

**М.Е. Пылаев (Пермь,  
Пермский педуниверситет)**

**Пьеса А. Берга для кларнета и ф-но ор. 5 № 1 (по книге Д. де ла Мотте):  
к вопросу о методах анализа Новой музыки**

Приводимый нами аналитический этюд взят из книги «Музыкальный анализ» немецкого композитора Дитера де ла Мотте, вышедшей в 1968 году<sup>1</sup>. Эту книгу кратко рассматривает А. Зись в статье о методологической проблематике в искусствоведении<sup>2</sup>. Статья носит острый полемико-критический характер – в этом плане она показательна как отражение конфронтации советского (марксистско-ленинского) и западного искусствоведения и посвящена разоблачению феноменологических (обобщающих, выхолащивающих вам предмет анализа) и позитивистских (эмпирического толка) методов анализа произведения искусства.

А. Зись вполне соглашается с исходной установкой Д. де ла Мотте: решающим вопросом анализа является выяснение того, почему любой шедевр именно таков, какой он есть. Для этого нужно выяснить, в чем состоит «смысловая взаимосвязь» в том или ином произведении. Однако, продолжает А. Зись, в своей книге Д. де ла Мотте занят раскрытием не реальных связей различных сторон произведения, а тонких технических деталей. В конкретных анализах немецкий автор словно забывает о внутренней смысловой взаимосвязи внутри сочинения. Не ставит этого вопроса и крупнейший музыковед Карл Дальхауз, написавший критические замечания к книге Д. де ла Мотте.

Фактически А. Зись упрекает Дитера де ла Мотте в преобладании музыкально-аналитического технологизма и в отсутствии философско-эстетического обоснования сделанных выводов и наблюдений, в неумении осуществить выход на широкую искусствоведческую проблематику, а также в несоответствии исходного тезиса, отправной посылки работы и реальной методики анализа. Представляется все же, что пафос статьи А. Зиса чрезмерно суров: в случае с книгой Д. де ла Мотте можно говорить не только о позитивистской ориентации и об отрицании универсальной аналитической методологии, но и о попытке привести в соответствие историко-стилистические особенности того или иного произведения и подходы к его анализу.

Безусловно справедливо замечание А. Зиса о том, что «искусствоведение советского периода (и музыковедение в частности) разграничивает мировоззренческий и конкретно-научный уровни знания: если мировоззренчески идеалистические методы анализа у нас неприемлемы, то в конкретно-научном отношении мы не отвергаем достижения такого знания, внимательно его изучаем и критически осваиваем»<sup>3</sup>. Развивая эту мысль (тем более, что сейчас конфронтация исчезла), мы хотели бы и привести интересные и содержательные аналитические выводы Д. де ла Мотте, и еще раз коснуться вопроса о методологии анализа Новой музыки.

Насколько нам известно, 4 пьесы для кларнета и ф-но ор.5 А. Берга

(1913) еще подробно не анализировались в русскоязычной литературе о композиторе. М.Е. Тараканов, подробнейшим образом разбирая обе оперы Берга в своей фундаментальной монографии, лишь кратко упоминает кларнетовые пьесы, отмечая в них внимание к выразительности поющего инструмента, насыщение музыки живой интонацией, вокальную природу мышления композитора<sup>4</sup>. Однако как композиционные опыты эти пьесы чрезвычайно интересны – как поиски в области формы, где сочетаются признаки традиционного понимания и восприятия схемы-конструкции с находками нового, прозрениями в будущее.

В анализе де ла Мотте разбор выразительности почти не производится (между тем кларнетовые пьесы Берга проникновенно лиричны, как и большинство других его произведений: здесь мы вновь встречаем чуткое вслушивание в вертикаль, светлое, прозрачное звучание, певучесть мелодики, замечательную тонкость градаций). Акцент сделан на технологической стороне, и объяснение этому найти нетрудно. Во-первых, подробное рассмотрение, безусловно, имеется в богатой немецкоязычной литературе о Берге; во-вторых, прецеденты и более поздние аналогии этому обнаружить весьма легко – хорошо известно, в частности, что А. Шенберг со своими учениками анализировал любую музыку именно с данной точки зрения, сам же при этом как композитор никогда не упускал из виду выразительность художественного воздействия<sup>5</sup>. Считая, что прогресс в музыке неотъемлем от развития «методов воплощения», Шенберг анализировал наследие всех композиторов, которых считал учителями, только с точки зрения музыкальной технологии – это, впрочем, не формализм и не голый техницизм, а деловой подход композитора, экспериментирующего с материалом, «инструментами». Можно вспомнить, что и сам Берг, исключительно тщательно «просчитывая» свою музыку рационально, строжайшим образом контролировал ее слухом, равно как и эстетическим чутьем – этот тезис чрезвычайно ярко подтверждает, например, музыка «Воццека».

Приводя образец выполненного *позднее* анализа музыки именно композиторов-нововенцев, нельзя не назвать детальнейшего, поистине виртуозного разбора Вариаций ор. 27 Веберна Э. Денисовым, который опять-таки почти ничего не говорит о выразительной стороне музыки<sup>6</sup>.

Итак, кратко воспроизведем аналитический этюд Д. де ла Мотте<sup>7</sup>.

Констатируя недостаточность традиционной аналитической терминологии при анализе Новой музыки, автор пишет о необходимости использовать определения негативного типа, указывающие на отсутствие чего-либо: немотивная мелодика, вуалирование тактовой черты, нейтрализация опорных долей такта и т.д. (не случайно глава книги де ла Мотте, посвященная кларнетовой пьесе Берга, названа «Беспредпосылочный анализ»). Впрочем, в действительности его предпосылки выявить нетрудно). Поскольку при этом без главного нет и второстепенного, то исследовать приходится абсолютно все: анализ формы (именно так сказано у автора – М.П.) должен быть одновременно полным (читай: композиционно-

техническим – М.П.) анализом музыкального произведения. Трудность здесь состоит не в том, чтобы исследовать формообразующие силы, а в том, чтобы их открыть.

Вначале Д. де ла Мотте отмечает краткость всех четырех пьес (12, 9, 18 и 20 тактов соответственно) и обилие темповых указаний (так, в первой 12-тактовой пьесе их 13). Основного темпа нет – все слишком текуче, неустойчиво. Но есть главная темповая тенденция всех четырех пьес – к замедлению (хотя автор и справедливо остерегается считать эту тенденцию основной во всем творчестве Берга).

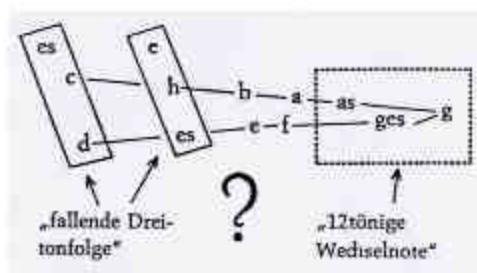
Далее рассмотрен регистровый план пьесы. Приведем любопытный фрагмент анализа: во второй половине пьесы в тт. 7-8 кларнет берет сначала самый высокий, затем самый низкий звук. После предельного расширения диапазон сразу сужается – в верхнем регистре резко, заметно, а нижние звуки образуют постепенный подъем: d-es-e-f-fis к заключительному звуку g. Тенденция к активному завоеванию диапазона поддерживается ускорением, а заключительное сужение звукового пространства сопровождается *ritardando*. При этом развитие в партии фортепиано – не столь однозначное; важно также несовпадение кульминаций в партиях обоих инструментов.

Фактически здесь отмечена забота композитора о длительности, непрерывности явных и скрытых мелодических линий, наличествующих в музыкальной ткани, иногда складывающихся из опорных точек, гибко взаимодействующих друг с другом (далее эта мысль продолжается и развивается, хотя и не формулируется в том виде, как мы попытались это сделать в настоящем абзаце). Подход Берга, таким образом, отличен от фрагментарности ткани, ее пуантилистической раздробленности, столь важной у Веберна.

Затем речь идет о мотивных элементах. По мнению Д. де ла Мотте, первые шесть нот в партии кларнета претендуют на то, чтобы стать мотивом, но звуки с 4-го по 6-й такты не утверждаются в этом качестве, и лишь начальный ход из 3-х звуков подхватывается далее, меняя интервалику и ритм. В условиях предельно слабого родства мотивных элементов тем более примечателен точный повтор интервалики первых трех звуков в 8-м такте у кларнета и в 9-м такте в партии правой руки фортепиано (но тенденция к постоянному обновлению преобладает, и поэтому Д. де ла Мотте предпочитает говорить о «двух нисходящих интервалах», а не о понятии мотива, резко отделяющем родственное от неродственного).

Второй мелодический ход (и столь же мало – мотив) – a-b-as у фортепиано, удачно названный Д. де ла Мотте «12-тоновым вспомогательным звуком». Он несколько раз вариантно повторяется в пьесе. Интересней, однако, то, что в т. 9 в партии кларнета возникает нечто явно родственное элементу со вспомогательным звуком: ход as-ges-g, который является результатом сужения диапазона, сближения двух скрытых голосов. Получается, что ход из трех нисходящих звуков (“fallende Dreitonfolge”) в тт. 8-9 *постепенно становится* ходом с «12-тоновым вспомогательным звуком» (“12-tönige Wechelnote”). Воспроизводим схему из книги немецкого автора<sup>8</sup>.





Аналитик, воспитанный на Бетховене, справедливо замечает Д. де ла Мотте, сказал бы о разрабочной связи двух мотивов и об изменении их облика; и все же возможность столь совершенного перехода в данном случае лучше счесть за еще один аргумент *против* применимости понятия мотива при анализе кларнетовой пьесы Берга.

И еще одна явная, более заметная нечеткость границ (между сходным и различным, родственным и неродственным мотивно – М.П.) отмечена в аналитическом очерке: за первым появлением элемента со вспомогательным звуком в такте 2 у ф-но следует нисходящая малая секунда  $e^1-es^1$ , потом вновь звук  $e^1$  и транспозиция нисходящей малой секунды –  $f^1-e^1$ . После второго появления секунды  $f^1-e^1$  вновь звучит  $es^1$ . Очевидно, что рисунку со вспомогательным звуком родствен последующий полутоновый шаг, и столь же несомненно, что отсюда производна хроматическая линия  $f-e-es$ . Ее обращение – восходящий хроматизм – лежит в основе верхнего голоса у ф-но в такте 5, и очевидно, что постепенное расширение интервалов в верхнем голосе партии ф-но в тт. 7-9 (м.2-б.2-б.3-ч.4) – дальнейший результат этого. Итак, в партии ф-но в еще более развитой форме находим ту же прямую связь элементов, на которую указывалось у кларнета в том же фрагменте пьесы: из элемента со вспомогательным звуком выводится расширение интервалов в тт. 7-9. Оно последовательно переходит в нисходящий трехзвучный ход  $e^2-h^1-es^1$ , конечный звук которого сразу же становится составной частью элемента со вспомогательным звуком –  $es^1-d^1-e^1$ .

Здесь автор, однако, делает справедливую оговорку: из элемента со вспомогательным звуком выводима не любая хроматическая гамма, не любой полутон. В условиях всеобщего родства теряет смысл само понятие родства, так как неродственного уже нет.

Ритмическая организация пьесы заключается в постоянном обновлении ритмических фигур: даже варьировано повторяемые ритмические образования найти трудно (например, последование трех восьмых с затактом при повторе приходится на разные доли такта: в т. 2 – на 1-ю, в т. 7 – на 4-ю, в т. 9 – на 2-ю долю с фермато; остальные «статистические выкладки» Д. де ла Мотте мы опускаем). По этой причине речь о ритмических мотивах идти не может – скорее партии солиста и обеих рук фортепиано стремятся к самостоятельности. Но важные тенденции в ритмической организации – это, во-первых, часто применяемое ритмическое *accelerando*, а во-вторых, постоянная затактовость ритмических событий (с сильной доли начинается только 1-й такт в партии кларнета). Неполнотактовость проявляется по-разному. Вначале сильные и относительно сильные доли такта ярко подчеркнуты в духе классико-романтической традиции, причем относительно

сильная доля предпочитается. В партии кларнета есть тенденция маскировать сильные доли началами с неполного такта: так, фермато в 9-м такте попадает на 2-ю долю, заключительный же звук у кларнета взят на последнюю восьмую 9-го такта, но не на сильную долю следующего! Если в тт. 5-7 тактовая стабильность максимальна, то тенденция к стиранию сильной доли проявляется в партии фортепиано – это ритм из восьмой и четверти (партия левой руки ф-но, тт. 7-8), вуалирующий двухдольность, а также три последних такта.

Далее анализируются созвучия, делимые на две группы – отдельно взятые и являющиеся результатом голосоведения, линейного движения. В вертикалях Берг стремится смягчать острые диссонансы (большие септимы), заполняя их терциями либо тритонами: так, в заключительном созвучии две большие септимы делятся на кварту и тритон. Резкий диссонанс  $cis^2-d^1$  в середине 4-го такта смягчается добавленным  $f^1$  у кларнета, и возникают малая секста  $des^2-f^1$  и малая терция  $f^1-d^1$ . Сама острота звучания вертикалей тщательно дифференцируется Бергом внутри избранных границ (никаких трезвучий, но и никаких не смягчаемых диссонансов). В тт. 8-9 выделяется резкое, плотное созвучие из 4-х звуков по большим секундам; последняя же вертикаль с ее «дематериализованностью» необычна полным отказом от расположенных рядом терций: при чтении сверху вниз это тритон – две чистых кварты – тритон – две чистых кварты, а нижние звуки  $fis^1$  и  $c^1$  вместе с  $g$  у кларнета вновь образуют тритон и чистую кварту. В заключительном созвучии после появления в басу Н объединяются 10 звуков; нет лишь  $cis$  и  $es$ , взятых непосредственно перед появлением последнего созвучия. Так как это близко 12-тоновой структуре, то встает вопрос о допущении или избегании удвоений. Д. де ла Мотте показывает, что удвоений почти нет – там, где таковые есть, они всегда образованы звуками разных линейных функций. Например, звук  $h$  в середине 5-го такта в партии левой руки ф-но есть результат движения разных линий:  $a-b-h-cis^1$  и  $d-c-N...A-As-G-Fis$ . Единственным исключением немецкий автор считает басовые звуки в т. 6 у ф-но и нижний звук трели ( $as$ ), краткий форшлаг у кларнета ( $g$ ) и  $fis$  на *frullato* у кларнета на 3-ю долю. Дублировка мелодического хода совпадает и с ритмическим единообразием у ф-но. Кларнет продолжает здесь нисходящий хроматический ход  $fis-f-e$ , а ф-но в следующем, 7-м такте подхватывает его –  $Es-Des$  и т.д. Здесь Д. де ла Мотте приводит (без ссылки) меткое замечание Т. Адорно о том, что если преддодекафонная музыка наиболее точно контролируется слухом, то в додекафонной ухо уступает эту роль безошибочному серийному автоматизму.

Мы опускаем следующий, достаточно интересный раздел аналитического очерка Д. де ла Мотте, в котором делается попытка словесного «пересказа» музыкальных событий: здесь убедительно показана исключительная *логичность развертывания музыки, обусловленности последующего предыдущим*.

В конце дается общая сводная картина проделанного анализа. Основные мысли здесь таковы.



Три «голоса» – солиста и партий обеих рук у фортепиано – образуют строгое полифоническое письмо, они самостоятельны ритмически, не делятся на ведущие и сопровождающие. Определение границ формы пьесы затруднено отсутствием цезур, кадансов, мотивно-тематических повторов (паузы у солиста нужны для взятия дыхания). Намеки на членение формы усматриваются в нескольких необычных факторах музыкальной ткани – педализации и общем для всех голосов темпе. В остальном же везде тщательно избегается ясность и однозначность. Эта музыка, дающая не повтор, а лишь сходство, отголоски, не позволяет чего-либо предсказать, но последующее везде тщательно готовится предыдущим. Вуалируются даже начало и конец: пьеса постепенно «возникает» из тишины и завершается истаяванием.

Уже отмечалось, что критические замечания к главам книги Д. де ла Мотте написал авторитетнейший музыковед второй половины XX века К. Дальхауз. Приведем одно из них, так как оно немаловажно для трактовки композиторского метода Берга и понимания им музыкальной формы. Дальхауз сомневается в том, что мелодический ход первого такта имеет значение мотива: для данной пьесы, считает ученый, характерна не зависимость от мелодико-тематического центра, которая была бы аналогична господству одной тональности, а *прием установления связи от такта к такту либо от фразы к фразе* (курсив наш – М.П.). Аргументы Дальхауза таковы: ход по трезвучию  $a^1-c^2-e^2$  у кларнета в 1-м такте повторяется в линии баса у фортепиано – на звуках G-B-d во 2-м такте. Звуки a-b-as в верхнем голосе партии ф-но (т.2) имитируются у кларнета. Ломаный секстаккорд с измененной орфографией  $g^1-ais^1-es^2$  (партия кларнета, т.4) в транспонированном виде подхватывается у ф-но –  $f^1-gis^1-cis^2$ . Наконец, мелодическая фигура  $b^1-b^1-a^1$  (ф-но, т.4) воспроизводится затем в обращенном ( $c^2-c^2-cis^2$ ) и прямом движении ( $f^1-f^1-e^1$ ). Начало репризы пьесы Дальхауз усматривает в т. 9. Он указывает также на приметы тональной гармонии и тоники ре минора (это, в частности, наличие в партии кларнета звуков d и a)<sup>9</sup>.

В приведенном анализе Д. де ла Мотте большую роль играют «статистические» таблицы, содержащие сравнение темповых, ритмических событий пьесы. Это действительно дает автору основание подробно рассмотреть всю музыкальную ткань, ее мельчайшие детали. Подобного рода подход (в сочетании с анализом характера музыкального материала и его свойств) часто можно встретить в аналитических разборах Новой и Новейшей музыки. Однако в случае с пьесой Берга важные результаты мог бы дать *сравнительный* анализ данного сочинения с более ранними и более поздними, то есть выяснение творческого контекста, эволюции мышления композитора. Во-первых, это показало бы значимость поисков, осуществляемых в условиях миниатюры, результаты которых позже будут перенесены на крупные формы (тонкая смысловая «вязь» звуковысотных и метроритмических отношений сохранится, например, в Камерном концерте, Лирической сюите – это словно служило для самого

автора дополнительным оправданием художественных достоинств его музыки); во-вторых, в Пьесах ор. 5 ощутимо стремление Берга отказаться от традиционной тематической организации и перейти к постоянному обновлению музыкальной ткани, а также преодолеть жесткие рамки строгой метрики и классико-романтической тональной системы. Наконец, плодотворным мог бы стать и *интонационный* анализ, так как звуко-смысловая выразительность здесь еще хранит отчетливые следы своих истоков и прообразов – танцевальных, инструментальных, вокальных (таковые, как известно, исчезнут в большинстве новаторских сочинений авангарда второй волны, созданных с конца 1940-х – начала 1950-х гг.).

Итак, в приведенном аналитическом этюде Д. де ла Мотте и в комментариях к нему мы хотели подчеркнуть важность дифференцированного подхода к анализу музыки XX века, а также сохраняющуюся актуальность «традиционных» методов анализа, сложившихся в отечественном музыковедении 1930-х – 1980-х гг.

### Примечания

1. D. de la Motte. *Musikalische Analyse*. – Kassel u.a., Bärenreiter, 1968.
2. А. Зись. К вопросу о характере методологической проблематики в искусствоведении // *Методологические проблемы музыковедения*. Сборник статей. – М., Музыка, 1987. – С. 8 – 30.
3. А. Зись. *Цит. изд.*, с. 19.
4. М. Тараканов. *Музыкальный театр Альбана Берга*. – М., Советский композитор, 1976. – С. 62.
5. Н. Шахназарова. *Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита*. – М., Советский композитор, 1975. – С. 105.
6. Э. Денисов. *Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна* // Денисов Э. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. – М., Советский композитор, 1976. – С. 168 – 206.
7. D. de la Motte. *Op. cit.*, S. 131 – 145.
8. D. de la Motte. *Op. cit.*, S. 136.
9. D. de la Motte. *Op. cit.*, S. 144 – 145.

### Сведения об авторе

*Пылаев Михаил Евгеньевич* – канд. искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного педагогического университета.

e-mail: [pylaevm@mail.ru](mailto:pylaevm@mail.ru) тел.: (8-342) 249-58-57 (дом.), 8-912-789-67-79 (сот.)  
Домашний адрес: 614010, Пермь, ул. Г. Хасана, д.11а, кв. 8.

### Нотный пример

Alban Berg op.5

Mäßig. (♩ = ca. 76) *poco rit.* Langsamer. (♩ = ca. 58)

Klarinette in B<sup>b</sup>) *p leicht* *poco rit.* *schwerer* *pp*

Klavier *poco rit.* *p* *immer hervortretend* *poco cresc.* *pp*

*espress.* *mehr be-*

*(p)* *mf*

5 *gliebtend* *cresc.* *Rit.* *cresc.*

\*) Da von der Herausgabe einer eignen Klarinette-Stimme aus Gründen des Zusammenspiels Abstand genommen werden mußte, sind für die Wiedergabe der Stücke zwei Exemplare nötig.



Ganz langsam. (♩ = 40-54) Rit. - - - - - Molto accel. - - - - - A tempo. (♩ = ca. 70)

*mf* *quasi Flatterzunge* *f* *ff* *ff* (schwingvoll)

(Zeit lassen) (voll) *fff* *espress.* *cresc.*

*ff marc.* *i.H. übergreifen*

Poco accel. - - - - - Rit. - - - - - *kurzer Halt* Sehr mäßiges Tempo. (♩ = ca. 52)

*f* (flüchtig) *mf espress.* *mp* *kurzer Halt* *ohne Ausdruck*

*dimin.* *molto espress.*

*fff* *p* (flüchtig)

10 (ohne rit.) Poco rit. - - - - - *ppp*

*p dimin.* *pp* *ppp* *pppp*

(ohne rit.) *pp* *ppp* *pppp*

Pedal (bis zum Schluß)