ибо это значило бы, что я недорабатываю» [12, с. 238–239]. Художественные задачи, семантический план занимали в творческой системе композитора более важное место. Логично предположить, что драматургия произведения могла влиять на способ применения техники, в том числе и трансформировать её. Ор. 27 «Четыре пьесы для смешанного хора» видится показательным примером для рассмотрения этой проблемы.

Сочинения композитора, а также найденный им метод неоднократно становились объектом исследований.

В частности, доктор искусствоведения Н. О. Власова в монографии «Творчество Арнольда Шёнберга» (2007) [1] глубоко анализирует различные аспекты его музыкального наследия. Изучению хоровых произведений композитора посвятил свою диссертацию А. С. Рыжинский [10]. Также стоит упомянуть труды С. С. Павлишин «Арнольд Шёнберг» (2001) [7] и Ф. М. Гершковича «Тональные истоки шёнберговской додекафонии» (1991) [3]. Несмотря на обилие существующих работ, внимание к циклу «Четыре пьесы для смешанного хора» ор. 27 видится недостаточным, учитывая, что он являет собой ранний образец применения серийной техники в вокальной музыке.

Как известно, первые опыты обращения к серийному принципу в творчестве А. Шёнберга связаны с инструментальными сочинениями. Додекафонный период (1920 — начало 1930-х гг.) представлен такими произведениями, как «Пять пьес для фортепиано» ор. 23 (1920–1923), «Сюита для фортепиано» ор. 25 (1921–1923), «Серенада» ор. 24 (1924), «Квнтет



для духовых» ор. 26 (1924). Серийная техника применяется и в ор. 27, 28, созданных в 1925–1926 гг. и предназначенных для хора. Эти сочинения — не первое обращение композитора к хоровой музыке. Большинство ранних произведений не завершены и сохранились в набросках. Первая законченная хоровая пьеса «Ei, du Lutte» («Ах, ты крошка!», 1895) отвечает традициям классической гармонии: в ней преобладают трезвучия и редкие отклонения в доминантовую тональность [10, с. 73]. Вторая пьеса, «Der stille Wassergrose» («Скромная кувшинка», 1896), демонстрирует отход от классических норм в сторону более свободного применения гармонических оборотов и необычных аккордовых сочетаний. Заключительные работы первого этапа творчества, такие как хор «Мир на Земле» и финальный хор из «Gurrelieder» («Песни Гурре»), завершают тональный этап. Оратория «Лестница Иакова» становится важной ступенью на пути от традиционной гармонии к атональности. По словам А. С. Рыжинского, в произведениях, предшествующих позднему (серийному) периоду творчества, можно проследить возрастающий интерес к более свободным и экспериментальным структурам [10, с. 87]. Со временем большее внимание уделяется фактуре, особенно полифонической организации музыкальной ткани.

Предпринятый в настоящей статье анализ цикла «Четыре пьесы для смешанного хора» ор. 27 предполагает осмысление принципов серийной техники в их взаимодействии с содержанием и выразительностью текста, который воплощает философские мотивы, важные для творчества Шёнберга. Особое внимание уделено изучению стихов, созданных самим композитором, и их роли в формировании художественного целого.

Миниатюры рассматриваются с позиции эволюции семантического плана от № 1 к № 4, а также модуляции композиционных приёмов. В частности, исследуется применение серийной техники, ритмическая организация, особенности многоголосия. Хоры ор. 27 соотносятся друг с другом с учётом этих характеристик, что позволяет проследить влияние драматургической логики на звуковую ткань.

Три первые пьесы написаны для хора a cappella, последняя, более масштабная, сочинена для смешанного хора с инструментальным сопровождением (мандолина, кларнет, скрипка, виолончель). Первые три части цикла объединены философской тематикой. Четвертая часть — «Желание влюбленного» — выполнена в духе серенады и отклоняется от общей концепции, переключая внимание на любовную лирику.

Поэтические тексты произведений разноплановы как по стилю, так и по происхождению. Первые два стихотворения написаны самим Шёнбергом, для оставшихся двух использованы переводы из китайской поэзии, опубликованные в антологии «Китайская флейта» Г. Бетге, из которой заимствовали материалы Густав Малер — для «Песни о земле»; Антон Веберн — для «Че-

тырёх песен для сопрано и камерного оркестра» ор. 13; Рихард Штраус — для № 3 из «5 песен Востока»¹ ор. 77.

В первой пьесе цикла — «Unentrinnbar» («Неизбежно») — Шёнберг реализует технику канона, которая тесно связана с традицией полифонии строгого стиля, что не редкость для хорового творчества композитора [10, с. 171]. Хор имеет несколько механистичную окраску. Его отличает схематичное применение додекафонной техники: серийные ряды проводятся по правилам контрапункта, что позволяет воспринимать эту пьесу как некую «творческую лабораторию» [12, с. 374]. Примечательно, что после 1926 г. Шёнберг не использовал форму канона в хоровых сочинениях. Композитор считал, что она не позволяет должным образом подчеркнуть поэтическую основу и уделить внимание нюансам содержания текста [10, с. 62]. В рассматриваемом произведении мастер выбирает преимущественно форму канона в обращении, где все интервалы пропосты берутся в противоположном направлении в риспосте.

В основе первого хора — двенадцатизвучная серия, ряды функционируют по принципу 2–4-х колежного изложения².

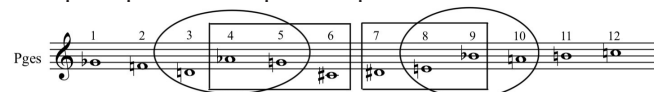
Основная форма серии в пьесе «Unentrinnbar»: *ges — f — d — as — g — cis — dis — e — b — a — h — c* (прим. 1).

Пример 1. Серия пьесы «Unentrinnbar». Основная форма (P)



В её структуре можно обнаружить некоторые закономерности симметрии: последование третьего, четвертого и пятого тонов серии (по интервалам восходящей уменьшенной квинты и нисходящей малой секунды) повторяется на большую секунду выше в последовании восьмого, девятого и десятого тонов; последование четвертого, пятого и шестого тонов серии (по интервалам нисходящей малой секунды и нисходящей уменьшенной квинты) повторяется в инверсии в седьмом, восьмом и девятом тонах (прим. 2).

Пример 2. Симметрия в серии пьесы «Unentrinnbar»



В музыкальном материале ор. 27 № 1 представлены все четыре формы серии: основной вид (P), ракоход (R), инверсия (I), ракоход инверсии (RI) (прим. 3).

В первом хоре используются в основном принципы горизонтальной и сегментной додекафонии [8, с. 44].

Через три номера цикла проходит идея деления ряда на шестизвучные сегменты. Думается, выбор числовой логики не случаен. Его можно объяснить влиянием идей

¹ Другой перевод заглавия — «Восточные напевы (Gesänge des Orients) для голоса и фортепиано».

² Ю. Н. Холопов определяет колежность как «функционирование того или иного числа одновременно излагаемых серийных голосов» [11, с. 430].



иудаизма — вероисповедания, к которому Шёнберг принадлежал в этот период творчества. Сторонники этой религии наделяют число «6» сакральным смыслом. Как известно, графическим выражением символа является шестиконечная звезда, или Звезда Давида, отражающая равновесие духовного и материального миров. В Каббале число «6» олицетворяет красоту, гармонию и творение, а также веру и справедливость Бога. Это знак баланса и стабильности, напоминание о божественном порядке во Вселенной [6, с. 27–30].

Символический выбор находит отражение в музыкальной ткани цикла, где принцип шестизвучной сегментации выступает не только элементом композиционной логики, но и приобретает драматургическое значение. В первом номере — «Unentrinnbar» («Неизбежно») — симметричное строение ряда (как показано в прим. 2), становится музыкальным эквивалентом идеи равновесия и предопределенности.

Основная ритмическая структура номера выглядит следующим образом (прим. 4).



Преимущественно плавный, лишенный экспрессивных элементов ритм создает эффект непрерывного развёртывания. Такая ритмическая организация позволяет слушательскому восприятию сосредоточиться на полифонической ткани, основанной на проведении серийных рядов.

В хоре «Неизбежно» есть кода, построенная по стретт-ному принципу. Крайние голоса одновременно проводят серию в основном варианте и в обращении. Средние голоса аналогично интонируют вторую, а затем первую половину основного ряда и его инверсии — в этих партиях проходят шестизвучные сегменты (схема 1). Полифоническая ткань коды воспринимается как гомофонно-гармонический склад (прим. 5). Эффект аккордового изложения возникает благодаря ритмической синхронизации голосов и фактурному уплотнению.

³ И. С. Воробьёв называет «прозоподобный «речевой» синтаксис» в числе узнаваемых признаков стиля нововенцев и их последователей [2, с. 75].

⁴ Эти мелодические элементы напоминают одну из барочных риторических фигур — «saltus duriusculus» («жесткий скачок вниз»), которая представляет собой нисходящий ход на септиму, октаву, нону и т. д. и придает звучанию драматический эффект [5, с. 76].

Полифонические линии сходятся в едином метроритмическом пульсе, образуя мощные вертикальные комплексы. Этот приём служит драматургической цели — подчеркнуть заключительную мысль текста «Und darum, darum werden sie benediet» («но — им завидуют»).

Схема 1. Схема серийного плана коды

Такты 24–31	
Сопрано	Pges (1–12)
Альт	Ih (7–12) – Ih (1–6)
Тенор	Pges (7–12) – Pges (1–6)
Бас	Ih (1–12)

Пример 5. Кода

Текст первой пьесы ор. 27 написан самим композитором в 1920-е гг. и считается одним из самых автобиографичных поэтических высказываний Шёнберга [10, с. 32]. Это нерифмованное стихотворение организовано в четыре строфы, каждая из которых развивает мысль о смелости, судьбе и внутренней борьбе человека. Автор использует строфическую форму с переменной длиной строк, что подчеркивает динамику развёртывания смысла (Приложение 1).

Смысловое ядро образует размышления о природе смелости, способности принимать трудные решения. Стихотворение развивает мысль о подлинной храбрости, которая заключается не только в действии, но и в том, чтобы следовать внутреннему долгу и не отвергать назначенную роль, даже если она несет страдания и лишения.

Преобразуя слова в музыку, композитор в основном опирается на речевые интонации, что позволяет точно передавать эмоциональные и смысловые нюансы³. Основной интонационный элемент — резкие контрасты между шагами серии: скачок на нону в начале (слово «Tapferer» — «смелые») символизирует решительность. Длинные ноты на значимых словах, таких как «Charakter» («характер»), придают звучанию утвердительность и силу. Частое использование нисходящих интервалов передает философскую рефлексию, осознание неизбежности судьбы. Нисходящие септимы и децимы (например, на слове «darum» — «поэтому») усиливают драматический эффект⁴. Возможность широких экс-



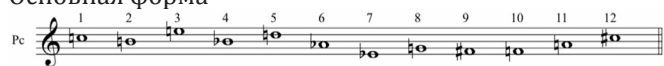
прессивных скачков обеспечивается интервальным строением серии: обращением малой секунды и переносом верхнего звука малой терции на октаву вверх. Движение мелодии на септиму и дециму привлекает внимание благодаря ритмическому рисунку, который включает в себя половинные длительности, и смене полифонического склада на гомофонно-гармонический. Главная кульминация подводит к словам «werden sie beneidet» («они будут завидовать») — это ведущая мысль всего сочинения.

Первый хор выступает примером того, как основной образ — предопределенность — проецируется на строевание ряда. Важную роль в развёртывании звуковой ткани играют отмеченные ранее симметричные структуры внутри серии, которые могут быть интерпретированы как музыкальный эквивалент идеи неизбежности, заложенной в поэтическом тексте. Симметрия воспринимается не только как формальная особенность, но и как носитель философского смысла: движение в пределах серии как будто заранее задано, случайность исключена. Серийная техника здесь не просто организует высотный ряд, но подчёркивает идею неотвратимости судьбы, воплощённую в стихотворении.

Обратимся к № 2 «Du sollst nicht, du mußt» («Тебе не следует, ты должен»). Произведение написано в строфической репризной форме. В самом начале хора возникает нетипичный для Шёнберга прием — хоровой унисон (в данном номере он прозвучал впервые в творчестве композитора), что подчеркивает важность мысли, заключённой в поэтическом тексте.

Подобно первой пьесе во втором номере используются канонические имитации с учетом принципов додекафонного письма. Источником проведения серии является первый тон *c*. Можно проследить «квартвовость» построения первой половины ряда и «терцовость» второй (последние три звука серии — это последовательное движение к *cis*). Интервальная природа ряда значима для воплощения поэтической основы, далее будет предложена интерпретация её драматургической роли (прим. 6).

Пример 6. Серия пьесы «Du sollst nicht, du mußt». Основная форма

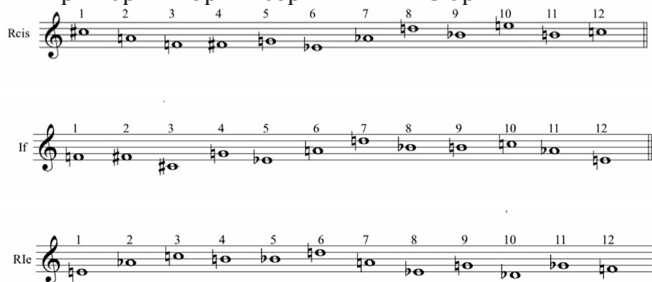


В музыкальной конструкции № 2 представлены следующие формы серии: ракоход (Rcis), инверсия (If), ракоход инверсии (RIe) (прим. 7).

Как и в предыдущем номере, серийная ткань хора «Тебе не следует, ты должен» основана на идее членения ряда на сегменты. В основном серия делится на два шестизвучных построения, каждое из которых воспринимается как самостоятельное образование. Этот принцип играет важную роль в становлении новых методов организации музыкальной ткани [10, с. 109].

В качестве метроритмического эффекта Шёнберг использует нерегулярные акценты, мелодическая линия

Пример 7. Формы серии в № 2 из ор. 27



разрывается паузами или ферматами (часто на уровне отдельных фраз), что нарушает устойчивость ритмического рисунка и придает звучанию дополнительную динамичность, подчеркивает напряженность эмоционального строя сочинения.

Содержание второго хора связано с религиозно-философской тематикой, что не является случайным выбором для композитора (Приложение 2). Стихотворение «Du sollst nicht, du mußt» строится на двух установках — «должен» и «мужественно обязан». Оно написано в характере прямого обращения, что создаёт эффект наставления, заповеди или философской проповеди. Автор исследует смысл выбора, ограничений и веры.

Композитор строит резкие и краткие фразы, что придает поэтическому тексту решительность. Интонации восходящих секст (на слове «begrenzt» — «сокращает») восходящих, нисходящих септим и тритона («schränkt ein» — «ограничивает»), указывают на смысловые узлы стиха. Повторяющееся слово «следует» («sollst») в контексте его противопоставления слову «должен» («mußt») подчеркивает важность внутренней свободы выбора. Основная задача верующего — приблизиться к познанию истинного безграничного духа. Автор призывает отказаться от привязанности к поверхностным, ограниченным образам и обратиться к более глубокому, духовному восприятию мира. В этом контексте «следует» и «должен» не просто указывают на действия, а задают фундаментальные принципы выбора, которые определяют, кем человек может и должен быть в своей сущности. Основная мысль стихотворения — движение человека по нравственному пути, через перманентное духовное развитие и совершенствование.

Сегментация серийных рядов по шестизвучиям усиливает риторическую выразительность, передает концептуальную основу поэтического текста и воспринимается как завершённая интонационно-смысловая единица, а серийный ряд не просто организует звуковысотность, но и активно работает с хоровыми интонациями, усиливая выразительность слов через интервальные, ритмически повторяющиеся структуры. Первые шесть звуков содержат кварттовые интервалы, что придает устойчивость, тогда как вторая половина ряда — терцовые, звучащие мягче, как утверждение или утешение. Это соотносится с вербальным текстом, где «ограничение» сменяется призывом к вере и исполнению долга. Таким образом подчеркивается внутренняя дуалистичность содержания, где противопоставляются

две установки: «тебе не следует» — «ты должен». Наряду с интонационными средствами выразительный эффект усиливается за счёт включения пауз и фермат между сегментами, что придаёт музыкальному высказыванию характер диалога с самим собой, подчёркивая драматургию внутреннего размышления⁵. В этом контексте серийная техника выходит за пределы чисто конструктивной функции и становится выразительным средством, позволяющим усилить содержание.

Третий номер цикла — «Mond und Menschen» («Луна и люди») — написан в строфической форме. Всего в произведении 4 строфы, три из которых ориентируются на модель старинной мотетно-строфической формы⁶ (A, A1, A2). Они близки по художественному смыслу и изображают образ луны, небесной гармонии. В целом форму хора «Луна и люди» можно обозначить следующей схемой: A, A1, A2, B.

Многоголосие строф 1–3 развивается по принципу *cantus firmus*, где основной напев представляет собой горизонтальное развертывание серии и ее производных (R, I). Четвертая строфа не содержит *cantus firmus* (прим. 8).

Пример 8. Начальное проведение серии пьесы № 3 «Mond und Menschen»



В музыкальной конструкции третьего хора представлены четыре формы серии: P(h), ракоход (Res), инверсия (Ie), ракоход инверсии (RIc) (прим. 9).

Пример 9. Формы серии № 3 ор. 27



Здесь Шёнберг также применяет метод перестановки шестизвучий. Сегменты расположены на расстоянии терции друг от друга. Этот принцип является основным приёмом работы с серией в данной пьесе (схема 2).

Вторая и третья строфы построены аналогично — на перестановке сегментов, но уже в виде горизонтально изложенной инверсии (схема 3, 4).

В стихотворении «Mond und Menschen» («Луна и люди») Н. Бетге воплощён контраст вечной стабиль-

Схема 2. Перестановка сегментов серий, строфа 1

Сопрано	Ph (7–12) – Ie (1–6) – Res (7–12) – RIc (1–6)
Альт	Ie (7–12) – Ph (1–6) – RIc (7–12) – Res (1–6)
Тенор	Ph (1–12) – RIc (1–12)
Бас	Ie (1–12) – Res (1–12)

Схема 3. Вторая строфа

Сопрано	Ph (1–12) – RIc (1–12)
Альт	Ie (1–12) – Res (1–12)
Тенор	Ph (7–12) – Ie (1–6) – Res (7–12) – RIc (1–6)
Бас	Ie (7–12) – Ph (1–6) – RIc (7–12) – Res (1–6)

Схема 4. Третья строфа

Сопрано	Res (1–12) – Ie (1–12)
Альт	RIc (1–12) – Ph (1–12)
Тенор	Res (7–12) – RIc (1–6) – Ph (7–12) – Ie (1–6)
Бас	RIc (7–12) – Res (1–6) – Ie (7–12) – Ph (1–6)

ности Луны и изменчивости человеческой природы (Приложение 3). Разделение серии на шестизвучия символизирует стабильность и периодичность, отражая ритмичность природных явлений. Каждый сегмент совпадает с логическим завершением текстовой фразы. Метод перестановки сегментов создаёт внутреннюю симметрию, подчёркивая неизменность движения, в то время как в четвертой строфе композиции (где речь идёт о хаотичности, присущей человеку) структурное равновесие ослабляется.

Мотив Луны в музыке распет шестизвучными участками ряда и подчёркивается движением по хроматизмам: слова «wir den Mond» («мы смотрим на Луну») озвучены похожими мотивами — в сопрано и альте (ход на тон, который потом заполняется полутон), в теноре и басу симметрично — ход на полутон и затем тон. Рисунок напоминает опевание, которое ассоциируется с кружением, постоянством. В окончании фразы «in seinem Märchenglanz» («в ее сказочном блеске») и «so wandert er in jeder Nacht» («Так и она каждую ночь») хроматическое движение сохраняется.

Фраза «So wie das Wasser still des Flusses Laufe folgt» («Совсем как вода спокойно течет по руслу реки») в вокальных партиях озвучена нисходящим хроматическим движением, что подчёркивает спокойствие воды. Мелодические линии плавно сплетаются между голосами, создавая имитацию течения реки. Этот мотив появляется в средней части произведения, где возникает параллель между водой и движением Луны. Он музыкально передаёт образ естественного неизменного порядка.

В четвертой строфе, которая посвящена нестабильности человеческого бытия, вербальный текст разбит на более короткие фразы, исчезает симметрия в пере-

⁵ Феномен паузы в музыке, как одно из воплощений тишины, в свете теории информации рассматривает С. П. Полозов, отмечая, что беззвучие, тем не менее, обладает определённой семантикой [9, с. 7].

⁶ Как известно, мотетная форма — это текстомызыкальная форма, предполагающая обновление музыкального тематизма при смене текстовой строки. Термин систематически использовали В. В. Протопопов и его последователи. Название обусловлено тем, что композиционный принцип формы сформировался в жанре ренессансного мотета. Данная форма возникает в условиях принципа сквозного имитационного письма.



становке шестизвучий, нарушается периодичность их проведения, которая прослеживалась в первых трех строфах (схема 5).

Схема 5. Четвертая строфа

Сопрано	Res (1-12) – Ic (1-6) – Rlc (6-1) – Ic (1-6)
Альт	Res (7-12) – Res (1-6) – Ic (7-12) – Ic (1-12)
Тенор	Ic (6-1) – Rlc (1-6) – Ph (7-12) – Ph (1-12)
Бас	Rlc (1-12) – Ph (1-12)

Музыкально это выражается «разрывами» шестизвучий. Они не связаны с техническим дроблением серии, а выражаются в ритмической фрагментации фраз — паузами, синкопами, сменой метра и наслаиванием сегментов ряда. Шёнберг сознательно «размывает» их границы, что создаёт ощущение разбалансированности и неопределённости.

Вокальные линии становятся менее плавными, появляются резкие скачки и интервальные сдвиги, что подчёркивает экспрессивный смысл поэтического текста. На словах «verwirrte Menschen», «unstet», «ruhelos» («сбитые с толку люди», «беспокойный», «непокойный») — слышатся хаос и напряжение, которые воспринимаются как «разрывы», хотя на уровне сериальной структуры это всё ещё цельные шестизвучные сегменты.

Тем самым функционирование шестизвучий определяется не только технической задачей организации серийной ткани, но и планом выразительности: отказ в четвёртой строфе от принципа постоянной перестановки, эффект их «разрыва» и беспорядочного возникновения усиливает риторичность текста.

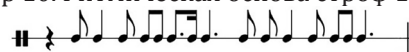
В отличие от Луны, человек изображен как существо, «взволнованное» и «беспокойное». Его мысли и поступки «неустойчивы» и «непостоянны», что подчеркивается в серийном ряду интонацией восходящей сексты⁷. По сравнению с природой Луны, человеческая жизнь и восприятие всегда подвержены изменениям и непредсказуемы.

Фраза «Dagegen wir verwirrte Menschen: unstet ist und ruhelos alles» («Напротив, мы сбитые с толку люди: непокойно, непостоянно все») содержит диссонансы — контрастный образ изменчивости человека. В отличие от малообъёмных интонаций, ассоциированных с образом Луны, здесь появляются резкие скачки и ходы — на тритон или увеличенную секунду. Эти интервалы традиционно воспринимаются как напряжённые, они воплощают хаотичную природу человека.

В ритмическом решении данного хора также реализованы два состояния, соответствующие образам луны (1–3 строфы) и человека (4 строфа). Ритмическая сторона 1–3 строф построена на более равномерном движении без применения резких акцентов и внезапных пауз (прим. 10).

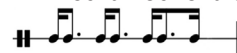
В четвёртой строфе происходит «ритмическое сжатие» темы. Так подчеркивается непостоянство и сует-

Пример 10. Ритмическая основа строф 1–3



ность человеческого мира. Под влиянием вербального текста сформировавшийся в первых трех строфах музыкальный образ «стабильности» разрушается (прим. 11).

Пример 11. Ритмическая основа строфы 4



Ритмическая экспрессия 4-й строфы может интерпретироваться как предвестие четвёртого хора. Она служит связующим звеном между двумя разделами цикла, создавая нарастающее напряжение, которое полностью раскрывается в финале ор. 27.

Возвращаясь к вопросу числовой символики, следует отметить, что во второй и третьей частях продолжается развитие идей симметрии и деления ряда на шестизвучия. Во втором хоре шестизвучная сегментация сохраняется, но отсутствует внутренняя симметрия ряда, что соответствует конфликтному, диалогическому характеру. В третьей пьесе симметрия обретает новую форму — она реализуется через приём постоянных перестановок шестизвучных блоков между голосами в первых трёх строфах (схема 2–4), что символизирует неизменный, циклический порядок природы. Тем самым развитие идеи стабильности, воплощённой в числе «6», на протяжении трёх хоров формирует собственный смысловой ряд — от утверждения (в № 1) к сомнению и отрицанию (в № 2 и 3). Характерно, что эта логика реализуется серийными средствами.

В организации звукового материала последней пьесы цикла — «Der Wunsch des Liebhabers» («Пожелание влюбленного») — композитор отходит от строгого следования методу додекафонии, вместе с тем, не отказываясь от серийных приёмов развития. В качестве основы произведения Шёнберг выбирает пентатоническое созвучие, на базе которого создает четыре родственных друг другу пятизвучных ряда, обыгрывающих «китайский колорит». Существуют две трактовки серии данного хора, одна из них принадлежит Н. О. Власовой, другая — А. С. Рыжинскому.

Н. О. Власова в монографии рассматривает произведение с позиции 12-титоновой последовательности [1, с. 303–304]. Она возникает из соединения двух пентакордов с квинтовым (кварттовым) созвучием, которое остигательно проходит через все произведение в хоровой и инструментальной ткани. Ряд не реализован полностью в мелодической линии. Его фрагменты возникают в разных фактурных слоях, что порождает гармонические структуры (например, так вводятся пятый, шестой и седьмой тоны Pdes) (прим. 12).

Последовательное проведение двенадцатитонового ряда используется только в начале строф, далее тоны

⁷ Этот ход можно сравнить с риторической фигурой «exclamation», выражающей в барочной музыке взволнованное восклицание. Часто изображается с помощью скачка на малую сексту вверх [4, с. 75].



Пример 12

Sehr leicht und zart in Ausdruck und Tempo (♩ = 52)

серии распределяются по голосам хора и партиям инструментов.

Выводы Н. О. Власовой можно дополнить следующими наблюдениями. В первом ряде два пятизвучных проведения сочетаются симметрично относительно гармонически взятой квинты, которая в дальнейшем будет звучать в остинатном слое фактуры: 5 + 2 + 5 (прим. 13).

Пример 13

Серия 1

Если представить серию 2 в идентичном симметричном изложении, то можно увидеть, что она является формой ракохода инверсии от тона С (Rlc) серии 1. При рассмотрении рукописи произведения становится очевидно, что именно таким образом Шёнберг и задумывал ряды (прим. 14)⁸.

Пример 14

Однако если учитывать правило сохранения изначального порядка в появлении звуков серии, во втором ряде симметричная конструкция нарушается: 2 + 2 + 3 + 5, ряд становится условно самостоятельным (прим. 15).

Проведения серии чередуются с разным шагом в 1, 2 и 1/2 такта. Также присутствуют разделы, где одной серии выделяется большее число тактов, например такт 65–68 (серия 1), такт 69–71 (серия 2).

Пример 15

Серия 2

А. С. Рыжинский в своей диссертации не упоминает 12 тонов, а проводит разбор исключительно пятизвучных рядов, подчеркивая их пентатоничность [10, с. 110]. В отличие от 12-титоновой последовательности, пятизвучные ряды стабильно реализуют серийный метод (прим. 16).

Пример 16. Серия пьесы № 4 «Der Wunsch des Liebhabers». Основная форма

Pc

Приведем анализ серийного плана, выполненный А. С. Рыжинским. Серия представляет собой ряд из 5 звуков: б. 2 — ч. 5 — б. 3 — б. 2 (2 секунды, 1 квинта, 1 терция). В музыкальной конструкции № 4 представлены её следующие формы: прямое (Pdes), ракоход инверсии (Rlc), ракоход инверсии (Rlh) (прим. 17).

Пример 17. Формы серии в № 4 оп. 27

Pdes

Rlc

Rlh

В начале произведения они проводятся попарно при одновременном звучании (схема 6) [10, с. 111].

Схема 6

Pc	Rlc
Pdes	Rlh

К анализу А. С. Рыжинского добавим, что первоначально ряды излагаются в инструментальной партии, затем переходят в хоровую ткань. Серии звучат в прямом движении, однако, начиная с 6 такта, даются в ракоходе. В инструментальном вступлении это: Pdes (Kl.) — Pc (Gg) — Rlc (Kl.) — Rl (Vcl.); в хоровом зачине: Pc/Rlc (сопрано) — Pdes/Rlh (бас). Материал средних голосов, как и партия мандолины во вступительном построении, основан на тонах, не входящих в пятизвучные серийные ряды.

А. С. Рыжинский прослеживает закономерность по-

⁸ Шёнберг А. Vier Stücke für gemischten Chor, Op. 27. Nr. 4: Der Wunsch des Liebhabers. Text, Reihen, Skizzen, Erste Niederschrift. Stite 1, MS27_542. [1925]. [Рукопись, авторграф] // Arnold Schönberg Center. Manuskripte online: сайт. URL: https://archive2.schoenberg.at/compositions/manuskripte.php?werke_id=286&id_quelle=906&image=MS27_542.jpg&groesse=100&aktion=einzelbild&bild_id=0 (дата обращения: 02.03.2025).

парного проведения тем на протяжении всего произведения. Внутри серийных пар присутствуют вертикальные перестановки и ракоходное движение (схема 7) [10, с. 111].

Схема 7

Исходное соединение	I вариант	II вариант	III вариант
c d a f g	des es b ges as	← R- as ges b es des	as ges b es des
des ed b ges as	c d a f g	-P▶ c d a f g	← R- g f a d c

В четвёртом хоре участвует своеобразный музыкальный ансамбль: Шёнберг вводит мандолину. В стремлении подчеркнуть жанр серенады композитор дублирует основные интонационные элементы серии, имитируя переборы струнного инструмента. Из особенностей техники можно упомянуть создание фигурационного движения на основе повторения 4-хзвучных сегментов серии (прим. 18).

Пример 18



В ткани произведения выделяются четыре фактурных слоя, различно реализующих принцип остигатности:

1. Оstinатный гармонический ряд, основанный на кварто-квинтовых созвучиях. Они создают в хоровой и оркестровой фактуре специфический фонизм. Композитор выбирает преимущественно краску чистой квинты и кварты, что подчеркивает «китайский колорит» (прим. 19).

Пример 19



2. Проведение серии в хоровой фактуре на основе ритма ♩ — ♩ — ♩ — ♩ (прим. 20).

Пример 20



3. Показ серии в хоровой фактуре на основе пунктирного ритма (прим. 21).

Пример 21



Ритмо-остинатные слои 2 и 3 переставляются по принципу подвижного контрапункта (схема 8, 9).

4. Фигурационное повторение тонов серии (прим. 22). Стихотворение «Der Wunsch des Liebhabers» Н. Бетге изображает чувства влюбленного человека, который выражает свою страсть и надежды через поэтические образы и метафоры (Приложение 4). Оно наполнено

Схема 8. Графическое изображение ритмической схемы



Схема 9. Распределение ритмических слоев по строфам

	Строфа 1	Строфа 2	Строфа 3	Строфа 4	Строфа 5	Кода
C	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
A	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
T	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
B	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
Md.	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
Kl.	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
Gg.	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~
Vc.	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~	~~~~~

Пример 22



символикой природы, мистическими изображениями ночи и Луны. В нём есть и внутренний конфликт между сном и реальностью. Главная эмоция стихотворения — страстное желание влюбленного, который мечтает, чтобы его возлюбленная переживала ночные грёзы, наполненные им. Он хочет, чтобы она страдала от разлуки, думала о нем, а потом стремилась к нему в своих снах. Это желание абсолютно фантастично и пронизано чувством глубокой тоски.

Повторы фигураций имитируют переборы струнных инструментов, усиливая ассоциацию с серенадой. Звуковысотные и ритмические контрапункты, соединение вокальных тембров с красками инструментального ансамбля складываются в изысканную полифоническую ткань, которая становится музыкальной метафорой эмоционального строя поэтического текста.

Если вновь обратиться к символике чисел, то, в отличие от трёх предыдущих номеров, для последнего хора значимо число «5». Оно проявляется в пятизвучном составе серии, а также на уровне композиции — в хоре пять строф. Характерно, что такая организация стиха реализуется именно в прочтении Шёнберга, поскольку в первоисточнике текст изложен в виде двух неравных построений [13, с. 85].

Можно предположить, что число «5» выбрано не случайно. «Эзотерическое значение числа пять состоит в том, что пятерка выражает идею «совершенного человека» с развитой волей, способностью поместить себя в центр креста стихий и управлять ими» [6, с. 69].

Последнее наблюдение позволяет по-новому взглянуть на драматургию цикла: внутренняя борьба человека и размышление о судьбе, далее конфликт требований к себе с внешними ожиданиями, противопоставление стабильности в виде образа луны и переменчивости человеческого существования и, наконец, мысль о «со-

вершенном человеке».

На первый взгляд любовная тема не соотносится с числовым символизмом, но через музыкальную структуру и словесный текст можно выявить их глубинную взаимосвязь. В эзотерике «5» символизирует единство духовного и материального (человек как соединение земного и божественного), равновесие между противоположностями, также — это число любви и свободы. В № 4 ор. 27 любовь представляется не только земным чувством, но и процессом духовной трансформации, который ведет к высшему постижению. В стихотворении она изображается не как страсть, а как состояние, приближающее человека к идеалу. Это перекликается с концепцией совершенного человека, который через любовь выходит за границы индивидуальности и становится частью большего целого. В итоге чувство становится не конечной целью, а средством духовного роста, что согласуется с образом совершенного человека. Шёнберг создает двойной смысл, соединяя лирику с глубокой философской концепцией.

Если обращаться к значению числа «5» в Каббале, то оно ассоциируется с пяти конечностями человека (две руки, две ноги, голова) и его способностью действовать в мире [4], что символизирует сознательный выбор и духовное совершенствование. Возможно, закладывая символику числа «5» в № 4 ор. 27 как промежуточного состояния между земной любовью (эмоциональная связь) и высшим духовным постижением, Шёнберг стремился выразить идею внутренней трансформации, в которой чувство становится ступенью к обретению гармонии и целостности.

В ор. 27 реализован особый подход к серийному методу — степень строгости его применения зависит от содержания хоров. Стихотворения, ставшие основой произведений, определяют музыкальные решения. Первый и второй хор раскрывают внутреннюю борьбу и философские искания композитора. Он осмысливает тему избранности художника, который подчиняется высшему велению, несмотря на препятствия земной жизни⁹. Атмосфере духовного усилия отвечает ортодоксальная додекафонная логика, применение техники

канона, ритмическая и фактурная однородность.

В третьем хоре философский смысл облечён в поэтическую метафору, символический образный план обеспечивается переводом из китайской поэзии. Музыкальный материал демонстрирует связь серийной техники с содержанием поэтического текста, противопоставляя неизменность Луны и хаотичность человека. Постоянная перестановка шестизвучных сегментов серии воплощает цикличность движения светила, тогда как «опевания» и хроматические ходы передают его плавность интонационно. Ритмическое решение и фразировка первых строф создают ощущение стабильности. Разорванность фраз и смещение шестизвучий в последней строфе подчёркивают непостоянство человеческого существования, подготавливая переход к экспрессивному четвертому хору.

В заключительной пьесе реализованы лирические мотивы, которые заданы стихотворной основой. Лирика «Der Wunsch des Liebhabers» обогащена утончённой серенадной фактурой, подчёркивающей мечтательность и эмоциональность текста, а серийный принцип подчинён решению колористической задачи — высвечиваются пентатонические мотивы и ориентальные краски.

Ор. 27 наглядно демонстрирует, что серийная техника у Шёнберга выходит за рамки формального конструктивного метода. Она становится гибким инструментом драматургии, глубоко адаптирующимся к содержанию каждого номера. Это проявляется в варьировании приёма: идея сегментации ряда, общая для всего цикла, реализуется в различных композиционно-смысловых контекстах — от ортодоксального канона, символизирующего предопределённость в первой части, через драматургию внутреннего диалога во втором номере, реализованную в сегментации и интервальной структуре, к контрасту симметрии и асимметрии третьего хора и колористике пентатонных построений в финале. Серийный метод предстает как сложная система взаимосвязанных структурных и выразительных уровней, подчиненных общей цели — воплощению художественного замысла, в котором техника становится непосредственным проводником смысла.

Приложения

Приложение 1. № 1. «Unentrinnbar» («Неизбежно»), стихи А. Шёнберга

Смелые — это те, которые свершают то,
на что даже у них, у смелых, не хватает духу.
Они всего лишь обладают силой, нужной для того,
чтоб не уйти от некогда поставленной перед собой задачи.
Должно быть, по велению свыше они ясно видят,
насколько тяжела их ноша, а ведь эта участь незавидна.
Но — им завидуют!
(Пер. В. Ерохина.)

Приложение 2. № 2. «Du sollst nicht, du mußt» («Тебе не следует, ты должен»), стихи А. Шёнберга

Не надо рисовать себе картину мира!
Ибо картина непременно ограничит, втиснет в рамки
то, что должно оставаться беспредельным, невообразимым.
Картину ведь придется как-то наименовать.

А где ты для нее отыщешь имя? Только в чем-то мелком.
Но мелкое не надо окружать вниманьем!
Однако же: ты должен верить в дух!
Без всяких чувствований, безоглядно и самозабвенно.

⁹ Эта тема, в которой Шёнберг многократно возвращался на протяжении всей своей карьеры, включая работу над либретто «Лестницы Иакова».



Да, этой заповеди ты, избранник, должен подчиниться,
коль хочешь таковым — избранником — остаться!
(Пер. В. Ерохина.)

«Не создавай образ законченный,
Ибо ограничивает он безграничное
И постигает то,
Что есть непостижимое.

Образ имя обретет, но ты возьмешь его
Из слова значения ближайшего
Преодолеть его — твоя обязанность.

Долг твой — верить в Дух!
Будь же объективен и самоотвержен
Ты — кто путь сей избирает.
И пожелай таким остаться!»
(Пер. А. Рыжинского.)

Приложение 3. № 3. «Mond und Menschen» («Луна и люди»), стихи Чан-Ё-Су, перевод Ганса Бетге

Покуда мы живём на этом свете, мы взираем
На сказочный непреходящий блеск луны.

Она из ночи в ночь свой твёрдый держит курс,
Как та вода в реке, что сохраняет верность руслу.

Луна не застревает на своём пути
И никогда не поворачивает вспять.

А мы? Мы, люди? Нет ни капли постоянства
Ни в том, что мы творим, ни в наших беспокойных мыслях.
(Пер. В. Ерохина.)

Приложение 4. № 4. «Der Wunsch des Liebhabers» («Пожелание влюбленного»), стихи Чан-Ё-Су, перевод Ганса Бетге

Луна, ты даришь сладкий свет свой
Сливам в полночь,
Так подари моей любимой
Прелестный сон, желанья полный.

Ты сделай так, чтоб обо мне она мечтала,
Чтобы томилась нежной страстью лишь ко мне.
Издали меня увидев,
Спешила бы навстречу с поцелуем!
Но невозможно нам соединиться,
Все дальше от нее я удаляюсь,
И слезы горькие и дикая тоска
Ей будут сердце разрывать.

С первым лучом зари она в мои объятия
Стремится с легкостью, летящей в чаще лани,
И пылкость поцелуев мне расскажет
О сне, который подарила ты моей любимой,
Луна, что дарит сладкий свет свой
Сливам в полночь!
(Пер. О. Рыжинской)

Литература

1. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
2. Воробьев И. С. Многомерность как методологическая основа анализа музыкальных произведений // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2 (2). С. 75–79.
3. Гершкович Ф. М. Тональные истоки шёнберговской додекафонии // О музыке: сб. ст. В 2 т. Т. 1. М.: Советский композитор, 1991. С. 145–162.
4. Зайцев В. А. Каббала: древнейшая система магических знаний. От теории к практике. М.: Рипол Классик, 2013. 352 с.
5. Захарова О. В. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983. 288 с.
6. Ключников С. Ю. Священная наука чисел: символика, нумерология, психология. 3-е изд., испр. М.: Беловодье, 2007. 320 с.
7. Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М.: Композитор, 2001. 480 с.
8. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия. СПб.: Изд-во СПб-ГУИ, 2008. 268 с.
9. Полозов С. П. Проблема нулевой звуковой информации в содержании музыки // Музыковедение. 2009. № 7. С. 2–7.
10. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 269 с.
11. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Ч. II: Гармония XX века. М.: Лань, 2009. 623 с.
12. Шёнберг А. Письма / Пер. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб.: Композитор, 2001. 456 с.
13. Bethge H. Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Inselverlag: Leipzig, 1918, 85 S.

References

1. Vlasova N. O. Tvorchestvo Arnol'da Shënberga [The works of Arnold Schoenberg]. M.: LKI, 2007. 528 p.
2. Vorob'yov I. S. Mnogomernost' kak metodologicheskaya osnova analiza muzykalnykh proizvedeniy [Multidimensionality as a methodological basis for the analysis of musical works] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2 (2). P. 75–79.
3. Gershkovich F. M. Tonal'nye istoki shënbergovoy dodekafonii [Tonal Origins of Schoenberg's Dodecaphony] // O muzyke [About music]: sb. st. V 2 t. T. 1. M.: Sovetskiy kompozitor, 1991. P. 145–162.
4. Zaytsev V. A. Kabbala: drevneyshaya sistema magicheskikh znaniy. Ot teorii k praktike [Kabbalah: the most ancient system of magical knowledge. From theory to practice]. M.: Ripol Klassik, 2013. 352 p.
5. Zakharova O. V. Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII — pervoy poloviny XVIII veka [Rhetoric and Western European music of the 17th — first half of the 18th century]. M.: Muzyka, 1983. 288 p.



6. *Klyuchnikov S. Yu.* Svyashchennaya nauka chisel: simbolika, numerologiya, psikhologiya [Sacred Science of Numbers: Symbolism, Numerology, Psychology]. 3-e izd., ispr. M.: Belovod'e, 2007. 320 p.

7. *Pavlishin S.* Arnol'd Shënberg [Arnold Schoenberg]. M.: Kompozitor, 2001. 480 p.

8. *Papenina A. N.* Muzykalnyy avangard serediny XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya [Musical avant-garde of the mid-20th century and problems of artistic perception]. SPb.: Izd-vo SPbGUI, 2008. 268 p.

9. *Polozov S. P.* Problema nulevoy zvukovoy informatsii v sodержanii muzyki [The problem of zero sound information in the con-

tent of music] // Muzykovedenie [Musicology]. 2009. № 7. P. 2–7.

10. *Ryzhinskiy A. S.* Khorovoe tvorchestvo Arnol'da Shenberga [Choral works of Arnold Schoenberg]: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2008. 269 p.

11. *Kholopov Yu. N.* Garmoniya. Prakticheskiy kurs. Ch. II: Garmoniya XX veka [Harmony. Practical course. Part II: Harmony of the 20th century]. M.: Lan', 2009. 623 p.

12. *Shënberg A.* Pis'ma [Letters] / Per. V. Shnitke; obshch. red. M. Druskina i L. Konatskoy. SPb.: Kompozitor, 2001. 456 p.

13. *Bethge H.* Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Inselverlag: Leipzig, 1918, 85 S.

Информация об авторах

Наталья Сергеевна Серова

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
Саратов, Россия

Ольга Владимировна Мартемьянова

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
Саратов, Россия

Information about the authors

Serova Natalia Sergeevna

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
Saratov, Russia

Olga Vladimirovna Martemianova

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
Saratov, Russia

