

4. Gatscher E. Die Fugentechnik Max Regers / E. Gatscher. – Stuttgart : J. Engelhorn's Nachf, 1925. – 260 S.

В статье рассматриваются сонаты для скрипки соло немецкого композитора Макса Регера с точки зрения стилевых влияний в формировании цикла и использовании технически-выразительных средств. Проанализированы соло-сонаты Макса Регера оп. 42 и оп. 91. Определены главные черты его индивидуального стиля и отмечен ряд новаторских приемов.

Ключевые слова: жанр, форма, соната для скрипки соло, творчество Макса Регера.

In the article considered sonatas of solo violin by Max Reger German composer in terms of stylistic influences in the formation of cycle and use technical and expressional means. Had analyzed solo sonatas of Max Reger op. 42 and op. 91. Have been determined the main features of his individual style and outlined a number of innovative techniques.

Key words: genre, form, sonata for solo violin, creativity by Max Reger.

УДК 78.06 (477) “17/19”
ББК 85.315

Антон Пославський

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАННІХ КВАРТЕТІВ АРНОЛЬДА ШЕНБЕРГА Й АЛЬБАНА БЕРГА

У розвідці досліджуються ранні квартети А.Шенберга й А.Берга з метою виявлення тенденцій, що вплинули на формування композиторського стилю молодих авторів, індивідуальної манери їх письма.

Ключові слова: нововіденська школа, сецесія, атональність, неокласичні тенденції, ранні квартети.

У достатньо широко представленій літературі про творчість композиторів нової віденської школи розгляд ранніх квартетних опусів оминається увагою дослідників. Аналіз творчого спадку А.Шенберга розпочинається від опису *Verklärte Nacht* (op. 4, 1899), а дослідження музики А.Берга зосереджується переважно на Скрипковому концерті та сценічних композиціях. Дуже лаконічну інформацію про квартет Берга подано в монографії Л.Роньоні [5, с.119–120]. Отже, розгляд ранніх квартетів названих композиторів є першою спробою їхньої музикознавчої інтерпретації.

Мета дослідження – розглянути ранні квартети представників нової віденської школи, зосереджуючись на аналізі стильових тенденцій, відображених у цих творах, формуванні індивідуальної манери композиторського письма та характеристиці способів укладення музичної матерії.

Ранній квартет А.Шенберга (1897) презентує неокласичну тенденцію в ранньому стилі майстра. У ньому ще виразно помітний вплив Й.Брамса та раннього віденського класицизму й зовсім не прогноуються манера та стиль автора майбутніх додекафонних опусів.

Квартет D-dur зорієнтований на класичну модель чотиричастинного квартетного циклу. Перша частина – *Allegro molto* – скомпонована в сонатній формі, у якій, аналогічно до ранньо-класичних (добетховенівських) взірців, повторюється експозиція основного тематизму. Заснована на загальних формах руху, переважно розкладених тризвуках, головна партія також асоціюється з мелодичними структурами віденського класицизму.

Форма головної партії (D-dur) чітко розподіляється на квадратні побудови. Початковий сегмент презентується квартетним tutti в октавному дублюванні та з підкресленим метричним акцентуванням. Гармонічна мова теми максимально проста, базується головню на почерговості тоніки та нескладних гармоній VI і IV щаблів, а експозиція теми завершується традиційною домінантою нової тональності (Fis-dur'ним тризвуком).

Сполучна частина головної партії побудована на її матеріалі. Еліміновані тематичні сегменти розгортаються через застосування імітацій і секвенцій. Контрастна побічна партія доволі розгорнута й сполучає декілька структурних елементів. Мелодичний контур побічної теми спершу експонується у верхньому скрипковому голосі, а згодом окреслюється м'яким тембром віолончелі.

Розробка розмежовується на дві фази, у яких по чергово опрацьовується тематизм головної і побічної партій. Перша фаза розвитку заснована на зіставленні головної та заключної партій, друга – на розвиткові побічного тематичного матеріалу. Домінуючими залишаються поліфонічні засоби (зокрема, канонічна імітація, інверсія) і секвенційне розгортання. Розробковий розділ розпочинається проведенням головної теми в тональності F-dur. Основну мелодичну лінію у викладі скрипки імітує інверсія теми в альту на фоні гармонічних фігурацій другої скрипки на функційній басовій опорі. Другий фрагмент зосереджує імітації заключної теми. У наступному композиційному відтинку повертаються головна тема в альту та її інверсія в другій скрипки, які знову змінюються розробкою заключної теми. В останньому відрізковій першої фази виникає сполучна партія й окремі інтонації тематизму побічної.

У другій фазі *a tempo* (т. 135–166) по чергово розробляються два елементи побічної партії. Скорочена перша побічна тема проводиться в усіх інструментальних тембрах, зберігаючи квінтові співвідношення імітованих голосів (від a, e, h, fis).

У репризі головна тема презентована в іншому фактурному ракурсі, аніж масштабний, октавно дубльований початковий варіант. Мелодичний контур теми, викладеної в партії віолончелі, вуалюється акордами та пасажами *f* трьох верхніх голосів. Модифікується також і структура головної теми. Побічна партія повторена в репризі згідно з класичними нормами в основній тональності D-dur. Кода *Ritù mosso* побудована на інтонаціях головної теми.

Повільна (*Andantino grazioso*) друга частина квартету (*fis-moll*), якій автор дав назву *Intermezzo*, зосереджує сферу ліричних образів. *Intermezzo* скомпоновано в складній тричастинній формі з повторенням першої частини (*da Capo*) і кодою. Структура першої частини – проста тричастинна репризна форма, у якій тематизм експоновано за композиційною схемою $a_1 b a_2 a_3$ (4+7+10+4+8). Крайні розділи викладено в тональності *fis-moll*, тонально нестійкий середній розділ (заснований на тематизмі *b*) модулює від *h-moll* до A-dur. М'яка, невеликого діапазону початкова мелодична лінія альту (*con espressione*) видається інтонаційно похідною від гімнічних піснеспівів. Автор протиставляє їй ритмічне остинато фігурацій (скрипка I), щедро оздоблених орнаментикою (морденти, форшлаги), що, передовсім, асоціюється зі знаками доби бароко, рококо, які інтерпретуються композитором як елементи віддаленого фактурного плану. Ремарка автора вказує, що “ці фігури неодмінно дуже тихі, легкі та віддалені”^{*}, артикуються *am Steg*. У репризній частині мелодія альту переноситься у вищий регістр і змінюється скрипковим тембром. “Барокові” фігури зникають, даючи місце гармонічному тремоло.

Середина складної тричастинної форми (*Doppelt so rasch*), образно контрастна до крайніх розділів, написана в старовинній двочастинній формі. Перша частина укладена в розширений період повторної будови (6+6) з переходом з тональності A-dur у тональність домінанти (E-dur). У другій частині варіантний розвиток тематизму знову приводить до тональності A-dur.

Отже, способом формотворення, фактурного викладу, характером тематизму, використанням орнаментики, остинатної ритміки *Intermezzo* зорієнтоване на втілення барокової моделі двочастинності.

Третя частина квартету (*Andante con moto, b-moll*) – тема з варіаціями. Первинний мелодичний виклад експонованої теми (її першої частини) зближує з пасакалією локалізація в нижньому голосі, наявність остинатних ритмічних формул. Будова теми – репризна двочастинна $a_1 b a_2$ (2+2+2+2). В усіх варіаціях, крім останньої мажорної (п'ятої), зберігається структура теми. Формальна схема майже всіх варіацій має вигляд: $a_1 a_1 :|| b a_2 :|| (2+2 :|| 2+2 :||)$. Загальний обсяг теми у варіаціях 2–4 удвічі збільшується (репризне або варіантне, у варіації 2, повторення матеріалу), однак це не руйнує її структурних властивостей. Метрика змінюється лише в мажорній варіації. Упродовж циклу залишається стабільною основна тональність (*b-moll*), окрім одиничної, передбаченої класичним каноном, зміни ладової барви в останній варіації (B-dur) з наступним поверненням до первинного ладу.

А.Шенберг упроваджує в послідовність варіацій образно-жанрові трансформації та зумовлені ними темпові зміни: *Etwas rascher* (третя варіація) – *Etwas breiter* (четверта варіація) – *Langsam* (п'ята варіація). Основними способами варіювання є орнаментально-фігуративна техніка, темброве переінтонування, фактурні зміни.

^{*} Diese Figuren durchaus sehr leise, leicht und zurücktretend: am Steg zu spielen.

Заклучна частина квартету, як і більшість фіналів сонатно-симфонічного циклу, скомпонована у формі рондо-сонати.

Перший квартетний опус А.Берга (1910) написаний значно пізніше від раннього квартету А.Шенберга, а отже, природно, відображує цілком інші мистецькі тенденції і впливи. На противагу до класичної спрямованості, що інспірувала Шенберга, мистецька уява його учня занурена в примхливий, витончений і водночас забарвлений експресивними відтінками світ віденського сецесії.

Порівняно з наступним сецесійним опусом А.Берга – циклом П'ять оркестрових пісень на тексти поштових листівок П.Альтенберга ор. 4 – у доволі масштабному квартеті ще не викристалізувалося афористичне письмо, визначальне для нової віденської школи цього періоду.

Сецесійну семантику квартету відображують витончені, загострено чуттєві мелодичні контури, дрібна мотивна інкрустація, рафінованість сонорно-кolorистичних барв, спонтанна мінливість настроїв та емоційних станів. Поліфонічна переплетеність коротких мелодичних ліній, мозаїчність формотворення асоціюються з орнаментальною технікою полотен репрезентанта віденського сецесійного малярства Г.Клімта.

А.Шенберг писав: “В Альбана [...] виникло пристрасне бажання не писати більше в класичних формах, гармоніях, мелодичних зворотах, а висловлюватися [...] у манері, відповідній часові. Струнний квартет неймовірно вразив мене насиченістю і невимушеністю музичної мови, силою та правдивістю передачі, ретельною розробкою і значною оригінальністю” [3, с.158].

Струнний квартет ор. 3 – двочастинна циклічна композиція. Звукове полотно квартету зіткане з лапідарних мотивів-формул, що презентуються впродовж композиції в різних ракурсах, функціях і глибинно-просторових планах – або випукло окреслюються, виступаючи в доміантній ролі, або ж приховуються, тембрально вуалюються, відтінюючи інший персонаж.

Архітектоніка першої частини квартету опирається на формальну конструкцію, організовану за логікою сонатних співвідношень образно-тематичних шарів. Головна партія поєднує декілька елементів, утворюючи трифазову репризну структуру $a\ b\ a_1$ (9+18+13).

Активний, доволі гострий початковий мотив-формула $f^1-es^1-des^1-a-c^1-h$, відображений у секстолевій фігурації другої скрипки, – доміантний елемент першого розділу (*Langsam*) головної партії. Імітація альтом мотиву доповнюється впровадженням нової мелодичної структури (*Violino I*), примхливого контуру та витонченої емоційної барви. Обидві мелодичні формули першого розділу приховують недавнє захоплення Берга цілотоновими побудовами, інспіроване імпресіоністичними гармоніями Клода Дебюссі. Фактурно-фонові контрапунктуючі елементи – *staccato* в альта й віолончелі, секундові коливання, потовщені терцієвим дублюванням у другої скрипки, віолончелі – матимуть варіантне продовження в наступних ділянках форми.

У другому розділі головної партії *Etwas rascheres Tempo* (4+7+7), насиченому ліричною експресією, функція початкового елемента набуває підпорядкованого, контрапунктуючого значення. На перший план виступає спершу секундо-терцієвий мотив (м. 2 + м. 3) $e-f-as-f$ (такти 10–13), але невдовзі й він, “послаблений” штрихами *staccato* та *pizzicato*, переходить у площину контрапункту, звільняючи простір для імітаційно-секвенційного розгортання свого похідного інверсійного варіанта $g-ges-es-ges-d-ges-cis$ (такти 14–27).

Початкові чотири такти репризи *Bewegte Viertel* синтезують інтонації основних мотивів двох розділів: секвенції секстолевої формули та контрапункт інтонацій тематичного елемента середнього розділу, поданий у вигляді симетричних акордових комплексів, застосування яких у ранніх атональних композиціях Берга є одним з найуживаніших способів утворення дванадцятитонових полів. Останнє репризне проведення першого елемента головної партії повторює первинну модель у квінтовій транспозиції (подібно до класичного тоніко-доміантового співвідношення тональних планів). Мелодичне продовження секстолевої фігури подано в ритмічній аугментації.

Побічна партія, як і головна, скомпонована з декількох тематичних елементів. Побічний тематизм розгортається двома фазами. Перша фаза – експозиція всіх складових елементів образно-тематичного комплексу (такти 41–62), їх конспективний виклад, анонс. Наступна фаза (такти 62–105) – їх розробка, докладна, скрупильозна презентація.

Експозиція побічної партії *Mäßig* укладається мозаїчним, адитивним способом, сполучаючи окремі контрастно зіставлені лаконічні мотиви.

Перший фрагмент експозиції побічної теми формується з двох структурних елементів і презентує, зокрема, сольний віолончелевий мелодичний відтинок (елемент *b*), скомпонований з дванадцяти неповторюваних тонів $es^2 b^1 a^1 d^2 as^1 g^1 ges^1 f^1 e^1$ Н с сіс з використанням півтонових, квартових і тритонових співвідношень інтервалів. Розташування цього мелодичного контуру у високому регістрі інструмента посилює експресію та емоційну загостреність презентованого образу.

М'яка, контрастна віолончелевій, мелодична лінія другого експозиційного фрагменту, який поєднує елементи *c* і *d*, презентується знаком висхідної квінти (анонсованої ще в першому фрагменті) і низхідним цілотноним тетрахордом. Контрапункт віолончелі (*zart*) побудовано на видозміненій інверсії скрипкового мотиву – низхідна квінта, доповнена висхідним хроматичним тетрахордом, який повторює заключний сегмент попередньої додекафонної послідовності.

Третій фрагмент (*Schneller*) експонує імпульсивний, секундо-септимоного співвідношення, тематичний елемент *e* (*rosso espresso.*), доповнений модифікованим додекафонним варіантом. Канонічні імітації завершуються презентацією в партії альт останнього елемента *f* з виконавською ремаркою *flüchtig*.

У побічній партії А.Берг розширює діапазон тембрально-колеристичних ресурсів, використовуючи регістрову виразність і властивість інструментальних тембрів, специфічні виконавські прийоми (*am Steg*, *am Griffbrett*, *pizzicato (kurz)*, *pizzicato (voll)*, *mit Dämpfer*, *mit Dämpfer am Steg*, *col legno*), які надають звуковому образу незвичного акценту.

Емоційно-настроєва мінливість, тонкі градації психологічних характеристик презентованих образів постійно доповнюються вказівками *frei*, *zart*, *espressivo*, *kräftige*, *flüchtig*, *Zeit lassen*, *sehr weich betont*, *ausdrucksvoll*, *zart betont*. Трансформація тембрів способом виконавського артикулювання *am Steg*, акордові флажолети у відповідних фрагментах композиції створюють ефект примарності, ірреальності, ілюзорності.

Перший розробковий розділ (такти 62–80) будується на паралельному (симультанному) проведенні двох тематичних елементів: імітації квінтового мотиву (верхні голоси) і початкового елемента побічної партії (альт, віолончель). Однак звукова реалізація зафіксованої в нотному тексті поліфонії двох шарів пропонує цілком відмінний перцептивний варіант. Артикулювання *am Steg* нижніх поліфонічних ліній утворює майже нечутний, примарний фон, на якому випукло окреслюється діалог скрипок. Початковий мотив *a* проходить непоміченим, поступаючи місцем квінтовій темі. Її продовжують спершу мотив *d* в альт, згодом заключний елемент *f* побічної партії у віолончелі. Скрипка виконує імітацію мотиву *f* в інверсійній формі з поступовим скороченням її структури (7, 5, 4, 3, 2).

У другому розробковому розділі *Nicht eilen* (такти 81–89) мотив *f* ініціює проведення серії канонічних імітацій, у яких, крім основної форми, застосовується інверсія (подвійний канон на основі двох форм).

Заключний розділ розробки побічної теми (такти 90–105) зосереджує елементи *e*, *f*, *b*. В останніх трьох тактах виникають інтонаційні знаки, що анонсують репризу головного тематизму.

Реприза першого елемента головної партії доповнюється саркастичним *quasi* маршем, похідним від стакатних формул супроводу. Уперше (і дуже короткочасно) поруч опиняються мотиви головного й побічного тематизму (елементи *a*, *b*).

Послідовність проведення елементів головного тематизму аналогічна до експозиційного розділу: фрагмент *Tempo II* повторює другий, ліричний, елемент, а згодом тему, засновану на його інверсії. Фактура, темброва диференціація і способи варіювання тематизму, безперечно, відрізняються від експозиційних.

Тематизм побічної сфери в репризі подано в скороченому, а тому не настільки різноплановому й багатоаспектному вигляді, як попередньо. Образно-емоційна мінливість звужується до проведення головно лише активного елемента *e* та розмежованого на окремі компоненти елемента *c* (цілотноний тетрахорд, вичленена квінтова інтонація). Два образи побічної сфери розділяються повторним упровадженням саркастичного маршу. У цьому епізоді спосіб виконання *am Steg* імітує звучання засурдинених труб.

У заключному фрагменті репризи сповільнення ритму (ритмічна аугментація) початкової секстолевої фігури, пом'якшуючи її первинну гостроту, викликає образну трансформацію основної теми. Останні чотири такти утворюють арку з початковим фрагментом форми.

Деякі інтонаційні знаки першої частини проєктуються на звукову матерію другої. Ремінісценція початкової секстолевої формули впроваджується приблизно в тій ділянці композиції, що знаходиться в зоні золотого перетину, а також виникає наприкінці частини. Інші знаки, відтворені в другій частині, презентують акордові флажолети, темброві алюзії до засурдинених труб, специфічне віолончелеве *pizzicato*. Дубльований у терцію низхідний півтоновий тетра-хорд формує інтонаційний матеріал однієї з тем другої частини. Використання тематичних ремінісценцій, “трансплантація” інтонацій з одної частини в іншу наслідуює романтичний монотематизм.

Композиція другої частини квартету Берга має ознаки специфічно трактованої рондальності. Жодна з повторюваних мікротем не має свого ідентичного двійника, лише багато варіантних реалізацій. Форма вибудовується способом варіантного повтору та долучення нових тематичних мікроструктур.

Ранній квартет Берга – атональна композиція, у якій спорадично виникають дванадцятитонові поля, які в багатьох випадках з'являються як побічний ефект гармонічних явищ, зокрема, секвенцій, ланцюгів акордів, посиленої хроматизації (наприклад, ланцюги симетричних гармоній у тактах 18–22, 167–168).

У початковому фрагменті другої частини квартету мелодична лінія партії першої скрипки скомпонована як послідовність дванадцяти хроматичних тонів $as^3 g^3 fis^3 a^2 b^2 cis^3 d^3 es^3 e^2 f^2 [des^2 a^2] h [as] c^1$ з використанням мінімальної кількості їхніх повторень (повторені тони *des*, *a*, *as*). Партія альтова представлена двома рядами, укладеними з одинадцяти й дев'яти елементів (такти 1–4): $h d e f fis cis c^1 [h] b a as g ma f des^1 b g as a [b] h c^1 [cis^1] d^1$. Початкові хроматичні тетрахорди в партіях віолончелі ($c cis d es$) і другої скрипки ($gis^1 g^1 fis^1 f^1$) – симетричні структури, що співвідносяться як основна й інверсійна (або ракохідна) форми. Послідовність тонів $g^2 es^2 a^1 b^1 h^1 fis^1 [g^1] cis^1 c^1 as^1 [h a] d^1$ (друга скрипка, такти 2–3) також підсвідомо спрямована на ідею використання дванадцятитонного поля. Теоретики додекафонії зазначають, що в квартеті Берга зароджуються основні елементи серіальної техніки (зважаючи, крім звуковисотності, на варіації тембру й ритму).

Драматургія другої частини циклу розгортається як зіставлення декількох темпово й образно контрастних розділів (*Mäßige Viertel – Langsam – Sehr bewegt – Langsam – Sehr bewegt – Langsam jedoch nicht schleppen – Pesante*). Форма скомпонована способом варіантної повторності вичленуваних структур і поступового додавання нових елементів тематизму.

Початковий розділ *Mäßige Viertel* експонує декілька тематичних елементів, які будуть перетворюватися в наступних композиційних ділянках форми, іноді в доволі завуальованому вигляді, розмежовані впровадженням нового матеріалу. Перша тема (елемент *a*) – $as^3 g^3 fis^3 a^2 b^2 cis^3 d^3 es^3 e^2 f^2 des^2 a^2$ – презентована *sehr heftig* у першій скрипці, повторно виникає в першому *Langsam* (такти 47–49, 60–62), другому швидкому розділі (такти 151–153) і в кодї (такти 222–226). Усі варіанти тематичного елемента *a* зберігають первинну ритмічну модель і звуковисотність (крім заключної квінтової (in *es*) транспозиції соло віолончелі). Скрипковий тембр двічі змінюється барвою віолончелі. Тематичний елемент *b*, викладений у партії другої скрипки ($g^2 es^2 a^1 b^1 h^1 fis^1 g^1 cis^1 c^1 as^1 h a$), уперше презентується непомітно. Він завуальований артикуляцією *tremolo am Steg* і нижчим щодо інших фактурних ліній динамічним рівнем. Ця мелодична структура формує один з ліричних образів композиційного розділу *Langsam*, її початкова формула ініціює також тему *d*. У фрагменті *Bewegt* впроваджується третій тематичний елемент *c* (репетиції тону *d*) і дубльований у партії віолончелі й альтя тематичний елемент *d*, похідний від інтонацій ритмічно модифікованого елемента *b* ($c^1 as d e fis g cis fis$). Тематичний елемент *e* ($fis^2 e^2 d^2 f^1 g^1 b^1 e^1 fis^1 a^1 as^1 g^1 fis^1 f^1$), зосереджений у тембрі альтя, інтонаційно споріднений з початковою темою *a*. Сповільнення темпоритму, зміна метричної організації надають мелодичному контуру м'якості та ліричної барви. На основі гамоподібного контрапункту (елемент *f*) другої скрипки кристалізується матеріал другого повільного розділу форми. Після повторення (*marcatissimo*) модифікованої теми *d* (*a tempo, aber breiter*) виникає остання в цьому розділі мелодична фігура (елемент *g*), що ритмічно повторює секстолеву формулу першої

частини квартету: $f^3 c^3 g^2 fis^2 a^2 gis^3 fis^3 e^2$. У заключному фрагменті першого розділу тема d тембрально розчленовується на окремі інтонаційні сегменти, що повторюються всіма інструментами.

Повільна частина складається з декількох фрагментів. Спершу впроваджуються ще два короткі мотиви – елементи j (*pizzicato mit Dämpfer*) і k (*grazioso*). Діалог секстолевої фігурації g (*zehr zart*) і темброво модифікованого елемента b завершує початкова тема. У наступних фрагментах *Wieder langsam* і *Breit* долучаються ініційований висхідною секстовою інтонацією елемент l і похідний від півтонових інтонацій першої частини циклу елемент m . Останній фрагмент розділу зосереджує проведення першої теми, інверсію мотиву l та щораз наполегливіше втручання репетицій тону d (елемент c).

Перший фрагмент розділу *Sehr bewegt* побудовано на проведенні репетиційної фігури, квінтової інтонації (алюзія з першої частини циклу) і розгортанні елемента k (другий елемент *Langsam*). У фрагменті *Presto* первинно м'яка та збагачена ліричним відтінком тема e , зберігаючи загалом ритмічну форму й звуковисотне розташування, трансформується в імперативний образ.

Композиційний відтинок *Langsam* (такти 111–118), що трактується як сполучна ланка між двома структурними розділами форми, побудований, як і початок попередньої повільної частини, на елементі l (імітаційне розгортання), доповненому ритмічно сповільненим секстолевым мотивом g .

Sehr ruhig und mäßig компонується дуже простими засобами: тема гамоподібного контуру, похідна від елемента f , доповнюється супроводом, заснованим на послідовностях звуків розкладеного нонакорду в їхньому цілотновому зіставленні в партії альту (*cis e g b d*) та віолончелі (*es ges a c e*). Тема проводиться послідовно в партіях другої, першої скрипок і віолончелі. Альтовий варіант подано у формі інверсії.

Інверсія мотиву k (імітації) розпочинає наступний розділ *Sehr bewegt* і разом з репетиційною формулою віолончелі та витриманим тоном першої скрипки підготовлює проведення першої теми та кульмінацію частини. У кульмінаційний момент повертається початковий фрагмент першої частини.

Ein wenig belebter повторює акордове тремоло завершального сегмента першого розділу другої частини. Початкова імперативна тема d ледь окреслюється, артикульована на p штрихом *pizzicato*. У *Langsam jedoch nicht schleppen* почергово згадуються мелодичні елементи b , g , j , k , m , d (у високому регістрі віолончелі).

Кода *Pesante* зосереджує інтонації тематичного елемента d , а також розгорнуте проведення початкової теми у квінтовій транспозиції (соло віолончелі) і ремінісценцію початкової формули першої частини квартету.

Отже, ранній квартет ор. 3 Альбана Берга можна окреслити як композицію, у якій у межах вільної атональності кристалізується ідея укладення у звуковисотну послідовність неповторюваних 12-ти тонів та ідея структурування ритмічного, тембрового, зокрема штрихо-артикуляційного, компонентів музичної мови. Тембральна й сонорна колористика, що передбачує розвиток музичного мистецтва в напрямі сонористики другої половини ХХ століття, разом з філігранною технікою мотивних інкрустацій та мозаїчного формотворення підкреслює сецесійні риси аналізованої композиції.

Свого часу Б.Шефер висловив думку, що “Берг уже в ранній творчості мав у розпорядженні достатньо великий ресурс технічних засобів. У багатьох моментах композитор перевершив свого вчителя, передовсім у свободі оперування гранично відмінними видами техніки [...]. Те, що для Шенберга було заледве теоретично можливе, у музиці Берга ставало вихідним пунктом. Це стосується, зокрема, загальної поліфонічної фактури та варіаційної свободи, особливо очевидних у струнному Квартеті і Творах для кларнета” [6, с.29–30]. Порівняно з раннім, “класично” вирішеним опусом А.Шенберга, квартет А.Берга значно скомплікованіший, однак видається, що він презентує вищий щабель мистецької інвенції та креативності. Мабуть, об’єктивність пояснення полягає в тому, що кожен композитор відтворював саме ті тенденції, які були актуальними на момент компонування твору. Берга надихала віденська сецесія, Шенберга – стрункність класичної архітектоники.

1. Булез П. Траекторії : Равель – Стравінський – Шенберг / П'єр Булез // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: питання стилю і форми в музиці. – Львів : Каменяр, 2001. – Вип. 4. – С. 222–241.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма : в 2 вып. / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вип. 2. – 528 с.
3. Шёнберг А. Об Альбана Берге / Арнольд Шёнберг // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 157–159.
4. Rognoni L. Dezintegracja tonalności i interioryzacja ekspersji / Luigi Rognoni // Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia. – Kraków : PWM, 1978. – S. 27–54.
5. Rognoni L. Doświadczenie liryczne Albana Berga / Luigi Rognoni // Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia. – Kraków : PWM, 1978. – S. 115–142.
6. Schäffer В. Klasycy dodekafonii. Część historyczna / Bogusław Schäffer. – Kraków : PWM, 1961. – 180 s.

В статье анализируются ранние квартеты А.Шенберга и А.Берга с целью выявления тенденций, формирующих их ранние индивидуальные стили и манеру письма.

Ключевые слова: нововенская школа, сецессия, атональность, неоклассические тенденции, ранние квартеты.

The early quartets of Shenberg and Berg are analysed in the article to discover the tendency, which forms one's early individual styles and the style of writing.

Key words: New Wiener school, secession, atonality, neoclassic tendency, early quartets.

УДК 7.071.1 (470+571):782,91

ББК 85.310.2

Юрій Василенко

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ РОДІОНА ЩЕДРИНА НА МАТЕРІАЛІ БАЛЕТІВ “ЧАЙКА” І “ДАМА З СОБАЧКОЮ”

На основі аналізу даних балетних композицій Р.Щедрина в статті здійснено спробу визначити характерні особливості музичної поетики композитора.

Ключові слова: поетика, стилістика, композиція і драматургія, багатогранність творчості композитора, стилістичні фігури.

Яскравим явищем музичного мистецтва двадцятого століття, а також сучасності, стали композиції, написані композитором Родіоном Щедрином у балетному жанрі. Підкреслюючи вагомість цього жанру у творчості композитора, потрібно виділити декілька аспектів. По-перше: жанр балету в контексті радянської музичної культури став своєрідною творчою лабораторією для цілого покоління композиторів. Узагалі, тенденцію до висування балетного жанру як своєрідного “центру тяжіння” (на теренах українського, російського, радянського музичного мистецтва) можна прослідкувати ще від творчості П.Чайковського. Так, два безумовні оперні шедеври “Євгеній Онегін” і “Пікова дама” співвідносяться з не менш значимими балетними творами “Спляча красуня”, “Лебедине озеро”, “Лускунчик”. Наступною віхою стали балети О.Глазунова, а далі вагому роль у зазначеній тенденції відіграв І.Стравінський.

По-друге, на матеріалах балетної музики Р.Щедрина прослідковуються риси стильової еволюції композитора. Аналізуючи творчість Родіона Щедрина, можна впевнено заявити, що при всій вагомій, високохудожній ролі його оперних творів балетні композиції стали абсолютно новим явищем музично-театрального мистецтва на світовій арені. Саме із цим жанром пов'язані найбільш значні здобутки композитора. Їх дослідження становлять мету нашої розвідки.

Як відомо, творча особистість Р.Щедрина є надзвичайно багатогранною. Простежуючи різноманітні стильові тенденції від першого періоду творчості до сучасного, ми можемо звернути увагу на те, що створення того чи іншого балетного твору буде виділятися певною стилістичною віхою, яка несе за собою нову стилістику інших творів композитора.

Цікаві думки про балетну творчість Р.Щедрина висловлювали М.Ростропович, Г.Анісімов, Н.Касаткіна, А.Алонсо. Поетика його балетної творчості розглядалась у роботах Є.Власової, Є.Світланова, О.Свешнікова, С.Доренського, Б.Покровського. Вагомий аналіз балетів