

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

## THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 785

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_12

**Ю. А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН**

*Академия им. Маймонида (РГУ им. А. Н. Косыгина)*

### СЕМАНТИКА ТЕМБРА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ АНСАМБЛЯ КОМПОЗИТОРОВ НОВОВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

Статья затрагивает тему обращения композиторов нововенской школы к классической гитаре. В начале XX столетия профессиональные композиторы начинают интересоваться свойствами данного инструмента. Эксперименты с гитарным тембром находят в русле развития возможностей оркестра. В 1905 году гитара, никогда ранее не входившая в состав оркестра, становится участником партитуры Седьмой симфонии Г. Малера для создания стилизации жанра серенады. Вслед за Г. Малером нововенцы используют тембр инструмента в камерной музыке (А. Шёнберг, А. Веберн) и опере (А. Берг). В результате анализа, проведенного автором статьи, установлено, что в композициях А. Веберна 1910-х годов гитара применяется как колористический инструмент, способный создавать звуковое пятно, что превосходило использование гитары сходным образом в музыке П. Булеза, А. Волконского. В песнях А. Веберна 1920-х годов партия гитары утрачивает свою красочную функцию: она становится частью атональной партитуры, терпкой и диссонантной, что не было свойствен-

но языку инструмента ранее. Гитара используется А. Шёнбергом в одном из сочинений, в которых вызревает новая двенадцатитоновая техника. Становясь частью контрапунктической ткани, она также участвует в создании картины музицирования на открытом воздухе, временно определяет фактуру сочинения, формируя образ «большой гитары» (гитарному звукоизвлечению подражают струнные и деревянные). В опере А. Берга «Воцек» гитара способствует созданию демократичной атмосферы бытовой сценки. Автором статьи выявлено, что в музыке композиторов нововенской школы гитара, входя в состав ансамбля, осмысливается как колористический, мелодико-гармонический, ударный инструмент. В произведениях этих композиторов вызревает новый лексикон инструмента, определяющий пути его развития во второй половине XX века.

*Ключевые слова:* шестиструнная гитара, А. Шёнберг, А. Веберн, А. Берг, музыка первой половины XX века, музыка для гитары, гитара в ансамбле, нововенская школа.

*Для цитирования:* Финкельштейн Ю. А. Семантика тембра классической гитары в произведениях для ансамбля композиторов нововенской школы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 12–19.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_12

Y. FINKELSHTEIN

*Maimonides Academy of A. Kosygin Russian State University*

**SEMANTICS OF THE TIMBRE OF CLASSICAL GUITAR IN WORKS  
FOR ENSEMBLE BY COMPOSERS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL**

The article touches upon the issue of appeal of the composers of the Second Viennese School to the classical guitar performers. At the beginning of the twentieth century, the properties of the instrument attracted professional composers. Experiments with guitar timbre are in line with the development of the orchestra's capabilities. The guitar, which had never been part of an orchestra before, first became a member of the score of G. Mahler's Seventh Symphony in 1905 to create a stylization of the serenade genre. Following Mahler, the Second Viennese School composers used the timbre of the instrument in chamber music (Schönberg, Webern) and opera (Berg). As a result of the analysis, it was found that in A. Webern's compositions of the 1910s, the guitar is used as a coloristic instrument that can create a sound spot, anticipating the use of the guitar in the music of P. Boulez, A. Volkonsky. In the songs of the 1920s, the guitar part loses its colorful function; it becomes part of the atonal score, tart and dissonant, which was not characteristic of the language of the instrument before. The guitar

is used by A. Schönberg in one of the compositions in which a new twelve-tone technique is maturing. Becoming a part of the counterpoint, it also participates in the creation of the picture of music playing in the open air, sometimes determines the texture of the composition, forming the image of a "big guitar" (guitar sound production is imitated by strings and wood). In A. Berg's opera "Vozzek", the guitar contributes to the creation of a democratic atmosphere of a domestic scene. It is revealed that in the music of composers of the Second Viennese School, the guitar, being a part of the ensemble, is interpreted as a coloristic, melodic-harmonic, percussive instrument. In their compositions, a new vocabulary of the instrument matures, which determined the ways of its development in the second half of the twentieth century.

*Key words:* six-string guitar, Schönberg, Webern, Berg, music of the first half of the 20th century, music for guitar, guitar in an ensemble, Second Viennese School.

*For citation:* Finkelshtein Y. Semantics of the timbre of classical guitar in works for ensemble by composers of the Second Viennese School // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 2. Pp. 12–19.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_02\_12



**В** начале XX столетия классическая гитара переживает время своего второго рождения. Она появляется на сцене все чаще. Расцвет гитары в XX веке связан с началом нового этапа в исполнительстве: в начале прошлого века многие профессиональные композиторы, очарованные исполнительским искусством Андреса Сеговии, обратились к классической гитаре.

Внимание к выразительным средствам гитары стало результатом еще одного процесса – возрастания интереса к краске отдельно взятого инструмента, что проявляется еще в XIX веке: уже в начале столетия композиторы по-новому принимают функцию оркестрового колорита; в произведениях Г. Берлиоза оркестровка становится

равноправным средством выразительности. Появление нестандартных составов оркестра, его расширение, пересмотр амплуа инструментов, использование их тембров в непривычных условиях, введение родственных инструментов, применение смешанных тембров – все это открывает новые горизонты в области колористики. Процессы, происходящие в симфоническом оркестре в области тембра, а также поиски композиторами иных, неизвестных ранее оттенков звучания способствуют выявлению новых красок. В XX веке создаются произведения для оркестра и ансамблей инструментов, в которых их состав каждый раз «изобретается» заново.

Говоря об использовании щипковых инструментов на протяжении истории развития орке-

стра, отметим, что из данной группы чаще всего это была арфа, однако признание композиторов она завоевала не сразу<sup>1</sup>. Остальные щипковые инструменты применялись реже. Лютня (вместе с родственными ей инструментами и клавесином) составляла гармоническую основу оркестра XVII века. Именно щипковая группа стала тем ядром, к которому примкнули группы смычковых и деревянных духовых, и существовала она до тех пор, пока с их развитием (в количественном и качественном – по силе звука – отношениях) в ней не отпала необходимость. «Эти струнные и клавишные инструменты, играя то вместе, то по очереди, давая постоянную гармоническую основу оркестровой музыке даже спустя много времени после того, как струнный оркестр стал достаточно хорошо организован, чтобы самостоятельно исполнять эту основную роль», – указывает А. Карс [1, с. 18]. Известно применение лютни в партитуре оперы «Св. Алексей» (1634) С. Ланди (композитор поручил ей исполнение цифрованного баса вместе с арфами, теорбами, контрабасами и виолончелями) (см. об этом: [1, с. 53]). В оркестре Г. Ф. Генделя изредка встречаются партии теорбы и лютни. Гитара, не обладающая силой звука, никогда не была устойчивым элементом оркестра наряду с мандолиной и банджо. В трактате Гектора Берлиоза об инструментах оркестра есть посвященная гитаре глава [2, с. 187–195], в которой описываются свойства инструмента, приводятся примеры его использования у композиторов, в оркестре, в сочетании с другими инструментами. В начале XX века гитара приобретает значение одной из тембровых находок.

История обращения профессиональных композиторов к гитаре в музыке XX века начинается в 1905 году, когда Г. Малер (1860–1911) использовал инструмент в оркестре (Симфония № 7). В четвертой части *Nachtmusik: Andante amoroso* композитор, создавая ироническую стилизацию жанра серенады [3, с. 276], вводит секцию струнных щипковых: гитару, мандолину и две арфы. Этот ансамбль на протяжении всей части выполняет функцию гармонической поддержки, рисуя поэтическую атмосферу ночной серенады, воссоздавая звучание «большой гитары». С той же целью композитором изредка используется *pizzicato* струнных. По словам И. Барсовой, благодаря использованию щипковых инструментов

---

<sup>1</sup> Практика использования арфы в оркестре стала регулярной не ранее второй четверти XIX века. К. В. Глюк и Г. Ф. Гендель вводят ее в оркестр для создания особых эффектов в операх, однако это было скорее исключением, чем общепринятым правилом, и причина – в развитии инструмента.

колорит Серенады выделяется среди других частей симфонии [3, с. 279].

Несколько позже эксперименты с гитарой совершаются в музыке нововенцев. Анализируя использование гитары западноевропейскими композиторами первой половины XX столетия, Т. Иванников констатирует, что «первая волна музыкального авангарда частично коснулась сферы гитарного исполнительства» [4, с. 125]. А. Веберн (1883–1945) использует в своих произведениях гитару на протяжении двух десятилетий: она входит в инструментальный состав его Пяти пьес для оркестра оп. 10 (1911–1913), Оркестровых пьес (1913), Трех песен для сопрано и камерного оркестра (1913–1914), Трех песен для сопрано, кларнета и гитары оп. 18 (1925) и Двух песен на слова И. В. Гёте для смешанного хора и пяти инструментов оп. 19 (1926).

Пять пьес для оркестра создавались А. Веберном в период с 1911 по 1913 года. Было написано одиннадцать пьес, для окончательной же редакции композитор выбрал пять: «Отобрав из этих нежнейших, сверкающих неслыханной оригинальностью миниатюр только пять, чрезвычайно требовательный к себе автор составил оркестровый цикл оп. 10» [5, с. 59]. Ю. Холопов отмечает, что уже тогда композитор находился на подступах к двенадцатитоновости, полностью не осознавая этого (окончательное погружение в додекафонную технику происходит в его творчестве лишь в 1928 году в Симфонии оп. 21) [5, с. 44]. Для этих пьес характерно наличие статичных состояний, отсутствие развития, фокусирование внимания на созерцании. Несмотря на название, на самом деле пьесы написаны для ансамбля солистов, в состав которого, кроме группы деревянных, медных и струнных, входят щипковые и ударные инструменты.

Богатством группы ударных Пять миниатюр оп. 10 предвосхищают «Молоток без мастера» П. Булеза. Поражает, что такое щедрое тембровое разнообразие, богатый исполнительский арсенал использованы для создания, по замыслу композитора, шести минут музыки, которые в реальности превращаются в период от трех с половиной до пяти минут (в исполнении разных оркестров). Композитор создает ажурную пуантилистическую ткань, в которой практически нет развитых мелодий, – только точки, всхлипы, возгласы, шорохи, интонационные жесты, звуковые пятна.

Гитара используется композитором вместе с другими щипковыми (арфой, мандолиной) как гармонический инструмент, обладающий способностью создавать звуковое пятно. Ее партия вписана в звучание группы щипковых, то есть она никогда (в пределах опуса) не используется

самостоятельно. Применение этой группы инструментов, несомненно, продолжает традиции Г. Малера, перед творчеством которого А. Веберн преклонялся, вызывая аллюзии на Серенаду из его Седьмой симфонии, где арфа, гитара и мандолина звучат вместе как один большой струнный инструмент. Однако по своему качеству музыка ансамбля в корне отличается от трактовки в симфонии Г. Малера. Помним, что первоначально А. Веберн дал своим пьесам программные названия: «Прообраз», «Преобразование», «Возвращение», «Воспоминание», «Душа». В третьем номере композитор с помощью тембровых средств щипковой группы (мандолина, гитара, арфа) и некоторых ударных создает статичный «дребезжащий» фон для кратких высказываний скрипки. А. Веберн созерцает звенящую тишину природы, в которую вплетены голоса альпийских колокольчиков. По выражению Ю. Холопова, этот номер в цикле – «импрессионистическая “музыка горных вершин”» [5, с. 212]. В следующем эпизоде используются мелодические возможности гитары: в ее партии появляется интонационное зерно, которое проводится в унисон с виолончелью. Также гитара звучит в пятом номере, где в ансамбле с остальными щипковыми исполняет отдельные звуки, которые становятся частью общей гармонии.

Оркестровые пьесы 1913 года – это миниатюры, не вошедшие в цикл ор. 10. По сравнению с хрупкой пуантилистической тканью пьес ор. 10, в них больше колористических моментов, тембровых поисков. В подобных сочинениях А. Веберна зарождается концепция «музыки тембров» как игра красками, звуковыми пятнами, кляксами, что вызывает ассоциации с тенденциями в современной живописи. Уже в эти годы в его творчестве возникает музыка, демонстрирующая повышенное внимание к колористике. Композитор создает шумовые эффекты с помощью сочетания тембров, звучащих ансамблевых остинатных комплексов. В миниатюрах А. Веберна «тембровая мелодия» растянута во времени так, что воспринимается как череда пятен и трансформируется, приобретая значение фона.

Три песни для сопрано и камерного оркестра (1913–1914)<sup>2</sup> написаны на стихи самого композитора и Ст. Георге. Мелодия вокала в первой песне «Тихи ароматы, цветение так нежно» на слова А. Веберна намеренно растянута по длине всей композиции (по образцу средневекового *cantus firmus*), оплетается остальными голосами и «пят-

<sup>2</sup> «Тихи ароматы, цветение так нежно» («Leise Düfte, Blüten so zart») на сл. А. Веберна; «Грядущий день III» («Kunfttag III») на сл. Ст. Георге; «О нежное пламенение гор» («O sanftes Glühn der Berge») на сл. А. Веберна.

нами» оркестра, который как бы комментирует ее, создавая атмосферный (расцветивающий) фон. Композитор использует говор в партии вокала, музыка наполнена колористическими приемами. Гитара звучит только в первой песне. Ее применение аналогично функции в № 3 из Пяти пьес для оркестра ор. 10. Композитор создает колористическое пятно, которое становится фоном для мелодий голоса и кларнета *piccolo*. Каждый из инструментов данного комплекса – челеста, арфа, мандолина, гитара и ударные – исполняет остинато в собственном ритме.

В произведениях этих лет (1911–1914) гитарный тембр оказывается вписанным в звучащее полотно предельно сконцентрированных во времени миниатюр. Композитор интегрирует данный инструмент в ансамбль щипковых, создающих особый колористический комплекс. Временами гитара включается композитором в исполнение фрагментов «тембровой мелодии».

В песнях позднего периода наблюдается переход от свободной атональности к додекафонии. Содержание песен определяется текстом, в котором возвышенные духовные образы переплетаются с образами наивными, берущими свое начало в народной поэзии. Серия состоит из сцеплений симметричных ячеек. В этой музыке тенденция к сериализации, кроме мелодии, затрагивает прочие параметры ткани.

Три песни для голоса, кларнета *in Es* и гитары (1925)<sup>3</sup> – еще один образец вокальной лирики композитора. Голос каждого из инструментов самостоятелен и развит. В отличие от песен раннего периода, здесь тембры не выстраиваются в одну линию, образуя «тембровую мелодию»: каждый из них имеет собственную музыкальную мысль, что приводит к образованию контрастно-полифонической фактуры. Краски голосов инструментов за счет общности тематизма приближены друг к другу, поэтому в некоторые моменты не совсем ясно, какому инструменту принадлежит тот или иной прозвучавший тон (острый одиночный щипок гитары похож на крикливый тембр кларнета, который в свою очередь можно спутать с возгласом сопрано)<sup>4</sup>.

Две песни для смешанного хора<sup>5</sup> с инструментальным сопровождением (скрипка, кларнет, бас-кларнет, гитара, челеста) на слова И. В.

<sup>3</sup> «Золотко» («Schatzerl Klein») на сл. П. Розеттера; «Спасение» («Erlösung») на сл. из «Волшебного рога мальчика»; «Ave, Regina coelorum» на слова марианского антифона.

<sup>4</sup> Подобные эффекты намного позже появляются в музыке «Молотка без мастера» П. Булеза.

<sup>5</sup> «Лилии свечей белеют» (1925–1926); «На луту пасется стадо» (1926).

Гёте из «Китайско-немецких времен дня и года» развивают те же принципы композиции, что и Три песни. Партия гитары развита, органично введена в ансамблевую фактуру. Композитор использует гармонические возможности инструмента, в основном гитара выполняет функцию аккомпанемента – воспроизводит аккорды, созвучия, отдельные тона, не становящиеся частью мелодической линии. В поздних песнях, в отличие от ранних, где гитара могла применяться эпизодически, инструмент звучит на протяжении всего цикла, его партия становится более развитой и освобождается от колористической функции, которую композитор охотно использовал ранее. В данной партии «вызревают» стилистические признаки нового музыкального языка, основанного на природных свойствах инструмента, эксплуатируются квартовые аккорды, неразрешенные диссонансы. Гитара становится частью атональной партитуры. В силу того, что анализируемые произведения представляют собой музыку со словом, ведущее значение в них принадлежит голосу, а гитара сохраняет в них функцию сопровождения.

Влияние ансамблевой драматургии произведений А. Веберна, подобные принципы композиции мы обнаруживаем в произведениях и второй половины XX века, среди которых – «Молоток без мастера» П. Булеза, «Сюита зеркал» А. Волконского. Еще ранее пример введения гитары в состав оркестра И. Стравинским в опере «Соловей» (1914) демонстрирует поиски композитором особого тембра и создание уникальных звучаний, опыт смешанных тембров. И. Стравинский использует соединение тембров гитары и кларнета. В его опере эти два инструмента (гармонический и мелодический) проводят одну и ту же мелодию в октаву, причем отличие исполнения мелодии гитарой состоит в возникновении эффекта педальности.

«Серенада» ор. 24 для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары, скрипки, альты, виолончели и баритона (1920–1923) А. Шёнберга (1874–1951) стала одним из первых сочинений композитора, в которых он применил додекафонную технику. «Весьма показательно, что А. Шёнберг в своих первых опытах освоения новой техники пользовался минимальными инструментальными составами, ограничивая тем самым круг возможного возникновения новых проблем», – пишет Эдисон Денисов в статье «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» [6, с. 495]. «Серенада», как и другие пьесы того времени (Пять пьес для фортепиано ор. 23, Сюита для фортепиано ор. 25, Квintет для духовых инструментов ор. 26, два хоровых цикла ор. 27 и ор. 28, Сюита ор. 29 для кларнета piccolo, клар-

нета, бас-кларнета, скрипки, альты, виолончели и фортепиано, Третий квартет ор. 30), явилась творческой лабораторией для апробирования композитором новых приемов письма.

С 1920 по 1923 года А. Шёнберг одновременно работает над несколькими, в том числе «Серенадой» для семи инструментов ор. 24<sup>6</sup>, сочинениями, «в которых формируется и впервые обретает законченную форму двенадцатитоновый метод композиции» [7, с. 169]. А. Шёнберг поглощен поисками новых законов композиции, разработкой соответствующих возможностей и средств. Внутри музыкальной ткани «Серенады» вырабатываются способы ее развития, которые автор будет использовать в своих более зрелых сочинениях. По мнению Н. Власовой, данная композиция возникает на грани между атональностью и серийностью, двенадцатитоновая техника находится в ней на стадии становления. В использовании тембров мандолины и гитары применительно к жанру серенады прослеживается влияние Г. Малера. «С одной стороны, такой индивидуализированный камерный состав в рамках творчества самого Шёнберга продолжает традицию Камерной симфонии ор. 9 и “Лунного Пьеро”, с другой – служит одним из ранних примеров распространившейся после Первой мировой войны практики, когда состав камерных коллективов “сочинялся” всякий раз заново (образцы ансамблей такого рода можно найти в особенности у Стравинского, Хиндемита, Берга, Веберна)» [7, с. 178].

«Серенада» весьма необычна по инструментальному составу: композитор вводит в него, кроме традиционных деревянных и струнных, пару щипковых инструментов – гитару и мандолину<sup>7</sup>. Ансамбль из семи инструментов подразумевает подразделение на группы. Щипковый «неаполитанский ансамбль» – гитара в паре с мандолиной – выступает в роли одной из групп наряду с деревянными (кларнет и бас-кларнет) и струнными (скрипка, альт, виолончель). Этой паре композитор поручает аккордовые интермедии в Марше, также он включает данные тембры в исполнение «резюмирующих» отыгрышей в конце строф.

Образ гитары играет важную роль в формировании жанрового облика, фактуры, тематического материала цикла. Исторически жанр серенады в музыке идет в паре с образом гитары. В сюите А. Шёнберга используются жанры, которые раскрывают смысл серенады как музицирования на открытом воздухе, что было при-

<sup>6</sup> Баритон звучит только в номере «Сонет Петрарки».

<sup>7</sup> Мандолина и гитара также введены А. Шёнбергом в оркестр оперы «С сегодня на завтра» (1929).

сущее ей в эпоху барокко. Черты, типичные для серенады в XIX веке – многочастная пьеса для большого инструментального ансамбля, – также присутствуют в этом произведении. Идея пения под аккомпанемент щипкового инструмента реализована здесь с помощью средств фактуры и штрихов. В создании эффекта «большой гитары» участвуют партии струнных и деревянных, которые изображают то протяжную кантилену, то отрывистый гитарный аккомпанемент, уплотняя партию щипковых.

Композитор использует серийную технику, музыка насквозь пронизана полифоническими приемами, и партия гитары вовлечена в эту игру – она становится частью полифонической ткани. В лирической миниатюре «Песня (без слов)» аккомпанемент гитары поддерживает широкую выразительную мелодию скрипки. Пример подобного использования инструмента в цикле еще раз встречается почти в самом конце Финала (Росо Adagio): гитарные «переборы» сопровождают парящую скрипичную партию. В указанных эпизодах гитара «освобождается» от мандолины, как бы восстанавливая самостоятельность своего тембра, подчеркивая его главенствующее значение в контексте жанра серенады.

Особую роль играет гитара в опере А. Берга (1885–1935) «Воццек» (1917–1921). Композитор использует данный инструмент в Сцене в таверне<sup>8</sup>. Один из музыкальных шедевров XX века, «Воццек» А. Берга буквально наводнен аллюзиями на другие произведения оперного жанра, которые раз за разом ассоциируются у зрителя с иными сюжетами. Это своеобразное музыкальное дежавю: здесь есть намеки на сюжеты опер «Кармен» Ж. Бизе (убийство из ревности), «Севильский цирюльник» Дж. Россини (Воццек в образе цирюльника в первой картине), «Дон-Жуан» В. А. Моцарта (оркестр на сцене), «Фауст» Ш. Гуно (любование драгоценностями), «Борис Годунов» М. Мусоргского (образ Дурачка). Все эти внешние (сюжетные, постановочные) связи композитор наполняет новым смыслом,

<sup>8</sup> Действие картины происходит поздним вечером во дворе возле пивного трактира. Посетители, среди которых солдаты, парни, служанки, простые девушки, танцуют, горланят песни, все уже изрядно выпили. Появляется Воццек, он замечает Мари, танцующую с Тамбурмажором. Воццек готов наброситься на них, но в этот момент музыка и сам танец прекращаются. Два пьяных подмастерья затягивают песню. Выходит городской дурачок, он заводит разговор с Воццеком и предсказывает несчастье. Воццек повторяет его слова. Музыка и танец возобновляются. Воццек видит танцующих Мари и Тамбурмажора, слышит их возгласы. От ярости он теряет разум.

психологизмом, трагизмом, присущим его времени.

В использовании средств оркестра А. Берг наследует опыт Р. Вагнера, Дж. Пуччини, Г. Малера, А. Скрябина, А. Шёнберга, что проявляется в особенном понимании смысла тембров, повышенном значении инструментовки в драматургии. Внимание к вопросу тембра в данной опере проявляется, в частности, в том, что в некоторых картинах композитор использует особенные составы, по возможности стараясь отделить их от основного. В III картине I акта по сцене проходит военный оркестр; в III картине III акта участвует расстроенное, помещенное на сцене пианино; в III картине II акта звучит камерный оркестр, аналогичный составу Камерной симфонии А. Шёнберга. Для Сцены в таверне (IV картина II акта) композитор извлекает из основной массы оркестра две скрипки, настроенные на тон выше, кларнет in C, аккордеон, гитару и басовую тубу и размещает их на сцене, где они изображают ансамбль таверны.

Конечно, основной причиной использования подобных выразительных средств становится стремление автора реалистично изобразить события оперы. Признаки веризма в этой драме проявляются, в числе прочего, и в особой партии оркестра, когда музыка обнажает все чувства героев, «комментирует» происходящее.

Сцена в таверне, как противопоставление личной драмы и бытового фона, почти полностью возникла в воображении самого композитора (в литературном первоисточнике Г. Бюхнера она была лишь намечена). Именно в таком виде Сцена стала необходимой А. Бергу для сохранения драматургии оперы. Композитору было исключительно важно создать эффект оркестра, комментирующего события и движения души главного героя.

В сюжете всей оперы Сцена в таверне является одним из ключевых драматических моментов: Воццек, появившийся в картине не с самого начала, видит, что его любимая танцует с другим, и помутнение сознания приводит его к мыслям об убийстве. Личная драма героя развивается на фоне общего пьяного веселья<sup>9</sup>. Инструменты изображают ансамбль кабака, в котором происходит действие; их quasi-бытовое музицирование, в котором зарождается музыка лендлера, становится пространством для легкомысленной танцевальной сцены основных действующих лиц. В какой-то момент музыканты как бы настраивают свои инструменты (гениальная выдумка композитора!), создавая атмосферу непринужденности и свободы. Звучание Сцены

<sup>9</sup> Все действующие лица этой сцены, кроме Воццека, находятся в нетрезвом состоянии.

в таверне, в которой, по выражению М. Тараканова, «господствует стихия народного музицирования» [8, с. 91], отличается от общего звучания оперы (меняется состав, меняется точка, из которой проистекает звук). Изредка «ансамбль таверны» поддерживается оркестром, становящимся объективным комментатором событий, и оркестр то затихает, то, наоборот, заглушает ансамбль совсем. Музыка очень гибко следует за сценическими событиями. На фоне вальса появляются краткие реплики Воццека, в голове которого зарождаются мысли об убийстве. Визуальное разделение оркестра на две части позволяет композитору создать два пласта музыки, характеризующие внешний и внутренний, психологический планы событий, происходящих одновременно: музыка ансамбля на сцене берет на себя функцию изображения беззаботного вальса, а партия основного оркестра рисует возрастающую тревогу Воццека.

Это единственная картина в опере, где звучит гитара, значение которой в Сцене довольно велико: это не просто инструмент, входящий в состав ансамбля; она становится объектом, приносящим атмосферу легкости, близости к народу, символом отрешенности от академизма, инструментом, легко используемым в быту. В некоторых эпизодах Сцены гитару поддерживают («усиливают») струнные инструменты, которые иногда играют пиццикато, подражая ее звучанию. В одном из эпизодов партия арфы изображает гитарные басы (по ремарке композитора). На повышенное внимание А. Берга к гитаре указывают события сюжета: в какой-то момент друг Воццека (может быть, не случайно на гитаре играет герой по имени Андрес?) берет инструмент из рук исполнителя и начинает петь и подыгрывать себе (кстати, его партия звучит в унисон с гитарной, ее мелодия движется по звукам гитарного аккорда). Подчеркнутое «огитаривание» музыки всей этой картины указывает на важное в ней значение инструмента, и речь идет не только о тембре. Композитор наделяет гитару чертами демократичного инструмента, который входит в состав ансамбля в таверне и, таким образом, способен создать и подчеркнуть свободную бытовую атмосферу.

Сочиняя партию гитары, композитор использует «удобные» для данного инструмента созвучия. Гитарная фактура бас – аккорд – аккорд формирует музыку вальса, который становится основным жанром картины. Типичные гитар-

ные созвучия (квартовые аккорды, параллелизм септим) участвуют в формировании атональной музыки сцены. А. Берг использует гитарный аккорд или его фрагменты на разных ладах. Можно предположить, что для композитора в условиях атональной системы стала важной способностью гитары создавать шумовой эффект (любой аккорд *rasgado*), а также ее метроритмическая (ударная) функция.

Итак, в истории гитарного искусства пересечение во времени с первой волной музыкального авангарда ознаменовалось появлением ряда произведений, в которых гитара инкрустирована в ансамбли разнообразных составов. Данный фрагмент не связан напрямую с сольным исполнением. Композиторы нововенской школы, испытывая большую симпатию к гитаре, использовали ее в своих произведениях в соответствии с собственными интересами и задачами, а также тенденциями времени.

В начале XX века в творчестве композиторов нововенской школы гитара включается в процесс создания новой музыки. Она участвует в формировании ткани произведения, в котором впервые определяются пути додекафонной техники («Серенада» А. Шёнберга). Кроме того, что музыкальный язык классической гитары в этом произведении приобретает новые черты, она также воспринимается композитором как инструмент, сохраняющий свою прямую связь с используемым жанром. Еще ранее, в миниатюрах А. Веберна, гитара включается в состав ансамбля для передачи колористических эффектов. Возможность создать звуковое пятно способствует осознанию красочной функции гитарного тембра, которая в полную силу будет использована только во второй половине столетия. В музыке А. Берга гитара, независимо от качества музыкального языка ее партии, привлекается для создания совершенно особого антуража – атмосферы народного гуляния, где она выходит за пределы академичности и возвращается к своей исторической функции. Во всех перечисленных сочинениях гитара используется в составе ансамбля во всем своем разнообразии смысловых, технических и фонических значений. Несмотря на то, что среди указанных опусов нет произведений для гитары соло, в них вызревают новые выразительные средства, ставшие впоследствии типичными для лексикона гитарных произведений музыкального авангарда второй половины века.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Карс А.* История оркестровки / пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.
2. *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. Т. 1. 307 с.
3. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Изд. 2-е, доп. и испр. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 584 с.
4. *Иванников Т. П.* Европейская гитарная музыка XX века: феноменология творчества: дис. ... докт. иск.: 17.00.03. Киев, 2018. 498 с.
5. *Холопов Ю. Н., Холопова В. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество / Предисловие Р. К. Щедрина. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.
6. *Денисов Э. В.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. М.: Музыка, 1969. Вып. 6. С. 478–525.
7. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2007. 422 с.
8. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.

### REFERENCES

1. *Kars A.* Istoriia orkestrovki [History of the orchestration] / per. s angl. Moscow: Muzyka, 1989. 304 p.
2. *Berlioz G.* Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke [Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration]. Moscow: Muzyka, 1972. Vol. 1. 307 p.
3. *Barsova I.* Simfonii Gustava Malera [The Symphonies by Gustav Mahler]. Izd. 2-e, dop. i ispr. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2012. 584 p.
4. *Ivannikov T.* Evropeiskaia gitarnaia muzyka 20 veka: fenomenologiya tvorchestva [European guitar music of the twentieth century: the phenomenology of creativity]: Dr. Sci. Thesis: 17.00.03. Kiev, 2018. 498 p.
5. *Kholopov Yu., Kholopova V.* Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo [Anton Webern. Life and creation] / predislovie R. Shchedrina. Moscow: Sov. kompozitor, 1984. 319 p.
6. *Denisov E.* Dodekafoniia i problemy sovremennoi kompozitorskoi tekhniki [Dodecaphony and problems of modern compositional technique]. In: *Muzyka i sovremennost'* [Music and modernity]. Moscow: Muzyka, 1969. Issue 6. Pp. 478–525.
7. *Vlasova N.* Tvorchestvo Arnol'da Shenberga [Arnold Schönberg's Work]: Dr. Sci. Thesis: 17.00.02. Moscow, 2007. 422 p.
8. *Tarakanov M.* Muzykal'nyi teatr Al'bana Berga [Alban Berg Musical Theater]. Moscow: Sov. kompozitor, 1976. 559 p.

#### **Финкельштейн Юлия Анатольевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения  
Академия им. Маймонида (РГУ им. А. Н. Косыгина)

Россия, 115035, Москва

*ula\_df@mail.ru*

ORCID: 0000-0001-6584-4835

#### **Yuliya A. Finkelshtein**

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Musicology,  
Maimonides Academy of A. Kosygin Russian State University

Russia, 115035, Moscow

*ula\_df@mail.ru*

ORCID: 0000-0001-6584-4835