

Н. В. ДЕВУЦКАЯ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.68.072

ОПЫТ АНАЛИЗА И СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЕРИЙНЫХ СТРУКТУР

Серийность как техника композиции прочно укоренилась в музыкальной практике минувшего столетия. Полноценное же научно-теоретическое осмысление этого сложного и относительно нового для многовекового мира музыки явления, по всей вероятности, потребует еще значительного исторического времени.

Одно из перспективных направлений изучения серийного феномена видится в исследовании семантических мотиваций-предпосылок решения тех или иных технических задач композиции. Удачный аналитический прорыв в эту сферу способен, как кажется, установить если не основной, то, по крайней мере, дополнительный канал связи между субъектами виртуальной коммуникативной цепи: автор — исполнитель — слушатель.

Такая связь особенно хрупка, а подчас даже проблематична, когда речь идет о восприятии именно серийных опусов. Объясняется это чрезвычайной самобытностью серийного письма, код которого, в отличие, скажем, от тонального, не воспринимается нами спонтанно, то есть на уровне генетически предопределенного подсознания. Понимание языка, радикально отличающегося от привычного, требует коренной интеллектуально-психологической перестройки и длительной стилевой адаптации. На пути к его постижению необходимо усвоить, в первую очередь, множество особенностей и закономерностей морфологического и синтаксического порядка.

Эта задача трудна сама по себе, поскольку серийная высотная организация нередко раскрывается как многоярусная иерархическая система особых объектов: интервальных групп, сегментов, рядов, 12-тоновых серий и супергрупп. Любой из перечисленных объектов наделен потенциалом внутреннего преобразования, то есть способен трансформироваться в родственные организмы, модифицирующие тот или иной параметр исходной структуры, скажем, ее звуковой состав, интер-

вальный спектр, пространственную проекцию, тип фактурного размещения. Использование поливариантных форм взаимодействия серийных объектов между собой позволяет далее выстраивать одно- и многоколейные серийные диспозиции, подчас весьма замысловатые и экзотичные.

В конечном счете формируется специфически серийный план сочинения, аналогичный гармоническому каркасу тональной музыки. Как правило, серийный план тотально контролирует звуковысотную ипостась всех музыкальных событий, тем самым предопределяя их имманентную значимость, мотивацию их последовательного становления и логику общего развития. Таким образом, аналитическая реконструкция серийного плана композиции представляется неременным атрибутом ее семантического исследования-описания.

В таком исследовании нельзя, конечно, исходить из познания лишь звуковысотной стороны, которая, наряду с иными организациями (ритма, динамики, тембра, фактуры, фразировки, формы, жанра) включена в глобальный контекст бытия музыкального произведения как одна, пусть и самая важная, из его составных частей. Кроме того, в процесс образно-смысловой интеграции могут вовлекаться и внемзыкальные факторы. Особый приоритет здесь, безусловно, принадлежит авторскому слову. Однако, даже при наличии такового, следует быть крайне осторожным в его истолковании. Вольный или невольный намек, «подсказка» автора являются лишь поводом для нахождения аналитиком оптимальной семантической концепции, адекватной структурному алгоритму композиции. Не стоит забывать о том, что музыка — самодостаточный объект художественного восприятия. Ее содержательная сфера особенно тонка и несубстанциональна. А в серийных объектах эти ее свойства в высшей степени эфемерны.

Осознавая вполне, сколь непросто и ответственно поиск их музыкально-семантических интерпретаций, предлагаем, тем не менее, два аналитических очерка, осуществляющих попытку такого поиска. Первый из них посвящен одной из пьес пятого опуса Веберна, второй — начальной части кантаты Булеза «Солнце вод».

О ПЬЕСЕ № 4 ИЗ КВАРТЕТНОГО ЦИКЛА ОР. 5 А. ВЕБЕРНА

В пятичастном квартетном цикле названного опуса интересующая нас пьеса занимает место второго Адажио (пример № 1).

Тринадцать тактов сосредоточенно звучащей тишины, обрамленной безмолвием продолжительных пауз, отчетливо делятся на внушительный ряд фактурно-композиционных разделов: *a* — сонорный эпизод (т. 1 — т. 2), *b* — фугато (т. 3 — т. 4), *c* — канон (т. 5 — т. 6), *d* — монодия (т. 6), *e* — гомофонный эпизод на двойной педали (т. 7 — т. 9), *d*₁ — транспозиция монодии (т. 10), *c b a* — реминисценции ранее звучащих разделов, но как бы в обратном порядке (т. 11 — т. 12), *d*₂ — вторая транспозиция монодии (т. 13).

Возможно, именно в этой музыке мы впервые сталкиваемся с особым измерением высотно-интонационного пространства — с системой серийных объектов, которые нельзя свести к привычным компонентам музыкальной речи: мелодической линии, мотиву, фразе, аккорду, гармоническому обороту, фигурации и т. д. С помощью нового измерения осуществляется тотальный контроль за всеми «событиями» высотного порядка. В их дедуктивно выверенной взаимозависимости проявляется глубоко продуманная и прочувствованная система новой звукоорганизации.

Высотно-серийное устройство пьесы характеризует ряд особенностей:

1) серийные объекты различаются по протяженности (от трех до семи тонов);

2) все они, так или иначе, подчиняются единому структурному алгоритму — строгой интервальной прогрессии (или регрессии в ракоходах), что позволяет говорить об их особой структурной изоморфии;

3) серийные организмы делятся на два класса, в зависимости от развертывания в них интервальной прогрессии — или в одном направлении (например, *es-e-fis*), или в порядке регулярного чередования двух направлений (*fis-g-f*); первую разновидность прогрессии назовем линейной, а вторую — ломаной;

4) все серийные объекты выводятся один из другого, подчиняясь определенным композиционным дедукциям.

Каждый из перечисленных выше разделов композиции обладает индивидуальной спецификой серийного развития, что и будет показано далее.

В сонорном эпизоде (т. 1—2) экспонируются три ряда с интервалами: 1) 4—5—6—7 (четыре проведения), 2) 3—4—5—6 (два проведения), 3) 1—2 (одно проведение) (пример № 2).

Подчеркнем, что во всех трех рядах «живет» единый генетический код (интервальная прогрессия), объединяющий их в некое семейство. Вместе с тем, необходимо констатировать и различия: 1) по количеству элементов (три или пять тонов); 2) по интервальному спектру (полутон-тон; от малой терции к тритону; от большой терции к квинте); 3) по типу развертывания прогрессии: пятизвучные движутся ломано, трехзвучный — линейно; 4) по количеству употреблений, позволяющему установить как бы рейтинг серийных групп соответственно геометрической прогрессии: 1—2—4.

Приведенные отличия позволяют каждому ряду присвоить свои определения: ряд 4—5—6—7 в силу наибольших числовых показателей интервального спектра назовем «широким» (его коренной признак — наличие квинты), ряд 3—4—5—6 — «средним» (его характеризует малая терция), ряд 1—2 — «малым» (его состав ограничен секундами).

Приведем серийную расшифровку фугато (пример № 3, т. 3—4).

Фугато посвящено *линейной* трансформации «широкого» ряда (строки «б» и «в»). Его обрамлением служит тот же ряд в ломаной разновидности (строка «а»). Линейная форма «широкого» ряда сопряжена с его частичной редукцией (четыре тона вместо пяти, вследствие чего интервал большой терции отсутствует). Мотивация такой редукции может быть двоякой: во-первых, в конце «полного» ряда образовался бы минорный секстаккорд: *fis-h-f-c-as*, что противоречит общей гармонической стилистике; во-вторых, ряд *fis-h-f-c* в абсолютном измерении интервальных отношений является симметричной конструкцией, позволяющей сформировать компактную систему из четырех «привилегированных» рядов. Особенности (компактность) этой системы заключается в следующем: отстраивая последовательно от каждого звука первоначального ряда (*fis-h-f-c*) его оригинальный и инверсионный варианты, мы получим не восемь, а всего лишь четыре (!) звуковые группы:

fis - h - f - c
 fis - cis - g - c
 h - e - b - f
 h - fis - c - f

Именно этими группами Веберн и воспользовался, komponуя фугато. Достоен внимания и прецедент ротации элементов в группе: *fis-cis-g-c* (строка «в»). В одном из последующих эпизодов ротация сыграет исключительно важную роль. Не забыт в фугато и «малый» ряд (строка «г») — он звучит здесь в ракоходной инверсии. Отметим попутно и звуковую связь на расстоянии между проведениями «малого» ряда: *es-e-fis / e-fis-g*.

Следующий раздел формы — канон (т. 5—6) — полностью посвящен «малому» ряду. Особенность приводимой ниже ракоходной конструкции заключается в том, что линии канона образуются в ней из сцепления «малых» рядов, но не в линейной их разновидности, как это было раньше, а в ломаной: *fis-f-g-fis* (пример № 4).

В монодическом эпизоде (т. 6) проводится «средний» ряд (3—4—5—6) в линейной форме. Однако его структура здесь сознательно вуалируется (пример № 5).

Причина заключается в угрозе стилистического нонсенса (образовании терцовых гармоний), который наступил бы в случае простого последования интервалов от малой терции к тритону: *g-b-d-g-cis* (звуки, за исключением последнего, выстроились в соль-минорное трезвучие). Желая, видимо, избежать этого, Веберн прослаивает интервалы прогрессии целым тоном: *g-b-c-e-fis-h-cis-g*. Но здесь его подстерегает еще один «казус»: сквозь первые четыре звука (*g-b-c-e*) проступает малый мажорный терцквартаккорд (!). Веберн устранил и его, начав группу от тона «до», а не от «соль», что оказалось возможным, поскольку она словно замкнута на точке «соль» (это ее первый и последний элементы) и, следовательно, может играть как бы по кругу от любой ноты, в том числе от «до». Трудно не согласиться с естественностью и особым изяществом предпринятой ротации.

Серийная организация гомофонного эпизода (т. 7 — т. 9) складывается из фактурного сплетения двух неполных «средних» рядов. Один из них: *es-c-b-ges-e-h* знаком по предыдущему разделу. Другой: *h-gis-d-b-e-h* примечателен иной интервальной прослойкой — тритоном (пример № 6).

Любопытно, что включение в этом качестве тритона не меняет общий интервальный спектр, присущий «средним» рядам. Однако теперь рассматриваемый ряд как бы теряет общий генетиче-

ский код (строгую интервальную прогрессию), выходя за пределы исходного серийного семейства. Появление этой «кризисной» структуры становится последней, кульминационной точкой процесса серийного порождения. Последующие эпизоды пьесы в серийном смысле не выявляют новых объектов, что совершенно естественно, ввиду отсутствия в них свежего музыкального материала.

Вернемся к форме сочинения. Ее индивидуальность сказывается не только в том, что сложившаяся по сути концентричность (типичное для Веберна проявление симметрии) в последний момент нарушается проведением монодии (d_2):

Своеобразие видится и в небывалой густоте фактурно-композиционных «событий», приходящихся на тринадцать(!) тактов реального звучания. Беспрецедентно и количество авторских ремарок, многие из которых явно выходят за пределы сугубо музыкальных пояснений.

Все это не может не породить гипотезу об особом сценарно-драматургическом замысле композиции. Ее правомерность косвенно подтверждается важным признанием самого Веберна в письме к А. Бергу от 12 июля 1912 года: «<...> Я до тех пор ношу в себе какое-нибудь переживание, пока оно не становится музыкой, — музыкой, совершенно определенным образом связанной с этим переживанием. Иногда вплоть до деталей. Причем переживание становится музыкой не один раз. <...> все мои сочинения, начиная с «Пассакалии», связаны со смертью моей матери (она умерла шесть лет тому назад). Далее Веберн перечисляет эти сочинения. Среди них — ор. 5 и ор. 10.

О десятом опусе известно, что первоначально композитор хотел дать отдельным его частям программные заголовки: «Прообраз», «Преобразование», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа»¹. Данный образно-ассоциативный ряд как нельзя лучше, на наш взгляд, характеризует и развитие анализируемой пьесы, хотя, возможно, этот ряд предстает здесь в более детализированном варианте: «<...> переживание становится музыкой не один раз <...> иногда вплоть до деталей...». Попытаемся проследить шаг за шагом становление семантически яркой и почти что осязаемой «картины мира», запечатленной, как в капле, в

предельно лаконичном музыкальном шедевре. Для этого нам придется привлечь некоторые ассоциативно возникающие жизненные аналогии.

Прообраз: вероятно, речь идет о величайшем чуде — появлении на свет младенца, беспомощно и хаотично двигающего крохотными конечностями. Четырехзвучная конфигурация первого тремолирующего аккорда зримо воплощает это творение, в котором (в то же самое время) угадываются и характерные признаки отцовского и материнского родов. Отсюда — структурный дуализм аккорда: прогрессия «широкого» ряда и регрессия «среднего».

Преображение: во втором тремолирующем аккорде фиксируется потенциал роста младенца. Фактурную изоляцию виолончельного тона «ми-бемоль» можно интерпретировать как первый звук, а альтовое «ми — фа-диез» как первое слово маленького человека. Робкую попытку встать на ноги, приняв вертикальное положение, символизирует аккорд *pizz.* Все это сопровождается выразительной авторской ремаркой *zögernd* (неумело, нерешительно). Затем начинается фугато, что буквально означает бег, игру в догонялки. Заметим попутно, что в этой игре участвует и кто-то из взрослых (спутник темы освобождается от ломкого детского тембра *sul pont.* и наделяется ремаркой *äusserst zart* (с подчеркнутой нежностью). Далее фугато органично перетекает в канон, подобно тому, как при вдумчивом воспитании игра переходит в обучение (заинтересованное постижение правил этики, законов науки и т. п.). Отсюда — особое полифоническое сгущение серийных структур.

Следующий этап «Преображения» — устремленная ввысь и рельефно очерченная «монодия»: человек на пороге зрелости, остро чувствующий свою неповторимую индивидуальность, быть может, еще острее — ее оборотную сторону — душевное одиночество. В прекрасной монодии сконцентрированы едва ли не все этапы предшествующего развития. Это — то, что составляет силу и мощь индивидуальности. Здесь имеются и «головные» части первых тремолирующих аккордов (*c-e, fis-h*), и интонация первого слова (*e-fis*), и кварто-квинтовая оппозиция линий в фугато и каноне (*e-fis — h-cis*).

Самое интересное, что на гребне этой выразительнейшей мелодической волны (*cis-g-b*) появляется острое предощущение иной организации (в серийном смысле — замкнутой прогрессии с трионовыми прослойками)... «Так нежно, как только возможно» (*so zart als möglich*) — гласит автор-

ская ремарка в начале следующего гомофонного раздела пьесы. Нет сомнений в том, что это — о любви!!! Любовная лирика угадывается и в элегической двуплановости гомофонно-песенной фактуры, и в чувственном рельефе мелодической линии, и, главное, в органичном плетении двух индивидуализированных серийных организаций.

К сожалению, продолжительность счастья весьма ограничена. Мерная гармоническая фигурация альты *pizz.*, словно по крупичкам, сосчитывает уходящее время любви. Кто-то из любящих угадает *первым...* — прерывается мелодия *первой* скрипки... Авторская ремарка гласит: «умолкая, запечатлеваясь в эхо» (*verklingend*)...

Возвращение связано, видимо, с вновь нахлынувшим гнетущим состоянием одиночества (в т. 10 звучит транспозиция «монодии» в отстраненном тембре альты), которое человек однажды уже испытал в юности. Однако звуковой состав этой транспозиции теперь очень остро напоминает об эпизодах минувшего счастья. Пять верхних звуков (*h-e-fis-c-es*) — словно из того времени... Так начинается «Воспоминание», которым живет одиночество старости. Воспоминания подобного рода всегда фрагментарны — отсюда редукция канона, фугато и сонорного эпизода. Кроме того, эти воспоминания имеют тенденцию уходить все глубже в прошлое (зеркальность реминисценций), в детство, символом которого можно считать транспонированный вариант второго тремолирующего аккорда (сравним начало второго такта с серединой двенадцатого). Исполненный компактно, пиццикато, он словно ставит точку, замыкающую земной путь человека.

Внимательно взглянемся и вслушаемся в последнее проведение «монодии»-рефрена (*as-c-d-g-a-es-fis*). В высоком регистре, на *dim.* от трех пиано, набирая скорость в «иррациональном» квинтовом времяизмерении и словно растворяясь в рассеянном мерцающем обертоновом спектре *sul ponticello*, может улететь только Душа, о чем красноречиво свидетельствует авторская ремарка *flüchtig*. Заметим, что последние звуки растворяющейся в тишине «монодии» (ми-бемоль и фа-диез) ретроспективно возвращают нас к «прообразу», к первому тремолирующему аккорду, дуалистичная структура которого вела именно к таким звуковым следствиям:

e - c - f - h - fis
f - h - e - c - es

Похоже на то, как в угасающем сознании человека в последний раз и навсегда запечатлеваются милые его сердцу лица родителей. А дальше — тишина...

КАНТАТА П. БУЛЕЗА «СОЛНЦЕ ВОД»,
I ЧАСТЬ

Две части кантаты «Солнце вод», написанные на тексты Рене Шара, созданы Булезом в разное время и не имеют прямой сюжетной связи. Название интересующей нас первой части — «Жалобная песнь влюбленной ящерицы». Простой, незатейливый, на первый взгляд, текст стихотворения скрывает сложную философско-психологическую проблематику: противоположность стихий и полярность сред обитания; драматизм неразделенной любви; ее амбивалентность, основанную на альтруистических и эгоистических побуждениях; «человечность» творений природы, беззащитных перед вооруженным человеком и т.д. В представленном далее анализе сосредоточимся на партии солирующего сопрано, что допустимо ввиду ее структурного и синтаксического обособления (оркестровые интермедии играют вспомогательно-иллюстративную роль).

Поэтический текст, скрывающий в себе многоуровневую смысловую подоплеку, весьма целенаправленно воздействует на художественные установки композитора, предопределяя направления его фантазии и способы технического воплощения. На первый взгляд, синтез искусств облегчает работу композитора: имеется вполне определенная образная, сюжетная или драматургическая канва. Вместе с тем, ситуация, видимо, и усложняется необходимостью корректного вхождения в иной поэтический мир, потребностью преобразовать его, подчинив собственному видению проблемы и способностью органично соотнести с возможностями музыкального языка, стиля и техники.

Приведем подстрочный перевод текста Р. Шара²:

«Жалобная песнь влюбленной ящерицы»

*Подсолнух не роняет своих семян,
Твои кипарисы страдают,
Щегол, удержи свой полет
И вернись в свое теплое гнездышко.
Ты не камень, несущийся с неба —
Ветер сможет тебя удержать,
Птица полей;*

*Радуга соединяется в маргаритках.
Человек стреляет, спрячься;
Подсолнух его сообщник,
Для тебя — только травы,
Травы полей в колыханье.
Змея тебя не понимает,
А кузнечик ворчит;
Кротиха слепа,
Бабочка равнодушна ко всем,
Эхо этих мест безопасно.
Я предвижу как хороший пророк;
Я наблюдаю за всем из своего маленького
укрытия,
Даже само пошатывание совы.
Полдень. Щегол!
Задержись у освещенного крестовника,
Лети без опаски:
Человек возвращается в свою семью!
Кто лучше, чем влюбленная ящерица,
Может поведать о секретах земли?
О, легкий, мягкий король небес,
Почему твое гнездо не на моем камне?*

Проанализируем стихотворение. Ясно, что повествование ведется от лица *Ящерицы*, безответно влюбленной в *Щегла*. Доказательством любви является постоянная забота о безопасности возлюбленного, которая ассоциируется *Ящерицей* исключительно с ее собственной средой обитания. Разумеется, это «экзистенциальное» чаяние трогательной рептилии невообразимо для певчей птицы. В этом — вся безысходность ситуации. Поэтика любви не имеет выхода в подлинное бытие. Она словно замкнута на самой себе.

Идея замкнутого круга становится ведущим принципом формирования весьма длинной серийной диспозиции, концентрирующейся в партии солирующего сопрано.

В построении названной диспозиции Булез исходит из музыкальной персонификации двух главных персонажей — *Ящерицы* и *Щегла*. Им соответствуют две альтернативные серии. Факт их структурного размежевания изначально не очевиден. Лишь по ходу развития происходит все более явная дифференциация рядов, выказывающая индивидуальность каждого.

Праформой диспозиции является 12-тоновый ряд, олицетворяющий образ *Щегла* («Подсолнух не роняет своих семян, / Твои кипарисы страдают, / Щегол, ...») (пример № 7, 1 т. до ц. 2).

Представленная серия делится на сегменты. Первый пятизвучный сегмент (*e-b-d-fis-a*) обособляется от второго четырехзвучного (*f-h-es-g*) благодаря их структурной изоморфии (третий, сочлененный с увеличенным трезвучием). Сегментация замыкающих элементов ряда (*as-c, cis*) нуждается в дополнительном пояснении.

Попытаемся мысленно реконструировать процесс образования серии Щегла с помощью определенного набора аналитических процедур. Предположим, что 12-тоновый ряд выводится исключительно из начального пятизвучного сегмента. Обратим внимание, что второй сегмент, располагающийся полутонном выше, является редуцированной транспозицией первого сегмента (интервалы последовательно заменены на их обращения). Редукция объясняется просто: «недостающий» звук *b* изымается (отфильтровывается) из второго сегмента, поскольку присутствует в первом. Пролонгируя идею восходящей полутоновой транспозиции и отфильтровывая звуки, встречающиеся прежде, приходим к следующей схеме:

1 - 2 - 3 - 4 - 5
e - b - d - fis - a
 6 7 8 9
f - h - es - g - [b]
 11 10
 [fis] - c - [e] - as - [h]
 12
 [g] - cis - [f] - [a] - [c]

Таким образом, получаем сегмент *as-c* из третьей транспозиции пятерки (от *fis*) и сегмент *cis* из последней транспозиции³ (от *g*). Заметим попутно, что взаимная пермутация звуков в сегменте *as-c* не влияет на его качество.

Целенаправленную редукцию сегментов в серии (5—4—2—1) можно ассоциировать с восприятием Ящерицей удаляющегося от нее объекта наблюдения: «...Щегол, удержи свой полет...».

Так или иначе, серия Щегла становится исходным пунктом ее собственных сложных и многоэтапных преобразований, цель которых состоит в обретении нового, альтернативного ряда — серии Ящерицы (пример № 8, т. 2 ц. 7).

Оппозиционность двух основных серий доказывается следующими наблюдениями:

1. Сегментная дробность серии Щегла контрастирует с текучестью интонационного рельефа серии Ящерицы. Изоморфные интервальные группы

в серии Ящерицы — малозвучны и в высшей степени иррегулярны.

2. Интервальный спектр серии Щегла — селективен (отсутствуют целый тон и кварта). Серия Ящерицы — всеинтервальна (в абсолютных величинах представлены все интервалы от полутона до тритона).

3. Наиболее характерной краской серии Щегла является «панмажорная» звучность увеличенного трезвучия (*b-d-fis, h-es-g*). Напротив, образно-интонационная сердцевина серии Ящерицы заключена в сгущенно минорном, щемящем колорите «тристанового» малого уменьшенного септаккорда (*h-cis-g-e*), звуки которого словно сжимаются к центру.

Проследим этапы серийных трансформаций.

Вслед за экспозицией серии Щегла звучит ее пермутированная транспозиция *Pf-d* (пример № 9, т. 2 — 3 ц. 2).

Обратим внимание на то, что выбор восходящей полутоновой транспозиции *предопределен* звуковым составом второго сегмента в исходной серии (пример № 7). Не менее важной представляется и пермутация. Перестановка звука *cis* как бы возвращает к идее обособления сегмента *cis* в серии Щегла (см. схему, данную выше). Пермутация тона *a* способствует формированию структуры малого уменьшенного септаккорда, характеризующего серию Ящерицы (пример № 8) и исподволь проникающего в серию Щегла.

В следующем, третьем 12-тоновом ряду степень пермутации увеличивается (пример № 10, т. 3 — т. 4 ц. 3).

Вследствие произведенных перестановок родовые сегменты серии с экспансией увеличенного трезвучия разрушаются. Между тем, структура малого уменьшенного септаккорда, предвещающая будущую серию Ящерицы, удерживается (*as-c-d-f*).

Второй и третий ряды интересны не только с точки зрения усиливающейся трансформации серии Щегла в серию Ящерицы, но и как соединение, образующее особую локальную супергруппу⁴ из 23 звуков (пример № 11, т. 2 ц. 2 — т. 1 ц. 3).

Данная конструкция делится на шесть сегментов. Структура каждого из них индивидуальна по интервальному спектру. Их количественные параметры также варьируются (от трех до шести тонов в группе). Признаемся — приведенная сегментация не имеет каких-либо оснований, лежащих в плоскости самой этой супергруппы. Веские доводы предпринятого деления

выявляются только при аналитическом сравнении супергруппы с звучащим вслед за ней ее квазиракоходным аналогом (пример № 12, т. 2 ц. 3 — т. 2 ц. 4).

Большинству сегментов супергруппы (пример № 11) соответствует изоморфная фигура, являющаяся симметричным аналогом (пример № 12). Особенность «отраженной» супергруппы заключается прежде всего в том, что ее нельзя свести к двум додекафонным рядам (!). Происходит это по причине свободного выбора транспозиций для сочленяемых сегментов, никак не регламентируемого идеей хроматической (гемитоникальной) полноты.

Так или иначе, *соединение* второго и третьего 12-тоновых рядов, трансформирующих серию *Щегла*, само по себе становится предлогом для последующей трансформации (супергруппа вариантно преломляется в некую ракоходную конструкцию из автономных интервальных групп). Заметим сразу, что идея ракоходной трансформации проявит себя и дальше — как в соотношении двух форм серии *Ящерицы* (т. 2 ц. 5 — т. 1 ц. 6), так и в строении всей диспозиции, то есть на самом высоком масштабном уровне.

Однако вернемся к этапам серийного порождения. Следующий за «недодекафонной» супергруппой 12-тоновый ряд является трансформацией второго порядка, поскольку изменяет уже модифицированную ранее серию *Щегла* (пример № 13 — трансформация модифицированной серии *Щегла*, т. 1 до ц. 5 — т. 1 — т. 2 ц. 5; пример № 14 — модифицированная серия *Щегла*, т. 2 — т. 3 ц. 2).

Для удобства соотнесения вариантов представим модифицированную серию *Щегла* (пример № 9) как автономный, не зависящий от пермутации ряд с собственным порядком высот (пример № 14). По отношению к этому, условно самостоятельному ряду, интересующая нас трансформация представляет собой инверсию, сопряженную с ротацией четырехзвучных сегментов (пример № 13). Помимо прочего, в первых двух сегментах вновь образованного ряда используются единичные перестановки тонов. Обратим внимание и на интервальную селекцию в нем: первые пять звуков составляют неполный увеличенный лад (нет звука *e*); следующая пятерка укладывается в альтернативную транспозицию названного лада (нет звука *cis*).

В такого рода целенаправленной селекции можно рассмотреть своеобразную экспансию увеличенного трезвучия, структурно порождаю-

щего целотонику. Поскольку увеличенное трезвучие является интонационным ядром серии *Щегла* — возникает резонный вопрос: с чем связана подобная экспансия? Ответ вытекает из текста, приходящегося на данный фрагмент звучания: «...Человек стреляет, спрячься...». Нет сомнения, что в цитируемой фразе воплощен предельно эмоциональный призыв *Ящерицы*, пытающейся предотвратить катастрофу...

Кульминационный момент развития образа *Щегла* сменяется парой ракоходно зависимых форм серии *Ящерицы* (пример № 15, т. 2 ц. 5 — т. 1 ц. 6).

Легкая пермутация звуков *a* и *c* в левом ряду воспринимается как отголосок миновавшего стресса. Впрочем, опасность уже позади, можно расслабиться и насладиться спокойным созерцанием мира окружающих трав. В момент окончания правого, непермутированного ряда (*b-gis*) начинается самая протяженная и наиболее живописная оркестровая интерлюдия.

Следующий этап серийной «эволюции» безмятежен и сбалансирован в той же мере, что и предыдущий. Два проведения серии *Щегла* перемежаются серией *Ящерицы* (пример № 16, т. 1 до ц. 7 — т. 4 ц. 7).

Умиротворенность приводимого эпизода полностью согласуется с психологическим подтекстом стихотворных строк: «Змея тебя не понимает, /А кузнечик ворчит; /Кротиха слепа, /Бабочка равнодушна ко всем». Из этого, видимо, следует, что комфортная для *Ящерицы* среда обитания могла бы стать безопасной, по ее ощущениям, и для возлюбленного. К тому же, *Ящерица* явно увещевает себя надеждой, что никто из перечисленных субъектов не будет ей соперницей...

Собственно говоря, здесь заканчивается первая половина серийной диспозиции. Пермутация последних звуков ряда *Рес-с* (пример № 16) словно обращает ее дальнейшее развертывание вспять. Поэтическим знаком такого «топологического» превращения становится слово «эхо», подтверждающее «безопасность этих мест» (излюбленного *Ящерицей* колыханья трав и т. д.), о которых говорилось только что, по ту сторону эха...

Отраженная часть серийной диспозиции, в целом, повторяет ее оригинальную версию в противодвижении. Несовпадение противоположно направленных частей диспозиции связано, главным образом, с изъятием в ее отраженной половине того фрагмента, который органически не сводился к

12-тоновым рядам (пример № 12). Несомненно, что данный факт частичной асимметрии так или иначе согласуется со структурой текста, тем более, что в стихотворении имеются неоспоримые признаки образно-смысловых арок. Например, призыв «вернись в свое теплое гнездышко» из первой строфы корреспондируется с последней строкой: «Почему твое гнездо не на моем камне?»; или предупреждение: «Человек стреляет, спрячься», — явно соотносится с констатацией наступившей безопасности: «Человек возвращается в свою семью!» и т.д.

В конечном счете, все возвращается на круги своя. Итоговый ряд диспозиции ракоходно имитирует исходную серию *Щегла* (пример № 17, т.4 — т. 7 ц. 14).

Сегменты укрупняются (1—2—4—5) — точка в небе постепенно превращается в зримый обожаемый образ — *Щегол* возвращается (по крайней мере, в грезах влюбленной *Ящерицы*...). Попутно подметим, что «проблемная» пермутация звуков *c-as* в третьем сегменте начальной серии (пример № 7) буквально снята — она отсутствует в финальном ракоходном ряду.

* * *

Нетрудно заметить, что в представленных аналитических этюдах имеются два слоя: структурный (серийный) и семантический (образно-смысловой). Оба слоя довольно плотно увязаны между собой логически и процессуально. Между тем, структурная часть анализа могла бы существовать и автономно. Она — предметна и

верифицируема, поскольку опирается на реальный авторский текст. Содержательная часть анализа, напротив, немислима без соотнесения ее с серийным планом. Только во взаимодействии с последним семантическая часть выходит за рамки простой метафоры, перестает быть вольным иносказанием. Являясь, по существу, синхронным резонатором структуры, семантический слой выполняет в то же время и свою собственную специальную миссию. Благодаря ему происходит смысловая интеграция всех других (несерийных) организаций в единое, концептуально выстроенное целое. В самом деле, что, как не избранная семантическая версия позволила связать, объединить, влить в общий поток музыкального восприятия множество разрозненных, на первый взгляд, фактов и деталей веберновской партитуры? Как объяснить многоэтапное трансформационное преодоление исходного структурного дуализма в сериях Булеза, не воспользовавшись смысловыми деталями поэтического текста Р. Шара? Само собой разумеется, у предлагаемых нами версий может обнаружиться множество альтернативных «конкурентов». Несомненно, однако, и то, что в воображаемом заочном споре конкурирующих интерпретаций победит именно та, которая лучше «сыграет» (наберет больше очков) на общем интеграционном поле. В любом случае, священное право присуждения «главного приза» принадлежит заинтересованному читателю — любителю музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эти сведения приводятся в книге В. Н. Холоповой и Ю. Н. Холопова «Антон Веберн», с. 46.

² Перевод сделан автором настоящей статьи.

³ На правомерности однозвучных сегментов настаивает сам Булез. В частности, сошлемся на авторский анализ «Молотка...».

⁴ Супергруппой Булез называет особое, фиксированное, многократно удержанное соединение 12-тоновых рядов, которые в этом случае уподобляются сегментам структуры более высокого порядка.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета ор. 5, № 4

IV

The musical score is divided into three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello).
 System 1 (measures 1-5):
 - Measure 1: *Sehr langsam*, $\text{♩} = 58$, *sul pont.*, *ppp*.
 - Measure 2: *sul pont.*, *ppp*.
 - Measure 3: *zögernd*, *pizz.*, *ppp*.
 - Measure 4: *arco sul pont.*, *pp*, *ppp*.
 - Measure 5: *äußerst zart*, *sul pont.*, *ppp*, *rit.*.
 System 2 (measures 6-9):
 - Measure 6: *äußerst ruhig*, *ppp*.
 - Measure 7: *tempo*, *so zart als möglich*, *pizz.*, *ppp*.
 - Measure 8: *ppp*, *arco*, *pp*.
 - Measure 9: *rit.*, *verklingend*.
 System 3 (measures 10-13):
 - Measure 10: *äußerst ruhig*, *arco*, *pp*.
 - Measure 11: *tempo*, *ppp*, *sul pont.*.
 - Measure 12: *rit.*, *sul pont.*, *pizz.*, *arco*, *ppp*.
 - Measure 13: *tempo*, *flüchtig*, *ppp*.

Пример № 2

Пример № 3

Пример № 4

Пример № 5

Пример № 6

Пример № 7

R e-cis серия Щегла

Пример № 8

R f-es серия Ящерицы

Пример № 9

Pf-d **M ум.7**

Пример № 10

R e-g серия Щегла

Пример № 11

Pf-d **Re-g**

Пример № 12

Пример № 13

Пример № 14

Пример № 15



Пример № 16



Пример № 17



ЛИТЕРАТУРА

1. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. — Paris, 1963.

2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975.

3. Девуцкая Н. Иерархия высотных связей и логика структурных преобразований в серийной технике А. Веберна // Композитор и фольклор:

взаимодействие предустановленных и импровизационных факторов музыкального формообразования: матер. всерос. междунар. практ. конф. — Воронеж, 2005.

4. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. — М., 1984.

Девуцкая Наталья Владимировна

преподаватель и аспирантка кафедры теории и истории музыки Воронежской государственной академии искусств



ABSTRACTS

KHOLOPOVA V. N.

THEORY OF MUSICAL CONTENT
AS A SCIENTIFIC DISCIPLINE

The article presents a comparison between the theory of musical content and theories of semantics and hermeneutics — determining the first of these as a broader domain. A substantial number of names of musicologists who develop this musical discipline from Russia and other countries is mentioned. The philosophical dyad of «form and content» and the semiotic dyad of «plan of content and the plan of expression» are compared. A brief definition of musical content as being the expressive-semantic essence of music is presented. Two trends in the musicological approach are offered: the semantization of compositional elements and the elaboration of essential musical content categories.

The initial unit of content in music is proposed to be Asafiev's concept of intonation. It is demonstrated within the system of language (a musical lexeme) and semiotics (a musical sememe, a semanteme). Among the other essential musical content categories which are examined is the specific and non-specific content, the conscious and unconscious in the domain of perception of musical content, the three aspects of musical content (the emotional, descriptive and symbolic ones, based on the triad of signs of Pierce's theory — the icon, index and symbol), the scientific logical nine-level hierarchy of musical content (from the content of serious classical music as a whole to the content of a musical composition in the perception of the listener).

KAZANTSEVA L. P.

THE THEORY OF MUSICAL CONTENTS
AT THE ASTRAKHAN CONSERVATORY

The article gives a brief account of the principal propositions of the theory of musical contents. The author shows what development this scientific theory takes in the investigations of lecturers, post — graduates and students both within Astrakhan conservatoire and beyond it. The author also accentuates the problems of applying the knowledge of musical contents to the educational process on higher musical institutions, colleges and children's music schools.

SHAYMUKHAMETOVA L. N.

THE SEMANTIC ANALYSIS OF MUSICAL
TEXT (ON THE RESEARCH OF THE
PROBLEM ORIENTATED LABORATORY
OF MUSICAL SEMANTICS)

In the year 2001 the Laboratory for scientific research on musical semantics was founded (its head of research being professor Shaymukhametova L.N.). Laboratory's staff is doing theoretical and applied

research work on the problem of «Musical text and the performer». The research results in technologies of semantic analysis and new ways of creative interaction between the performer and the musical text in music of various styles.

This article offers a brief description of Laboratory's methodology and of the essence of the analytical approach to the problem of semantic organization of a musical text.

ALEXANDROVA L. V.

THE REALIZATION OF THE CONCEPTION
OF STRUCTURAL ANALYSIS DEMONSTRATED
IN TERMS OF A PERCUSSION PIECE
«MYSTERIOUS TRIBESMEN»

BY B. TISHCHENKO

B. Tishchenko's work is written in the traditions of the second avant-garde and contains his main, previously pre-established idea — manifestations of order which is supposed to have an effect of a unsystematized sound. Having prefixed the program of mathematically expressed order in terms of a diagram of pauses, the composer leaves the realm of the pitch space veiled. The content of the article is focused on revealing the logic of the pitch order: the mysterious halo of the secret ties of the «tribesmen» can be made explicit by the geometrical interpretation of sound pitches. Cancrizans juxtaposition of space (the system of sound distribution) and time (the system of pauses) is expressed in the form of numeral correspondence and is aimed at the formation of a paradoxical creative result, at the effect of the sounding chaos.

DEVUTSKAYA N. V.

AN ATTEMPT OF ANALYSIS AND
SEMANTIC INTERPRETATION OF THE
CONTENT OF SERIAL STRUCTURES

The present article discusses the problems of interaction of the structural and the semantic levels of composing in terms of two compositions of Boulez and Webern. The oeuvre of these composes, who are responsible for the most radical changes in the domain of pitch organisation, is worth paying attention to, especially when considered in regards to musical content. It stands to reason that, when studying their compositions at some particular stage, the investigations of the sound structures seem to be an end in itself. But, actually, the semantic aspect in the research on creative work is very important, too. Firstly, it is the most natural mean of musical communication. Secondly, its role becomes operative through the ability to integrate all facts and events of morphological and syntactical sort into a general meaningful system.