

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ФОРТЕПІАНО
У РАННІХ ТВОРАХ АЛЬБАНА БЕРГА**

Магістерська робота

Шелудякової Світлани Олегівни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор

Сухленко Ірина Юріївна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело



С.О. Шелудякова

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ НОВОВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	10
1.1. Перша половина ХХ століття в історії розвитку європейської музичної культури: музикознавчий погляд	10
1.2. Художні принципи творчості композиторів нововіденської школи.....	20
1.3. Еволюція творчого стилю А. Берга: досвід періодизації.....	26
Висновки до Розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ІНСТРУМЕНТУ У РАННІХ ВОКАЛЬНИХ ТА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ А. БЕРГА	35
2.1. Класичні засади трактування звукового образу фортепіано у «Jugendlieder».....	35
2.2. Розмаїття звукових образів фортепіано у «Семи ранніх піснях».....	44
2.3. Традиційне та інноваційне у ранніх фортепіанних творах.....	56
Висновки до Розділу 2.....	64
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНІ ТА ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ А. БЕРГА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ	69
3.1. Інтерпретації вокальних опусів.....	69
3.2. Інтерпретації фортепіанних творів.....	76
Висновки до Розділу 3.....	87
ВИСНОВКИ	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	101
ДОДАТКИ	108

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вже понад століття постать видатного представника нововіденської школи Альбана Берга привертає увагу музичного світу. Його твори входять до репертуару знаних виконавців, щорічно відбуваються постановки опер композитора, що провокує появу чисельних музикознавчих досліджень, автори яких й досі намагаються досягнути значення А. Берга в історії західноєвропейського мистецтва ХХ століття. Водночас попри стійку зацікавленість операми та творами за участю оркестру композитора поза увагою широкого загалу залишається його фортепіанний доробок. Частково це пояснюється невеликою кількістю таких опусів, найбільш відомий з яких – Соната для фортепіано ор. 1, що припала до серця багатьом виконавцям минулого століття та входить до репертуару видатних митців сучасності не лише за кордоном, а і в межах України. Проте серед творів А. Берга для фортепіано соло є також декілька ранніх мініатюр, написаних під час занять з А. Шенбергом. І хоча ці учнівські твори не є показовими для досягнення специфіки композиторського стилю, останнім часом виконавці стали записувати їх.

Також, необхідно сказати й про те, що у ранній період творчості А. Берг системно працював у камерно-вокальному жанрі, де партія фортепіано відіграє важливу функцію у створенні художньої цілісності. Можна навіть стверджувати, що формування фортепіанного мислення митця відбувалося крізь призму пісенного жанру. В цілому, у 1900-1908 роках А. Берг написав понад 85 пісень, які, разом з певною кількістю фортепіанних творів, відображають процес кристалізації художніх настанов митця, й, зокрема, авторського бачення звукового образу фортепіано.

Підкреслимо, що наукове досягнення ранніх творів А. Берга, зокрема для голосу з фортепіано та фортепіано соло, має досить фрагментарний характер і представлено лише частково у працях С. Адамс [26], Б. Еванса

[43], Г. Редліха [64], У. Кремера [56], які надали загальну характеристику раннім творам композитора в аспекті специфіки його стилю. Дослідження ж звукового образу фортепіано в ранній творчості композитора як основи художнього задуму та підґрунтя інтерпретаційних версій, поки що залишається поза увагою музикознавців. Втім, на нашу думку, саме визначення специфіки звукового образу фортепіано у ранніх творах А. Берга дає змогу глибше зрозуміти базові засади музичного мислення композитора.

Зазначимо, що поняття звукового образу фортепіано широко розробляється у сучасному музикознавстві. Одну з перших згадок про цей феномен знаходимо у доробку американського композитора, диригента, піаніста і педагога А. Копленда. Він впровадив термін «sonorous image», що перекладається українською як «образ, що звучить». За А. Коплендом, образ, що звучить – «слухове уявлення, що зароджується у підсвідомості виконавця або композитора, мисленна картинка (попереднє осмислення) саме “природи” звуків, що будуть ними покликані до життя» [41, с. 51].

У такому ж аспекті поняття звукового образу фортепіано трактується у роботах І. Сухленко, яка наголошує, що «звуковий образ – своєрідний стильовий ракурс комплексного сприйняття виражальних можливостей музичного інструмента: тембральних, динамічних, регістрових характеристик і пов’язаної з ними художньої семантики» [20, с. 299]. Таким чином, можна сказати, що звуковий образ інструмента є важливою складовою інтонаційних моделей як композитора, так і виконавця, та визначає збіг або розбіжність їх музичних концепцій певного твору. Саме цьому присвячено дисертаційне дослідження Н. Кучми «Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ – ХХ століть», яка зазначає, що звуковий образ інструменту пов’язаний з картиною світу, яка «є відображенням художніх настанов митця, його творчого потенціалу і водночас втіленням Часу та історичного типу культури. Зокрема, він містить уявлення щодо звукових можливостей музичних інструментів. Так історія фортепіанного

мистецтва свідчить про поступове накопичення музичних моделей світосприйняття та притаманних їм звукових образів інструмента, кожен з яких характеризується специфічною технікою гри» [12, с. 106].

Подібне трактування знаходимо й у роботі Н. Рябухи, яка вказує, що «звуковий образ світу є специфічним явищем музичної культури, принципом моделювання дійсності, унікальним способом відображення самосвідомості митця як суб'єкта культури» [19, с. 25], та акцентує те, що «звуковий образ фортепіано детермінується параметрами інструментального мислення композитора (акустичними, темброво-колористичними, ладово-гармонічними, ритмо-фактурними, фоно-артикуляційними, темпово-динамічними) відповідно до специфіки звукообразного мислення виконавця, втілену через тембровоартикульоване звучання (сенсорно-тактильне звуковідчуття інструмента). У фортепіанній культурі відбилосся розмаїття звуковідчуття світу, що розкривається через градацію темброво-інструментальної артикуляції (кантиленну, темброво-оркестрову, обертоново-ілюзорну, тоново-експресивну, ударно-шумову)» [19, с. 27].

В цьому плані дуже влучною бачиться типологія, запропонована К. Мартінсенем, де протиставляються два найбільш загальні підходи до трактування звукового образу фортепіано – класичний і романтичний. Для класичного образу, на думку вченого, характерна ясність звукової фактури, обмежене використання діапазону клавіатури та педалі. Для романтичного – акцентування уваги на динамічному потенціалі інструменту, важливість тембрового забарвлення фактурних пластів, широке використання педалі.

Зазначимо, що праця К. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі творчої волі до звучання» (*Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*) вийшла друком у 30-ті роки ХХ століття, коли насправді кількість авторських підходів до трактування звукових можливостей фортепіано була значна більша, про що свідчить, зокрема, існування додекафонних й атональних творів представників

нововіденської школи. Проте саме ранні А. Берга, у яких він дотримується тональної традиції й, відповідно, спирається на надбання класико-романтичного періоду історії західноєвропейської музики, цілком підпадають під бінарну класифікацію К. Мартінсена.

Таким чином, **актуальність** теми дослідження визначена:

1) сучасною концертною практикою, де все більше представлено до сьогодні маловідомі ранні твори А. Берга;

2) відсутністю вітчизняних наукових джерел, спрямованих на досягнення значення фортепіанної творчості та специфіки звукового образу фортепіано композитора;

3) необхідністю системного аналізу ранніх творів А. Берга, як важливого етапу становлення індивідуального стилю композитора.

Мета дослідження – розкрити звуковий образ фортепіано в ранніх творах А. Берга – зумовила постановку і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- окреслити базові вектори художніх пошуків кінця XIX – початку XX століття;
- систематизувати німецькі музикознавчі праці, предметом дослідження яких є питання Нової музики;
- узагальнити відомості щодо художніх принципів творчості композиторів нововіденської школи;
- проаналізувати наукові джерела присвячені життєтворчості А. Берга та запропонувати власну її періодизацію;
- здійснити виконавський аналіз ранніх вокальних творів А. Берга (*Jugendlieder, Сім ранніх пісень*) та визначити роль фортепіанної партії в них;
- виявити особливості трактування звукового образу інструменту у ранніх творах А. Берга для фортепіано соло;

– проаналізувати інтерпретаційні версії ранніх вокальних та фортепіанних творів А. Берга для виявлення специфіки трактування композиторського бачення образу інструменту.

Об’єкт дослідження – творчість А. Берга, **предмет** – виявлення звукового образу фортепіано у ранніх творах А. Берга.

Матеріалом дослідження слугують: нотний текст *Jugendlieder*, Семи ранніх пісень, Теми та варіації фа мінор, Теми та варіації ля мажор, Менуету фа мажор, Вальсу соль мажор, Фортепіанних п’ес фа мінор, до мінор, сі мінор, до-дієз мінор, Експромту мі мажор, Дванадцяти варіацій на власну тему до мажор, Сонати для фортепіано ор. 1 А. Берга та її перекладення для камерного оркестру Війнанда ван Клаверена та для гітари Крістофа Дежур; відео- та аудіозаписи виконавських версій:

– пісні *Nacht* з *Семи ранніх пісень* Анне Софі фон Оттер та Бенгта Форсберга, Доротеї Решман та Міцуко Учіді;

– пісні *Grenzen der Menschheit* з *Jugendlieder* Юлії Бентлі та Куан-Хао Хуанг, Мауро Борджіоні та Філіппа Фарінеллі, Дітріха Фішер-Діскау та Аріберта Раймана;

– фортепіанної п’еси сі мінор Емануеле Арчіулі, Жана-Жака Дюнкі;

– Сонати для фортепіано ор.1 Чо Сон Чжина.

Методи дослідження:

- *історико-стильовий, культурологічний* – для повноти уявлення про історичний і загальнокультурний контекст, в якому формувався індивідуальний стиль А. Берга;
- *біографічний* – для визначення впливу певних фактів біографії А. Берга на еволюцію його творчості;
- *системний метод* – задля пізнання творчості А. Берга як цілісності, що складається з декількох складових і має певну еволюцію;

- *жанрово-стильовий* – для розкриття специфіки авторського задуму фортепіанних та вокальних творів А. Берга;
- *інтерпретаційний аналіз* – для виявлення особливостей виконавських версій творів композитора;

Теоретична база дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

– *історичне та теоретичне музикознавство*: О. Берегова [2], М. Борисенко [3, 4], В. Москаленко [13–15], В. Приходько [16], В. Сюта [22], С. Шип [23, 24], Я. Якуб'як [25];

– *теорії історії фортепіанного мистецтва*: Н. Кашкадамова [8, 9], К. Мартінсен [60];

– *теорії музичної інтерпретації*: Г. Ігнатченко [6], В. Москаленко [13–15], В. Приходько [16];

– *дослідження феномену звукового образу інструмента*: А. Копленд [41], Н. Кучма [10–12], Н. Рябуха [18, 19], І. Сухленко [20, 21];

Окремий корпус робіт представлено іноземними працями, присвяченими творчості композиторів нововіденської школи, зокрема, постаті А. Берга: Adams S. [26], Adorno T. [27–29], Bischof R. [36], Boisits, B. [38], Evans B. [43], Gates B. [45], Hailey C. [49], Knepler G. [55], Krámek U. [56], Lynch L. [59], Pople A. [63], Redlich H. [64], Reutter H. [65], Schollum R. [69], Stephan R. [72].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що дане дослідження є першим, предметом якого є визначення параметрів звукового образу фортепіано у ранніх фортепіанних творах А. Берга з урахуванням їх композиційного задуму, еволюції музичної мови та інтерпретаційного аспекту.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані в педагогічній та

виконавській практиці в класі спеціального фортепіано та концертмейстерському класі. Також результати дослідження можуть бути використані в лекційних курсах Історії фортепіанного мистецтва, Історії фортепіанного виконавства і на практичних заняттях курсу Музичної інтерпретації.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження були представлені на міжнародній науково-творчій конференції «Ярмарок наукових ідей» (ХНУМ ім. І.П. Котляревського, Харків, вересень 2021 року), науково-практичній конференції «Механізми новації у музичній творчості» (НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, жовтень 2022), магістерських читаннях (ХНУМ ім. І.П. Котляревського, Харків, грудень 2022 року) та IV міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука у сучасному просторі» (ХНУМ ім. І.П. Котляревського, Харків, травень 2023 року).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг праці становить 116 сторінок, з них основного тексту – 97 сторінок. Список використаних джерел налічує 79 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ НОВОВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Перша половина ХХ століття в історії розвитку європейської музичної культури: музикознавчий погляд.

«Мистецтво ХХ століття зображає потрясіння та небезпеки Зовнішнього та Внутрішнього – революції, війни, бурі руйнування, в яких потонули міста й держави» [62, с. 8–9]. Таку характеристику надає німецький музичний критик, автор багатьох робіт з різних музичних областей, В. Оельман. Дійсно, стрімкі та непередбачувані модифікації соціального життя неминуче призвели до змін у сприйнятті навколишнього світу Людиною того часу та, відповідно, форм художнього зображення дійсності. Урбанізація, індустріалізація, науково-технічний прогрес небувалої інтенсивності залишили вагомий слід у свідомості людства, формуючи нове уявлення про Всесвіт. Найбільш наочно це відбилося в одному з генеральних художніх напрямів першої половини ХХ століття – модернізмі, що визначив розвиток майже всіх сфер творчості.

Вже на початку ХХ століття перед митцями постало складне завдання щодо втілення нового змісту, необхідності зобразити динамізм епохи, знайти форми відтворення, що більше відповідають історичному розвитку, ніж традиційні. Водночас природний процес розвитку культури від моностилістики попередніх епох (Бароко, Класицизм) через поступове стильове розшарування (ХІХ століття), призводить до полістилістичного вибуху на межі ХІХ-ХХ століть. Крім цього, зберігається тісний взаємозв'язок живопису, літератури та музики, що був однією із засад розвитку романтичного мистецтва.

Так імпресіонізм, що виник спочатку в живописі у Франції та яскраво проявився у творчості художників Е. Мане, К. Моне, О. Ренуара, Е. Дега, К. Пісарро, А. Сіслея, хоча й не був схвально сприйнятий всіма сучасниками, знайшов своє втілення у спадщині композиторів К. Дебюссі та М. Равеля, П. Дюка, Ф. Шмітта, А. Русселя, Ф. Маліп'єро, М. Де Фалья, Ж. Енеску та інших. Літературний неокласицизм, представлений у творчості Ж. Кокто та Дж. Джойса, а також діяльність Е. Саті, тісно переплітається з музичною творчістю І. Піцетті, О. Респігі, А. Казелли, І. Стравінського, А. Онеггера, Ф. Пуленка. Інша течія художнього мистецтва першої половини ХХ століття – символізм – сформувалась у французькій поезії П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо та отримала відбиття частково у творчості К. Дебюссі, зокрема в його опері «Пеллеас і Мелізанда». Експресіонізм, що зародився у Німеччині та Австрії, в живописі найбільш виразно представлений діяльністю об'єднання «Міст» та групи художників «Синій вершник», а також в області літератури у творах Ф. Кафки, Т. Манна, журналах «Штурм» та «Акціон», отримав своє втілення у творчості П. Хіндеміта та творчості композиторів нововіденської школи – А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна.

Зазначимо, що у німецьких джерелах дослідники впорядковують музичну культуру першої половини ХХ століття згідно з певною періодизацією: «Як жодне інше століття, двадцяте демонструє багатство розбіжних тенденцій розвитку, які відхиляються від загально охоплювального поняття, і хоча першу половину ХХ століття не можна описати як самодостатню епоху, втім його поділяють на кілька чітко розмежованих періодів» [68, с. 403]. Творчість композиторів періоду від близько 1890 року до початку Першої світової війни з усім різноманіттям стилістичних тенденцій у німецькому музикознавстві визначають як «модерн», що підкреслює інноваційний аспект та особливості стрімкого розвитку музики на межі століть. Цьому періоду, де активна фаза трансформації європейської культури тільки починається, у німецькому музикознавстві приділяється

багато уваги: «У музиці на межі століть готувалось велике потрясіння, яке мало призвести до “Нової музики” ХХ століття з її різноманітними проявами» [68, с. 372].

Характерним для періоду музичного модерну є зіставлення протилежностей. Так, наприклад, декадентське мистецтво *fin de siècle*, що мало великий вплив на стилістику таких опер як «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, «Саломея» Р. Штрауса, «Вертер» Ж. Масне, співіснує з новими художніми настановами, що отримали відбиття у творах М. Рegera (неокласицизм), «Поемі екстазу» та «Поемі вогню» О. Скрябіна (пошуки нового тембру звуку та експерименти зі світлом) та у розквіті оперети (джерела сучасного популярного мистецтва). Проте на думку німецьких музикознавців, провідними композиторами сучасної музики кінця ХІХ – початку ХХ століть були саме Р. Штраус та М. Рeger [68]. Поряд із ними поважне місце відводиться творчості на той час ще маловідомого А. Шенберга, котрий, коли Р. Штраус та М. Рeger відходять від крайніх позицій провідного новаторства, продовжує обраний шлях, що призводить до відмови від тонального мислення.

Підкреслимо, що попри те, що багато митців межі ХІХ – ХХ століть все ще залишалися в рамках традиційного музичного мислення, саме пошуки цього часу спричинили перехід до новітньої музики ХХ століття. Одним з найважливіших факторів цього переходу стала Перша світова війна, що змінила політичну карту Європи та структуру суспільства, а також спровокувала бажання дистанціюватися від сталих умовностей світового порядку, які певною мірою відбилися у специфіці художнього мислення. Це бажання стало передумовою появи нового мистецтва, що свідомо протистояло традиціям. Післявоєнні роки стали часом сміливих експериментів, чому сприяв політичний лібералізм. Саме тут починається Нова музика ХХ століття.

Зазначимо, що протягом історії музичне мистецтво різних часів рішуче називали новим, проте лише у ХХ столітті визначення «Нова музика» стало символом епохи. Цей термін був вперше використаний критиком Паулем Бекером у 1919 році як назва статті, в якій він намагався виявити базові тенденції розвитку музики за останні десять років. Роблячи це, П. Бекер об'єднав таких різних за естетичними настановами композиторів, як М. Рeger, А. Шенберг і Ф. Шрекер, ймовірно, через їх спільне тяжіння до Нового та відходу від Романтизму. Міркування П. Бекера привернули увагу і термін «Нова музика» став широко вживаним, відокремленим від змісту, окресленого автором, що обумовило значні відмінності у його використанні: визначення «Нова музика» застосовували як до сучасної музики в цілому, так і до певних напрямів, представлених у творчості окремих композиторів. Наприклад, багато публіцистів 1920-х років вважали П. Хіндеміта (поряд з І. Стравінським) головним представником Нової музики, а Т. Адорно, навпаки, присвоїв цей титул А. Шенбергу. Це поняття донині не втратило своєї термінологічної нечіткості, однак Нова музика у найрізноманітніших її проявах здебільшого виявляється відходом від консервативних тенденцій, які характеризували розвиток музики попередньої епохи.

За словами німецького музикознавця Г.-Г. Штукеншмідта «Нова музика – це позначення напрямків і стилів сучасної музики, які виникли незабаром після 1900 року в результаті перебільшення романтичного еспресиво, а потім у свідомому контрасті з ним» [37, с. 303]. Цей термін пройшов різні стадії формування у ХХ столітті. Музикознавець К. Блумрьодер з приводу виникнення та першого етапу застосування поняття «Нова музика» зазначає, що «Своєю появою він віддзеркалює погляд на зміну століть близько 1900 року як зіткнення Старого і Нового, а також із ним пов'язано дистанціювання від романтизму» [37, с. 299]. Другим етапом історії становлення феномену Нової музики є розвиток реставраційного та навіть регресивного підходу, який позначив композиторську історію 1930–1940 років, що пов'язано зі

світовою економічною кризою 1929 року та суттєвими політичними змінами, які призвели до ворожого ставлення до музичної новітності. Для цього періоду характерне звернення до тональної гармонії та таких традиційних жанрів як симфонія. Друга світова війна – ще один важливий поворотний момент, що відкрив інші вектори розвитку, зокрема серіальної музики на початку 1950-х років. В цей час переважав плюралістичний погляд, згідно з яким під Новою музикою розуміли всі ті інновації, які визначали історію музики з 1910 року, що таким чином об'єднувало всі напрями мистецтва ХХ століття, для яких загальним є те, що вони відрізняються від естетики кінця століття новими концепціями композиції.

Т. Адорно щодо Нової музики зауважив, що «природа цієї музики виражена у крайнощах» [28, с. 13]. Серед цих крайнощів можна назвати усвідомлене формування нової музики з огляду на традицію, з одного боку, та відмову від будь-якої прив'язаності до минулого з іншого, прагнення до максимальної складності та оновлення через спрощення. Таким чином, слušним є зауваження, що Нова музика ХХ століття проводить кордон між «новим» та «минулим» і водночас виростає з тісних генетичних зв'язків з мистецтвом ХІХ століття. Так дослідник В. Оельман зазначає: «Форми, в яких музика вписувалась в умови життя сучасного світу, здаються відмінними від тих, що панували у ХІХ столітті, але водночас вони логічно розвивалися з них» [62, с. 11].

Твори кінця ХІХ – першого десятиліття ХХ століття були важливим кроком до переходу до Нової музики. Г.Й. Феттер зауважує, що «при цьому чітко вимальовувались два шляхи, які починалися з протилежних основ і попри багато точок дотику – на основі природи майбутнього Нового – привели до суттєво різних цілей» [74, с. 9–10]. Дві течії – класичний та романтичний дух – протиставлялись та суперечили одна одній. Двома центрами Нової музики, що базувалися на основі цих течій початку ХХ століття, були Париж, з радикальною течією неокласицизму

І. Стравінського, та Відень, де романтичний дух пізнього романтика А. Шенберга вийшов за межі традиційної мови, що призвело до використання ним атонального письма та, згодом, додекафонної техніки.

Саме «криза тональності», характерна для цього періоду, є одним із головних аспектів, що призвели до переходу до Нової музики. Трістан-акорд Р. Вагнера став своєрідною відправною точкою, що вказувала дорогу для розвитку нових і складніших гармонічних прогресій. Творчість таких композиторів межі століть як Р. Штраус і М. Рeger позначена використанням гармонічних явищ, що вказують на досягнення межі тонального мислення. Хроматизація усіх фактурних пластів, що призводить до можливості з'єднання тональностей далекого ступеня спорідненості через дисонансні проміжні етапи, які не потребують розв'язання, визначає гармонічну складність і неоднозначність, які часто можна сприймати лише як колір, а не як значущу структуру. Багато композиторів прагнули саме до того, щоб гармонія стала аналогом кольору (наприклад, композитори імпресіоністи). А. Шенберг розробив акордові структури, що базуються не на традиційній терцовій побудові, а побудовані по квартах, які він використав у поемі «Пелеас і Мелізанда» ор. 5, а також у Першій камерній симфонії ор. 9. Втім, хоча цей принцип побудови акордів використовували й Е. Саті та К. Дебюссі, він не отримав подальшого поширення. Квартакорди в різних змінених формах, які А. Шенберг розглядав у своїй теорії гармонії як альтерацію акордів побудованих по терціях, згодом стали важливим тонально-гармонічним елементом Нової музики в їх самостійному вигляді як особливі явища в області тональності, що не потребують розв'язання.

Близько 1910 року, коли на думку деяких композиторів та музикознавців традиційна гармонія досягла крайньої межі та потенціал для подальшого розвитку був вичерпаний, склалися передумови для створення нової концепції, де опора на тональний центр, зумовлена відмінністю консонансів і дисонансів згідно з визначенням функцій та тенденцією до

розв'язання, втратила значення. За типом гармонії без тонального центру закріпилось поняття атональності. Саме перехід до атональності є характерною рисою початку епохи Нової музики. На думку ж Р. Стефана ще однією такою рисою є специфіка співвідношення загального та особливого: «У бароковому мистецтві домінує музично-загальне: тональність, афект, метр, жанр, особливе ж виявляється у специфіці тематичного матеріалу та засобів його обробки. З XVII – XVIII століть акценти зміщуються в бік музично особливого, а у сучасній музиці особливе поглинає загальне. Однак ті зміни, які зменшують важливість музичного загального, ускладнюють сприйняття художнього “повідомлення”» [71, с. 47–48].

Втім, деякі німецькі дослідники схиляються до розмежування понять «Нова музика» та «Сучасна музика». Термін «Нова музика», навіть якщо він використовується деякими авторами як «всеосяжна категорія музики та історії музики XX століття» [42, с. 76], описує в першу чергу музичний переворот після Першої світової війни, що пов'язаний з іменами А. Шенберга, І. Стравінського та інших. Термін «Сучасна музика», таким чином, виявляється повнішим, ніж «Нова музика» та узагальнює суперечливі мистецько-музичні течії XX століття.

Так чи інакше, одним з найважливіших й до сьогодні актуальних питань щодо розвитку нового у музичному мистецтві залишається не проблема термінології чи особливостей композиторського письма, а те чи знаходять ці мистецькі пошуки відгук у слухача. Адже врешті решт, Музика – один із засобів спілкування. Серед фундаментальних праць, присвячених саме взаємодії сучасної музики та публіки, важливе місце посідає книга німецької письменниці та музичного критика Г. Цейме, де вона розмірковує на тему ставлення публіки до творчості композиторів XX століття, спираючись на результати соціологічних досліджень: «Вам не приємно слухати сучасну музику? Для багатьох меломанів навіть майже через сто років після створення перших творів, які наприкінці XIX століття виділялися

через нові композиційні концепції, це не питання, а твердження» [78, с. 11]. На її думку, причини труднощів у сприйнятті сучасної музики полягають у тому, що, по-перше, її важко засвоїти через високу складність, відсутність повторів і часто радикальний відхід від культурно сформованих звичок, а по-друге, вона не задовольняє потреби людей у розвазі й релаксації. Без спеціальних музичних знань її навряд чи зрозуміє кожен слухач.

Як наслідок, композиторів звинувачують у тому, що вони не прислуховуються до потреб аудиторії, створюючи свої твори. Це, перш за все, стосується музичного авангарду, що «відкидає» будь-які традиції та намагається займатися виключно музичним прогресом. Однак, як це часто буває у новаторів, провідні представники музичного модерну також зіткнулися зі значним опором, який після десятих років ХХ століття дедалі більше набрав сили. Можливо саме тому Р. Гордон пише, що «порівняно з попереднім століттям, ХХ століття постає з точки зору музичного життя як час потрясінь і суперечностей» [46, с. 7]. І хоча надбання технічного прогресу дозволяють композитору ХХ століття звернутися практично до необмеженої кількості слухачів, здійснивши мрію композитора ХІХ століття – творити музику безпосередньо для суспільства, але в цей момент виникає суперечність, адже композитор обирає для висловлення суттєво нову музичну мову, яка не є зрозумілою для широкого кола слухачів, викликаючи недовіру та прирікаючи себе на ізолюваність. Порушується комунікація Композитора та Слухача. Тож, можна сказати, що деструкція сталих канонів та творчих шляхів минулого століття стала необхідною передумовою розвитку мистецтва першої половини ХХ століття, але призвела до розриву глибинного контакту Митця та суспільства.

На питання «чому нову музику так важко слухати?» можна відповісти з урахуванням різних аспектів, найвагоміший з яких той, що через відсутність мелодичної лінії та незвичність гармонії й метроритму, сучасна музика є незрозумілою для більшості слухачів. Складні структури музичних творів,

які неможливо досягнути, спираючись на інтонаційні моделі XIX століття, ускладнюють розуміння сучасної музики. Як зазначає німецький музичний критик Х.-К. Юнгеґнріх: «Нова музика має полемічне жало проти випробуваних та вкорінених звичок слухання. Вона втілює прогрес, актуальне, живе, та з самого початку не націлена на довгострокову перспективу, а радше на незвичайне, дивовижне, раптове, на експерименти. Вона не тільки створює, але й скасовує: пригнічує традиції, отруює звичайну майстерність» [53, с. 23]. Публіка має слідкувати за ходом музики, поєднувати деталі, які вловлює слух, в органічну загальну картину. Це призводить до негативних суджень про Нову музику, бо вона вимагає від слухача активної розумової діяльності.

Взаємодія тріади композитор – інтерпретатор – слухач розглянута у книзі Г. Цейме, яка зазначає, що сучасних композиторів часто звинувачують у тому, що вони не орієнтуються на слухачів. Тож, вони самі частково винні у тому, що їх музика є важкодоступною для неспеціалістів. Втім, композитори часто не погоджуються з твердженням про те, що вони не прислуховуються до потреб публіки. Так провідний німецький композитор Г. Лахенман зауважує, що «Потреба бути зрозумілим не менша, ніж потреба слухача у розумінні» [39, с. 16]. Поряд із тим композитори виступали проти критики інтелектуалізму в музиці, адже «нові музичні засоби», які так важко сприймала публіка, на їх думку, були лише логічним проявом еволюції сталих музичних засобів.

Водночас, все більшого значення набуває постать Інтерпретатора, адже надзвичайна складність форми та звукових структур змушує його стати своєрідним перекладачем нової музичної мови. Перед ним постає важке завдання – забезпечити успішність музичної комунікації, розкривши публіці сенс твору як щось легко зрозуміле, усунувши можливу упередженість до сучасної музики. Адже часто Слухач наважується відвідати концерт сучасної музики через зацікавленість у Новому, але поряд із тим відчуває

невпевненість. Вирішальним фактором є те, що для більшості людей музичне мистецтво не є чимось, що має зображати проблемні ситуації, змальовувати складнощі нашого світу, акцентувати дисонансне та технічно-раціональне у сучасному житті. Напроти, вони сприймають його як засіб створення балансу та відволікання від турбот повсякдення. Тому саме Слухач вносить розлад до буття триади композитор – інтерпретатор – слухач, адже його погляд є найбільш сталим, він не готовий до нового змісту й форми творів сучасного композитора. Проте, це непорозуміння між композитором і публікою може бути усунуто шляхом частого прослуховування та музикування, адже лише через активне знання приходить розуміння.

У вищезгаданій статті П. Бекера 1919 року зазначається, що завданням Нової музики постає «створення чогось сучасного у прямому сенсі цього слова» [37, с. 304]. Це показує важливість цієї музики для розв'язання сучасних проблем, як наголошує Т.Адорно, на думку якого, музику, як і все інше мистецтво, можна поділити на кітч і авангард. В той час, коли кітч – «це диктат прибутку над культурою, де закони ринку та потреби розваг мають пріоритет, і про Нове не може бути мови», сучасна музика, особливо музика нововіденської школи, на думку Т. Адорно, є «антитезою проти поширення культурної індустрії, що відмовляється від потреб маси» [28, с. 19]. Ворожість до сучасного мистецтва пов'язана саме з незнанням та браком розуміння його суті, адже виникає суперечність між потребами та ідеєю. Хоча суспільні зміни відразу отримують віддзеркалення у творчості митців, публікою вони сприймаються із запізненням. Тож, іноді сучасна мова окремих композиторів (як то було із нововіденцями) отримує прихильність публіки лише тоді, коли ці зміни стають даністю та перестають бути чимось особливим.

Парадокс, однак, полягає в тому, що хоча сучасне мистецтво виступає опозицією до сталих канонів, саме ця суперечність є умовою його існування, адже в іншому випадку залишається «суспільство без мистецтва

або мистецтво без суспільства», як то зазначає музичний соціолог Е. Хаселауер [50, с. 99]. Таким чином, соціальні аспекти впливають на утворення бар'єра сприйняття сучасної музики та будують своєрідну стіну між творчістю митця і суспільством.

1.2. Художні принципи творчості композиторів нововіденської школи.

У виборі методології музикознавчого дослідження найчастіше керуються вектором роботи, поставленими завданнями та певними зовнішніми факторами, такими як національна специфіка творчості або часовий аспект. Втім, інколи зовнішнє (загальне) поступається індивідуальному (особливому) і тоді єдність формується навколо певної постаті, як то було, наприклад, зі школою Ф. Ліста або М. Лисенка. Проте Нововіденська школа, заснована А. Шенбергом на початку ХХ століття, виявилася справжньою громадською структурою, принципи якої мали вагомий вплив на становлення багатьох музикантів наступних десятиліть по всьому світу.

Зазначимо, що хоча Нововіденська школа, як правило, розуміється як тріада композиторів – А. Шенберг А. Берг і А. Веберн – вона не обмежується лише їх діяльністю. Основою розвитку школи був А. Шенберг. Втім, його учні А. Берг і А. Веберн наслідували настанови вчителя, не залишаючись в тіні Майстра. Під час сумісної роботи ці композитори сформували єдину систему музично-мовленнєвих ресурсів, що у творчості кожного з них отримала певну специфіку. Спираючись на творчі пошуки Вчителя, А. Веберн, зокрема, став ініціатором нового музичного руху, до якого належали такі відомі музиканти як К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Ноно та Л. Беріо. Діяльність же А. Берга суттєво вплинула на розвиток музики поза

Нововіденською школою, сприяла розвитку багатьох композиторів, у творчості яких можна виявити чіткі сліди її впливу.

Слід зазначити, що хоча Нововіденська школа спочатку мала національний характер, з огляду на те, що усі три її представники були австрійцями, що отримало безпосередньо відбиття у їх творчості, згодом вона вийшла за межі однієї країни. А. Шенберг мав учнів у Відні, Берліні та згодом, після вимушеного переїзду, в Америці. Серед його послідовників можна назвати Г. Айслера, Г.Е. Апостеля, Ю. Кофлера, Е. Бахріха, В. Єллінека, В. Зілліга, Р. Герхарда, А. Вайас, Н. Скалкоттаса, а також О. Клемперера і, нарешті, Дж. Кейджа. Усі вони походили з різних країн світу, проте у їх творчості наявні певні параметри, що дають змогу віднести їх до однієї композиторської школи. Цими параметрами, на думку В. Зілліга, одного з учнів А. Шенберга, є напруга між математично конструктивним елементом дванадцятитонового методу композиції та звуковим забарвленням (*klanglicher Gewand*), що на противагу цій аскезі надає творам цієї школи відверто романтичної експресії з очевидним переважанням мелодійного, гармонічного, а також конструктивного над ритмічним, хоча А. Берг і А. Веберн, зокрема, намагалися дати ритму місце у побудові рядів [79, с. 141]. В. Зілліг також зазначає, що у той час, коли в інших країнах композитори першої чверті ХХ століття діяли як іконоборці, представники Нововіденської школи завжди демонстрували непохитну художню серйозність як спільну рису. Вони завжди відчували себе тими, хто зберігає та продовжує велику німецьку традицію майстрів від Й.С. Баха до Й. Брамса [79, с. 141–142].

А. Шенберг навчав своїх учнів різних дисциплін, починаючи від гармонії, закінчуючи вільною композицією, і, незалежно від того, в якій сфері учень повно розкривав себе згодом, головним та найважливішим було те, що музична діяльність велася з точки зору служіння мистецтву. Композитор мав ставитися з увагою до найдрібніших деталей, де жодний аспект не мав бути

знехтуваний, або зумовлений рутиною. Тим часом завдання інтерпретатора, на думку А. Шенберга, полягало в тому, щоб вірно відтворити текст композитора та його вказівки. Під цим розумілися не лише висота чи тривалість звуку, а також динамічні градації, і, перш за все, правильне фразування. З огляду на складність музичної мови нових композицій, повністю оформити твір та представити його публіці було вже не тільки художнім завданням, а й просвітницьким. Ця художня діяльність, яка вважалася обов'язком, і чия інтенсивність ніколи не мала бути знехтувана, вирішальним чином сформувала світогляд митців нововіденської школи.

Ще одним аспектом, який мав велике значення у формуванні творчого світогляду нововіденців, було захоплення містицизмом, окультизмом, теософією, астрологією. Попри відмінність світовідчуття кожного з трьох засновників школи (захоплення натурфілософією А. Веберном, теософічні пошуки А. Шенберга, та схильність до фаталізму в А. Берга), вони спиралися на загальні джерела ірраціональних знань, а саме твори А. Стриндберга, О. Бальзака, Г. Ібсена, М. Метерлінка, а також вчення З. Фрейда. Музичний світогляд композиторів формувався на основі пізнього романтизму в рамках віденського ставлення до музики, де великими антиподами були Р. Вагнер і Й. Брамс. Так А. Шенберг, який спочатку познайомився з творами Р. Вагнера, був захоплений ними, згодом звернувся до творчості Й. Брамса, любов до якого супроводжувала його все життя. Велике значення для становлення А. Шенберга як музиканта мало знайомство та співпраця з композитором й диригентом О. Землинським, який одразу розпізнав незвичайний талант молодого митця, дав низку порад, познайомив його зі світом сучасного мистецького життя. Крім того, саме О. Землинському А. Шенберг зобов'язаний особистому знайомству з Й. Брамсом. Тісний зв'язок А. Берга з пізньоромантичним стилем не перервався до кінця творчого шляху композитора, а глибока спорідненість з творчістю Г. Малера відчувається у багатьох його творах. Крім того, творчість нововіденців суттєво пов'язана з

музичним експресіонізмом, який характеризувався фундаментальним відходом від естетичних норм, руйнуванням обмежень і табу, а також проникненням у суть самого явища.

Однією з рис прояву експресіонізму у творчості композиторів нововіденської школи є перехід до атонального мислення та створення додекафонної техніки. Хоча історія розвитку атональної музики дуже тісно пов'язана саме з ім'ям А. Шенберга, тенденцію до атонального письма можна спостерігати й у творчості інших композиторів, наприклад в О. Скрябіна. Але саме А. Шенберг, відмовляючись від традиційного музичного мислення, дійшов під знаком експресіонізму до вільної атональності, важливою рисою якої є нівелювання різниці між консонансами та дисонансами шляхом звільнення дисонансу від необхідності в розв'язанні. До першої фази переходу до атонального мислення належать перші дві фортепіанні п'єси композитора з ор. 11 та Пісні ор. 15, в яких ще зберігається традиційна музична мова, формотворчі повторення музичного матеріалу, а також чіткий поділ на фрази. Вже у наступних творах, таких як третя п'єса з ор. 11 та монодрама «Очікування» ор. 17, на зміну традиційному мисленню приходить повністю атематичний метод композиції.

Відірвавшись від традиційних правил, закріплених у творчості попередніх композиторів, А. Шенберг та його учні випробовували нові форми вираження переважно у двох жанрах – пісні, оскільки вербальні тексти виступають основою архітектоніки твору, та камерним творам малих форм для різних складів інструментів – від фортепіано до струнних квартетів та оркестру. Так А. Веберн вже у ранніх творах демонструє вміння концентрувати музичне повідомлення лише у кількох тактах (як приклад згадаємо Шість багателей для струнного квартету ор. 9).

Відмова нововіденців від традиційних технік композиції змусила їх знайти нові засоби реалізації музичного задуму. Задля його пояснення А. Шенберг опублікував працю з гармонії у 1911 році, де він обґрунтовує

своє «почуття форми», завдяки якому побудова творів є для нього природнім, а для сторонніх не завжди зрозумілим. Відомо, що розвиток та посилення використання хроматизмів призвело до повного опанування усіма дванадцятьма ступенями хроматичної гами, незалежно від тональних посилянь. Це стало однією з основних передумов створення додекафонної техніки А. Шенберга, в основі якої лежить принцип рівноправності та взаємозв'язку усіх дванадцяти тонів хроматичної гами. Але згодом композитори наштовхуються на проблему побудови атональної композиції великої форми без опори на текст чи програму. Створення додекафонної техніки зробило можливим написання творів великої форми у вільній атональності.

Три представники Нововіденської школи використовували та розвинули дванадцятитонову техніку згідно з власним індивідуальним стилем. А. Шенберг застосовував додекафонію з урахуванням класичної традиції, де ряд є матеріалом для тематичного та мотивного опрацювання в рамках класичних форм. В музиці А. Берга романтичне мислення впливає на використання додекафонії, як наслідок, тональні елементи проникають у дванадцятитонову техніку, що найбільш виразно спостерігається у його Скрипковому концерті. А. Веберн схилився до симетричної побудови рядів, що вагомо впливало на загальну структуру твору, важливим для нього було інтервальне співвідношення між двома окремими звуками ряду. Крім того, додекафонія стала підґрунтям нового музичного мислення, що привело до використання серіальності. Згодом, додекафонія вийшла за межі школи А. Шенберга та отримала індивідуальне відбиття у творчості таких композиторів як Е. Кренек, Л. Даллапінкола, Ф. Мартін, а її подальший розвиток, як то в останніх творах А. Веберна, привів до концепції серіальної музики, яку композитори широко використовували після Другої світової війни.

Хоча А. Шенберг висловлював думку, що згодом усі композитори будуть писати твори лише у додекафонній техніці, його твердження не справдилося, адже сьогодні мало хто з композиторів її використовує. Крім цього, маємо визнати, що хоча за більш ніж століття з часів розквіту Нововіденської школи сучасна публіка стала свідком багатьох музичних експериментів, значна кількість творів ХХ століття, зокрема композиторів нововіденців, і сьогодні сприймається слухачами неохоче. Це стосується не лише додекафонних чи атональних творів, а й творів, написаних під впливом алеаторики, сонористики чи серіальної техніки. Саме тому німецький письменник та музичний критик Ж.-Н. фон дер Вайд зазначає: «ХХ століття добігло кінця, і включення твору А. Веберна в концертну програму не викликає жаху та не вважається провокацією, втім має бути зроблено обережно, адже ця музика, написана на початку століття все ще викликає певну чутливість і зустрічає загальне неприйняття» [76, с. 11]. Дійсно, твори нововіденців рідко зустрічаються у програмах концертів сьогодення, бо ця музика не відповідає бажанням людей, які приходять до концертної зали задля того, щоб втекти від буденності.

Слід зазначити, що нововіденці завжди мали особливе відношення до публіки. Успіх в їх розумінні – це зрада високих ідеалів Мистецтва, тому успішна прем'єра дорівнювала для них карколомному провалу. Так А. Берг не міг повірити в успіх прем'єри своєї опери «Воцтек», яку слухачі та критика сприйняли з задоволенням. А. Шенберг вважав, що він та його послідовники А. Берг та А. Веберн створюють музику для майбутнього, що слухачі та критика сучасності не можуть зрозуміти їх творчих установ. Він мав рацію, адже музика нововіденців довгий час вважалася критиками руйнівною для мистецтва, а кожен їх виступ з новим твором супроводжувався приголомшливим скандалом.

1.3. Еволюція творчого стилю А. Берга: досвід періодизації.

А. Берг, безумовно, спирався на художні засади композиторів нововіденської школи (його вчителя А. Шенберга та товариша А. Веберна), але водночас мав власний індивідуальний стиль, самотність якого відчувалася на всіх етапах творчості композитора: від юнацьких пошуків до композиторської зрілості. Свідомість композитора формувалась в оточенні пізньоромантичної традиції, цей тісний зв'язок з пізньоромантичним стилем не перервався до кінця творчого шляху, а глибока спорідненість з творчістю Г. Малера відчувається навіть в останніх творах композитора. Таку характеристику творчості А. Берга надає німецький музикознавець, композитор та учень А. Шенберга, В. Зіллг, який також був особисто знайомий з А. Бергом: «З точки зору обсягу, творчість А. Берга це що завгодно, але не приклад плідної творчості. Він творив обережно, не вільний від творчих мук, але завжди безпомилково, зі свого унікального бачення, що було йому надано природою» [79, с. 143].

Звертаючись до творчої спадщини А. Берга, дослідник безперечно наштовхується на проблему періодизації його творчості, адже вона сама по собі є цікавим і важливим питанням, що не є достатньо дослідженим у вітчизняній культурі.

Першим запропонував свою періодизацію творчого шляху А. Берга Х. Холендер у 1936 році. Він окреслив 3 періоди, спираючись на стильові пріоритети творчості композитора:

- *перший період* – 1907–1908 рр. – тональний період;
- *другий* – 1910–1921 рр. – атональний період;
- *третій* – 1923–1935 рр. – додекафонний період.

Американський дослідник біографії А. Берга Г. Редлих запропонував свій розподіл, що складається з чотирьох періодів, оснований на важливих подіях в біографії композитора:

- _ I період (1885–1904) – дитинство та юнацтво;
- _ II період (1904–1910) – заняття з А. Шенбергом;
- _ III період (1911–1919) – перші самостійні твори, створення «Воццека»;
- _ IV період (1919–1935) – початок роботи як вчителя композиції та головного помічника А. Шенберга, творча зрілість.

Ми спробуємо представити власний розподіл творчості А. Берга на періоди, беручи за основу вищезазначені періодизації.

Перший період охоплює 1900–1904 роки та відображає перші композиторські спроби, пов'язані зі створенням пісень переважно на тексти письменників-сучасників А. Берга, яких він написав близько сімдесяти. В перших творах одразу виявилось вирішальне значення основного творчого імпульсу бергівської музики – вокальної природи звуковідчуття. Пісні написані переважно в стилістиці романтизму та пізнього романтизму, в них відчувається вплив Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Г. Вольфа, Р. Штрауса та Г. Малера.

Другий період (1904–1910), що тісно пов'язаний з початком занять з А. Шенбергом у 1904 році, охоплює роки занять А. Берга з ним (1904–1908) та створення перших самостійних творів до від'їзду А. Шенберга до Берліну у 1911. Зустріч з А. Шенбергом мала вирішальне значення у професійному становленні особистості А. Берга. Завдяки йому А. Берг опинився в гушавині подій мистецького життя: дебати в кафе, відвідування концертів, театрів і виставок, спілкування з ключовими фігурами віденського модерну – Г. Малером, К. Краусом, А. Лоосом, П. Альтенбергом – все це мало вирішальне значення у формуванні Берга-композитора. В цей період відбувся й композиторський дебют А. Берга на концерті учнів А. Шенберга, де він представив підсумковий твір періоду занять з вчителем – «Дванадцять варіацій на власну тему» до мажор.

Вінцем другого періоду стає *Соната для фортепіано оп.1* – своєрідний фінал навчання контрапункту в А. Шенберга. Як зазначив німецький митець Г.П. Ройтер: «Соната дуже типово представляє стилістичний підхід другої віденської школи у першому десятилітті ХХ століття» [65, с. 1]. Вона є останнім тональним твором А. Берга, де остаточно формуються риси його індивідуального стилю: щільність поліфонічної тканини та насиченість мотивно-тематичної роботи, опора на міцну конструкцію під час панування безперервного розвитку, мистецтво «найтонших переходів», що зумовило свободу і природність дихання музики, характерний бергівський тон, що поєднує емоційну екзальтацію з ностальгічною мрійливістю.

Чотири пісні на слова Ф. Хеббела та А. Моберта оп.2 (1908–1910) – етапний твір, написаний у стилі, що передбачає перехід до експресіонізму та атональності.

Струнний квартет оп. 3 (1910) є першим інструментальним твором в атональній техніці. А. Шенберг високо оцінив цей твір і зазначив: «Струнний квартет неймовірно вразив мене багатством і розкутістю музичної мови, силою та впевненістю викладу, ретельною <композиційною> роботою і великою оригінальністю» [70, с. 224].

Третій період (1911–1914) – в пошуках творчої самостійності, початок педагогічної та редакторської діяльності.

П'ять пісень на тексти до поштових листівок П. Альтенберга, оп. 4, для голосу з оркестром (1912) – один з перших самостійних творів, написаних невдовзі по закінченню навчання в А. Шенберга, цикл експресіоністських мініатюр, в якому водночас відчутно вплив Г. Малера, А. Шенберга та К. Дебюссі, а також наявні риси дванадцятитонового мислення. Прем'єра твору мала феноменальний провал, а школа А. Шенберга зазнала тут один зі своїх найбільших поразок. Частина публіки втратила самовладання і обурення було настільки великим, що концерт довелося перервати, а також залучити сили поліції для владнання ситуації в концертній

залі. Ця подія стала важким випробуванням для А. Берга, що багато в чому вплинуло на його композиторську самосвідомість. Виникненню конфліктної ситуації значною мірою сприяло використання А. Бергом провокативних віршів П. Альтенберга, що консервативна публіка не сприйняла і не підтримала. Влучно зазначив Т. Адорно з цього приводу: «Музика Берга схиляється до того досвіду аморфного і дифузного, який придушється еротичними імпульсами; це антипод яскраво оформленого, кубічно чистого, що в усіх реставраційних напрямках сучасної музики плутає форму з бажанням викоринити імпульси, чужі самому собі» [76, с. 54].

Чотири н'еси для кларнета і фортепіано ор. 5 (1913) – приклад звернення до експресіоністичної стилістики в інструментальній музиці А. Берга. Написаний в афористичному стилі, твір поєднує в собі водночас імпресіоністські та символістські риси. Можливо саме тому він не сподобався А. Шенбергу, який не побачив у творі композиторського росту А. Берга, але сподобався М. Равелю.

Оркестрові н'еси ор. 6 (1914) – три н'еси, що з'єднують в собі мовні новації експресіонізму з опорою на традиції малерівського симфонізму, вони відкривають нову образну сферу у творчості А. Берга, яка отримує своє втілення в опері «Воцтек». Цей твір, який за оригінальним задумом мав стати симфонією, є вершиною експресіоністського висловлювання та демонструє сформованість індивідуального стилю композитора, характерною рисою якого є синтез віденського експресіонізму та пізнього романтизму. Цей опус композитор присвятив вчителю на честь його сорокаріччя.

Четвертий період (1914–1929) – втілення задуму створення опери за драмою Г. Бюхнера «Войцек», довгоочікуване і водночас несподіване визнання публікою, звернення до додекафонії. З 1914 року настає період тиші, коли довгий час не було створено та видано А. Бергом жодного твору. Однак, виконання виданих раніше творів призводить до росту його слави як композитора. Публіка переоцінює та переосмислює його довоєнні опуси, які

через десять років після прем'єрних виконань на відміну від категоричного неприйняття сприймаються слухачами з захопленням. Таким чином, виконання квартету ор. 3 у 1923 р. в Зальцбурзі викликало резонанс висловлювань про А. Берга як про одного з перспективних композиторів сучасності. Він підтвердив це висловлювання завдяки створенню опери «Воцтек».

Написання опери здійснювалось з великими перервами, і лише через сім років після виникнення задуму опера була закінчена у грудні 1922 року, а довгоочікувана прем'єра, відбулася лише у грудні 1925 року в Берліні. Попри велику кількість негативної та нетямущої критики, позитивні відгуки переважали. Невдовзі опера прозвучить з не аби яким успіхом в багатьох театрах Європи та підкорює Америку, приносячи широку популярність її автору.

Камерний концерт для фортепіано, скрипки та 13 духових інструментів (1925) – це другий твір, який автор присвятив своєму вчителю, цього разу на його п'ятдесятиріччя. Він поєднує два задуми, свій та вчителя, адже участь А. Шенберга у створенні концерту була дуже впливова, чим пояснюється незвичайний склад інструментів.

Пісня *Schließe mir die Augen beide* («Закрий мені очі») стала першим твором, написаним А. Бергом у суворій додекафонії. Після неї виникла *Лірична сюїта для струнного квартету (1926)* – перший великий твір А. Берга, написаний у техніці додекафонії. Сюїта складається з шести частин ліричного характеру і містить приховану програму, в якій автор зобразив свій таємний роман з Ханною Фукс. На відміну від методу А. Шенберга, Лірична сюїта не вся заснована на додекафонному принципі, в ній не додекафонні цілком повільні друга та четверта частини, та у швидких третій та п'ятій частині середній та основний розділи відповідно.

П'ятий період (1929–1935) – останній період творчої еволюції А. Берга, до якого входить творча зрілість композитора, робота над оперою «Лулу».

Концертна арія «Віно» на текст Ш. Бодлера (1929) – зроблена на замовлення чеської співачки Ружени Херлінгер на поезію Ш. Бодлера з циклу «Віно», що увійшов до скандально відомої збірки «Квіти зла», у перекладі Стефана Георге на німецьку мову. А. Берг працював над Арією під знаком захоплення джазом.

Опера «Лулу» написана за трагедіями «Земний дух» та «Скриня Пандори» Ф. Ведекінда. Попри те, що робота над цим твором охопила ще більший проміжок часу, ніж робота над «Воццеком», опера залишилася незакінченою через раптову смерть композитора. Її завершив за ескізами автора австрійський композитор Ф. Церха. В сучасні часи опера викликає високий інтерес. На основі музики з опери А. Берг створив Лулу-симфонію (1934).

Скрипковий концерт (1935) – останній великий інструментальний твір А. Берга, написаний на замовлення американського скрипаля Луїса Краснера. Смерть вісімнадцятирічної дівчини, дочки Альми Малер, Манон Гропіус, послугувала головним імпульсом написання концерту. Автор вирішив зробити в концерті присвяту «пам'яті янгола». Концерт є проникливим інструментальним реквіємом, своєрідною лебединою піснею, йому властивий глибоко інтимний тон музичного висловлювання з трагічним забарвленням. Ці аспекти зображають особливе трактування концертного жанру.

Висновки до розділу 1

Період кінця XIX ст. – першої половини XX ст. в європейській культурі позначений впливом стрімких змін у соціальному житті людини. Такі фактори як розвиток урбанізації, індустріалізація та науково-технічний прогрес мали значний вплив на свідомість людства і призвели до раптових та непередбачуваних змін у сприйнятті Людиною світу, що, як наслідок,

вплинуло на форми художнього зображення дійсності та сприяло виникненню нового уявлення про Всесвіт. Яскравим проявом цього стала модерністська епоха, яка сформувала більшість художніх напрямів першої половини ХХ століття. Вона сприяла виникненню різноманіття стильових течій, таких як імпресіонізм, пізній романтизм, неокласицизм, символізм, експресіонізм тощо, які були представлені у різних сферах мистецтва. Зберігається тісний взаємозв'язок між живописом, літературою та музикою, до того ж продовжується значний вплив сфер мистецтва одна на одну, який стає ще інтенсивнішим, ніж у попередню епоху.

Ураховуючи це, багато європейських музикознавців займалися проблемою систематизації художньої, й зокрема музичної творчості періоду кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Доцільно зазначити, що у німецькій традиції ця систематизація «прив'язана» до певних історичних періодів. Перший період охоплює проміжок часу від близько 1890 року до початку Першої світової війни та визначається як «модерн», що характеризується поєднанням протилежностей. До яскравих представників цього періоду відносяться Р. Штраус, М. Рeger та А. Шенберг. Творчі пошуки цього проміжку часу призвели до переходу до другого періоду – Нової музики.

Термін «Нова музика» був вперше запропонований німецьким критиком П. Бекером у 1919 році та використовувався для позначення сучасної музики в цілому і водночас для специфіки творчості окремих композиторів. Згодом німецькі музикознавці прийшли до розмежування таких понять як «Нова музика» та «Сучасна музика», де перший термін узагальнює суперечливі мистецько-музичні течії на межі ХІХ – ХХ століть, пов'язані з розширенням тональності та використанням атональності, а другий охоплює інноваційні вектори розвитку музичного мистецтва ХХ століття загалом.

Перехід до Нової музики відбувся завдяки творчим пошукам композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття, а зокрема, представника

нововіденської школи А. Шенберга. Він розширив тональні можливості, використовуючи широку хроматику та теорію акордів на основі кварт. Активне відмовлення від традиційної терцової побудови акордів, широка хроматизація, а згодом і перехід до атональності стали основними проявами «кризи тональності», яка відіграла ключову роль у розвитку музичної творчості цього періоду.

Доцільно зазначити, що Нововіденська школа, чийми представниками вважаються А. Шенберг, А. Веберн та А. Берг, не обмежувалася лише їх творчістю, а й отримала продовження у діяльності їх учнів і мала вагомий вплив на становлення стилю багатьох композиторів по всьому світу. Спираючись на досягнення представників романтичної й пізньоромантичної традицій (Р. Вагнер, Й. Брамс, Г. Малер), нововіденці керувалися тягінням до інновацій, пропагуючи нові техніки композиції, такі як атональність та додекафонія. Влучно, таким чином, надає їм характеристику дослідник О. Гужва: «Нова віденська школа була об'єднанням яскравих дарувань, яким було призначено відкрити горизонти в музичному мистецтві в один з найскладніших періодів, – першій половині ХХ століття, йдучи на рішуче оновлення всієї системи мислення і мови» [5, с. 240]. Однак, як зауважує представник нововіденської школи, учень А. Шенберга В. Зілліг, одним із головних аспектів їх творчого стилю було саме поєднання конструктивної дванадцятитоновної композиції із романтичним, гармонічним та мелодійним [79].

Творча спадщина А. Берга, попри відносно невеликий обсяг, представлена різноманіттям таких жанрів як опера, концерт, камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика. Періодизація його творчості є важливим і цікавим питанням, яке привертає увагу багатьох дослідників. Першим запропонував свою періодизацію Х. Холендер у 1936 році, ґрунтуючись на стильових ознаках творчості композитора, виділивши 3 періоди – тональний, атональний та додекафонний. Г. Редлих, американський

дослідник біографії А. Берга, запропонував чотири періоди, що базуються на ключових подіях в житті композитора. Беручи за основу ці періодизації, ми представили власну систему розподілу на етапи. Перший період охоплює 1900–1904 роки та пов'язаний з композиторськими спробами у створенні пісень для голосу з фортепіано. Роки занять з А. Шенбергом (1904–1910) належать до другого періоду та позначені створенням перших самостійних творів, серед яких Соната для фортепіано ор. 1, Чотири пісні на слова Ф. Хеббела та А. Моберта ор. 2 та Струнний квартет ор. 3. Третій період – 1911–1914 роки – відзначений пошуками творчої самостійності, а також початком педагогічної та редакторської діяльності. До четвертого періоду (1914–1929 роки) належить втілення задуму створення опери «Воцтек», звернення до додекафонії, переосмислювання публікою вже виданих творів, довгоочікуване і водночас несподіване визнання. Останній п'ятий період (1929–1935 роки) зображає творчу зрілість композитора та роботу над оперою «Лулу». Вінцем цього періоду стає Скрипковий концерт – останній твір А. Берга, що поряд із «Воцтеком» є найбільш відомим твором композитора.

РОЗДІЛ 2

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ІНСТРУМЕНТУ У РАННІХ ВОКАЛЬНИХ ТА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ А. БЕРГА

2.1. Класичні засади трактування звукового образу фортепіано у «Jugendlieder».

А. Берг протягом творчого шляху звертався до різних жанрів: почавши з пісні, він надалі працював у жанрах інструментальної музики, проте більшу частину енергії присвятив двом сценічним творам, які яскраво втілили притаманне йому тяжіння до драматургії. Його музика відрізняється найсильнішою драматичною виразністю, де музична мова є засобом для висловлення думок, тобто мовою у прямому розумінні цього слова. Не можна не погодитись з думкою біографа композитора Г.Ф. Редліха про те, що А. Берг за походженням був не ліричною натурою, а драматургом. Проте, той факт, що початок творчого шляху композитора пов'язаний з пісенним жанром наводить на думку про те, що саме через нього А. Берг намагався втілити свою потребу висловлювання через текст, коли він ще не був здатний до написання великих форм. Таку характеристику надавав композитору й А. Шенберг: «Навіть із найраніших композицій Берга можна зробити висновок про дві речі: по-перше, музика була для нього мовою, якою він висловлював себе, і по-друге, його музика переповнена теплотою відчуттів» [74, с. 68]. Цікаво, що після того, як А. Берг знайшов свій композиторський стиль, він більше не повертався до пісні (виключенням є друга версія пісні «Schliesse mir die Augen beide», написана у додекафонній техніці й датована 1925 роком). Тож, цей жанр зіграв роль певної ланки у становленні А. Берга як композитора.

Звернення саме до жанру пісні на початку композиторського шляху має декілька передумов, основною з яких є навколишнє середовище, в якому

формувалася свідомість юного А. Берга. Він виріс у той час, коли у Відні міцно закріпилася пісенна традиція, коли пісня звучала не тільки на концертах, а й у побутовій салонній музиці. Гра на фортепіано в чотири руки, поетичні чи драматичні читання з розподілом ролей були популярними формами розваг серед освічених верств населення. Старший брат А. Берга Чарлі, співак-любитель, мав гарний голос і був першим виконавцем композиторських спроб молодшого брата у жанрі пісні, крім того, саме від нього А. Берг перейняв зацікавленість мистецтвом: музикою Р. Вагнера, Г. Малера, сатирами К. Крауза. Молодша сестра композитора, Смарагда, отримувала професійні уроки гри на фортепіано в польського піаніста Т. Лешетицького і А. Берг мав можливість бути присутнім на її уроках, що згодом призвело до самостійних занять майбутнього композитора і музикуванню з сестрою на фортепіано в чотири руки. Смарагда також мала велике коло знайомств з представниками Віденського модерну і спілкувалася з такими письменниками як К. Крауз, П. Альтенберг, творчість яких згодом вплинула на світогляд молодого А. Берга. Велику роль у житті майбутнього композитора зіграло також знайомство і наступна дружба з архітектором, Германом Вацнауером, другом сім'ї Бергів. Ставши згодом першим біографом композитора та шанувальником його зрілої творчості, він спонукав юного А. Берга до перших композиторських спроб і гаряче підтримував їх, давав йому доцільні поради як «старший друг». Саме під його впливом зацікавленість до літератури та музики переросла в палке захоплення цими видами мистецтва. Любов майбутнього композитора до літератури була настільки сильною, що він навіть мав намір стати професійним письменником. Література та музика – важливі частки того періоду життя композитора, що врешті решт призвело до створення пісень для голосу з фортепіано.

Вражає кількість цих пісень, хоча достеменно вона невідома, в різних джерелах вказується різна інформація. Так німецький критик ХХ століття

В. Ольман, вказує цифру 88, а дослідник творчості А. Берга Г.Ф. Редліх зазначає цифру 82. Натомість сучасна німецька музикознавиця Е. Шмірер вказує, що композитор написав близько 140 пісень, інші ж дослідники вказують не точну кількість і зазначають, що їх близько вісімдесяти п'яти, чи дев'яноста. Спираючись на опрацьовані наукові джерела, ми схилиємося до думки, що А. Берг створив протягом життя близько дев'яноста творів у цьому жанрі. Цікаво, що значна частка пісень написана ще до початку занять з А. Шенбергом. Слід зазначити, що серед небагатьох прижиттєво виданих творів композитора – від першого (Соната для фортепіано) до останнього опусу (Скрипковий концерт) – було оприлюднено лише незначну кількість пісень – *Чотири пісні на слова Ф. Хеббела та А. Моберта оп. 2*, рання пісня «Schliesse mir die Augen beide», датована 1907 роком і видана у 1925 році у двох версіях, а також обрані Сім ранніх пісень, які А. Берг у 1928 році оркестрував та оприлюднив у відредагованому вигляді. Навіть після смерті митця доопусні твори не були відомі світові, адже Хелена Берг, дружина композитора, ретельно виконувала завдання, дане чоловіком, була охоронницею його юнацьких творів. Проте, у 1976 році після смерті дружини композитора ситуація повністю змінилася – було видано дві збірки творів, які містили десь дві третини з приблизно дев'яноста ранніх пісень композитора. Незабаром була оприлюднена також значна частина доопусної фортепіанної музики, що була створена двадцятирічним А. Бергом. Хоча в цих творах відчутний вагомий вплив композиторів епохи романтизму, саме в них, написаних в жанрах пісні та фортепіанної мініатюри, простежується еволюція стилю митця від перших композиторських спроб до атонального мислення.

Відомо, що до початку навчання в А. Шенберга А. Берг вже був автором близько тридцяти пісень. З написаної Г. Вацнауером біографії композитора дізнаємося, що саме після знайомства з ранніми піснями *Liebe, Wandert, ihr Wolken, Im Morgenrauen, Grabschrift* та *Traum* А. Шенберг

вирішив безоплатно взяти в учні дев'ятнадцятирічного митця. Пізніше А. Шенберг згадував: «в тому стані, в якому він прийшов до мене, його фантазія, ймовірно, відмовлялася від композиції в інших жанрах як пісня. Навіть фортепіанна партія до цих пісень містила в собі дещо від пісенного стилю. Написання інструментальної композиції, чи створення інструментальної теми здавалося йому абсолютно не можливим. Ви не можете навіть уявити собі, які я доклав зусилля, щоб виправити цей недолік в його таланті» [63, с. 88].

Пісні юнацтва (*Jugendlieder*) А. Берга були створені у часовому просторі від 1900 до 1908 року, у віці від шістнадцяти до двадцяти чотирьох років. Вони довгий час залишалися великою таємницею композитора до того моменту, коли дружина передала весь його творчий спадок з нарисами різних творів до фонду Австрійської Національної Бібліотеки. Вперше світ побачив *Jugendlieder* у 1985 році, коли видавництво Universal Edition опублікувало вибрані твори у двох збірках по 23 пісні, написані юним А. Бергом. Перша збірка містила твори 1901-1904, а друга – твори 1904-1908 років, написані вже паралельно з навчанням з А. Шенбергом. Передмова видання містить слова дружини композитора про те, що А. Берг бажав, щоб ці пісні юнацтва, написані, на думку самого митця дилетантом, ніколи не були опубліковані. Дійсно, серед цих пісень є ті, що викликають асоціації з творчим стилем таких композиторів-романтиків як Р. Шуман, Г. Малер, Г. Вольф, але, без сумнівів, є й такі, в яких присутній індивідуальний шарм та природна легкість, яскраво виражений синтез поетичного тексту та музики.

Зрозуміло, що будь-який композитор шукає у поетичних текстах відображення своїх почуттів, тому саме цей фактор є вирішальним при обиранні поезії. Можливо тому, композитори ХХ століття часто зверталися до поетичних скарбів епохи романтизму, що є віддзеркаленням розмаїття людських почуттів. Проте, поряд із цим, поезія сучасників також мала значний вплив на творчість композиторів початку минулого століття завдяки

багатству нових тем, настроїв, відображення динамічних змін людського життя та естетичних цінностей. Серед німецьких поетів ХХ століття, які надихали сучасників до створення пісень слід зазначити Арно Гольца (1863-1929), Штефана Георга (1868-1933), Райнера Марії Рільке (1875-1926), Альфреда Момберта (1872-1942) та Германа Гессе (1877-1962). Так езотерична, урочисто-ритуальна художня поезія Ш. Георга тісно пов'язана з творчістю А. Шенберга, захоплення містицизмом і м'яка евфонія Райнера Марії Рільке знайшли своє втілення у музичній мові юного П. Хіндеміта, гімни А. Момберта та глибинні почуття у ліриці Г. Гессе отримали широкий резонанс у творах різних композиторів.

Через захоплення літературою, А. Берг володів гарним відчуттям поетичного мистецтва. Серед різноманіття поетів, тексти яких юний композитор використовував у піснях є відомі імена, що пов'язані з класичним та романтичним стилями, як Вальтер фон дер Фогельвейде (1170-1230), Йоган Вольфганг фон Гете (1782-1832), Генріх Гейне (1797-1856), Фрідріх Рюкерт (1788-1866), Крістіан Дітріх Грабе (1801-1926). Для переважної більшості пісень композитор використовував все ж таки поезію сучасників – тексти П. Альтенберга, Г. фон Гофманстала, А. Гольца, М. Меллі, А. Момберта, Р.М. Рільке, Й. Шлафа, Т. Шторма надихали композитора до використання їх при створенні пісень. Однак, ці тексти також виражають дух та світогляд романтизму. Вони розкривають такі теми та настрої, як ніч, природа, мрії, туга, бажання смерті, екстатичні освідчення в коханні, втрата та розставання – світ, який цілком відповідав духовному стану бурхливої юності композитора.

Проаналізуємо більш детально музичну мову ранніх творів А. Берга. У близько тридцяти піснях, написаних до навчання з А. Шенбергом, можна знайти мотивні та гармонічні схожості зі стилем таких майстрів як Ф. Шуберт, Г. Вольф, Й. Брамс і Г. Малер, а також відгомін стилю Р. Шумана, Е. Гріга та Р. Штрауса. Попри очевидний вплив творчості цих митців, юний

композитор не вдається до прямого цитування, натомість вражає розмаїттям стилістичних рішень, що демонструють надзвичайне багатство ідей.

До 1904 року пісні А. Берга – це здебільшого невеликі твори, написані у традиційних формах, найчастіше у квадратній, скороченій тричастинній чи наскрізній побудові, що обробляється та варіюється різними способами, але зустрічаються також і нестандартні рішення. Примітно, що жоден із текстів, обраних А. Бергом, не був строфічним. Часто зустрічається зміна розміру, гармонічна мова демонструє витонченість, з широким використанням хроматизмів. Композитор не використовував ключові знаки, випадкові знаки часто написані згідно з напрямом руху лінії, що свідчить скоріше про брак досвіду, нерозуміння тональних функцій і не володіння теорією музики, а також про певну недбалість, аніж про свідоме тяжіння до використання розширеної тональності чи атональності, адже усі ранні пісні все ж таки чітко підпорядковуються певному тональному центру. Проте у деяких піснях, композитор використовує постійну модуляцію, чи розвинену спрямовану тональність, що призводить до розв'язання у непідготовлену тональність як кінцеву мету. В цілому, можна сказати, що А.Берг використовував звичайні гармонічні засоби у своїх ранніх піснях, наслідуючи композиторів епохи романтизму (Ф. Шуберта, Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера), а також нефункціональні хроматичні послідовності.

У піснях, що виникли після початку занять з А. Шенбергом ледве помітний вплив вчителя, адже до 1907 року А. Берг вивчав лише теорію і контрапункт, що підтверджує самостійність написання творів без прямого втручання А. Шенберга. Проте, саме пісні відображають невпинне розвинення індивідуального стилю композитора, що проявляється у виборі поетичних текстів, використанні складнішої гармонії та різноманітніших ритмічних формул. З іншого ж боку, на відміну від творів, написаних до 1904 року, пісні написані за навчання в А. Шенберга виявляють більший вплив стилів інших композиторів, що ймовірно пов'язане з активним відвідуванням

концертів та знайомством з творчістю різних композиторів. Вони містять дещо від французької музики К. Дебюсі, П. Дюка, схожі до музики Р. Штрауса, але найтісніше пов'язані з декламаційним стилем Г. Вольфа, що яскраво проявляється у піснях *Verlassen* та *Freue, du Süße*. Хоча А. Шенберг не давав порад при створенні цих пісень, навчання з ним все одно впливало на формування композиторського стилю А. Берга.

Зокрема привертає увагу трактування фортепіано у піснях. Ймовірно, юний композитор писав пісні, імпровізуючи на фортепіано. Фортепіанна партія в них немає технічних складностей, що може бути пояснено рівнем піаністичної техніки автора, визначеного відсутністю систематичних занять. Втім, навіть така, вона привертає увагу дослідників. Наприклад, у роботі американської дослідниці С.Б. Адамс, де проаналізовано ранні пісні А. Берга, окремий розділ присвячений акомпанементу: «Берг оживив поетичні тексти за допомогою ефектного фортепіанного супроводу та текстового живопису. Яскрава техніка, жести та прийоми, якими він користувався, посилюючи наявні у віршах образи, спонукають інтерпретувати фортепіанний акомпанемент в контексті поетичних текстів» [26, с. 53]. Проте, ознайомившись з музичною мовою та особливостями фортепіанної партії *Jugendlieder*, ми дійшли висновку, що твердження С. Адамс про «яскраву техніку» фортепіанної партії дещо перебільшене. Звуковий образ фортепіано тут схожий до класичного, що проявляється у прозорій фактурі, ясності мотивів, відсутності яскравої віртуозності фортепіанної партії. Композитор у більшості випадків не позначає необхідність використання педалі, що може, крім іншого свідчити про те, що й уого задумі твору їх не надано важливого колористичного або тембрового значення. Ритм, що використовується в фортепіанній партії дуже чіткий і має вирішальне значення у побудові архітекtonіки твору. Спираючись на це звуковий образ фортепіано в *Jugendlieder* А. Берга можна віднести до класичного зразка.

Розглянемо дещо детальніше особливості фортепіанного викладу в піснях. Згідно з С. Адамс, ритм, що використовується у фортепіанній партії, заслуговує особливої уваги. Відомо, що ритм був важливим організаційним елементом у більш пізніх зрілих творах композитора, проте на прикладі ранніх пісень ще не можна казати про свідомий намір створення ритмічних систем. Водночас використання певних ритмічних формул, що зустрічаються в більшості цих творів, свідчить про сформований інтерес до експериментів з фундаментальним елементом музичної мови. Однією з таких формул є синкопований ритм у фортепіанній партії пісень. А. Берг віддавав перевагу специфічному синкопованому ритмічному малюнку восьма-чверть-чверть-чверть-восьма, який в залежності від розміру варіювався. Цей ритмічний малюнок зустрічається в багатьох піснях. Взірцем цього прийому могли бути такі композитори епохи романтизму, як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Р. Штраус та Г. Вольф, які у своїх творах широко використовували синкопований ритм для зображення образів очікування, плину часу, серцебиття, страждання, втраченого кохання, смерті – це теми, що привертають увагу юного А. Берга у поетичних текстах. Згодом композитор ще вільніше оперує ритмом, використовуючи несиметричні розміри, а також поліметричні акценти.

У фортепіанній партії широко використовується тремоло та октавне дублювання в акомпанементі, що надає драматичного значення фортепіанній партії, а також свідчить про трактування фортепіано як оркестрового інструменту. В цілому, фортепіанний супровід завдяки широкому використанню тремоло, трелей, хроматичних октавних ходів допомагає реалізації драматургічного потенціалу поезії. Ще одним важливим елементом, який широко використовувався у фортепіанній партії були тріолі як мелодійно та мотивно важлива фігура. Найчастіше ця фігура зустрічається в межах до однієї конкретної строфи, а також у вигляді висхідного та спадного арпеджіо. С.Адамс зазначає: «Поширене використання А. Бергом

тріольної фігури було змодельовано на численних прикладах, які можна знайти в репертуарі романтичних пісень. Ці візерунки та жести не лише окреслюють поетичну та музичну форму в піснях композитора, але вони допомагають визначити те, що, здається, було однією з головних завдань А. Берга під час створення композиції: ілюстрація настрою, тону та/або образу, виражених у тексті вірша» [26, с. 104].

В піснях 1901-1904 років композитор залишає достатню велику кількість позначок щодо виконання, які першочергово стосуються темпових коливань та настрою. У творах 1904-1908 років композитор розвиває цю систему вказівок виконання, додаючи позначки про необхідність застосування педалі, а також артикуляційні позначки, а саме стакато, що не зустрічалось у музичному тексті першого тому ранніх пісень. Темпові ж позначення вказують скоріше на відчуття плину музики та настрою, ніж на точний темп.

В перших піснях інтонаційну ідею визначала саме фортепіанна партія. Поряд із нею партія голосу не була достатньо мелодійною та співочною, вона здебільшого дублювала мелодичну лінію в акомпанементі. У піснях другого тому партія голосу набула ритмічно-мелодичної незалежності, що споріднює її з речитативно-декламаційним пісенним стилем Г. Вольфа, крім того, в деяких піснях вона містить дещо від оперного чи симфонічного стилю. Вже в самих ранніх піснях композитор намагався придати фортепіанній партії мотивного змісту з наступною його розробкою. В піснях 1904-1908 років вона набуває більш виразного та індивідуального стилю поряд із вокальною партією декламаційного характеру, перетворюючись у самостійний ритміко-мотивний компонент. Так пісні *Winter, Es klangt, dass der Frühling so krotz blüht* та *Das stille Königreich* демонструють такий ступінь розвитку мотивів, який став характерним для зрілого стилю композитора. На думку С. Адамс, в піснях другого тому ілюстрація поетичного тексту відігравала більш другорядну роль у композиційному процесі, оскільки композитор

більш зосереджувався на музичних елементах, представлених під час занять з А. Шенбергом. Так в деяких піснях (наприклад *Liebe*) фортепіанна партія набуває оркестрового викладення та забарвлення. Проте, в більшості творів композитор все ж таки дотримується драматичних та декламаційних меж пісенного жанру.

2.2. Розмаїття звукових образів фортепіано у «Семи ранніх піснях».

Ще один приклад творів в жанрі пісні А. Берга це *Сім ранніх пісень*, видані у 1928 році в оркестровій версії. Достеменно невідомо, чи були пісні опубліковані у відредагованому вигляді, проте у будь-якому разі вони зберегли свій «ранній» характер. Хоча за час їх публікації у 1928 році в контексті атональності та додекафонії вони, можливо, здавалися старомодними. А. Берг порівняно з А. Шенбергом та А. Веберном частіше включав елементи традиційного тонального мислення навіть у його пізніх творах, тому ці ранні пісні були сприйняті публікою доволі тепло. *Сім ранніх пісень* детально проаналізовано у дисертації американської дослідниці Лізи Енн Лінч, яка зазначає: «Сім ранніх пісень А. Берга, створені між 1905-1908 роками, лежать на межі між романтизмом кінця XIX століття та ранньою атональністю, що призводить до їх особливо ліричного та водночас виразно сучасного характеру» [59, с. 7]. Дійсно, в цих піснях помітні риси стилів таких композиторів як К. Дебюсі та Р. Штраус, поєднання класичних засад, гармонії Р. Вагнера, й вільної тональності. Також, пісні мають багато подібностей до стилю пісень А. Шенберга, що проявляється у наявній широкій мелодичній лінії, а також у яскраво вираженій естетиці стилю експресіонізму, проте в них втілена перш за все індивідуальність композиторського стилю А. Берга.

Хоча при публікації А. Берг зазначив дату 1907 рік, сім пісень циклу були створені протягом певного проміжку часу, а саме між 1905-1908 роками. Про це свідчить й очевидна еволюція музичної мови у цих творах. Сам композитор вирішив організувати пісні в цикл, де вони мають виконуватись у певному порядку. Хоча приблизний час створення цих пісень відомий, А.Берг оперував не хронологічним принципом при створенні циклу. Рукопис творів містить нотатки митця про тональні співвідношення, вокальний діапазон, і кілька можливих порядків п'єс, визначених музичною послідовністю від початку до кінця та драматичним розвитком циклу. Крім того, здається, що А.Берг керувався й певною симетрією, що утворюється шляхом зіставлення різних підходів до трактування тональної організації твору:

№ 1 *Nacht* «Ніч» – написана весною 1908 року, поезія К. Гауптмана – розширена тональність;

№ 2 *Schilflied* «Очеретяна пісня» – осінь 1906 року, поезія Н. Ленау – помірно розширена тональність;

№ 3 *Die Nachtigall* «Соловей» – весна 1907 року, на основі поеми Т. Шторма – традиційна тональність;

№ 4 *Traumgekrönt* «Увінчаний мріями» – серпень 1907 року, поезія Р.М. Рільке – розширена тональність;

№ 5 *Im Zimmer* «В кімнаті» – літо 1905 року, на основі поеми Й. Шлафа – традиційна тональність

№ 6 *Liebesode* «Ода кохання» – осінь 1906 року, поезія О.Е. Гартлебена – помірно розширена тональність;

№ 7 *Sommertage* «Літні дні» – літо 1908 року, по поемі П. Гогенберга – розширена тональність.

Головним музичним імпульсом цих пісень є світовідчуття композитора, що обумовлює побудову мелодії та фортепіанної партії, їх мотивну розробку. Поетичний текст не є відправною точкою, почуття, закладені у ньому не визначають музичний текст, його палітру, забарвленість та насиченість. В

стилістичному плані ці твори знаходяться на межі романтизму, імпресіонізму та експресіонізму, що значно розширює палітру можливих виконавських прочитань.

Фортепіанна партія в *Семи ранніх піснях* також заслуговує уваги, адже порівняно з *Jugendlieder*, вона відображає еволюцію творчого мислення А. Берга. Так фортепіанна партія пісні *Nacht*, що відкриває цикл, значно відрізняється від аналогічної у піснях юнацтва. Тут вона стає самостійним пластом фактури, з окремою мотивною побудовою та її розробкою. Партія фортепіано помічена знаком впливу стилю К. Дебюсі, що проявляється у гармонічному забарвленні акордів, викладі фактури (арпеджіо по звуках гармонії із затриманням мелодійного голосу, широкий регістр). Основою фактури в цій пісні є використання тризвучної гармонії та цілотнового ладу, їх зіставлення визначає характер музики. Ці два світи також визначають форму твору, яку можна позначити як А-В-В'-А', де А відповідає цілотновій гармонії, а В – тональній гармонії. Їх звучання в акомпанементі тісно пов'язане з поетичним текстом і слугує його ілюстрації. Так на початку пісні, коли в поетичному тексті йдеться про темні хмари, тумани, що витають вночі над долиною, та шум води, фортепіанна партія ілюструє ці образи за допомогою ходу звеличених акордів на піанісимо, що підіймається з нижнього у верхній регістр, а потім ніби зависає у повітрі. Розділ В відкриває країну чудес та барвистих образів: гори та стежки в сріблястому світлі зображають арпіджовані гармонічні переливи теплого ля-мажору, що дуже контрастує з прихованим забарвленням цілотнового звучання першої частини. Ці срібні гармонічні переливи часто зустрічаються у творах французьких майстрів початку ХХ століття. Розділ В' починається ніби продовжуючи думку попереднього розділу, проте несподівано колір забарвлення музики змінюється. Перехід до мінорної тональності, динаміка піано і піанісимо, що зображає образ самотнього дерева та самотнього подиху вітру, веде до повернення темного образу на початку пісні. У

завершальному розділі цей образ звучить у звуках цілотнового ладу ще похмурише, зображаючи «глибини темряви».

Примітно, що композитор дуже вдало використовує метод тематичних зв'язків, коли контур мелодії голосу чи мелодія цілком з'являється протягом пісні декілька разів у партії фортепіано. Найбільш виразно це проявляється на початку завершального розділу, де мелодія звучить у партії фортепіано у високому регістрі, коли в партії голосу звучить її обернення. Крім того, слід зазначити, що виклад фортепіанної партії насичений поліфонією, що зближує його з Сонатою для фортепіано ор. 1. Хоча пісня відкриває цикл, вона була написана однією з останніх у 1908 році, коли вплив А. Шенбрега на композиторський стиль та ставлення до тональності А. Берга був сильніший. На наш погляд, це найцікавіша пісня з усього циклу, вона значно відрізняється від юнацьких пісень, що здебільшого наслідують романтичні традиції. Перш за все, це проявляється у фортепіанній партії, яка є більш значущою та розгорнутою.

Друга пісня *Schilflied* має схожості зі стилем Р. Шумана. В ній А. Берг надає ритму значення як елементу, що є вирішальним у мотивній побудові твору. У той час, коли в партії голосу ритмічний малюнок залишається майже незмінним, саме метроритмічне наповнення фортепіанної партії визначає межі розділів. Так у тричастинній побудові пісні в першому розділі використовується ритм восьма–чверть–восьма–чверть, в середній частині він перетворюється на рух шістнадцятими, а в репризі він прискорюється та перетворюється на шістнадцяту–восьму–восьму–шістнадцяту. Початковий синкопований мотив у фортепіанній партії, таким чином, використовується як остинато протягом усієї пісні, що трансформується і посилюється з просуванням музичної думки. Зміна ритму у фортепіанній партії також впливає на драматургію твору. У першому розділі, написаному у переважно гомофонній фактурі, мелодія голосу підтримується декількома мелодійними лініями в акомпанементі, що створюють гармонічну підтримку. У середньому

розділі хвилеподібний рух шістнадцятих додає активності та динамічності, фортепіанна партія охоплює ширший діапазон клавіатури. В тактах 11-12 в акомпанементі з'являються 32-гі та 64-ті ноти, які у вигляді висхідного гармонічного арпеджіо змальовують слова поетичного тексту «таємниче шелестить очерет». Прискорений синкопований у третьому розділі створює відчуття схвильованості, поспішності, що посилюється одночасним тремоло та акцентами в мелодійному голосі фортепіанної партії. Тут також присутні тематичні зв'язки, адже у репризі початок мелодії голосу лунає в акомпанементі. Таким чином, ритмічний мотивний елемент у фортепіанній партії буде драматургією твору, відображаючи наростальну інтенсивність поетичного тексту: від спокійного викладу оригінального мотиву він перетворюється у плавний рух шістнадцятих у середній частині, і, нарешті, інтенсивно наростає до схвильованості синкопованого ритму в репризі.

У третій пісні циклу *Die Nachtigall* композитор звертається до широко вживаного поетичного образу – образу солов'я. Такі композитори як Й. Брамс, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Форе, К. Дебюсі та багато інших використовували цей образ у своїх піснях, тому можна стверджувати, що він став класичним у пісенній літературі. Про це пише також дослідниця Л.Е. Лінч: «І своєю поетичною темою, і своєю музичною мовою *Die Nachtigall* А. Берга посилається на минуле – це одна з найбільш традиційних пісень *Sieben frühe Lieder* з явним впливом пісень Й. Брамса та Р. Шумана» [59, с. 47]. Написана з міцним тональним центром та в чіткій тричастинній структурі А-В-А', вона містить в собі ліризм, що характерний для пісень ХІХ століття. Виклад фортепіанної партії також більш традиційний, у порівнянні, наприклад, з *Nacht*. Фортепіанна партія містить в собі головний мотив, який починається зі стрибка на октаву вгору на слабкій долі та поступового спаду арпеджіо по звуках гармонії. Інтервальна складова, довжина мотиву варіюється впродовж пісні. На цьому мотиві побудований виклад першого та третього розділу твору, де мотив у різних його проявах виконується правою

рукою, а в лівій руці утримується лише бас гармонії. Така контрапунктна фактура супроводжує плавну партію голосу, що написана в широкому діапазоні з ходами на великі інтервали та містить розспівність. В цій пісні А. Берг також використовував метод мотивних зв'язків. Так упродовж першого та завершального розділу основний мотив збігається у партії фортепіано з його варіацією у партії голосу, ніби відлуння. В тактах кульмінації обох розділів відбувається накладання мотивів у декількох голосах фортепіанної партії, коли партія голосу тримає найвищу ноту на форте, що створює особливий ефект постійного відлуння і додає динамізму. Безперервність звучання мотиву в акомпанементі, його перетікання з одного такту в інший та накладання наводять на думку про постійний солов'їний спів, що ніби лунає всю ніч.

Середній розділ контрастує першому розділу не тільки настроєм та тональним забарвленням (перший та завершальний розділи написані у ре мажорі, коли середній – у фа-дієз мінорі), тут змінюється також фактура і виклад в обох партіях. Так виклад фортепіанної партії змінюється на хоральний (акордовий) в улюбленому А. Бергом синкопованому ритмі. Партія голосу отримує декламаційний характер, її коротші фрази контрастують довгим фразам першого розділу, діапазон стає не такий широкий і не містить стрибків на великі інтервали, віддзеркалюючи зображений в поезії більш похмурий образ ніж у першому розділі. Акомпанемент середнього розділу насичений хроматизмом, що веде до постійних гармонічних зсувів. Гармонічні функції, зображаючи мінливі та невизначені емоції поетичного тексту, врешті решт приводять до повернення світлого ре мажору у репрізі з її розлогими мелодичними лініями та широкими інтервалами. Важливе значення мають також мініатюрні мотиви, що звучать поверх акордової фактури у фортепіанній партії. Над ними композитор залишає позначку *zart betont* (делікатно підкреслено). Ці маленькі мотиви звучать у різних регістрах і нагадують відгук солов'їного співу.

Завершальний розділ повторює виклад першого з його розлогим солов'їним співом. Лише в кульмінації з'являються складніші гармонії, що надають їй особливого забарвлення. Зміна гармонічного кольору створює більшу інтенсивність, а також спонукає до різного тлумачення повторення тексту та музики першого розділу. Закінчують пісню постійні проведення основного мотиву в різних регістрах фортепіано, наче відгомони, які поступово затихають вночі.

№4 *Traumgekrönt* подібно до *Nacht* та *Sommertage*, втілює стильові пошуки А. Берга. Її складна мотивна побудова, нестійка мандрівна гармонія, широке використання хроматизмів та цілотнового ладу слугує віддзеркаленню складного світу поезії модерніста Р.М. Рільке. Хоча гармонічні функції, безумовно, є основним фактором у визначенні структури пісні, мотивний розвиток має також дуже важливе значення. Як зазначає А.Е. Лінч, «щільна текстура, що виникає з мотивної структури, надає *Traumgekrönt* звучання, яке передвіщає пізніші твори А. Берга» [59, с. 61]. Дійсно, забарвлення, настрої та саме звучання твору має багато схожостей з Сонатою для фортепіано ор. 1. Тут ми бачимо активну мотивну розробку, що визначає драматургічну лінію твору. Фортепіанна партія і партія голосу містять декілька мотивів, які часто повторюються протягом усієї пісні у варіативному виді: з транспозицією, зміною інтервалів, зміною регістру, фрагментацією чи зменшенням. Ці мотиви тісно взаємодіють один з одним і мандрують з однієї партії в іншу, інколи накладаючись один на одного вертикально, утворюючи таким чином щільну контрапунктичну фактуру. Накладання, трансформація різних мотивів, їх приховане звучання в середині щільної фактури у різних регістрах та на різному гармонічному фоні добре висловлюють настрої та зображають багаточаровість та складність обраної поезії.

Цікавою є також побудова пісні. Її можна позначити як А-В-А'-В'. Розділи А та А' характеризуються широким використанням хроматизмів,

невизначеним тональним центром, коли розділи В та В' більш діатонічні, в них більш ясними є гармонічні функції. Ці дві пари розділів контрастують один одному. Так у першому та третьому панують темні, невизначені емоції, мотиви у партії фортепіано ніби блукають, шукаючи стійкості. Мелодія голосу і звуки в акомпанементі збігаються лише один раз, де композитор залишає позначку *poco accelerando*. Другий та четвертий розділи мають світліше забарвлення. Тут змінюється також виклад у фортепіанній партії. Акорди в правій руці на динаміці піанісимо наче символізують зірки в нічному небі, а висхідний рух шістнадцятих у лівій руці – місячне сяйво. Партії голосу в той момент притаманне довші та більш емоційні ноти ніж у минулому розділу. В останніх тактах не з'являється кульмінація, звучання фортепіано ніби розчиняється у світлому соль мажорі.

Настрій та звучання №5 *Im Zimmer* легші, ніж інші пісні циклу. Розміщена між двома драматичними *Traumgekrönt* і *Liebesode*, своєю скерцозністю вона контрастує їм з точки зору характеру, стилю та викладу. Згідно з біографічними даними композитора ця пісня була написана однією з перших, що також відображається у традиційній музичній мові та ясній тональній будові. Хоча ця пісня найменша за розміром та довжиною звучання, вона наповнена великою кількістю деталей, пов'язаних з характером, темпом і динамікою. В ній також наявна концепція мотивної роботи, хоча і в мініатюрному вигляді. Мотиви тут є зерном твору, і хоча їх розвиток не є дуже широким, вони також слугують об'єднанню побудови. Так у пісні наявні два мініатюрні мотиви, що з'являються у партії фортепіано в першій та другій фразах. Впродовж усієї пісні звучить багаторазове відлуння цих мотивів, яке відповідає делікатному характеру пісні, що проявляється у динаміці, а також фактурі. Так динаміка, позначена на початку пісні як *molto p*, залишається більшою частиною в цьому динамічному діапазоні. Проте обидві партії містять велику кількість позначок кресцено і димінуендо, які додають особливої виразності музичній думці.

Викладу фортепіанної партії притаманна прозора фактура, що звучить переважно у верхньому регістрі. Кришталевій прозорості додає також однаковий ритм та паралелізм у викладі фортепіанної партії. Артикуляція першої фрази легато збігається зі співочою мелодією партії голосу в середньому регістрі. В другій же фразі з'являється артикуляція стакато та темп трішки прискорюється, що гармоніє з більш збентеженим, сухим співом *portamento* в партії голосу і передає образ «потріскування червоного вогника в печі», зображений в поезії. Далі характер музики змінюється на більш чутливий, а в фортепіанній партії з'являється позначка «виразно», що супроводжується ширшим діапазоном і появою вперше басового ключа. В цей час партія голосу переходить у вищій регістр, передаючи відчуття щастя та безтурботного задоволення. Завершує пісню коротенька фраза на музичному матеріалі першої фрази, ніби символізуючи швидкоплинність щасливих хвилин.

Im Zimmer може здаватися найлегшою з пісень циклу через її мініатюрність, традиційну тональність та мелодику. Однак, перед інтерпретаторами тут постає складне завдання – розкрити драматургію твору з її багатоподійністю за короткий проміжок часу.

Темні та похмурі настрої №6 *Liebesode* створюють яскравий контраст делікатному звучанню попередньої пісні циклу. Це також невеликий твір, розміром у двадцять чотири такти, який попри свою мініатюрність дуже драматичний. *Liebesode* має спільні риси з іншими піснями циклу, серед яких: мотивна робота, відсутність чіткого тонального центру, невизначеність гармонічних функцій. Проте, найвідчутнішою рисою є особлива побудова твору, що обумовлена формою обраної поезії. Текст, написаний Отто Ерїхом Гартлебенем, є єдиним з поезії пісень циклу, у якому немає ані регулярної схеми рими, ані метру. Тож, особлива музична форма *Liebesode* відображає цю вільну поетичну структуру. Попри наявність у нотному тексті акторських позначок (знаків дихання), що визначають певне розмежування структури

музичної форми, остинатний виклад фортепіано, контур мелодії та гармонії створює один розділ від п'ятого такту до останнього. Перші ж 4 такти містять в собі щось на кшталт проведення «теми» і зображають слова поезії «в обіймах кохання ми заснули блаженим сном». Каденція у фа-дієз мінорі закріплює тональний центр пісні, а тихе звучання акорду у цій тональності ніби символізує момент засинання героїв.

Знак дихання, що розташований далі, відокремлює цю фразу від наступної частини пісні, де зображений сон героїв. У п'ятому такті відбуваються значні перетворення, що призводять до різкої зміни забарвлення: по-перше, гармонія стає більш віддаленою від фа-дієз мінору, а по-друге, в акомпанементі з'являється особлива фігура арпеджіо з тридцять двома нотами, яка звучить на початку кожного такту до кінця пісні.

Важливе значення у побудові має мотив у правій руці акомпанементу, який звучить майже в кожному такті протягом всієї пісні. Починаючись з низхідного кроку, як правило, на інтервал великої терції чи тритону, він супроводжується полутоновим чи тоновим кроком вгору або вниз, що розв'язує напруження. В такому вигляді мотив зустрічається у правій руці фортепіанної партії протягом першої половини твору, з першого по дванадцятий такт. Починаючи з тринадцятого такту цей мотив звучить в інверсії: перший крок на інтервал великої терції чи тритону змінюється на висхідний, а наступний крок на пів чи цілий тон завжди є висхідним інтервалом, що підкреслює відчуття руху вгору та зростання інтенсивності напруження. Зміна напрямку мотиву збігається з позначкою дихання в обох партіях, що говорить про формальний поділ попри незмінність викладу в акомпанементі та голосі. Композитор створює таким чином дивовижну ілюзію симетрії: мотив змінює напрямок у дзеркальному русі, крім того, ця зміна виникає у тринадцятому такті, де починається друга половина пісні, що містить усього двадцять чотири такти. Мотив рухається вгору на постійному крещендо і досягає своєї кульмінації на фортисимо, що збігається з

останньою драматичною фразою поезії. На цій кульмінації мотив знову змінює свій хід на низхідний напрямок і лунає на димінуендо лише двічі. Завершується пісня відлунням фа-дієз мінорного акорду на піанісимо.

Ще один яскравий мотив міститься у басовій лінії фортепіанної партії, що складається з висхідного арпеджіо тридцять другими нотами, за якими слідує дві четвертні. Цей мотив з'являється у п'ятому такті та звучить до кінця пісні. Хоча гармонія та інтервали мотиву варіюються, ритм і загальний контур залишаються незмінними, що таким чином сприяє відчуттю безперервності та нерозривності структури. Мерехтіння арпеджіо тридцять другими нотами у лівій руці наводять на думку про образ холодного місячного сяйва в темну ніч, що супроводжується містичними октавами у правій руці. Яскрава подія, що ілюструє поетичний текст міститься у восьмому такті: партія фортепіано імітує «літній вітер», зазначений в тексті, який за допомогою виписаних крещендо–декрещендо та *accelerando* наростає. Це єдиний такт, де не зустрічається фігура арпеджіо тридцять другими нотами.

№7 *Sommertage* завершує цикл. Як і *Nacht* вона є свідченням стильових пошуків композитора. Її щільніша фактура, швидший темп, складніша вокальна лінія та постійний рух в партії фортепіано контрастують із переважно ліричною та повільнішою музикою решти пісень циклу. Крім того, більш енергійного характеру твору надає текст Пауля Гогенберга, що описує літні дні та мандрівного поета з їх яскравішим і жвавішим тоном, адже всі інші пісні були на протиположні йому сповнені образами вечора й ночі.

Попри пошуковість музичної мови пісні, її формальна структура відносно чітка. Позначки темпу, зміни в гармонії та фактурі, а також каденції окреслюють межі розділів, завдяки чому форму можна позначити як А-В-С-А'-Coda. Однак, музичний текст є дуже комплексний, адже у творі міститься багато мотивів, які повторюються, транспонуються, звучать в інверсії та зміненому вигляді, накладаються один на одного, постійно

переплітаючись в партії голосу і фортепіано. Проте, ця щільна мотивна фактура підпорядковується певному тональному центру, який забезпечує основу для всього твору. Інколи гармонічні функції є невизначеними, а каденції не чіткими, що ніби намагаються уникнути чіткого розв'язання у мажорний чи мінорний тризвук. Крім того, контрапункт мотивів також створює несподівані гармонічні зсуви, що призводить до послабшення стійкості відчуття тонального центру до мінору. Постійний перехід консонансних звуків до більш дисонансних звучностей, накладання і переплетіння мотивів поряд зі стійким наполегливим ритмічним рухом створюють ефект постійного просування вперед.

Загальний імпульс і відчуття незмінного просування вперед створюється перш за все за допомогою насиченої щільної фактури в акомпанементі. Пласти поліфонічної фактури у партії фортепіано співіснують поряд із самостійною і незалежною партією голосу. Виникає суперечність, адже поетичний текст зображає радість, коли музика попри свою енергійність і бурхливість сповнена глибоким драматизмом.

Важливе значення у творі має велика кількість змін темпу, динаміки, музичних фраз і загального настрою, що виділяє *Sommertage* поряд з іншими піснями циклу, які є більш однорідними в цьому аспекті.

Сім ранніх пісень є дивовижним циклом, який містить в собі особливий драматичний розвиток. Починаючись з виразних цілотнових і атональних звуків *Nacht*, цикл завершується складною мотивною фактурою *Sommertage*. Попри різний стиль обраної поезії та музичної мови, спільною рисою, що притаманна усім пісням циклу, є вираження образу ночі, дивовижного сну та нездійсненого бажання.

Проаналізувавши музичну мову *Семи ранніх пісень* та особливості фортепіанної партії, ми дійшли висновку, що звуковий образ фортепіано у більшості цих творів належить до класичного, що проявляється у прозорій фактурі, важливій ролі ритму як засобу вибудови архітекtonіки, ясній

структурі та лаконічності музичного висловлювання, мотивній розробці, кількості позначень динамічних та темпових відхилень, відсутності віртуозного та зображального аспекту, а також тембрового значення використання педалі. Поряд із цим, у пісні *Nacht*, яка найбільш відрізняється по стилю та музичній мові, проявляється також інший звуковий образ фортепіано, який асоціюється з виконавською стилістикою імпресіонізму. Це пов'язано з колористичним та тембровим сприйняттям фортепіано, де фактурні пласти, використання гармонії та педалі відіграють вирішальне значення у створенні особливого просторово-акустичного відчуття звуку. Ці властивості дають нам змогу охарактеризувати звуковий образ у цьому творі як романтичний.

2.3. Традиційне та інноваційне у ранніх фортепіанних творах.

Порівняно із великою кількістю пісень, які А. Берг написав ще до початку занять з А. Шенбергом, композиція інструментальних творів, здається, зовсім не цікавила юнака. Поява перших інструментальних творів, серед яких переважна більшість написана для фортепіано соло, пов'язана саме з початком навчання в А. Шенберга. А. Берг був його студентом протягом 1904-1908 років, перші три роки з яких зайняло вивчення теорії музики та контрапункту. Лише з 1907 року композитор перейшов до вивчення композиції. Цим роком і датуються перші фортепіанні твори митця, які були переважно написані як своєрідні вправи під час занять з Вчителем. Тут слід зазначити, що поряд із першими піснями, які попри їх доволі просту музичну мову і відсутність яскраво вираженої стилістичної індивідуальності, мають особливе художнє значення, фортепіанні твори скоріше відповідають технічним завданням опанування жанру мініатюри. Про це свідчить той факт, що жодний з фортепіанних творів, написаних за час навчання в А. Шенберга

не було опубліковано. Виключення складає лише Соната для фортепіано ор. 1, яка суттєво відрізняється наявністю художньої концепції, стилістикою та музичною мовою.

Музичний задум ранніх фортепіанних творів А. Берга спирається на синтез класично-романтичної традиції та пізньоромантичних тенденцій. В них відчутна спорідненість з творами Е. Гріга, Ф. Шопена, Й. Брамса, оперування тональною гармонією має схожості з рішеннями О. Скребіна, а варіативна побудова – Р. Шумана.

Серед цих творів зустрічаються такі жанри як вальс, менует, скерцо, варіації, п'єси, експромти. Проте композитор також намагався звертатися і до інших жанрів, створивши декілька зразків двоголосних і триголосних інвенцій, триголосних і чотириголосних фуг, адажіо, фрагменти та нариси сонат. Більшість з цих творів залишилися незавершеними й жодний з них не залучений до сучасної концертної практики. Хоча всі нариси та завершені твори були опубліковані у другому томі серії збірки творів А. Берга під назвою «Твори студентських часів» під видавництвом Universal Edition, вони не є широко розповсюдженими у вільному доступі. Однак, ноти як і виконання деяких творів все ж таки можна знайти на просторах інтернету. Серед них Тема та варіація фа мінор, Тема та варіація ля мажор, Менует фа мажор, Вальс соль мажор, а також Фортепіанні п'єси фа мінор, до мінор, сі мінор, до-дієз мінор та Експромт мі мажор.

В кожному з цих творів відчувається вплив стилю інших композиторів. Так п'єса до-дієз мінор зі своїм акордовим викладом та піднесеним настроєм має багато в собі від стилю Р. Шумана, п'єса фа мінор нагадує деякі вальси Ф. Шопена, а Експромт мі мажор, позначений впливом джазових гармоній, містить багато стилістичних паралелей з творами Й. Брамса. Деякі твори містять в собі риси стилю Е. Гріга, К. Шумана чи Ф. Мендельсона. Тож, можна стверджувати, що в ранніх фортепіанних творах А. Берга переважає стилістика інших композиторів, його індивідуальний стиль менш помітний.

Крім того, гармонічні обороти та виклад фактури у цих творах досить примітивні й далекі від вишуканості, що позбавляє ранні фортепіанні твори А. Берга художнього значення. Таким чином, можна дійти висновки про те, що звуковий образ фортепіано в ранніх фортепіанних творах А. Берга не є чітко сформованим. Проте, з урахуванням таких аспектів як прозорість та простота фактури, чітке розмежування фактурних пластів, відсутність колористичного і тембрового значення гармонії та педалі, ми схилиємося до думки, що звуковий образ цих творів подібний до класичного.

Важливе місце серед фортепіанних творів займають *Дванадцять варіацій на власну тему до мажор*, які можна вважати підсумковим твором навчання композиції в А. Шенберга. Він є також єдиним з ранніх фортепіанних творів А. Берга, який був виконаний публічно на концерті учнів А. Шенберга. Порівняно з такими піснями як *Nacht* чи *Schilflied* з циклу *Семи ранніх пісень*, що були написані в той самий час, цей твір не має оригінальної музичної концепції. Коли *Nacht* і *Schilflied* отримали широке розповсюдження та місце в концертному репертуарі, *Дванадцять варіацій* залишаються лише твором композитора-студента, що був написаний скоріше як вправа для опанування жанру. Проте твір містить також елементи, які характерні для пізнішого стилю композитора.

Музика варіацій дещо нагадує Варіації А. Діабеллі Л. Бетховена, що проявляється перш за все у виборі тональності до мажор, але найбільше вони мають схожостей зі стилем варіацій Й. Брамса. Вірогідно, такі твори як Варіації на власну тему оп. 21 та Варіації на тему Р. Шумана та на тему Г. Генделя слугували моделлю для А. Берга.

Тема варіацій містить просту мелодику, яка викладається секстами – інтервалом, який дуже широко використовувався Й. Брамсом. Перша варіація своїм стакатованим акордовим викладом нагадує четверту варіацію з Варіацій на тему Г. Генделя. Звернення до руху тріолями та навіть контур мелодії у другій варіації схожий на виклад другої варіації з зазначеного твору. Однак,

наявність поліритмії створює нестійке відчуття сильної долі, де партії двох рук ніби написані в різному розмірі, контрапунктуючи одна одній. Таке рішення зустрічається і в більш зрілих творах А. Берга. У наступній варіації це рішення отримує свій розвиток у вигляді двоголосого канону. Подібний виклад наявний у шостій варіації А. Діабеллі варіацій Л. Бетховена. Проте, звучання канону двох голосів у *Дванадцятьох варіаціях* накладається, що створює певне відчуття гармонічної нестійкості. Четверта варіація поєднує в собі схожий виклад до вже зазначеної четвертої варіації з Варіацій на тему Г. Генделя з канонічним викладом. Зміна ладового окрасу на до мінор у п'ятій варіації створює контраст попереднім життєрадісним варіаціям, однак він не затримується надовго і вже в наступній варіації повертається мажорний лад. Шоста варіація, яку композитор назвав «нескінченим канonom» містить дуже виразну чутливу мелодію, яка проходить канonom у трьох голосах в різних октавах. Тут А. Берг зіставляє мажоро-мінорні лади, використовуючи різні гармонії. Динаміка піано та артикуляція легато додають особливої краси цій варіації. Примітно, що це єдина з усіх варіацій, яка містить знак репризи та повторюється двічі, в той час, коли попередні отримували лише стислий виклад, не встигаючи закріпити настрої мелодичної думки. Композитор ніби дає можливість слухачу насолодитись красою чутливої мелодії. Сьома варіація містить дещо від угорських рапсодій Ф. Ліста з їх піднесеним настроєм та віртуозними елементами, широким динамічним діапазоном та використанням акордів. Наступна варіація у темпі *molto allegro* має віртуозний характер, але не вражає музичною змістовністю. Проте, дев'ята варіація, що слідує за більш «студентською», демонструє суттєву трансформацію композиційного мислення. Її можна вважати найоригінальнішою у всьому творі, що проявляється у поліфонічному веденні голосів, де в середніх голосах присутні елементи теми, поряд із якими верхній мелодичний голос вільно розвивається. Ця політематичність є прикладом майстерності А. Берга у мотивній роботі та тематичному

поєднанні. Десята варіація завдяки висхідним ламаним арпеджіо на тихій динаміці піано чи піанісімо, поліритмії, та динаміки піано та піанісімо, створює мрійливий характер подібний до характеру «Арабески» К. Дебюсі. Оперування гармонією тут теж відрізняється від класичного зразка і більш подібне до імпресіоністичного.

Варіація плавно переходить у наступну, що дуже відрізняється по стилю та викладу, нагадуючи стиль Р. Шумана, адже в ній використовується улюблений композитором ритм восьма з точкою шістнадцята восьма, що зустрічається в багатьох творах і надає музиці піднесений, благородний та святковий характер, як то у «Віденському карнавалі» оп. 26. Крім того, оперування гармонічними модуляціями майже ідентичне. У цій варіації присутня віртуозна каденція, яка вривається неочікувано, перериваючи виклад попереднього матеріалу. Ця каденція має спочатку токатний характер, але дуже швидко втрачає його і призводить до плавного переходу до останньої варіації.

Фінальна варіація відрізняється значним збільшенням обсягу в порівнянні з іншими варіаціями та насичена різним музичним матеріалом. Вона містить в собі імітаційну стретту на основі кінцевого мотиву теми. Наче розробка сонати, остання варіація містить декілька розділів, які мають хвилеподібні динамічні наростання, що призводять до кульмінаційної коди на фортисімо. Ця кодa, написана у широкому діапазоні, акордовій фактурі, з арпеджованими гамоподібними пасажами, що злітають догори, гучною динамікою, що доходить навіть до трьох форте, є ніби апофеозом твору. Один з пасажів заснований на цілотнової гамі, що є характерною рисою стилю композитора того часу. А.Берг широко використовував звучання цілотнового ладу в піснях, що були написані приблизно в один і той самий період часу як *Дванадцять варіацій*. Яскравим прикладом може слугувати пісня *Nacht z Семи ранніх пісень*.

Досить незвичайним рішенням є димінуендо в останніх чотирьох тактах, що після широкого звучання на три форте робить фінал Варіацій дуже скромним та невибагливим, що ніби затверджує навчальне значення твору.

Соната для фортепіано оп. 1, написана в проміжку часу від літа 1907 року до літа 1908 року, значно відрізняється від усіх інших фортепіанних творів, створених А. Бергом. Поряд із *Дванадцятьма варіаціями* вона підтверджує оригінальність та самобутність композиторського стилю митця. *Соната оп. 1* займає особливе місце серед перших самостійних за стилем творів А. Берга. Серед п'яти незавершених фортепіанних сонат, це єдиний опус, який ним було опубліковано. Водночас це є останній тональний твір А. Берга, адже вже наступний опус *Чотири пісні на слова Ф. Хеббела та А. Моберта оп. 2* написаний в атональній техніці письма.

У *Сонаті* яскраво виражені тенденції музики пізнього романтизму та експресіонізму, а також спостерігаються пошуки, співзвучні творчому шляху О. Скрябіна. Характер її музики – романтичний, але й водночас більш сучасний, пофарбований похмурими відтінками ліризму з нотками нервових емоцій. Автор ніби перебуває серед смутних та чудових мрій, що перемежуються з хвилями тривоги та переживань щодо їх втілення.

Соната є останнім тональним твором А. Берга, в ній кристалізуються риси його індивідуального стилю: щільність поліфонічної тканини та насиченість мотивно-тематичної роботи, опора на міцну конструкцію під час панування безперервного розвитку, мистецтво «найтонших переходів», що зумовило свободу і природність дихання музики, характерний бергівський тон, що поєднує емоційну екзальтацію з ностальгічною мрійливістю.

За задумом автора, *Соната* мала бути традиційною за формою: три частини, з повільною другою та яскравим фіналом. Однак протягом тривалого часу після написання першої частини йому бракувало ідей щодо наступних частин. А. Берг звернувся до А. Шенберга, який таким чином прокоментував ситуацію: відсутність натхнення є ознакою того, що А. Берг

«сказав все, що мав сказати» [70, с. 222]. Тож, за порадою Вчителя композитор вирішив опублікувати завершену частину як закінчений твір.

Попри те, що А. Берг формально визначив тональність твору як сі мінор, він часто використовує хроматизми, цілотнові лади та мінливі тональні центри, що впливає на сприйняття нестабільності тональності, невизначеності, що остаточно прояснюється лише в останніх тактах *Сонати*, де композитор залишає ремарку «дуже ніжно».

Що стосується будови *Сонати*, як було вже зазначено, це одночасний твір, написаний у формі сонатного алегро, з впливом концепції розвинутих варіацій, що характерна для творчості А. Шенберга. Разом з цим, риси поємності дозволяють провести паралелі з одночасними сонатами Ф. Ліста.

Експозиція складається з двох розділів, які містять дві контрастні теми, та завершального сегмента. Перший тематичний розділ експозиції (головна партія) розділений на три частини (I, II та III). Частина III – це, перш за все, незначний розвиток матеріалу частин I та II, становить собою динамізовану репризу та містить лише невеликий шматочок нового матеріалу: «поворот» шістнадцятих нот, знайдений вперше у 21 такті.

Другий тематичний розділ експозиції (побічна партія) складається з двох частин (I та II), кожна з яких має різний матеріал, і починається новою темою, яка контрастує по характеру, настрою та відтінку тематичному матеріалу першого розділу. Темі притаманний більш повільний та стриманий темп, риси романтичної поємності, більш виражена гармонійна основа, ніжний характер та безтурботність. Однак розповідний характер теми доволі швидко змінюється на насторожений і дедалі все більш непримиренний та шалений, постійні темпові коливання (в кожному другому такті композитор вказує *accelerando* з поверненням до попереднього темпу у наступному такті) додають виразності перетворення характеру зі світлої та мрійливої безтурботності на відчайдушне сперечання з гіркою реальністю у другій частині розділу. Вона містить інший тематичний матеріал, що проходить

через кілька хвиль наростання з подальшим невеликим спадом, і досягає гучності форте – це кульмінація експозиції. Але кульмінація не затримується понад двох тактів, протягом яких гучність стрімко спадає до піано, темп сповільнюється до адажіо, напруга та відчайдушність змінюються темними глибинами невтішного мороку, знаменуючи початок завершального розділу експозиції.

Завершальна партія містить матеріал з розділу побічної партії та водночас новий мотив. Цей мотив ніби повільно впливає, прихований таємничим туманом, підіймається вище, але не досягає висоти через брак сил, і скочується донизу шляхом паралельного хроматичного ходу усіх голосів. За завершальною партією слідує точне повторення всієї експозиції.

Розробка також складається з трьох частин. Хоча цей розділ становить собою розвиток матеріалу, представленого в експозиції, він починається введенням нового мотиву, з якого проростає другий мотив частини II розробки, який широко використовується в ході розвитку. Перша та друга частини розробки побудовані переважно на матеріалі головної партії, а третя частина представляє розвиток матеріалу побічної партії.

Реприза не є точною. Хоча в ній використовується матеріал, викладений в експозиції, і він вводиться в тому ж порядку, вона являє собою подальшу розробку матеріалу. Реприза містить два тематичні та завершальний розділи, що відповідає трьом сегментам в експозиції. Перший тематичний розділ (сфера головної партії), на відміну від аналогічного в експозиції, складається з двох частин (I та II), де перша частина є розробкою матеріалу першої частини експозиції, а друга частина є розробкою матеріалу другої частини експозиції. Перший розділ значно перевищує другий за розміром, він також є у два рази довшим ніж в експозиції.

Другий тематичний розділ (побічна партія) складається з двох частин. Перша частина є головним чином повторенням перших тактів побічної партії експозиції, лише в іншій тональній сфері. Друга частина ж є подальшим

розвитком музичного матеріалу. Цей розділ – великий за розміром, в ньому з'являється остання кульмінація, що вражає гірким почуттям неприйняття несправедливості, що ніби роздирає зсередини з карколомною силою.

Завершальний розділ побудовано на матеріалі відповідного розділу експозиції, однак матеріал тут обробляється дещо інакше і подовжується шляхом розширення.

Висновки до розділу 2

Творчий доробок А. Берга містить приклади таких жанрів як опера, концерт, камерно-інструментальна музика, фортепіанна музика, проте на початку композиторського шляху він активно працював у пісенному жанрі, головною передумовою чого було навколишнє середовище, в якому формувалася свідомість юного А. Берга: традиція салонного музикування та сімейне коло, де було поширене захоплення музикою.

Пісні юнацтва (*Jugendlieder*) А. Берга були написані від 1900 до 1908 року й стали фіксацією процесу самостійних занять композицією. Близько 30 з усього 85 пісень були написані ще до початку занять з А. Шенбергом, усі інші він писав паралельно з вивченням суто теоретичних дисциплін. Таким чином, можна припустити, що А. Берг не отримував настанов від вчителя при написанні цих творів, а лише експериментував з набутими знаннями про стильові засади творчості різних композиторів, у тому числі й під час активного прослуховування та відвідування концертів. Саме тому в них відчутні мотивні та гармонічні паралелі з музикою таких майстрів як Ф. Шуберт, Г. Вольф, Й. Брамс, Г. Малер, Р. Шуман, Е. Гріг та Р. Штраус. Хоча творчість цих митців безсумнівно вплинула на молодого композитора, він уникав прямого копіювання або відтворення їх стилістичних прийомів,

демонструючи в цих невеликих творах, написаних у переважно традиційних формах, широту стилістичних рішень та розмаїття ідей.

Музична мова *Jugendlieder* не містить новаторських елементів і свідчить про недосконалість майстерності юного композитора. Ранні пісні відзначаються відносно простою гармонічною структурою і підпорядкуванням певному тональному центру. Юний митець використовував традиційні гармонічні засоби, наслідуючи композиторів епохи романтизму, а також хроматичні послідовності, що не мали чітко вираженої функціональності. Пісні ж, створені паралельно з навчанням в А. Шенберга, вже свідчать про постійний розвиток стилю композитора, що проявляється у використанні складнішої гармонії та більш різноманітних ритмічних формул.

Особливу увагу привертає трактування фортепіано у *Jugendlieder*. Хоча рівень піаністичної техніки автора, визначений відсутністю систематичних занять, не призводить до вишуканості фортепіанної партії пісень, навіть і така вона все ж привертає увагу музикознавців. Так робота американської дослідниці С.Б. Адамс, присвячена *Jugendlieder*, має особливу значущість, адже в ній окремий розділ присвячений особливостям фортепіанного викладу. Як зазначає дослідниця, фортепіанна партія тут не вимагає високої технічної майстерності, хоча у ній використовуються певні ритмічні фігури, такі як синкопи, а також тремоло та октавне дублювання, що надає їй драматичного звучання та свідчить про те, що композитор трактував фортепіано як інструмент, який може створити звучання оркестру. Крім того, вона визначає інтонаційну концепцію пісень та несе драматичний зміст, де використання тремоло, трелей, тріольних фігур, хроматичних ходів октавами має за мету розкриття образів поетичного тексту.

Можна стверджувати, що звуковий образ фортепіано в *Jugendlieder* А. Берга має класичні риси. Це пояснюється прозорою фактурою, ясністю мотивів та використанням чітких ритмічних формул, які мають вирішальне

значення у побудові архітектоніки твору. Крім того, фортепіанна партія не містить віртуозного аспекту та використання педалі не має колористичного або тембрового значення. Композитор залишає також достатню кількість позначок щодо виконання, які першочергово стосуються темпових коливань та настрою, а згодом і додає позначення використання педалі.

Створені між 1905-1908 роками, *Сім ранніх пісень* суттєво відрізняються від *Jugendlieder* по глибині музичного задуму та стилю. Цикл відображає вплив стильових особливостей таких композиторів, як К. Дебюсі, Р. Штраус, Р. Вагнер та А. Шенберг, і знаходяться на межі між романтизмом, імпресіонізмом та експресіонізмом.

Фортепіанна партія *Семи ранніх пісень* відображає еволюцію творчого мислення А. Берга, вона більш самостійна, має власну мотивну побудову та розробку. Більшість пісень у цьому циклі характеризуються ясною та прозорою фактурою фортепіанної партії, акцентом на ритмічній структурі, лаконічністю музичного висловлювання, мотивною розробкою, а також відсутністю віртуозного та зображального аспекту. У більшості пісень також використовується значна кількість позначок динамічних та темпових відхилень, що свідчить про деталізацію композиторського задуму. Однак, пісня *Nacht* вибивається з цього контексту. Фортепіанна партія в цій пісні має важливе темброве та колористичне значення та асоціюється з імпресіоністичною стилістикою. Ці особливості дають можливість припустити, що А. Берг свідомо використовував різні підходи до трактування звукового образу фортепіано. Таким чином, ми віднесемо звуковий образ фортепіано пісні *Nacht* до романтичного, а звуковий образ фортепіано в *Schilflied*, *Die Nachtigall*, *Traumgekrönt*, *Im Zimmer*, *Liebesode* та *Sommertage* до класичного.

Порівняно з великою кількістю створених пісень, здається, що до занять з А. Шенбергом А. Бергу було мало цікаво komponувати інструментальні твори. Поява перших інструментальних творів, основна

частина яких була написана для фортепіано соло, пов'язана саме з початком занять композицією з А. Шенбергом у 1907 році. Варто зазначити, що поруч з першими піснями, які, наперекір їх простій музичній мові та відсутності виразної стилістичної індивідуальності, мають важливе художнє значення, фортепіанні твори більше відповідають технічним завданням опанування мініатюрного жанру. Це підтверджується тим фактом, що жоден з фортепіанних творів, написаних у період навчання в А. Шенберга, не був опублікований, окрім Сонати для фортепіано оп. 1, яка відрізняється наявністю художньої концепції, стилістикою та музичною мовою.

Серед ранніх фортепіанних творів А. Берга Тема та варіація фа мінор, Тема та варіація ля мажор, Менует фа мажор, Вальс соль мажор, а також фортепіанні п'єси фа мінор, до мінор, сі мінор, до-дієз мінор, Експромт мі мажор і Дванадцять варіацій на власну тему до мажор. Ці твори ґрунтуються на синтезі класично-романтичної традиції та пізньоромантичних тенденцій і мають спорідненість з творами Е. Гріга, Ф. Шопена, Й. Брамса, та Р. Шумана. Цікаво, що попри відверто романтичний стиль музики, звуковий образ фортепіано в цих творах більш схожий до класичного. Однак, з урахуванням незавершеності формування творчої індивідуальності, звуковий образ фортепіано в ранніх фортепіанних творах А. Берга не підлягає однозначному визначенню. Раннього А. Берга можна назвати «помірним романтиком», адже в його музиці зберігаються класичні норми та ясність звучання. Фортепіано А. Берга не притаманні такі властивості романтичного звукового образу як розмиття меж, фресковість, колористичне чи темброве значення педалі. Тому ми схилиємося до думки, що його звуковий образ фортепіано є класичним, що підтверджується ясністю розмежування фактурних пластів, чітким розподілом на мелодійний голос та акомпанемент у гомофонно-гармонічній фактурі, використанням гармонії як формотворчого елементу, надаванням переваги акордовій фактурі, а також відсутністю тембрового або колористичного значення гармонічних функцій та педалі.

Соната для фортепіано оп. 1 поряд із ранніми фортепіанними творами привертає увагу цікавою художньою концепцією, стилістичними особливостями та унікальною музичною мовою. Вона є єдиним твором для фортепіано соло, що було офіційно оприлюднено, водночас відкриває опусний каталог А. Берга і є його останнім тональним твором, адже вже наступний – Чотири пісні на слова Ф. Хеббела та А. Моберта оп. 2 – написаний у стилі, що передбачає перехід до експресіонізму та атональності.

Музика Сонати яскраво виражає тенденції пізнього романтизму та експресіонізму, вона кристалізує риси індивідуального стилю А. Берга, такі як щільність поліфонічної фактури та насиченість мотивно-тематичної роботи, опора на міцну конструкцію під час панування безперервного розвитку. Звуковий образ фортепіано в цьому творі можна віднести до класичного, оскільки він характеризується ясністю мотивної побудови, одночасною поліфонічністю та прозорістю фактури, відсутністю колористичних та тембрових властивостей гармонії.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНІ ТА ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ А. БЕРГА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ

3.1. Інтерпретації вокальних опусів.

Вокальні твори А. Берга отримали широке розповсюдження в концертно-виконавській практиці за кордоном, проте мало відомі в Україні. Звичайно, у виконанні українських митців вже прозвучали окремі фрагменти опер композитора, проте пісні А. Берга дуже рідко зустрічаються в програмах вітчизняних концертів. Хоча *Сім ранніх пісень*, представлені в концертному та навчальному репертуарі українських музикантів, про існування майже вісімдесяти п'яти ранніх пісень композитора відомо небагатьом. Важливою перешкодою до входження цих творів у репертуар вітчизняних виконавців є недоступність нотної партитури багатьох творів, адже *Jugendlieder* А. Берга не широко поширені у друкованому вигляді в бібліотеках України. Лише деякі партитури творів доступні українському музикантові у друкованому чи електронному вигляді. Тому ці пісні майже ніколи не лунають у стінах вітчизняних концертних залів. На противагу цьому, виконання вокальних опусів А. Берга закордонними виконавцями має свою історію.

Відомо, що вперше три пісні з циклу *Семі ранніх пісень* були виконані поряд із Подвійною фугою для струнного квартету у супроводі фортепіано на концерті учнів А. Шенберга 7 листопада 1907 року. Пісні *Liebesode*, *Die Nachtigal* та *Traumgekrönt* прозвучали у виконанні віденської концертної співачки Ельзи Пацелер (Elsa Pazeller, 1881-1943), яка пізніше отримала визнання завдяки інтерпретації пісень Г.Вольфа, партію фортепіано виконав Карл Горвітц (Karl Horwitz, 1884-1925) – австрійський композитор, який брав поряд з А. Бергом приватні уроки з композиції в А. Шенберга протягом 1904-1908 років. Ця подія стала першим публічним виконанням не тільки

вокальних творів, а й музики А. Берга загалом. Воно було лише стисло освітлене в одній газеті, проте з письма композитора до подруги юнацтва відомо, що публіка двояко оцінила виконання творів. На думку А. Берга, «найбільшого успіху на цьому концерті досягла Фуга <...> безсумнівно найкраща з трьох пісень *Traumgekrönt* не сподобалася взагалі, а найслабша *Die Nachtigal* надихнула багатьох» [33, с. 14]. Однак композитор зазначив, що він не орієнтувався на смак натовпу та не прислуховувався до їх думок, і був би навіть щасливий, коли зміг уникнути того самого натовпу. Це наводить на думку про особливе відношення композиторів нововіденської школи до публіки та проблеми комунікації зі слухачем.

Як відомо, композитор не публікував *Сім ранніх пісень* аж до 1928 року, тому вони не входили в програми концертів раніше. Можливо, пісні все ж таки інколи звучали та обговорювались у тісному шенбергівському колі, але вирішальним імпульсом входження їх в постійний концертний репертуар стала поява оркестрової версії п'яти пісень німецькою співачкою Вандою Аксель-Клеменс (Wanda Achsel-Clemens, 1886-1977) під керівництвом данського композитора Пауля фон Кленау (Paul von Klenau, 1883-1946) 18 березня 1928 року у Відні.

Після видання *Сім ранніх пісень* швидко отримали поважне місце серед популярного репертуару. До деяких виконань був залучений і сам автор. Так композитор диригував піснями 27 січня 1929 року в Берліні (партію голосу виконала співачка Ліза Франк (Lisa Frank, дати життя невідомі), а також на концерті 27 листопада разом зі співачкою Стелою Айзнер (Stella Eisner, 1883-1972?). Деякі з *Семи ранніх пісень* також прозвучали на концерті віденської секції Інтернаціонального Суспільства Нової Музики, присвяченому п'ятдесятиріччю А. Берга 9 лютого 1935 року. Перша ж публічна презентація усіх семи пісень циклу в оркестровій версії відбулася 6 листопада 1928 року у Відні у виконанні співачки Клер Борн (Claire Born, 1898-1965) та диригента Роберта Хегера (Robert Heger, 1886-1978), яку

А. Берг в письмі до А. Шенберга прокоментував так: «Виконання моїх *Семи ранніх пісень* під керівництвом Р. Хегера на концерті Суспільства вийшло досить гарним <...> Успіх був дійсно чудовим; для провалу не було також справжніх причин, адже пісням вже більше ніж двадцять років» [35, с. 347].

Відтоді *Сім ранніх пісень* постійно звучать на концертах в різних країнах у виконанні різних митців. З розвиненням технології звукозапису були зроблені різні записи циклу на пластинках і, згодом, на дисках. До найперших записів оркестрової версії циклу відносяться виконання 1961 року американською співачкою Бетані Бірдслі (Bethany Beardslee, нар. 1925) та Колумбійським симфонічним оркестром під керівництвом Роберта Крафта (Robert Craft, нар. 1941), запис 1967 року у виконанні північноірландського сопрано Гетер Гарпер (Heather Harper, 1930-2019) та Симфонічного оркестру BBC під керівництвом П'єра Булеза, а також виконання американської співачки Арлін Оже (Arleen Augé, 1939-1993) та данського Шенберг-Ансамблю під керівництвом голландського диригента Рейнберта де Леув (Reinbert de Leeuw, 1938-2020), зроблений на концерті 1988 року.

Цікаво, що у XX столітті записи оркестрової версії *Семи ранніх пісень* перебільшують кількість записів фортепіанної версії циклу. Проте, з початку XXI століття дедалі більше виконавців записують саме фортепіанну версію пісень на диски. Слід зазначити, що попри більшу доступність фортепіанної версії *Семи ранніх пісень*, що не потребує залучення великої кількості виконавців, на концертах у минулому й сьогодні цикл виконується все ж таки переважною більшістю в оркестровій версії.

Одним з перших записів виконання фортепіанної версії пісень є зроблений у 1962 році американською сопрано Елеонори Стебер (Eleanor Steber, 1914-1990) та піаністом Едвіном Білткліффом (Edwin Biltcliffe, дати життя невідомі), запис 1967 року американського тенора Блейка Штерна (Blake Stern, 1917-1987), партію фортепіано виконав американський піаніст Уорд Девенні (Ward Devenny, 1916-2002), а також запис 1979 року у

виконанні німецької сопрано Росвіти Текслер (Roswitha Texler, нар. 1936) та британського піаніста Джона Тілбері (John Tilbury, нар. 1936).

Сім ранніх пісень цікавили не тільки виконавців минулого століття, а й митців сьогодення, про що свідчить існування багатьох записів на дисках, створених після 2000 року, а також відеозаписів концертів. Хоча на концертах цикл все ж таки виконується частіше в оркестровій версії, багато митців записують свої інтерпретації фортепіанної версії *Семи ранніх пісень* на дисках. Серед них запис 2006 року, зроблений німецькою оперною співачкою Діаною Дамрау (Diana Damrau, нар. 1971) та німецьким піаністом Штефаном Маттіасом Ладеманом (Stephan Matthias Lademann); запис 2009 року у виконанні польської співачки Агати Зубель (Agata Zubel, нар. 1978) та польського піаніста Марціна Грабош (Marcin Grabosz); виконання циклу англійською співачкою Кетрін Бродерік (Katherine Broderick) та шотландського піаніста Малкольма Мартіно (Malcolm Martineau, нар. 1960), записане на диску 2012 року; запис виконання бельгійської сопрано Катрієн Бертс (Katrien Vaerts) та данського піаніста Томаса Дільтєнса (Thomas Dieltjens); датований 2018 роком, запис англійської співачки Люсі Кроу (Lucy Crowe, нар. 1978) та англійської піаністки Анни Тілбрук (Anna Tilbrook), датований 2018 роком, а також багато інших.

Тут слід зауважити, що всі ці інтерпретації були зроблені закордонними виконавцями, дані про виконання *Семи ранніх пісень* А. Берга українськими митцями відсутні. Це стосується обох версій циклу. Проте, ми схилиємося до думки, що *Сім ранніх пісень* все ж таки фігурували в програмах концертів у вітчизняних залах, при тому скоріше за все у фортепіанній версії, бо вона є більш доступною та не потребує залучення цілого оркестру.

Розглянемо дещо детальніше звуковий образ фортепіано А. Берга на прикладі пісні *Nacht*. Ця пісня демонструє відмінне трактування звукообразу фортепіано порівняно з юнацькими піснями А. Берга. Звуковий образ фортепіано у цьому творі асоціюється з виконавською стилістикою

імпресіонізму через колористичне та темброве значення фортепіано. Ці риси посилюються у виконанні шведського піаніста Бенгта Форсберга (Bengt Forsberg, нар. 1952) разом зі шведською співачкою Анне Софі фон Оттер (Anne Sofie von Otter, нар. 1955). Виконанню Б. Форсберга притаманне романтичне бачення фортепіанного звукообразу. Особливу увагу він приділяє тембровій та колористичній характеристиці фортепіано, фокусує слух на просторово-акустичних властивостях звуку, що надає фортепіанній партії медитативності, споглядальності, використовуючи темброво-акустичні перегуки з партією голосу. Бенгт Форсберг та Анне Софі фон Оттер виконують пісню у повільнішому темпі, ніж інші виконавці з широким використанням рубато. Це сприяє особливо виражальному інтонуванню в обох партіях, де кожен акцент чи динамічне коливання загострюються і виконуються у дещо перебільшеному вигляді. Піаніст також використовує експресивне легато та педаль для створення колористичного ефекту.

По-іншому трактує звуковий образ фортепіано у цьому творі японсько-британська піаністка Міцуко Учіда (Mitsuko Uchida, нар. 1948). Її виконання з німецькою співачкою Доротеєю Решман (Dorothea Röschmann, нар. 1948) має ознаки трактування звучання фортепіано як класичного, що проявляється в більш однорідному темпі, ясності звучання, увазі до дрібних деталей, кожного звуку у пасажах, прозорості фактури.

Поряд із *Сім'ю ранніми піснями*, котрі після їх опублікування у двох версіях у 1928 році постійно звучали в різноманітних інтерпретаціях на концертах та записувалися різними виконавцями на платівках і згодом дисках, *Jugendlieder* А. Берга не були залучені до концертної та виконавської практики аж до 1976 року, адже дружина композитора ретельно оберігала його доопусні твори. Після смерті Х. Берг світ побачив усі ранні твори митця та нариси, що послугувало імпульсом збільшення інтересу до ранньої творчості А. Берга та створенню перших інтерпретації цих творів.

Однією з перших видатних інтерпретацій є запис виконання більшості з пісень I та II томів *Jugendlieder*, зроблений відомим німецьким оперним та камерним співаком Дітріхом Фішер-Діскау (Dietrich Fischer-Dieskau, 1925-2012) та німецьким піаністом Арібертом Райманом (Aribert Reimann, нар. 1936) вкінці 1984 року. Відтоді вибірккові пісні з двох томів записувались на дисках різними виконавцями. Серед них відома американська оперна співачка Джессі Норман (Jessye Norman, 1945-2019), запис дванадцяти вибіркових *Jugendlieder* разом з американською піаністкою Енн Шейн (Ann Schein, нар. 1939), який вийшов на диску у 1995 році. Також дев'ять пісень були записані на диску японською меццо-сопрано Міцуко Сираї (Mitsuko Shirai, нар. 1947) разом з німецьким піаністом Хармутом Холлем (Harmut Höll, нар. 1952) у 1992 році.

Достеменно невідомо, коли усі пісні з двох томів *Jugendlieder* були записані на дисках або виконані на концерті чи серії концертів вперше. Проте, ймовірно, що ці записи були зроблені вже сучасними виконавцями. Найдавніший запис, який нам вдалося знайти датований 2003 роком, майже через тридцять років після оприлюднення пісень. Усі тридцять дев'ять пісень з I та II тому *Jugendlieder* були виконані шведською співачкою Елен Ліндквіст та німецьким піаністом Філіппом Фоглером. Слід зазначити, що лише небагато митців записали свою інтерпретацію усіх *Jugendlieder* А. Берга на дисках. Крім вже зазначеного виконання Елен Ліндквіст та Філіппа Фоглером нам вдалося знайти лише ще два виконання. Ці два виконання зроблені нещодавно, що говорить про інтерес до творчості юного А. Берга й у XXI столітті. Одна версія була записана на диску у 2016 році, пісні були виконані канадською співачкою Юлією Бентлі та американським піаністом Куан-Хао Хуанг.

Друге ж виконання особливо привернуло нашу увагу, адже на цей час це є єдиний зразок запису усіх вокальних творів А. Берга. Серія з трьох дисків містить в собі інтерпретації не тільки двох виданих томів *Jugendlieder*,

а й інших ранніх пісень композитора. На дисках записані вісімдесят п'ять пісень юнацтва, фортепіанна версія *Семи ранніх пісень*, *Чотири пісні на слова Ф. Хеббела та А. Моберта ор. 2*, *П'ять пісень на тексти до поштових листівок П. Альтенберга ор. 4* у фортепіанному перекладенні, додекафонна версія *Schließe mir die Augen beide* 1925 року та пісня Лулу з однойменної опери різними виконавцями. Серед них італійський баритон Мауро Борджіоні (Mauro Borgioni), італійська меццо-сопрано Елізабетт Ломбарді (Elisabetta Lombardi), корейська сопрано Мьон Джеа Кхо (Myung Jea Kho), англійський тенор Марк Мільхофер (Mark Milhofer), та італійський піаніст Філіппо Фаріnellі (Filippo Farinelli). Ця серія дисків була випущена в кінці 2019 року, що свідчить про те, що рання творчість А.Берга цікавить виконавців сьогодення не менше ніж виконавців минулого сторіччя.

Порівняємо три виконання пісні *Grenzen der Menschheit*, що увійшла до першого тому *Jugendlieder* – канадської сопрано Юлії Бентлі (Julia Bentley) з американським піаністом Куан-Хао Хуанг, італійського баритона Мауро Борджіоні з італійським піаністом Філіппом Фаріnellі та німецького співака Дітріха Фішер-Діскау з німецьким піаністом Арібертом Райманом. Ці виконання розмежовані в часі та дуже відрізняються один від одного. Перші два записи були зроблені у 2016 та 2019 році відповідно, а останній – майже на тридцять років раніше, у 1985 році. Усі три піаністи по-різному трактують образ фортепіано в цьому творі. Як ми вже зазначали, звуковий образ фортепіано в *Jugendlieder* належить до класичного зразка. Виконання фортепіанної партії у *Grenzen der Menschheit* італійського піаніста Філіппа Фаріnellі посилює цей аспект. У його виконання партія фортепіано звучить дуже ясно, подекуди навіть сухо, адже він майже не використовує педаль, наявні тут мотиви звучать дуже ясно у розмовній манері. Виконавці майже не використовують *rubato*, спираючись лише на зазначені автором темпові коливання.

Зовсім по-іншому трактує образ фортепіано Аріберт Райман. Його виконанню притаманне широке використання педалі, виражальне інтонування поряд з експресивною партією голосу, ширші темпові коливання, але в межах позначок автора. Примітно, що А. Райман та Д. Фішер-Діскау виконують пісню значно повільніше ніж інші митці, що надає їх інтерпретації особливої драматичної виразності.

Трактування образу фортепіано Куан-Хао Хуанг відрізняється довшим фразуванням, швидшим темпом, об'єднанням фортепіанної фактури в єдине ціле, доволі широке використання педалі. Проте слід зазначити, що дане виконання найменше відображає задум автора, що проявляється перш за все у надто швидкому темпі, порівняно з позначкою композитора «*sehr langsam*» («дуже повільно»). Через це твір втрачає свого драматизму та передає легші емоції.

3.2. Інтерпретації фортепіанних опусів.

Фортепіанна музика А. Берга представлена невеликою кількістю творів. До 1976 року виконавці мали доступ лише до одного твору композитора – *Сонати для фортепіано оп. 1*, адже це був єдиний опублікований твір композитора для фортепіано соло. Ранні фортепіанні твори, написані за часів навчання в А. Шенберга, до яких відносяться Менует фа мажор, Тема та варіація фа мінор, Тема та варіація ля мажор, Маленький вальс соль мажор, Експромт мі мажор, Фортепіанні п'єси фа мінор, до мінор, сі мінор, до-дієз мінор, а також нариси незавершених творів ретельно охоронялися дружиною композитора і відкрилися світові лише після її смерті. Нотний текст *Дванадцяти варіацій на власну тему до мажор* був, проте, доступний у певному вигляді, про що свідчить існування запису цього твору та Сонати оп. 1, зроблений італійським піаністом Бруно Мецценою (Bruno Mezzena,

1927-2017) у 1973 році. Однак, записи інших ранніх творів для фортепіано А. Берга з'являються дещо пізніше.

Так нам вдалося знайти декілька виконань, записаних на дисках, серед яких запис 1996 року італійського піаніста Емануеле Арчіулі (Emanuele Arciuli, нар. 1965), а також записи 1997 та 2002 року угорсько-датської піаністки Елізабет Кляйн (Elisabeth Klein, 1911-2004). Виконавець і виконавиця створили власну інтерпретацію завершених ранніх творів для фортепіано А. Берга, а саме Дванадцяти варіацій на власну тему до мажор, Теми та варіації фа мінор, Теми та варіації ля мажор, Менуету фа мажор, Фортепіанних п'єс фа мінор, до мінор, сі мінор, до-дієз мінор, Маленького вальсу соль мажор та Експромту мі мажор.

Привертає увагу ще один запис фортепіанних творів А. Берга, випущений у 1990 році швейцарським піаністом Жан-Жаком Дюнкі (Jean-Jacques Dünki, нар. 1948). Цей диск містить не лише завершені твори, а й деякі нариси композитора. Так слухач може ознайомитися з фрагментами чотирьох незавершених сонат, Менуетом до мінор та подальшими варіаціями до Теми та варіацій фа мінор.

Розглянемо два виконання Фортепіанної п'єси сі мінор – італійського піаніста Емануеле Арчіулі та швейцарського піаніста Жана-Жака Дюнкі. Ці два виконавця по-різному трактують звуковий образ фортепіано композитора. Зазначимо, що ранні фортепіанні твори А. Берга були створені на основі романтичної фортепіанної традиції, проте звуковий образ фортепіано композитора має багато схожостей з класичним. У Фортепіанній п'єсі сі мінор наявні риси класичного звукового образу, а також риси подібні до образу фортепіано Р. Шумана, серед яких ясність фактури та поліфонічність. А. Берг не залишив жодних темпових чи динамічних вказівок, позначаючи лише акценти та мотивні ліги, що дає можливість до достатньо широкого спектра інтерпретаційних рішень.

Спираючись на класифікацію К. Мартінсена, ми схилиємося до думки, що Е. Арчіулі виконує твір згідно з класичним образом, що проявляється у розмовному інтонуванні, короткому фразуванні, увазі до дрібних деталей, прозорості фактури, ясності мотивів, обмеженому використанні педалі переважно для розмежування звучностей та повільнішому темпі. На противагу йому, Ж.-Ж. Дюнкі орієнтується на романтичну традицію. Його виконанню властиве широке використання рубато, гнучкість темпових переходів і коливань, виражальне інтонування задля загострення музичного сенсу, експресивне легато та широке використання педалі як важливого колористичного засобу. Виконання Ж.-Ж. Дюнкі передає розмаїття почуттів – сум, ніжність, надію, пристрасть, занепокоєння та смирення. Фразування тут більш фрескове, об'єднане в ціле, що сприяє вибудуванню цілої історії з розвиненням почуттів.

Поряд із вокальними опусами, кількість записів виконання фортепіанних творів А. Берга значно менша. Виключенням є Соната для фортепіано ор. 1, яка припала до душі багатьом видатним виконавцям минулого та сьогодення як то за кордоном, так і в Україні. Багато митців створили власну інтерпретацію сонати, та, на противагу іншим фортепіанним творам А. Берга, які були виключно записані на дисках, включили її до програм своїх концертів.

Виконання Сонати має свою історію, яка почалася з її публікації у 1910 році та продовжується сьогодні. Прем'єра твору відбулася на концерті у Відні 24 квітня 1911 року у прочитанні піаністки Етти Верндорф (Etta Werndorff, 1881-1961), на якому також звучали інші твори А. Берга та А. Веберна. А. Берг був знайомий з піаністкою через А. Шенберга, який в той проміжок часу був орендарем її брата. Крім цього, вона була членом Асоціації приватних музичних виступів (Verein für musikalische Privataufführungen), заснованого А. Шенбергом у 1918 році, в рамках якої виконувалась сучасна музика. За часів функціонування Асоціації піаністка брала активну участь у

концертах і виступала як солістка та концертмейстер. У виконанні Е. Верндорф вперше прозвучали такі твори композиторів нововіденської школи як Фортепіанні п'єси ор. 11, П'ятнадцять віршів з «Книги висячих садів» Ш. Георге ор. 15, аранжування першої частини *Gurre-Lieder* для голосу з фортепіано А. Шенберга, та, нарешті, Соната для фортепіано ор. 1 А. Берга.

Попри самотійність та глибину задуму твору, перше виконання Сонати не викликало емоційного співчуття в аудиторії, самотній за стилем та музичною мовою твір публіка зустріла холодно та без особливого ентузіазму. Як це буває, у композиторів-новаторів – А. Берга, А. Шенберга й А. Веберна, були проблеми з комунікацією зі слухачем, виникав розрив між їх прагненням до нового та консервативними уподобаннями публіки. Доказом цього стало прохолодне прийняття Сонати при першому її виконанні, та те, що наступне відбулося лише у 1922 році в Парижі в інтерпретації канадського піаніста Лео-Пол Морена (Léo-Pol Morin, 1892-1941).

На противагу відносно невеликій кількості виконань твору в першій половині ХХ століття, сьогодні Соната для фортепіано ор. 1 А. Берга входить до репертуару багатьох відомих піаністів сучасності. Однією із причин зростання інтересу до цього твору є інтерпретація видатного канадського піаніста Глена Гульда. Відомо, що він цікавився творами композиторів ХХ століття, в його виконанні були зроблені перші записи фортепіанних творів А. Веберна, П. Хіндеміта, Ф. Пуленка, Б. Бартока та інших. Тому не дивно, що Сонати для фортепіано ор. 1 А. Берга, аудіозапис якої піаніст зробив у 1953 році, також привернула увагу митця.

Серед інших видатних музикантів, якими було зроблено записи Сонати А. Берга, назвемо італійського піаніста Мауріціо Полліні (1967 р.), американського піаніста Мюррея Перайю (1993 р.), британську піаністку японського походження Міцуко Учіду (2001 р.), ізраїльського піаніста Даніеля Баренбойма (2003 р.).

Особливої уваги, на наш погляд, заслуговує виконавська версія південнокорейського піаніста Чо Сон Чжина. Переможець XVII Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена у Варшаві, піаніст заслужив світове визнання саме завдяки трактуванню творів епохи романтизму. Виконавець яскраво втілює власне бачення звукового образу фортепіано, закладеного А. Бергом в Сонаті, трактуючи його у романтичному векторі. Його виконання насичене романтичними фарбами: вільне оперування темпом, широке використання рубато та агогічних відхилень, м'яке туше, повне занурення в клавіатуру, рясне застосування педалі, яскрава і пристрасна рвучкість. Виконавець розкриває глибину розмаїття почуттів поряд з нервовою експресією, яскраво втілює емоційне напруження, а також пізньоромантичні настрої Сонати, які композитор заклав у творі, посилюючи їх.

Дедалі більше сучасних піаністів додають Сонату для фортепіано ор. 1 А. Берга до своєї виконавської скарбнички. Цей твір іноді звучить на концертах у вітчизняних залах, а також входить до репертуару молодих українських віртуозів. У березні 2020 року в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського відбувся концерт українського піаніста Олександра Леонова, у якому було представлено чотири сонати композиторів різних напрямків, у тому числі й Сонату ор. 1 А. Берга. Цей твір також прозвучав у лютому 2020 року на концерті українського піаніста Євгена Громова, який спеціалізується у виконанні сучасної музики та пропагандує світову, зокрема, українську музику другої половини XX століття.

Існування великої кількості версій цього твору наводить на думку про те, що він знаходить відгук у серцях багатьох музикантів минулого століття та сучасності, а зріст їх кількості символізує те, що Соната ор. 1 А. Берга приваблює все більше виконавців, а її актуальність у XXI столітті дедалі міцнішає.

Соната знаходить відгук в душі не лише піаністів-виконавців, а й музикантів інших спеціалізацій. Кожен митець намагається по-своєму виразити індивідуальне ставлення до твору, передати слухачеві емоції, що викликає цей твір у нього. Одним із можливих способів вираження власного уявлення твору є створення перекладення або аранжування цього твору. Так деякі митці представили композиторські версії Сонати оп. 1 А. Берга. Серед них назвемо: перекладення для симфонічного оркестру голландського композитора Тео Вербея, для струнного оркестру Війнанда ван Клаверена, для гітари латиноамериканського гітариста Хорхе Кабальєро та данського гітариста та аранжувальника Крістофа Дежур.

Концепції цих версій, з одного боку, спираються на характерні риси звучання фортепіано, для якого вона була написана, а з іншого – є окремою художньою цілісністю, зі специфічними тембровими, фактурними характеристиками, визначеними органологією інших інструментів або групи інструментів. Зрозуміло, що у процесі перекладення відбувається суттєва трансформація авторського задуму твору: здійснюється зміна та пошук нової фактурної інтонації, корекція образу фортепіано з урахуванням технічних і звукових можливостей нового інструмента, зміна тембрового забарвлення звучання. Проте, аналіз аранжувань як видів композиторської інтерпретації, на наш погляд, окрім визначення взаємозв'язків між перекладенням та першоджерелом, дозволяє не тільки розкрити алгоритм дії інтерпретатора, але й глибше поринути у композиторський задум та як наслідок – викликати більш всебічне розуміння цього твору.

Розглянемо деякі перекладення детальніше з метою виявлення базових параметрів задуму аранжувальників та їх погляду на задум автора. За В. Москаленко: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосеміологічних можливостей музичного твору» [15, с. 48]. В. Москаленко виділяє декілька видів інтерпретації: слухацьку, редакторську,

виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу. Тож, перекладення Сонати для камерного оркестру Війнанда ван Клаверена є прикладом композиторської інтерпретації.

Війнанд ван Клаверен – нідерландський піаніст, органіст, композитор і аранжувальник, автор численних перекладень для голландських ансамблів різного інструментального складу. У преамбулі до диска, на якому записано перекладення В. Клаверена сонати А. Берга знаходимо передмову: «Чутлива та ідіоматична транскрипція для струнного оркестру Сонати, записана на цьому диску, була спочатку зроблена у 2011 році для “Амстердамської Сінфоньєти” голландським піаністом та композитором Війнандом ван Клаверном (нар. 1975), який заслуговує репутацію вмілого та плідного аранжувальника музики різних напрямів» (див. Додаток А).

Перш за все, скажемо про визначення «жанру», а саме «аранжування». В музичній енциклопедії терміну «аранжування» дається таке визначення: «Аранжування (від франц. *arranger* – упорядковувати) – перекладення (приспосовування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів), для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів (наприклад клавір опери, перекладення оркестрового чи камерно-ансамблевого твору для фортепіано у 2, 4 та 8 рук, оркестровка фортепіанної п'єси)».

Таким чином, можна заздалегідь сказати, що обираючи аранжування як визначення типу композиторської інтерпретації В. Клаверен вказує на поле змін, що він собі дозволяє. Визначимо основні з них. Перш за все, твір перекладено для струнного оркестру, до складу якого входять перші та другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси з рекомендованою кількістю щонайменше 6–6–5–4–2 виконавців відповідно. В. Клаверен пристосовує фортепіанний виклад до технічних можливостей струнного оркестру таким чином: кожен музичний шар фортепіанної фактури доручається певному інструменту. Завдяки прозорій тематичній та мотивній будові, фортепіанну

партію можна з легкістю розділити на декілька голосів, які, наче в поліфонії, є самостійними структурними елементами єдиного цілого. В. Клаварен доручає виконання окремих мотивів і тем певному інструменту чи групі інструментів, що трансформує їх змістовне наповнення. Хоча В. Клаварен майже не змінює оригінальний музичний текст Сонати, його аранжування надає можливість для всебічнішого розуміння цього твору.

Поринемо дещо глибше в музичний текст аранжування. Розпочинає сонату соло чотирьох голосів, мелодійна вертикаль розподілена серед першої та другої скрипок, альту та віолончелі, завершує перше висловлювання контрабас, що приєднався до діалогу останнім. Після люфту розповідь продовжується у звучанні всіх виконавців. В кульмінаційних моментах в головній партії гучність форте та насичене звучання досягається заповненням довгих нот тремоло та октавним дублюванням мелодичного ходу у контрабасів.

У темі побічної партії з'являється соло скрипки, у виконанні якої звучить мелодія верхнього голосу протягом майже всієї побічної партії, та лише за декілька тактів до початку завершальної партії на кульмінації експозиційного розділу соло об'єднується з партією перших скрипок. На зіткненні побічної та завершальної партії довгі ноти в верхніх голосах заповнюються тремоло в той час, коли мотив тричі проходить в різних голосах – спочатку в альтів, потім у віолончелей, та останнє проведення мотиву в альту соло розпочинає завершальну партію. Музика ніби застигла, а час зупинив свій хід, серед туману голосів знову з'являється промінь надії у тембрі соло скрипки, який розпочинає повтор експозиції.

Розробка знов таки починається діалогом інструментів у виконанні соло першої та другої скрипки, альту та віолончелі. Незабаром, усі виконавці приєднуються до висловлювання матеріалу, яке піднімається догори, досягаючи кульмінації, довгі ноти в середніх голосах також виконуються тремоло, що додає напруги та висловлює гірке відчуття скорботи. Після

зменшення напруги починається другий розділ розробки, насичений багатьма переплетіннями мотивів та їх контрапункту. Однак, постійне стрімке відчуття руху та конфлікту голосів, що ніби перебивають кожне висловлювання один одного, сприймається в аранжуванні на відміну від оригінальної партії фортепіано спочатку більш гармонійно, а сперечання голосів здається скоріш підтримкою один одного. Хвилеподібні мотиви на крещендо у віолончелей змінюють настрій, і, сповнені незгодою та обурення, призводять до кульмінації. Гучність дедалі росте і досягає чотирьох форте у звучанні tutti, після чого напруга величезної сили спадає, а гірке відчуття обурення та незгоди розчиняється, окремі мотиви висловлюють своє примирення з дійсністю.

Третій, останній розділ розробки, побудований на матеріалі побічної партії, починається на піанісимо. У звучанні соло скрипки тема-ремінісценція звучить тепло та відверто, але не зображає ту безтурботність, що притаманна темі побічної партії. Вона поступово насичується похмурими фарбами, у віолончелі соло звучить мотив, представлений на зіткненні побічної та завершальної партії експозиції, і повторюється ніби відлуння у контрабаса соло.

Починається реприза. На відміну від експозиційного розділу, де головна партія була доручена чотирьом інструментам, тут вона звучить у всіх виконавців більш впевнено та отримує подальший розвиток матеріалу. З'являється тема побічної партії, яка викладена аналогічно експозиційному розділу у тембрі скрипки соло. Розвиток музичного матеріалу призводить до кульмінації з гучністю чотирьох форте та заповненням довгих нот в середніх голосах тремоло. Гіркою відчуття надає кульмінації постійне скандування спадного мотиву по нотах ре – до – сі-бемоль – ля в партіях перших та других скрипок. Знову з'являється мотив, що повторюється тричі – у тембрі контрабасів, віолончелей, останнє проведення мотиву у тембрі альтя соло розпочинає завершальну партію. Музика та час начебто застигають, туман

розчиняється, поступаючи місцем гармонійній ясності. Самотньо та скорботно звучить три повторення першого мотиву, з якого розпочалася соната – у соло альти, другої скрипки та наостанок першої скрипки. Завершується соната тихим, сповненим журби та пригнічення звучанням сі мінору всього оркестру.

Оригінальним прикладом композиторської інтерпретації Сонати оп. 1 А. Берга є її аранжування для гітари К. Дежур.

Крістоф Дежур – данський гітарист, який виступає як соліст, так і в складі камерного ансамблю. Він намагається популяризувати данську музику, здійснюючи прем'єри та записуючи на дисках твори багатьох данських композиторів як у Данії, так і за кордоном. Поряд з концертною діяльністю, він також займається аранжуванням творів різних стилів та напрямів для гітари, створюючи тим самим оригінальні приклади композиторської інтерпретації. Саме таким прикладом є запис виконання аранжування К. Дежур для гітари Сонати для фортепіано оп. 1 А. Берга самим автором.

Безперечно, при виконанні на гітарі твору, написаного для фортепіано виконавець наштовхнеться на цілу низку перешкод, адже ці два інструменти дуже відрізняються один від одного в засобах виконання, можливому діапазоні звучання, методі звуковидобування тощо. Виникає питання про можливість адекватного перенесення багатосшарової фортепіанної фактури, широкого діапазону звучання, поліфонічного багатоголосся, контрапункту тем і мотивів, поліритмії, гучної динаміки на тембр гітари – інструменту, що є достатньо обмеженим в таких аспектах.

К. Дежур поза сумнівом з величезним успіхом знаходить рішення усім цим складним завданням та створює оригінальний та самобутній твір, що є вагомим внеском у збагачення гітарного репертуару, перш за все, атональних творів. Слід зазначити, що хоча К. Дежур також визначає жанр свого перекладення як аранжування, на відміну від версії В. Клаверена, воно має ознаки транскрипції. В музичній енциклопедії зазначено, що аранжування

зазвичай обмежується пристосуванням оригіналу до технічних можливостей іншого інструменту, в той час, як транскрипція на відміну від аранжування має самостійне художнє значення. М. Борисенко зазначає: «Транскрипція як результат композиторської інтерпретації є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора <...> Зміни в першоджерелі, хоча й унаочнюють індивідуальний стиль інтерпретатора, не втрачають, однак, глибинного інтонаційного зв'язку з ним. Водночас транскриптор виконує досить складні інтерпретаційні завдання: зміни внутрішньої інтонаційної форми при переважному утриманні форми-схеми оригіналу; більш або менш суттєвого перегляду гармонічної інтонації; рухомості константних та змінних елементів у тематизмі при переважному дотриманні його структури; нарешті, модифікація просторово-часових та загальних динамічних якостей вихідної моделі при збереженні певної опори на відносно сталі елементи першоджерела» [4, с. 6].

Порівнюючи перекладення К. Дежур та В. Клаверна, бачимо, що К. Дежур вносить значно більші зміни в музичний текст. Це проявляється перш за все в тому, що він змінює тональність, транспонуючи тональність Сонати сі мінор в мі мінор, що коригує не просто лад, а звучання всього твору. Інтерпретатор також створює нову інтонаційну фактуру – багато мотивів, тематичних елементів, а подекуди й теми цілком звучать в іншому регістрі, що пояснюється пристосуванням фортепіанної фактури до технічних можливостей гітари; використання флажолету та гра акордів перебором додають звучанню новий характер і тепліший образ. Все це разом дозволяє віднести перекладення К. Дежур до жанру транскрипції.

Соната оп. 1 у звучанні гітари, на протиставлення її звучанню у виконанні на фортепіано з її похмурими, подекуди нервовими та непримиренними відтінками, втілює більш м'який образ, пофарбований у

теплі градації кольорової гами, це ніби розповідь досвідченої людини, що з теплом на душі ставиться до сумних подій далекого минулого.

Висновки до розділу 3

Твори А. Берга широко відомі за кордоном і постійно входять до концертних програм у знаних залах світу. Хоча найбільшу популярність отримали опера «Воцтек» та Концерт для скрипки з оркестром, навіть такі ранні твори як Сім ранніх пісень та *Jugendlieder* займають поважне місце в репертуарі видатних закордонних виконавців і записуються ними на дисках. Водночас, про існування майже 85 ранніх пісень юного композитора вітчизняним виконавцям та музикознавцям майже нічого невідомо, що призводить до відсутності цих творів у концертних програмах в українському музичному просторі та записів, зроблених українськими митцями. Натомість вокальні твори А. Берга представлені у цілій низці записів та виконань закордонних виконавців.

Відомо, що концертна презентація трьох з *Семи ранніх пісень* у 1907 році стала першою публічною подією, на якій прозвучали твори, написані А. Бергом. Після їх видання у 1928 році, цикл швидко отримав поважне місце серед популярного репертуару і виконувався доволі часто. Згодом, виконавці стали записувати цикл на диски. Серед найперших записів оркестрової версії циклу слід згадати інтерпретації американської співачки Бетані Бірдслі з Колумбійським симфонічним оркестром під керівництвом Роберта Крафта (1961), північноірландської сопрано Гетер Гарпер та Симфонічного оркестру BBC під керівництвом П'єра Булеза (1967), американської співачки Арлін Оже та данського Шенберг-Ансамблю під керівництвом голландського диригента Рейнберта де Леув (1988). Фортепіанна ж версія циклу привернула особливу увагу митців XXI століття. Зокрема, слід згадати виконання

німецької співачки Діани Дамрау та німецького піаніста Штефана Маттіаса Ладемана (2006), польської співачки Агати Зубель та польського піаніста Марціна Грабош (2009), англійської співачки Кетрін Бродерік та шотландського піаніста Малкольма Мартіно (2012), бельгійської сопрано Катрієн Бертс та данського піаніста Томаса Дільтенса (2018).

Jugendlieder А.Берга, не так широко розповсюджені у концертній практиці, як Сім ранніх пісень, що перш за все пов'язано з тим, що їх публікація стала можливою лише після смерті дружини композитора у 1976 році, хоча кількість їх записів у ХХІ столітті збільшується. Відомо, що обрані пісні були записані такими видатними виконавцями ХХ століття як Дітріх Фішер-Діскау, Джессі Норман, Міцуко Сираї, проте всі пісні з двох томів *Jugendlieder* були записані вже в нашому столітті, зокрема шведською співачкою Елен Ліндквіст з німецьким піаністом Філіппом Фоглером, канадською співачкою Юлією Бентлі з американським піаністом Куан-Хао Хуанг та італійським баритоном Мауро Борджіоні, італійською меццо-сопрано Елізабетт Ломбарді, корейською сопрано Мьон Джеа Кхо, англійським тенором Марком Мільхофер з італійським піаністом Філіппо Фарінееллі. Остання група виконавців представила у 2019 році серію альбомів з всіма вокальними творами А. Берга, що свідчить про те, що сучасні митці проявляють не менше зацікавленості до ранньої творчості А. Берга, ніж минулого століття.

Проаналізувавши різні інтерпретації пісні *Nacht* з *Сими ранніх пісень* та пісні *Grenzen der Menschheit* з першого тому *Jugendlieder*, ми з'ясували, що дані твори дають можливість виконавцям трактувати звуковий образ фортепіано як у класичному, так і у романтичному векторі.

Інтерпретаційних версій творів для фортепіано соло А. Берга не так багато, що також пов'язано з тим, що вони були опубліковані лише у 1976 році. Проте, існування запису Дванадцяти варіацій на власну тему до мажор та Сонати ор. 1 італійського піаніста Бруно Меццени, який був

зроблений у 1973 році, свідчить про доступність нотного тексту цього твору й раніше. Однак, записи інших ранніх творів для фортепіано соло А. Берга з'являються дещо пізніше. Серед них назвемо інтерпретації італійського піаніста Емануеле Арчіулі, угорсько-датської піаністки Елізабет Кляйн, та швейцарського піаніста Жан-Жака Дюнкі.

Поряд із невеликою кількістю записів ранніх фортепіанних творів А. Берга, Соната для фортепіано ор. 1 входить в репертуар багатьох видатних закордонних та українських митців, серед яких італійський піаніст Мауріціо Полліні, американський піаніст Мюррей Перайя, британська піаністка японського походження Міцуко Учїда, ізраїльський піаніст Даніель Баренбойм, південнокорейський піаніст Чо Сон Чжин, а також українські піаністи Євген Громов та Олександр Леонов. Особливої уваги заслуговує виконання Сонати ор. 1 південнокорейським піаністом Чо Сон Чжином, в якому митець яскраво втілює своє бачення звукообразу фортепіано, трактуючи його у романтичному векторі.

Соната зацікавила не лише піаністів, але й музикантів різних спеціалізацій, які зафіксували своє бачення твору у власних аранжуваннях. Так голландський композитор Тео Вербей переклав її для симфонічного оркестру, Війнанд ван Клаверен – для струнного оркестру, латиноамериканський гітарист Хорхе Кабальєро та данський гітарист та аранжувальник Крістоф Дежур – для гітари.

Спираючись на класифікацію видів музичної інтерпретації, запропонованою М.Москаленко, ми з'ясували, що перекладення Сонати для камерного оркестру Війнанда ван Клаверена та для гітари Крістофа Дежура є прикладами композиторської інтерпретації. Таким чином, В. Клаверен і К. Дежур трансформують відчуття оригінального звукового образу та інтерпретують його з урахуванням технічних і звукових можливостей нового інструмента, що досягається за допомогою пошуку нової фактурної інтонації та зміни тембрового забарвлення звучання.

ВИСНОВКИ

I

Окреслено базові вектори художніх пошуків кінця XIX – початку XX століття. Стрімкі зміни у соціальному житті Людини цього періоду призвели до іншого уявлення про Всесвіт та сприйняття дійсності, що яскраво відбилося у модернізмі – одному з генеральних художніх напрямів першої половини XX століття, який визначив розвиток багатьох сфер творчості. Підкреслено, що характерною рисою мистецтва цього періоду є розмаїття стилєвих течій (імпресіонізм, пізній романтизм, неокласицизм, символізм, експресіонізм тощо), які були представлені у різних сферах мистецтва. Водночас зберігається тісний взаємозв'язок живопису, літератури та музики.

Зазначено, що в німецькому музикознавстві творчість композиторів кінця XIX – початку XX століття впорядковують згідно з певною періодизацією. Перший період від близько 1890 року до початку Першої світової війни у німецькому музикознавстві визначають як «модерн», для якого характерне зіставлення протилежностей. Провідними композиторами цього періоду є постаті Р. Штрауса та М. Рegera. Важливе місце також займає постать А. Шенберга. Творчі пошуки цього проміжку часу призвели до переходу до другого періоду – Нової музики.

II

Систематизовано німецькі музикознавчі праці, предметом дослідження яких є феномен Нової музики. Виявлено, що термін «Нова музика» було вперше запропоновано німецьким критиком П. Бекером у 1919 році. Він використовувався німецькими музикознавцями для позначення сучасної музики в цілому і водночас для визначення напрямів творчості окремих композиторів, що свідчить про термінологічну нечіткість поняття. Деякі німецькі дослідники схиляються до розмежування понять «Нова музика» та

«Сучасна музика». Адже термін «Нова музика», навіть якщо він використовується певними авторами як «всеосяжна категорія музики та історії музики ХХ століття» [42] окреслює в першу чергу музичний переворот після Першої світової війни, що пов'язаний з іменами А. Шенберга, І. Стравінського та інших. Термін «Сучасна музика», таким чином, виявляється повнішим, ніж «Нова музика», та узагальнює суперечливі мистецько-музичні течії ХХ століття.

Перший етап «Нової музики» згідно з німецькими музикознавцями Г.-Г. Штукеншмідтом та П. Блумрьодером віддзеркалює погляд на зміну століть позначає напрямки та стилі сучасної музики, які виникли незабаром після 1900 року, та символізує дистанціювання від романтизму. Другий етап позначений розвитком реставраційного підходу, який визначив історію композиції 1930-1940 років, що проявляється у широкому використанні тональної гармонії та поверненні до таких традиційних жанрів як симфонія.

Визначено, що твори кінця ХІХ – першого десятиліття ХХ століття були важливим кроком до переходу до Нової музики. Особливе значення в цьому відіграли пошуки у сфері розширення тональності представника нововіденської школи А. Шенберга. Широка хроматизація тональності, відмова від традиційної терцової побудови акордів, висування теорій акордів, побудованих на квартах, і згодом звернення до атональності характеризують «кризу тональності», що стала одним із головних аспектів, що призвели до переходу до Нової музики.

III

Узагальнено відомості щодо художніх принципів творчості композиторів нововіденської школи. Виявлено, що хоча нововіденська школа, як правило, розуміється як тріада композиторів – А. Шенберг, А. Веберн та А. Берг, вона не обмежується лише їх діяльністю. Нововіденська школа, яка спочатку мала національний характер, з огляду на те, що три головні її

представники були австрійцями, вийшла за межі однієї країни. Згідно з думкою одного з представників нововіденської школи, учня А. Шенберга В. Зілліга, головними параметрами, які характеризують нововіденську школу є співіснування конструктивної дванадцятитонової композиції із романтичним, гармонічним та мелодійним в їх творчості. Великий вплив на формування музичного світогляду трьох головних представників нововіденської школи мав пізньоромантичний стиль, а також творчість таких композиторів як Р. Вагнер та Й. Брамс. Нововіденці, відмовляючись від традиційних технік композиції, розвинули нові форми композиційного письма – атональність та додекафонію. Зазначено, що кожен з трьох головних представників Нововіденської школи використовував дванадцятитонову техніку згідно з власним індивідуальним стилем – А. Шенберг застосовував додекафонію з урахуванням класичної традиції, у творчості А. Берга романтичне мислення мало великий вплив на додекафонію, А. Веберн приділяв увагу симетричній побудові рядів та інтервальним співвідношенням між двома окремими звуками ряду, що згодом призвело до звернення до серіальності.

IV

Проаналізовано наукові джерела присвячені життєтворчості А. Берга. Зокрема, роботи присвячені:

- *дослідженню ранніх вокальних творів*: дисертаційне дослідження С. Адамс «The development of Alban Berg's compositional style: A study of his Jugendlieder (1901–1908)» (2008); дисертаційне дослідження Л. Лінч «Alban Berg's Sieben frühe Lieder: An Analysis of Musical Structures and Selected Performances» (2014);
- *фортепіанної музики*: дисертаційне дослідження Б.Еванса «A technical and historical analysis of Alban Berg's Sonata for piano, op. 1» (1962),

стаття Г. Ройтера «Sonate op.1 (1908) – Grenzbereiche der Durmoll-Tonalität, Weiterentwicklung traditioneller Formen».

Зазначено, що періодизацію творчості А. Берга дослідники трактують по-різному. Запропоновано власну періодизацію творчості композитора:

- *перший період* – 1900–1904 роки – композиторські спроби, пов'язані зі створенням пісень переважно на тексти письменників-сучасників А. Берга;
- *другий період* – 1904–1910 роки – час занять А. Берга з А. Шенбергом та створення перших самостійних творів;
- *третій період* – 1911–1914 роки – в пошуках творчої самостійності;
- *четвертий період* – 1914–1929 роки – втілення задуму створення опери за драмою Георга Бюхнера «Войцек», довгоочікуване і водночас несподіване визнання публікою, звернення до додекафонії;
- *п'ятий період* – 1929–1935 роки – творча зрілість композитора, робота над оперою «Лулу» та створення останніх творів.

Надано характеристику творам А. Берга з урахуванням творчої еволюції та фактів біографії композитора. Виявлено, що у творчому доробку А. Берга, що охоплює відносно невеликий проміжок часу, представлено розмаїття жанрів: опера, концерт, камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика.

V

Здійснено виконавський аналіз ранніх вокальних творів А. Берга. Виявлено, що в ранніх піснях (*Jugendlieder*) відчутний вплив таких композиторів-романтиків як Р. Шуман, Г. Малер, Г. Вольф. Фортепіанна партія *Jugendlieder* не має технічних складностей, хоча в ній наявне широке використання синкопованої ритмічної фігури, а також тремоло та октавного дублювання, що надає їй драматичного значення та свідчить про трактування фортепіано як інструмента, що може втілити підсвідоме

прагнення композитора до створення оркестрового звучання. Встановлено, що фортепіанна партія визначає інтонаційну концепцію пісень та містить в собі драматичний зміст, де використання тремоло, трелей, тріольних фігур, хроматичних ходів октавами несе функцію розкриття образів поетичного тексту.

Звуковий образ фортепіано в *Jugendlieder* є класичним, про що свідчить прозора фактура, ясність мотивної побудови, використання чітких ритмічних формул, відсутність віртуозного аспекту та колористичного чи тембрового значення педалі.

Виявлено, що пісні циклу *Сім ранніх пісень* А. Берга позначені впливом стилю таких композиторів як К. Дебюсі, Р. Штраус, Р. Вагнер, А. Шенберг і знаходяться на межі романтизму, імпресіонізму та експресіонізму. Фортепіанна партія в *Семі ранніх піснях* відображає еволюцію творчого мислення А. Берга і значно відрізняється від фортепіанної партії у *Jugendlieder*. Тут вона стає самостійним пластом фактури з окремою мотивною побудовою та її розробкою.

Характерними ознаками фортепіанної партії більшості пісень циклу є ясна прозора фактура, важлива роль ритму як засобу вибудови архітектоніки, ясна структура та лаконічність музичного висловлювання, мотивна розробка, кількість позначень динамічних та темпових відхилень, відсутність віртуозного та зображального аспекту, а також тембрового значення використання педалі. Проте пісня *Nacht* суттєво відрізняється від інших пісень циклу по стилю та музичній мові. Фортепіанна партія в ній має темброве та колористичне значення, а також асоціюється зі стилістикою імпресіонізму. Ці аспекти дали нам змогу дійти висновку, що звуковий образ фортепіано у більшості пісень належить до класичного зразка, коли звуковий образ фортепіано у пісні *Nacht* є романтичним.

VI

Проаналізовано ранні фортепіанні твори А. Берга. Виявлено, що композитор створив невелику кількість творів для фортепіано соло, серед них Тема та варіація фа мінор, Тема та варіація ля мажор, Менует фа мажор, Вальс соль мажор, а також фортепіанні п'єси фа мінор, до мінор, сі мінор, до-дієз мінор, Експромт мі мажор і Дванадцять варіацій на власну тему до мажор. Їх музичний задум спирається на синтез класично-романтичної традиції та пізньоромантичних тенденцій, а стиль позначений вагомим впливом фортепіанних творів Е. Гріга, Ф. Шопена, Й. Брамса, О. Скребіна та Р. Шумана.

Виявлено, що звуковий образ фортепіано в ранніх фортепіанних творах А. Берга не є чітко сформованим та не підлягає точному визначенню. Написані за часів навчання в А. Шенберга, ці твори скоріше відповідають технічним завданням опанування жанру фортепіанної мініатюри. У порівнянні з піснями, написаними в той самий проміжок часу, вони мають доволі просту музичну мову, в них відсутня яскраво виражена стилістична індивідуальність. Проте, ми схилиємось до думки, що звуковий образ фортепіано в цих творах є класичним, про що свідчить ясність розмежування фактурних пластів, чіткий розподіл на мелодичний голос та акомпанемент у гомофонно-гармонічній фактурі, надання переваги акордовій фактурі, використання гармонії як формотворчого елементу, відсутність її тембрового чи колористичного значення.

Виключення складає лише Соната для фортепіано ор.1, яка суттєво відрізняється наявністю художньої концепції, стилістикою та музичною мовою. Це єдиний твір для фортепіано соло, який був виданий А. Бергом. Позначена першим опусом вона відкриває опусний каталог та водночас є останнім тональним твором композитора. У Сонаті яскраво виражені тенденції музики пізнього романтизму та експресіонізму, в ній кристалізуються риси індивідуального стилю А. Берга: щільність

поліфонічної тканини та насиченість мотивно-тематичної роботи, опора на міцну конструкцію під час панування безперервного розвитку. Зазначені пункти поряд із ясністю мотивної побудови, прозорістю фактури, відсутності її колористичної та тембрової властивостей дозволяють віднести звуковий образ фортепіано цього твору до класичного.

VII

Здійснено аналітичну розвідку історії виконання *Семи ранніх пісень* та *Jugendlieder* А. Берга. Встановлено, що хоча обидві версії *Семи ранніх пісень* широко поширені серед закордонних виконавців, вони дуже рідко звучать у виконанні українських митців. Це стосується і двох томів *Jugendlieder* – вони входять (хоч і не так поширено, як Сім ранніх пісень) в репертуар закордонних митців. На противагу цьому, про їх існування відомо небагатьом вітчизняним виконавцям, що пов'язано з неширокою розповсюдженістю нотного тексту цих творів в межах України. Виявлено, що записи оркестрової версії Семи ранніх пісень в цілому перебільшують кількість записів фортепіанної версії циклу. Проте, з початку ХХІ століття дедалі більше виконавців записують саме фортепіанну версію пісень на диски.

Проаналізовано інтерпретаційні версії пісні *Nacht* з *Семи ранніх пісень* шведського піаніста Бенгта Форсберга разом зі шведською співачкою Анне Софі фон Оттер та японсько-британської піаністки Міцуко Учіді з німецькою співачкою Доротеєю Решман. Виявлено, що в цих двох інтерпретаціях наявне відмінне трактування звукового образу фортепіано. Виконанню Б.Форсберга притаманне романтичне бачення звукового образу фортепіано, що проявляється у фокусуванні уваги слухача на тембровій та колористичній характеристиці інструменту, просторово-акустичних властивостях звуку, широкому використанні педалі для створення колористичного ефекту та *rubato* при повільнішому темпі, ніж в інших виконавців. Поряд із цим виконання Міцуко Учіді має ознаки бачення звукового образу фортепіано

подібного до класичного, що проявляється в більш однорідному темпі, ясності звучання, увазі до дрібних деталей та кожного звуку у пасажах, прозорості фактури.

Здійснено аналіз інтерпретацій пісні *Grenzen der Menschheit* з першого тому *Jugendlieder* у звучанні трьох пар виконавців – канадської сопрано Юлії Бентлі з американським піаністом Куан-Хао Хуанг, італійського баритона Мауро Борджіоні з італійським піаністом Філіппом Фарінееллі та німецького співака Дітріха Фішер-Діскау з німецьким піаністом Арібертом Райманом. Виявлено, що всі три піаністи по-різному втілюють індивідуальне бачення звукового образу фортепіано в цьому творі. Так Філіпп Фарінееллі посилює закладене композитором класичне бачення звукового образу інструменту, що проявляється у ясності, подекуди навіть сухості фортепіанного викладу, обмеженому використанні педалі, відсутності *rubato*, здійсненні лише зазначених автором темпових коливань.

Трактування звукового образу інструмента Арібертом Райманом є романтичним. Його виконанню притаманне широке використання педалі, виражальне інтонування поряд з експресивною партією голосу, ширші темпові коливання, помітно повільніший темп порівняно з іншими інтерпретаціями, що додає особливої драматичної виразності фортепіанному викладу.

Встановлено, що виконання Куан-Хао Хуанг входить у конфлікт з композиторським баченням та найменше відображає задум автора, що проявляється перш за все у надто швидкому темпі, порівняно з позначкою композитора «*sehr langsam*» («дуже повільно»). Трактування звукового образу фортепіано Куан-Хао Хуанг відрізняється довшим фразуванням, швидшим темпом, об'єднанням фортепіанної фактури в єдине ціле, доволі широким використанням педалі. Слід зазначити, що *Grenzen der Menschheit* у виконанні Юлії Бентлі та Куан-Хао Хуанг втрачає драматизм, передбачений автором, що призводить до вираження більш поверхневих емоцій.

VIII

Твори для фортепіано соло не представлені в інтерпретаційних версіях виконавців так широко, як пісні. Було знайдено лише записи деяких творів, зроблені італійським піаністом Емануеле Арчіулі, угорсько-датською піаністкою Елізабет Кляйн, та швейцарським піаністом Жан-Жаком Дюнкі.

Надано характеристику виконанням фортепіанної п'єси сі мінор Емануеле Арчіулі та Жан-Жака Дюнкі. Виявлено, що вони по-різному трактують звуковий образ фортепіано композитора. Наявні у творі риси класичного звукового образу фортепіано, серед яких ясність фактури та поліфонічність, посилюються у виконанні Е. Арчіулі. Йому характерне розмовне інтонування, коротке фразування, увага до дрібних деталей, прозорість фактури, ясність мотивів, обмежене використання педалі переважно для розмежування звучностей та повільніший темп. На противагу йому, Ж.-Ж. Дюнкі орієнтується на романтичну традицію. Його виконанню властиві широке використання рубато, гнучкість темпових переходів і коливань, виражальне інтонування задля загострення музичного сенсу, експресивне легато, довге фразування та широке використання педалі як важливого колористичного засобу.

Поряд із невеликою кількістю записів ранніх фортепіанних творів А. Берга, Соната для фортепіано ор. 1 входить в репертуар багатьох видатних закордонних та українських митців, серед них італійський піаніст Мауріціо Полліні, американський піаніст Мюррей Перайя, британська піаністка японського походження Міцуко Учїда, ізраїльський піаніст Даніель Баренбойма, південнокорейський піаніст Чо Сон Чжин, а також українських піаністів Євгена Громова та Олександра Леонова.

Здійснено аналіз виконання Сонати ор. 1 південнокорейським піаністом Чо Сон Чжином. Виявлено, що митець яскраво втілює своє бачення звукообразу фортепіано, закладеного А.Бергом в Сонаті, трактуючи його у

романтичному векторі. Його виконанню характерне: вільне оперування темпом, широке використання *rubato* та агогічних відхилень, м'яке туше, повне занурення в клавіатуру, рясне застосування педалі, яскрава і пристрасна рвучкість.

Встановлено, що Соната знаходить відгук в душі не лише піаністів-виконавців, а й музикантів інших спеціалізацій. Так деякі висловили своє бачення цього твору у створенні аранжування. Серед них перекладення для симфонічного оркестру голландського композитора Тео Вербея, для струнного оркестру Війнанда ван Клаверена, для гітари латиноамериканського гітариста Хорхе Кабальєро й данського гітариста та аранжувальника Крістофа Дежур.

Проаналізовано перекладення Сонати для фортепіано ор. 1 А. Берга для струнного оркестру Війнанд ван Клаверена та для гітари Крістофа Дежур. Спираючись на класифікацію видів музичної інтерпретації В. Москаленка, ми дійшли висновку, що ці два перекладення є прикладом композиторської інтерпретації твору. Обидва митці обирають аранжування як визначення типу композиторської інтерпретації, таким чином вказуючи на поле змін, що були здійснені у процесі створення перекладення. В ході роботи з нотним текстом аранжування було виявлено, що В. Клаверен пристосовує фортепіанний виклад Сонати до технічних можливостей виконавців струнного оркестру наступним чином: кожен музичний шар фортепіанної фактури та вертикалі доручається певному інструменту. В. Клаверен майже не змінює оригінальний музичний текст Сонати, але наявні фактурні зміни, виконання окремих тем певним інструментом чи групою інструментів надає звучанню істотно іншої тембрової окраси.

В момент аналізу перекладення Сонати для фортепіано ор. 1 А. Берга для гітари К. Дежур було виявлено, що його перекладення має ознаки жанру транскрипції. Це проявляється у внесенні композитором певних композиційних змін до першоджерела, а саме: створення нової інтонаційної

фактури, перенесення тональної направленості з оригінального сі мінору в мі мінор, використання методів звуковидобування, що відрізняються від оригіналу та створюють новий образ – флажолет і гра акордів перебором.

Виявлено, що фортепіанний звуковий образ в перекладеннях інтерпретується з урахуванням технічних і звукових можливостей нового інструмента, що досягається за допомогою пошуку нової фактурної інтонації та зміни тембрового забарвлення звучання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андросова, Д. В. (2013). Стиль фортепіанних композицій А. Шенберга та А. Берга у контексті естетики експресіонізму. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1, 150–155.
2. Берегова О. (2010). Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційнокомунікаційні технології: дискурс взаємодії. *Аспекти історичного музикознавства*, 8, 24–35.
3. Борисенко, М. (2006). Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 209–223.
4. Борисенко, М. Б. (2005). Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
5. Гужва, О. П. (2006). Нова віденська школа і критика мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 240–249.
6. Игнатченко, Г. И. (2001). Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры (фактура и форма-структура). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 7, 46–60.
7. Касьяненко, Л. О. (2003). *Робота пианіста над фактурою*. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
8. Кашкадамова, Н. Б. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), XIV – XVIII століття*. Тернопіль : АСТОН.
9. Кашкадамова, Н. Б. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва XIX століття*. Тернопіль : АСТОН.

10. Кучма, Н. А. (2017). Звуковий образ фортепіано Ф. Мендельсона (на прикладі етюдів ор. 104 b). *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 93–105.
11. Кучма, Н. А. (2018). «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 71–87.
12. Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
13. Москаленко, В. Г. (1999). Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*, 2, 4–14.
14. Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 7, 56–64.
15. Москаленко, В. Г. (2012). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ.
16. Приходько, В. И. (1997). *Музыкальная фактура и исполнитель*. Харків: Фоліо.
17. Романюк, І. (2005). «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 209–213.
18. Рябуха, Н. О. (2009). Виконавська інтерпретація як метод пізнання музичного твору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 16, 135–142.
19. Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. (Дис. ... доктора мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.

20. Сухленко, И. Ю. (2007). О генеалогии исполнительского стиля. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти*, 20, 362–373.
21. Сухленко, И. Ю. (2010). «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании*, 1, 228–232.
22. Сюта, Б. О. (2019). Поняття жанровий тип як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*, 5, 188–195.
23. Шип, С. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 16, 154–177.
24. Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звука до стилю*. Київ: Заповіт.
25. Якуб'як, Я. (1999). *Аналіз музичних творів (Музичні форми)*. Тернопіль : Астон.
26. Adams, S. B. (2008). *The development of Alban Berg's compositional style: A study of his Jugendlieder (1901–1908)*. (Doctoral dissertation). The Florida State University.
27. Adorno, T. W. (1968). *Berg: Der Meister Des Kleinsten Übergangs*. Osterreichischer Bundesverlag.
28. Adorno T. W. (1990a). *Gesammelte Schriften, Band 12: Philosophie der neuen Musik. 2. Auflage*. Frankfurt am Main.
29. Adorno, T. W. (1991). *Alban Berg, master of the smallest link* (J. Brand, Trans.). Cambridge University Press.
30. Agawu, K. (1992). Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century “Lied”. *Music Analysis*, 11(1), 3-36.
31. Berg, A. (1985). *Jugendlieder: Volume 1 (1901-1904), 23 Selected Songs*. C. Hailey (Ed.). Vienna: Universal Edition.
32. Berg, A. (1985). *Jugendlieder: Volume II (1904-1908), 23 Selected Songs*. C. Hailey (Ed.). Vienna: Universal Edition.

33. Berg, A., & Reich, W. (1959). *Alban Berg: Bildnis im Wort: Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*. Arche Verlag.
34. Berg, A., & Stephan, R. (1959). *Sieben frühe Lieder*. Universal Edition.
35. Berg, A., Brand, J., Hailey, C., Meyer, A., Schoenberg, A. (2007). *Briefwechsel Arnold Schönberg, Alban Berg*. Schott.
36. Bischof, R. (2008). Der Geist der Wiener Schule. *Österreichische Musikzeitschrift*, 63(1), 24–32.
37. Blumröder, C. v. (1995). Neue Musik. In: H. H. Eggebrecht (Ed.) *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Sonderband 1: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (pp. 299–311). Stuttgart
38. Boisits, B. (1996). Weiterwirken der zweiten Wiener Schule. *Österreichische Musikzeitschrift*, 51(1), 60–62.
39. Bresgen, C. (1977). Der Künstler, stellvertretend für die Gesellschaft. In E. Haselauer (Ed.), *Musikwerk und Gesellschaft* (pp. 10–29). Doblinger.
40. Carner, M. (1983). *Alban Berg: The Man and the Work*. Holmes & Meier.
41. Copland, A. (1952). *Music and imagination* (Vol. 22). Harvard University Press.
42. Danuser, H. (1992). *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber-Verlag.
43. Evans, B. G. (1962). *A technical and historical analysis of Alban Berg's Sonata for piano, op. 1* (Doctoral dissertation, North Texas State University).
44. Floros, C. (1992). *Alban Berg: Musik als Autobiographie*. Breitkopf & Härtel.
45. Gates, B. (1999). *The codification of pitch organisation in the early atonal works of Alban Berg* (Doctoral dissertation, The Open University).
46. Goldron, R. (1966). *Auf der Suche nach einer neuen Sprache*. Zürich : Ed. Recontre Lausanne.
47. Gratzner, W. (1993). *Zur "wunderlichen Mystik" Alban Bergs: eine Studie*. Böhlau.

48. Haefeli, A. (1979). Die Neue Wiener Schule – national oder international? In D. Rexroth (Ed.), *Zwischen den Grenzen: zum Aspekt d. Nationalen in d. neuen Musik* (pp. 46–53). Schott.
49. Hailey, C. (Ed.). (2010). *Alban Berg and His World*. Princeton University Press.
50. Haselauer, E. (1980) *Handbuch der Musiksoziologie*. Wien
51. Hilmar, R. (1978). *Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. Böhlau.
52. Jarman, D. (1985). *The Music of Alban Berg*. Univ of California Press.
53. Jungheinrich, H.-K. (1999). *Unser Musikjahrhundert: von Richard Strauss zu Wolfgang Rihm*. Residenz.
54. Klein, R. (Ed.). (1981). *Alban Berg Symposion, Wien 1980: Tagungsbericht* (Vol. 2). Universal Edition.
55. Knepler, G. (1998). Die Zweite Wiener Schule im Kontext der Österreichischen Geistesgeschichte. *Österreichische Musikzeitschrift*, 53(3-4), 24–31.
56. Krämer, U. (1996). *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs: Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*. Alban Berg Stiftung.
57. Kremer, J. (2011). Von Schönberg über Monteverdi zu Plato, oder: Was ist das Neue der neuen Musik. In A. Meyer (Ed.), *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik* (pp. 41–63). Schott.
58. Kruse, M., & Jung-Kaiser, U. (Eds.). (2012). *Weltenspiele: Musik um 1912*. Georg Olms Verlag.
59. Lynch, L. A. (2014). *Alban Berg's Sieben frühe Lieder: An Analysis of Musical Structures and Selected Performances*. (Doctoral dissertation). University of Connecticut).
60. Martiensen, C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* (Vol. 2). Breitkopf & Härtel.
61. Meier, B. (2018). *Alban Berg: Biographie*. Königshausen & Neumann.

62. Oehlmann, W. (1961). *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. W. De Gruyter.
63. Pople, A. (Ed.). (2000). *Alban Berg und seine Zeit*. Laaber-Verlag.
64. Redlich, H. F. (1957). *Alban Berg: Versuch einer Würdigung*. Universal Edition.
65. Reutter, H. P. Wege durch das frühe 20. Jahrhundert. Einheit II: ALBAN BERG (1885-1935) – Sonate op.1 (1908) – Grenzbereiche der Durmoll-Tonalität, Weiterentwicklung traditioneller Formen. Retrieved from: <http://www.satzlehre.de/themen/albanberg.pdf>.
66. Scheideler, U. (2012). Der Schaffensprozess bei Arnold Schönberg und Alban Berg im Licht der Quellen: Zum Verhältnis von Einfall und Ausarbeitung in einigen um 1910 entstandenen Werken und den Konsequenzen für eine Edition. *Studia Musicologica*, 53(1-3), 85–102.
67. Schmierer, E. (2007). *Geschichte des Liedes*. Laaber-Verlag.
68. Schnaus, P. (Ed.). (1990). *Europäische Musik in Schlaglichtern*. Meyers Lexikonverl.
69. Schollum, R. (1969). *Die Wiener Schule: Schönberg-Berg-Webern; Entwicklung und Ergebnis*. Elisabeth Lafite.
70. Schönberg, A. (1959). Über Alban Berg. *Schweizerische Musikzeitung*, 99(6), 221–225.
71. Stephan, R. (1969). Das Neue der Neuen Musik. In H.-P. Reinecke (Ed.), *Das musikalisch Neue und die Neue Musik* (pp. 47–72). Mainz.
72. Stephan, R. (Ed.). (1989). *Die Wiener Schule*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
73. Tategami-Ozawa, S. Seven Early Songs by Alban Berg. Retrieved from: https://ferris.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=372&item_no=1&attribute_id=19&file_no=1
74. Vetter, H. J. (1968). *Die Musik unseres Jahrhunderts*. B. Schott's Sohne.
75. Walden, W. G. (1988). *Historical tradition in the pre-serial atonal music of Alban Berg* (Doctoral dissertation, Louisiana State University).

76. Weid, J.-N. v. d. (2001). *Die Musik des 20. Jahrhunderts: von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*. Insel-Verlag.
77. Wörner, K. H. (1954). *Neue Musik in der Entscheidung*. Schott.
78. Zehme, H. (2005). *Zeitgenössische Musik und ihr Publikum: eine soziologische Untersuchung im Rahmen der Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*. ConBrio-Verlag-Ges.
79. Zillig, W. (1963). *Die neue Musik: Linien und Porträts: Titel ausg. der Buches (Variationen über neue Musik)*. Nymphenburger Verlagshandlung.

ДОДАТКИ

Додаток А



BERG
by Arrangement

Music for Strings

Lyric Suite
arr. Berg/Verbey

Piano Sonata
arr. van Klaveren

Kanon
arr. Schnittke

Early Pieces
arr. Kovacic

NFM Leopoldinum
Chamber Orchestra
Ernst Kovacic

INCLUDES FIRST RECORDINGS

BERG BY ARRANGEMENT: MUSIC FOR STRING ORCHESTRA

by Lloyd Moore

Of the three composers who make up the so-called 'Second Viennese School', it is Alban Berg whose music enjoys the widest appeal. Although it is unlikely that any one factor is responsible for this popularity, Berg's music – in contrast to that of his friend and colleague Anton Webern and much of that of his teacher, Arnold Schoenberg – exhibits a non-doctrinaire stylistic plurality, coupled with a lyrical, Romantic sensibility that recalls one of his chief influences, Gustav Mahler. These qualities, combined with a harmonic language that frequently makes use of tonal or quasi-tonal elements and a distinctly Viennese, *fin-de-siècle* preoccupation with sensuous surfaces (which connects Berg to his elder contemporaries Zemlinsky and Schreker, whose latter-day revival has highlighted the links Berg's music shares with theirs) has ensured that most of his works are now firmly established in the international repertoire. But that is not to say that his music is not as rigorously organised as Schoenberg's or Webern's. Indeed, analysis of Berg's scores and working methods undertaken by scholars such as George Perle and Douglas Jarman¹ has revealed a composer with a fastidious need to control every component of his work to an almost obsessive degree. This meticulous, painstaking approach to his craft, coupled with his early death at the age of only 50, means that his official published output amounts to little over a dozen pieces in all.

Yet, as with Webern, Berg's officially accredited 'opus 1', far from being his first attempt at composition, signifies, symbolically, the apex of a long period of study and apprenticeship and an attainment of artistic maturity. Schoenberg was entirely conventional in his teaching methods, insisting that his students undergo a thorough grounding in traditional harmony and counterpoint before moving on to anything more advanced. He also expected them to master classical forms, starting with short, clearly structured movements such as minuets and scherzos before graduating to sonata form and variations. Berg studied with Schoenberg from 1904 to 1911 and the collection of early pieces recorded on this disc date from the first two to three years of Berg's instruction. There can be little doubt that they were set as composition exercises by Schoenberg himself: not only do they conform to

¹ In, for example, Perle's *The Operas of Alban Berg* (two vols., University of California Press, Oakland, 1980 and 1985), his *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg* (Pendragon Press, Hillsdale, NY, 1995), and Jarman's *The Music of Alban Berg* (University of California Press, Oakland, 1979) and *The Berg Companion* (Palgrave Macmillan, London, 1990).

is indicative of the crisis of tonality that music had reached at that time. The Sonata is cast in conventional sonata form (Berg even requests the time-honoured repeat of the exposition) and is given a nominal key-signature of B minor. Yet the often roving chromaticism and the use of tonally disruptive devices such as the whole-tone scale frequently undermine any sense of a given key. From here, it was a small step to the free atonality of such works as the String Quartet, Op. 3, composed some three years later. The sensitive and idiomatic transcription for string orchestra of the Sonata recorded on this disc was originally made in 2011 for the Amsterdam Sinfonietta by the Dutch pianist and composer Wijnand van Klaveren (b. 1975), who has a reputation as a skilful and prolific arranger of all kinds of music.

To move forward to the works of Berg's full maturity, the *Lyric Suite* for string quartet (1925–26) [9]–[14] reflects the early stages of Berg's romantic liaison with Hanna Fuchs-Robettin (1896–1964), wife of the wealthy industrialist Herbert Fuchs-Robettin and sister of the novelist Franz Werfel (who was then in a relationship with Mahler's widow, Alma). The Fuchs-Robettins had offered Berg accommodation at their home in Prague whence Berg had travelled in May 1925 to attend a performance of his *Three Fragments from 'Wozzeck'* at that year's Festival of the International Society for Contemporary Music. Ostensibly, Berg was happily married and his feelings for Hanna threw him into an emotional crisis. The moving and often despondent letters he wrote to her over the period 1926–34 clearly reveal a man in torment over what was to him a hopeless (and almost certainly unconsummated) passion.³ The *Lyric Suite* meticulously recounts the flowering of Berg's love, from the apparently innocuous first meeting and the first stirrings of ardour, through the racing pulses and sleepless nights to a finale which, in Berg's words, 'attains the utmost wretchedness and despair'. It was only in 1977 – when a score of the work, annotated in detail by Berg for Hanna's benefit, came to light – that this secret programme came to be known. Of course, none of this background was, or could have been, divulged at the time, and it was the immediacy of the purely musical qualities of the work that ensured the notable success of the first performance, given by the Kolisch Quartet in January 1927. Later that year, Berg was asked by Emil Hertzka, of his publisher Universal Edition, to arrange some of the movements for string orchestra. Webern (who transcribed his own 1909 *Five Movements* for string quartet, Op. 5, at Hertzka's request) suggested movements 1, 2, 4 and 6, but, in the event, Berg opted for movements 2, 3 and 4, published in 1928 as *Drei Stücke aus der 'Lyrischen Suite'*. In making the transcription, he made no textual or structural changes to the music, but with resourceful deployment of *divisi*, alternation between 'solo' and 'tutti' scoring and with the double-bass part often pursuing its own independent course, he effectively re-imagined the musical substance in string-orchestral terms. The *Drei Stücke* were first performed in Berlin in January 1929 conducted by Jascha Horenstein.

³ Cf. Constantin Floros, *Alban Berg and Hanna Fuchs: The Story of a Love in Letters*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.

In 2005, the Dutch composer Theo Verbey (b. 1959) – whose own music possesses a colour and harmonic richness redolent of Berg and who made a highly successful transcription of the Op. 1 Sonata for full orchestra in 1984 – transcribed the three remaining movements (closely following Berg's example), thus rendering the complete *Lyric Suite* available for performance in string-orchestral guise, in which form it is recorded here.

The brief *Kanon* [8] was written in 1930 to mark two occasions: the 50th anniversary of the Frankfurt Opera House and the premiere of Schoenberg's one-act opera *Von heute auf morgen* which took place there on 1 February.⁴ Berg's *Kanon* is in four parts and based on the same twelve-note row as is used in Schoenberg's opera – though, intriguingly, the harmonic idiom shows a marked similarity with Berg's own opera *Lulu*, on which he was then working. Berg's original score did not specify any particular instrumentation; the arrangement recorded here – for string orchestra with solo violin *ad lib.* – was made by the Russian composer Alfred Schnittke in 1987, one of many works reflecting Schnittke's creative interest in the music of earlier composers.

Lloyd Moore is a London-based composer who has a particular interest in the music of the early twentieth century. His works have been performed by the London Sinfonietta and the BBC Symphony and Philharmonia Orchestras, among others. His website can be found at www.lloydmooremusic.co.uk.

Vienna, with its fruitful tension between tradition and innovation, informs the musical language of the Austrian violinist Ernst Kovacic. His interpretations of Bach's solo works and Mozart's violin concerti, as well as his dedication to contemporary music, secured him a place as one of his leading soloists of his generation early in his career. Over the years many composers have written works for him, including Krenek, Holloway, Osborne, Gruber, Schwertsik, Eröd, Bischof, Haas and Essl. He performed the world premiere of violin concerti by Beat Furrer and Django Bates with the Vienna Philharmonic and London Sinfonietta, and Friedrich Cerha's Violin Concerto with the Vienna Radio Symphony Orchestra.



Photo: Eubasz Rajchert

⁴ The original opera house was almost completely destroyed in a bombing raid in 1944. Rebuilt in the 1970s, it is now known as the Alte Oper, a new opera house having been built in the meantime.

Universität der Künste in Berlin who also teaches at the Royal Academy of Music, London. He is a founding member of the Mozart Piano Quartet.

The Orchestra has earned plaudits from critics and public alike after its appearance at such venues as the Philharmonie and Schauspielhaus in Berlin and at events like the Flanders Festival and Europalia in Belgium, Muziekfestival West-Brabant in Holland, the Bodensee-Festival and Weilburger Schlosskonzerte in Germany, Echternach Festival in Luxembourg, Du Périgord Noir in France, Estoril in Portugal and, in Poland, Warsaw Autumn, Ludvig van Beethoven Easter Festival, Wratistavia Cantans, Musica Polonica and Musica Electronica Nova. The Orchestra has given many premiere performances, including works composed for it by, among others, Heitor Parra and Roxanna Panufnik.

The Orchestra has recorded several albums, including a *Rossini Gala* with the contralto Ewa Podleś (Dux) which received the Polish Phonographic Academy Award Fryderyk 1999. This is the seventh CD the Orchestra recorded under Ernst Kovacic's direction. Its earlier album for Toccata Classics, of music by Ernst Krenek (TOCC 0199), was received with universal enthusiasm, the reviewer for *Fanfare* writing: "This Toccata Classics CD is a model of fine production values. Magisterial performances and honest, well-balanced sound aid Krenek's eloquent music. [...] It is an absolute must for Krenek fanciers."



First violins

Christian Danowicz, leader
Agata Jeleńska
Anna Szufiat
Arkadiusz Pawluś
Aleksandra Pawłowska
Jacek Greń

Violas

Michał Micker
Zuzanna Tobis
Konstanty Poźniak
Tomasz Pstrokoński-Nawratil

Second violins

Tymoteusz Rapak
Dorota Pindur
Aleksandra Bugaj
Justyna Pawłowska
Anna Pozdziejewa
Mirosław Dzięcielski

Cellos

Marcin Misiak
Jakub Kruk
Monika Łapka
Bożena Papala

Double-Basses

Mirosław Mały
Paweł Jabłczyński



TOCCATA
CLASSICS

Recorded on 15–20 February 2014 in the Hall of Radio Wrocław, Poland, by CD Accord
Producer-engineers: Ewa Lasocka and Antoni Grzymala
Co-ordinator: Barbara Migurska



Music published by Universal Edition, Vienna
Booklet essay: Lloyd Moore
Design and layout: Paul Brooks, paulmbrooks@virginmedia.com

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0247

© 2014, Toccata Classics, London © 2014, Toccata Classics, London

Come and explore unknown music with us by joining the Toccata Discovery Club. Membership brings you two free CDs, big discounts on all Toccata Classics recordings and Toccata Press books, early ordering on all Toccata releases and a host of other benefits, for a modest annual fee of £20. You start saving as soon as you join. You can sign up online at the Toccata Classics website at www.toccataclassics.com.

Toccata Classics CDs are also available in the shops and can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact: Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

TOCC 0247

These arrangements for string orchestra of works by Alban Berg – some by Berg himself, others by later musicians – chart his development as a composer, from prentice pieces composed under the tutelage of Arnold Schoenberg to the rich, mature style of one of his masterpieces, the *Lyric Suite*, written to express an impassioned and illicit love.



TOCCATA
CLASSICS
TOCC 0247

BERG by Arrangement – Music for Strings – Kovacic

BERG by Arrangement – Music for Strings

1 Piano Sonata, Op. 1 (1908) arr. Wijnand van Klaveren (2011)	13:21	Lyric Suite (1925–26)	33:26
		9 I Allegretto giovale arr. Theo Verbey (2005)	3:37
Early Pieces (1904–7) arr. Ernst Kovacic (2014)	9:23	10 II Andante amoroso arr. Alban Berg (1927)	7:00
2 Menuet in D minor	1:06	11 III Allegro misterioso arr. Alban Berg (1927)	4:19
3 Adagio in F major	2:03	12 IV Adagio appassionato arr. Alban Berg (1927)	6:12
4 Sarabande in F major	1:11	13 V Presto delirando arr. Theo Verbey (2005)	5:14
5 Variations on an Original Theme in D major 2:23		14 VI Largo desolato arr. Theo Verbey (2005)	7:04
6 Adagio in D minor, 'On a Poem of Dehmel'	1:28		
7 Menuet in C minor	1:12		
8 Kanon (1930) arr. Alfred Schnittke (1987)	2:36		
			TT 59:04

NFM Leopoldinum Chamber Orchestra
Ernst Kovacic, conductor

FIRST RECORDINGS IN THESE VERSIONS

DDD

TOCCATA CLASSICS
16 Dalkeith Court,
London SW1P 4HH, UK

LC14674



TOCC 0247



Alban Berg

Sonate

op. 1 (1908/1909)

für Streichorchester bearbeitet
von Wijnand van Klaveren (2011)

BESETZUNG

I. Geigen] mind. 6 – 6 – 5 – 4 – 2 Soloier empfohlen
II. Geigen	
Bratschen	
Violoncelli	
Kontrabässe	

Dauer: ca. 13 Minuten

Sonate
op. 1 (1908/1909)
für Streichorchester bearbeitet
von Wijnand van Klaveren (2011)

Alban Berg
 (1885–1935)

Allegro moderato (Tempo I)
 Mäßig bewegt *accel.* ----- *rit.* ----- *a tempo* ----- *accel. e cresc.* -----

I. Geigen *Solo* *p*

II. Geigen *Solo* *p*

Bratschen *Solo* *p*

Violoncelli *Solo* *p*

Kontrabässe *Solo (arco)* *p*

6 *string.* ----- *molto rit.* ----- *rit. e dim.* -----

I. Gg. *f* ----- *ff* ----- *mf* ----- *mp*

II. Gg. *f* ----- *ff* ----- *mf* ----- *mp*

Br. *f* ----- *ff* ----- *mf* ----- *mp*

Vc. *f* ----- *sfz* ----- *mp*

Kb. *alle* ----- *sfz* ----- *mp*

13. Ferne Lieder

(Friedrich Rückert)

Largo

Ro - sent! Ein Zy -

ein wenig schneller rit.

pres - senhain, al - te Bruu - nen flie - ßen. Auf dem Meer in A - bend -

a tempo voll

schein schwar - ze Schwal - len schie - ßen.

Додаток В

DIE NACHTIGALL

(Theodor Storm)

Alban Berg

Zart bewegt ($\text{♩} = \text{ca } 96$) etwas zögernd - -

p Das macht, es hat die Nach - ti - gall die ganze

weich und ausdrucksvoll

p *sempre espr.*

- - - - - a tempo e poco a poco cresc. - -

Nacht ge - sun - - gen; da sind von ih - rem sü - - ßen

Schall, da sind im Hall und Wi - - - der - hall die

mp *mf*

Droits d'exécution réservés

NACHT *lyrische Improvisation*

(Carl Hauptmann)

Alban Berg

Gesang *Sehr langsam* (♩ = ca 48) *p*

Däm - mern Wol - ken ü - ber

Klavier *pp*

Nacht und Tal, Ne - - bel schwe - ben,

Was - ser rau - schen sacht. Nun ent - schlei - ert

mp poco a poco cresc.

p poco a poco cresc.

A tempo

Wei - - tes Wun - der - land ist

auf - ge - tan.

U.E. 8853 *

Klavierstück h-Moll

The image displays a musical score for a piano piece in A minor, titled "Klavierstück h-Moll". The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-4) begins with a common time signature and includes a "r.H." marking. The second system (measures 5-8) continues the piece with a "r.H." marking. The third system (measures 9-12) features a first ending bracket over measures 9-10 and a "l.H." marking. The fourth system (measures 13) concludes the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Додаток Г