

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ФЕДОРЧУК АНГЕЛІНА ОЛЕКСАНДРІВНА

ХОРОВІ КОМПОЗИЦІЇ АНТОНА ВЕБЕРНА

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
КОМЕНДА ОЛЬГА ІВАНІВНА,
професор кафедри музичного мистецтва,
доктор мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доцент, доктор мистецтва Косинець І.І. _____

ЛУЦЬК – 2025

Анотація. Федорчук А.О. Хорові композиції Антона Веберна. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України. Луцьк. 2025.

З іменем великого нововіденця Антона Веберна пов'язана одна з найвеличніших сторінок музичного мистецтва XX століття. Не буде перебільшенням сказати, що творчість Веберна в цілому, а також його внесок у формування додекафонії — настільки важливі, що зроблені ним відкриття визначили шляхи розвитку новітньої музики і передбачили творчість кількох поколінь сучасних композиторів. Актуальність цього дослідження викликана необхідністю багатоаспектного аналізу хорової творчості Веберна в широкому історично-культурному та музично-теоретичному контексті, в тісному зв'язку з питаннями хорознавства, виконавської практики та вокальної техніки.

Наукова новизна: охарактеризовано основні здобутки кожного з періодів творчості А. Веберна; визначено обсяги та жанрово-стильову основу хорової творчості композитора; вказано особливості формотворення, вокального стилю, метроритміки, штрихової палітри хорових композицій А. Веберна; виокремлено завдання диригента при вивченні хорових композицій А. Веберна та шляхи подолання виконавських труднощів.

Мета дослідження — узагальнити найбільш характерні особливості хорових творів Веберна, їхньої структури, стилістики, семантики, виконавських труднощів в історично-культурному та музично-теоретичному контексті. **Завдання дослідження:** висвітлити життєвий і творчий шлях А. Веберна в контексті австрійської музичної культури XX століття; визначити стильові та композиційні особливості хорових композицій А. Веберна; проаналізувати Кантату ор. 31 як втілення творчого методу

А. Веберна та принципів серіалізму; описати ключові методичні підходи до виконання хорових композицій А. Веберна.

Ключові слова: Антон Веберн, нововіденська школа, додекафонія, хорові композиції, серіалізм, австрійська музична культура, кантата оп. 31 А. Веберна.

Summary. Fedorchuk A.O. Choral Compositions of Anton Webern. Qualification scientific work in the form of a manuscript. Work for the second (master's) level in the specialty 025 "Musical Art". Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine. Lutsk. 2025.

One of the greatest pages of 20th-century musical art is associated with the name of the great New Vienna composer Anton Webern. It would not be an exaggeration to say that Webern's work as a whole, as well as his contribution to the formation of dodecaphony, are so important that the discoveries he made determined the paths of development of modern music and anticipated the work of several generations of modern composers. The relevance of this study is due to the need for a multi-faceted analysis of Webern's choral work in a broad historical, cultural and music-theoretical context, in close connection with issues of choral studies, performance practice and vocal technique.

Scientific novelty: the main achievements of A. Webern's work are characterized; the volumes and genre-stylistic basis of the composer's choral work are determined; the features of the formation, vocal style, metrorhythm, and touches palette of A. Webern's choral compositions are indicated; the tasks of the conductor in the study of A. Webern's choral compositions and ways of overcoming performance difficulties are highlighted.

The purpose of the research is to summarize the most characteristic features of Webern's choral works, their structure, stylistics, semantics, and performance difficulties in a historical, cultural and music-theoretical context. **Research tasks:** to highlight the life and creative path of A. Webern in the context of Austrian

musical culture of the 20th century; to determine the stylistic and compositional features of A. Webern's choral compositions; to analyze Cantata op. 31 as the embodiment of A. Webern's creative method and the principles of serialism; to describe the key methodological approaches to the performance of A. Webern's choral compositions.

Key words: Anton Webern, New Viennese school, dodecaphony, choral compositions, serialism, Austrian musical culture, cantata op. 31 by A. Webern.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ АНТОНА ВЕБЕРНА В КОНТЕКСТІ АВСТРІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ.....	9
1.1. Юність. Віденський університет.....	9
1.2. Роль А. Шенберга у формуванні творчої особистості А. Веберна.....	18
1.3. Композиція. Диригування. Просвітництво.....	21
1.4. Діяльність А. Веберна в контексті основних тенденцій національної музичної культури.....	28
РОЗДІЛ 2. ХОРОВІ КОМПОЗИЦІЇ А. ВЕБЕРНА В ІСТОРИКО- ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТАХ.....	34
2.1. Стильові та композиційні особливості хорових композицій А. Веберна.....	34
2.2. Кантата ор. 31 як втілення творчого методу А. Веберна та принципів серіалізму.....	37
2.3. Ключові методичні підходи до виконання хорових композицій А. Веберна.....	48
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність дослідження. З іменем великого нововіденця Антона Веберна пов'язана одна з найвеличніших сторінок музичного мистецтва ХХ століття. Не буде перебільшенням сказати, що творчість Веберна в цілому, а також його внесок у формування додекафонії — настільки важливі, що зроблені ним відкриття визначили шляхи розвитку новітньої музики і передбачили творчість кількох поколінь сучасних композиторів. Недарма П'єр Булез, оцінюючи останній опус Веберна — Другу кантату, назвав її «ненавмисним заповітом» нащадкам і вказав, що вона відкриває фантастичні перспективи і, поза сумнівом, має бути розглянута як один з ключових творів сучасної музики завдяки багатству можливостей, які вона відкриває для майбутнього. Ціле покоління, на думку П'єра Булеза, визнаватиме цей твір одним зі своїх суттєвих вихідних пунктів. Як на рівні поетики, так і технологічно, ця кантата є початком нової концепції музики як така.

Хорова музика як частина творчої спадщини Веберна звертає на себе увагу, передусім, своєю унікальною новаторською специфікою. Ця специфіка виражена різноманітністю форм перетворення техніки додекафонії. Хоча Веберн — автор всього п'яти творів в хоровому жанрі, всі вони дають змогу простежити еволюцію композиторського стилю і ставлення композитора до хору як носія нової естетики звучання.

Для входження у світ вебернівської хорової музики необхідно не лише розкрити власне композиційні методи тих чи інших творів, різнобічно їх проаналізувати, але потрібно і розглянути історичний контекст сучасної Веберну епохи, а також австрійської хорової культури, в яку музикант був міцно закоріненим як практикуючий диригент (як і Шенберг). Аналіз діяльності Веберна-диригента дає змогу не лише простежити історію виконань хорових творів композитора, але і збагнути, якими принципами він

керувався у своїй виконавській практиці і спроектувати цей досвід на можливі спроби інтерпретації його музики сьогодні.

Створені Веберном хори і особливо кантати — зразок зрілого композиторського стилю — є досить складними для виконання і потребують від співаків і диригентів-хормейстерів особливої підготовки, а також — певних знань про композиційні особливості цих творів, що, в свою чергу, висуває нові виконавські завдання, для вирішення яких необхідний свій підхід. Актуальність цього дослідження викликана пошуком такого підходу та необхідністю багатоаспектного аналізу хорової творчості Веберна в широкому історично-культурному та музично-теоретичному контексті, в тісному зв'язку з питаннями хорознавства, виконавської практики та вокальної техніки.

Наукова новизна:

- охарактеризовано основні здобутки кожного з періодів творчості А. Веберна;
- визначено обсяги та жанрово-стильову основу хорової творчості композитора;
- вказано особливості формотворення, вокального стилю, метроритміки, штрихової палітри хорових композицій А. Веберна;
- виокремлено завдання диригента при вивченні хорових композицій А. Веберна та шляхи подолання виконавських труднощів.

Мета дослідження — всебічне узагальнення найбільш характерних особливостей хорових творів Веберна, їхньої структури, стилістики, семантики, виконавських труднощів в історично-культурному та музично-теоретичному контексті.

Завдання дослідження:

- висвітлити життєвий і творчий шлях А. Веберна в контексті австрійської музичної культури ХХ століття;

- визначити стильові та композиційні особливості хорових композицій А. Веберна;
- проаналізувати Кантату ор. 31 як втілення творчого методу А. Веберна та принципів серіалізму;
- описати ключові методичні підходи до виконання хорових композицій А. Веберна.

Об’єкт дослідження — хорові композиції А. Веберна.

Предмет дослідження — стильові та композиційні закономірності, специфічні для даної жанрової сфери, проблеми виконання хорових композицій А. Веберна.

Матеріал дослідження: монографії, дисертації, статті, журнальні публікації, аудіо- та відеозаписи, ноти.

Методи дослідження: збір джерел — тексти – вербальні, нотні, аудіо, відео, їхній огляд, інтонаційний, жанрово-стильовий, образно-художній, виконавсько-інтерпретаційний аналіз, порівняння, систематизація отриманих результатів, проведення підсумків та узагальнення.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, історії вокального та хорового виконавства.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» (13–14 травня 2025 року, м. Луцьк, Україна) та опубліковано статтю: Федорчук А. О. Хорові композиції А. Веберна. *Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень*. Матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів та аспірантів (13–14 травня 2025 року). Луцьк : Електронне видання на CD-ROM, 2025. С. 506–508.

РОЗДІЛ 1

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ АНТОНА ВЕБЕРНА В КОНТЕКСТІ АВСТРІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Юність. Віденський університет

Антон Фрідріх Вільгельм фон Веберн народився 3 грудня 1883 року у Відні. Його батько Карл фон Веберн був гірським інженером. Він працював чиновником в Австрійському Міністерстві сільського господарства. Крок-за-кроком Карл фон Веберн піднявся до посади начальника департаменту, яка вважалася досить високою в австрійських офіційних колах. Карл фон Веберн був фахівцем високого рівня. Він став одним із засновників Технічного коледжу в Штірії (фактично за статусом — закладу вищої освіти). Сім'я Веберна належала до старовинного австрійського заможного титулованого роду з Південного Тіроля (повне прізвище звучало так: Вебер фрайгер фон Веберн; батько Антона Веберна одним з перших випустив титул «фрайгер» і залишив лише «фон»). Мати Веберна, Амалия, в дівочтві — Гер, була донькою м'ясника [53, р. 38].

Батько Веберна не мав яскраво виражених мистецьких здібностей. Мати, натомість, цікавилася мистецтвом і була непоганою піаністкою-любителькою. Вона познайомила сина з фортепіано і музикою, коли йому було лише 5 років.

Юні роки майбутнього композитора пройшли у Відні, Граці та Клагенфурті, де служив його батько. З 1894 по 1902 рік Антон відвідував гімназію у Клагенфурті в Карінтії. Тоді ж (з 1895 року) він почав серйозно і систематично займатися музикою. Його вчителем був професор Едвін Комауер, єдиний добре освічений місцевий музикант. Комауер навчав його грі на фортепіано і віолончелі. З великою пристрасстю грав юний Веберн на віолончелі в любительському оркестрі Клагенфурта і сподівався з часом

стати оркестровим віолончелістом. Скоріше за все, заняття включали і відомості з теорії музики, хоча з таких предметів як гармонія, музична форма він навряд чи щось міг дізнатися в той час в його ситуації. Вчитель познайомив молодого музиканта з класичною і сучасною музикою, програвши найбільш відомі твори на фортепіано в дві або в чотири руки. Щоб оцінити наскільки необхідним та незамінним було музикування такого плану, варто пам'ятати, що в цей час, на початку XX століття, ні радіо, ні платівки та програвачі ще не були частиною музичного побуту, як це стало пізніше.

Як наслідок Веберн отримав добру практичну музичну підготовку. Однак коли він відчув потребу писати музику, то виявив, що не володіє хоч якоюсь технікою, навіть в рамках тих предметів, з якими він вже був знайомий.

8 грудня 1901 року в листі до свого двоюрідного брата Ернста Діца, що був на той час йому найближчим другом, а пізніше став відомим соціологом, професором університету, він з жалем зізнавався: «композиція, на жаль, ніяк не просувається, якби це не було прикро, я нічого не досягнув» [4, р. 34].

Перші твори Веберна були надто далекими від майбутнього стилю композитора, але разом з тим — показовими для загального емоційного настрою його музики. Це була найчистішого роду лірика. Як найбільш ранні відзначені Дві п'єси для віолончелі і фортепіано (1899). Обидві п'єси — повільні *Langsam*, що в подальшому буде дуже характерне для творів композитора. За ними йдуть Три вірші і дві пісні для голосу з фортепіано на слова німецьких поетів кінця XIX — початку XX століття: Р. Демеля, Ф. Авенаріуса, Г. Фальке. Хоча у зверненні до творчості цих поетів Веберн дотримується літературних смаків свого оточення, проте тут ним здійснено і певний індивідуальний відбір. Молодого композитора захоплює лірика, втілена в образах природи («Передвесняне», «Захмарена ніч» Ф. Авенаріуса).

Тема «людина і природа» у світовідчутті Веберна набувала особливого аспекту, що, на перший погляд, не було пов'язано із змістом поетичних текстів. Композитор був пристрасним любителем природи. Прогулянки пішком, насолода від споглядання пейзажів, рослин, квітів, приносили Веберну величезну радість. Пізніше він поселився в передмісті Відня, біля гір, посадив сад і з величезним задоволенням за ним доглядав.

Однак Веберн — не поет-романтик XIX століття. Він не асоціював, як романтики, стани природи з особистими переживаннями та емоціями. Його захоплювали таємниці природи, її краса, схована в кожній рослині, квітці чи листку. Він прагнув через явища природи пізнати загальні закономірності природних творінь [52].

Пізнати ці закони Веберн прагне не ідеалістичним, а природничо-науковим шляхом. Цей інтерес робить з нього любителя-натураліста. Вивчати, спостерігати за реальною природою стає для композитора вищим прагненням. «Вище» для Веберна — кругом, воно всюдиусе. Воно — і в рослині, і в музичній композиції. Веберн писав: «Те, як я сприймаю аромат і форму цих творів — благословенний Богом прообраз, — я хотів би втілити в моїх музичних творах» [5, с. 56]. В подальшому спостереження над природою стануть важливою, відправною, точкою філософії композитора. Вони набудуть глибоких узагальнень і здійснять вплив на закони його музичних композицій.

Юний Веберн проводив канікули в сімейному маєтку Прегльхоф. Він гуляв околицями разом з двоюрідним братом Діцом. Головне питання, яке в той час стоїть перед Антоном — вибір життєвого шляху. Батько хотів доручити сину дбати про родовий маєток і сільськогосподарські землі, отримувати від цього прибуток, а вільний час — присвячувати музиці. Для Антона головним було мистецтво. Він мріяв бути диригентом, спочатку просто грати в оркестрі на віолончелі, повчитися грі на віолончелі в консерваторії, вивчити музично-теоретичні дисципліни.

Антон Веберн закінчив гімназію з добрими оцінками з гуманітарних предметів і трохи гіршими — з наукових. У нього була схильність до літератури, хоча він зовсім не був композитором-письменником або композитором-поетом, як наприклад, Вагнер або Шуман. Збереглися ескізи одного з його сценічних творів — «Мертвий», 6 картин для сцени (1913), а також ранні вірші і есе про поїздку в Байрот, а також «Моя мюнхенська подорож з 20 липня по 6 серпня 1905 року» [49].

20 червня 1900 року Адольф Лоос опублікував гумореску Веберна «Мій виступ з Мельбою», а в 1921 році — включив її у свою книгу «Говорячи в порожнечу». Веберн написав також кілька статей, присвячених Шенбергу та Адольфу Лоосу, для ювілейних збірок на їхню честь. Крім того, протягом всього життя композитор вів щоденник [40].

Коли Антон закінчив гімназію, в 1902 році, батько в нагороду влаштував синові поїздку у Байрот на Вагнерівський фестиваль. Музика Вагнера зробила величезний вплив на молодого музиканта. Літературний нарис про цю поїздку в щоденнику композитора говорить про його полум'яну любов до вагнерівських драм. І хоча в майбутньому пишний вагнерівський стиль стане чужим для аскетичної манери Веберна, останній до кінця своїх днів буде відчувати глибоку пошану до творчості видатного німецького композитора.

Можливо, під впливом Вагнера Веберн неодноразово задумував писати опери, особливо в ранній період. Так в листі до Діца від 17 липня 1908 року він писав про сценарій для своєї, вже другої на той час, опери «Алладіна і Паломід» (за Метерлінком). У листі до Берга від 12 липня 1912 року — писав про створення кількох сцен опери «Сім принцес» [7, р. 124]. У 1920-ті роки просив поетесу Йоне про оперне лібрето. Всі оперні задуми Веберна залишилися нереалізованими, оскільки, виходячи зі стилю композитора, з його споглядальністю, відсутністю зовнішньої дії, провідною роллю музичної конструкції, а не слова, зазначений синтез був нереальним.

Після повернення Антона Веберна з Байрота сім'я прийняла рішення, що Антон буде навчатися у Віденському університеті і завершить свою освіту науковим ступенем доктора філософії. Для віденських музикантів того часу поєднання музичного і університетського курсів було звичайною справою. Але ні сам Веберн на той час, ні будь-хто інший не могли собі уявити, який вплив на його майбутню творчість і на розвиток усієї європейської музики зроблять музикознавчі знання, засвоєні Веберном з усією повнотою і віддані потім у всій повноті [9].

Восени 1902 року розпочалися заняття Веберна у Віденському університеті. 18-тирічний музикант вступив в Інститут історії музики при університеті, який заснував і яким керував видатний австрійський вчений, музикознавець, історик музики Гвідо Адлер. Про своє навчання А. Веберн у листі до Е. Діца від 5 листопада 1902 року пише таке: «Я відвідую регулярні лекції з історії музики. Я записався на три лекції Адлера: 1) періоди музичного стилю; 2) пояснення і оцінка музичних творів — саме зараз Моцарта; 3) вправи в Інституті історії музики. №2 представляє собою обговорення студентами творів Моцарта, від найменших і найменш значущих до його найвеличніших творінь. №3 — досить важка, інститут відвідують особи в основному більш старшого віку, двоє докторів і двоє більш просунутих студентів та три новоприбулі особи. Старші проводять лекції про теоретиків XIII, XIV, XV століть. Їм надають частини праць для перекладу, потім вони мають пояснити їх. Ми, ті, які молодші, стараємося зі всіх сил, щоб за всім встигнути. Моє завдання на певний час полягає в тому, щоб якомога соріше опанувати мензуральну нотацію і роботу Рімана про цю старовинну музику. Дуже сухе і дуже трудомістке завдання. Ти не уявляєш, скільки там правил. У нас є велика бібліотека, хоча, як не дивно, в ній немає «Тангейзера», «Лоенгіна», «Мейстерзінгерів» чи «Парсифаля» Вагнера. До наших послуг прекрасний великий рояль «Бьозендорф». Я майже цілими днями в інституті. Відвідую також лекції професора Валлашека, який читає

про початки музики, професора Мюллера про практичну філософію — хороший хлопець, який говорить більше про літературу, ніж про філософію. Я не відвідую Діца, оскільки його лекції співпадають з лекціями Адлера, кірім того, кажуть, що в нього дефект мовлення, до того ж він — антивагнеріанець. Гармонію я вивчаю в професора Греденера, контрапункт — у професора Навратіла, якого Адлер запросив в університет для своїх учнів» [16, s. 79].

Навчання в університеті успішно закінчується дисертацією влітку 1906 року. За порадою Адлера, Веберн вибрав тему про Генріка Ізаака, фламандського композитора другої половини XV — початку XVI століття, що був пов'язаний з Австрією. В дисертації досліджується «вінець творчості» цього композитора «*Choralis Constantinus*», збірка хорових композицій для повного церковного року. Частина дисертації Веберна через деякий час була опублікована у вигляді розгорнутої передмови до другої частини «*Choralis Constantinus*» Генріка Ізаака, обробку якої здійснив композитор [28].

А. Веберн звертає увагу на гармонічні знахідки Ізаака, пов'язані з вільним трактуванням правил поліфонії строгого стилю, вільне використання дисонансів, паралельних квінт та унісонів, що були заборонені теорією того часу, та ін. В музиці Ізаака Веберн помічає в першу чергу те, що було притаманне його композиторському стилю, наприклад, взаємозв'язок елементів між собою. Зокрема, незалежні поліфонічні голоси можуть бути написані в церковних ладах, але як тільки ці голоси об'єднуються у вертикаль, відразу в свої права вступає гармонічна система мажоро-мінору.

Веберн відзначає, що, на відміну від Окегема та Обрехта, в творчості Ізаака панує більша незалежність і рухливість голосів. Скованість форми, зумовлена використанням старовинного контрапункту «нота проти ноти», у нього безслідно зникла. Фактично, як і можна було сподіватися, Веберн помічає в музиці Ізаака, передусім, ті риси, які будуть притаманні його власному творчому методу [17].

Наприклад, Веберн пише: «У другій частині «Choralis Constantinus» Ізак як тільки можна повно застосовує канонічне мистецтво: двоголосні канони в унісон, в верхню і нижню кварту, октаву, дуодециму, три подвійні канони, нарешті два ракохідні канони» [48]. Необхідно відзначити, що канони проходять червоною ниткою крізь усю творчість Веберна, незалежно від жанру, вони з'являються в хорах а cappella, струнному квартеті, вокальних циклах, симфонії, кантатах.

Канони в «атональності», канони в додекафонії, ракохідний порядок звуків серій, прямий і ракохідний рух самих серій — так старовинні поліфонічні принципи вирости у Веберна в розгалужену систему композиційних прийомів. Дисертація Веберна про поліфонічну музику XVI століття заклала дуже важливу основу його індивідуальної техніки і стилю [29].

Перебування у Відні, окрім важливих музикознавчих знань, багато дало Веберну і для всебічного музичного розвитку. Передусім, він продовжив заняття з віолончелі та фортепіано. Його вчителями були другий віолончеліст Оркестру Віденського концертного об'єднання Й. Гаша і молода американська студентка, учениця Т. Лешетицького.

На фортепіано Веберн грав вільно і виразно, хоча віртуозом не був, для його подальшої диригентської і хормейстерської роботи тієї техніки, яку він здобув, було цілком достатньо. Сучасники Веберна відзначали незабутні враження від того, як, сідаючи за фортепіано, Веберн математичне чудо своїх творів перетворював в експресивну музику, що знаходила безпосередній відгук в душах і серцях слухачів [44].

Як і музиканти давніх часів, Веберн не лише грав на кількох інструментах, але і співав, а також керував хором. Як диригент-хормейстер Веберн працював з кількома колективами Відня і навіть виступав в любительських камерних музичних гуртках.

Хористом був Веберн і у Вагнерівському товаристві. Вагнерівське товариство давало Веберну можливість контактувати з крупними диригентами — Феліксом Моттлем, Артуром Нікішем, Гансом Ріхтером, Густавом Малером. Познайти з ними особисто — дуже багато означало для молодого Веберна, який мріяв диригувати оркестром [12].

Веберну пощастило жити у Відні якраз в той період, коли на чолі прославленого Віденського оперного театру стояв один з найвидатніших його диригентів Густав Малер. Крім того, в 1900-ті роки безперервно зростала кількість різних самодіяльних хорів. На основі віденських кафе виникали об'єднання музикантів. З початку 1900-х до першої світової війни музичне життя Відня було настільки інтенсивним, що ніхто не міг би охопити його повністю.

Веберн, який занурився в цю круговерть, виявив ступінь наявної музики надмірною — по три концерти кожного дня. «Переповнений концертний зал аплодує кожному номеру незалежно від того, добрий він чи поганий. — Писав композитор Діцу в листопаді 1903 року. — Люди не відчують різниці. Від такої великої кількості музики їхня здатність насолоджуватися слабне, в результаті слабких програм і «магічного мистецтва» віртуозів смак публіки псується» [35, р. 253].

Тим часом, саме навколо Малера почала гуртуватися «друга віденська школа». Уродженець Відня А. Шенберг і його вчитель і друг О. Цемлінський були серед небагатьох на той час прихильників композиторської творчості Малера, визнаного тоді лише як диригента. Вони особисто познайомилися з Малером. І всі троє взяли участь в створенні товариства, що мало на меті пропагувати нову музику — Спілки творчих музикантів, що була створена в кінці 1904 року. Як і інші творчі організації Відня того часу, товариство виникло в кафе. Малер був обраний почесним президентом спілки, до неї входив також диригент Бруно Вальтер [24].

В концертах Спілки виконувалися нові твори Малера, Р. Штрауса, а також Пфіцнера, Шенберга. Малер сам диригував «Домашню симфонію» Р. Штрауса і своїми циклами «Чарівний ріг хлопчика» та «Пісні про померлих дітей». Хоча це товариство проіснувало лише один сезон, саме ньому відбулася передача естафети поколінь від Малера до молодих композиторів, в т.ч. до Веберна.

В своєму щоденнику, описуючи враження від концерту з творів Малера та зустрічі з ним, Веберн дуже яскраво виразив власні творчі принципи, які вловив, слухаючи музику Малера: «Зразок для нас тут — природа. Як ціле розвивається в ній з найпростішої клітини — через рослини, тварини і людей до Бога — так і в музиці з одного мотиву має розвиватися крупна музична побудова, з окремого мотиву, в якому є зародок всього, що буде в подальшому» [32, с. 153].

У Веберна-композитора йде період повільного формування. Твори 20-тирічного Веберна (1904) ще дуже далекі від зрілого стилю. Він більше тяжіє до пісень для голосу і фортепіано, ніж до інших жанрів. До 1904 року, крім вже згаданих творів, ним завершено ще вісім ранніх пісень, три пісні на вірші Ф. Авенаріуса, а також балада для голосу з оркестром «Меч Зігфріда». З інструментальних творів, крім вже згаданих раніше, можна згадати ідилію для великого оркестру «В літньому вітрі» [36].

Незважаючи на деякі успіхи в пісенній творчості і такий значний твір як ідилія «В літньому вітрі», Веберн до середини 1904 року все ще не пройшов композиторської школи. Він потребував педагога, який би шукав, музикант, який би розвивався, який міг би дати спрямування його індивідуальності.

Багаті традиції національної культури і нові віяння сучасної Веберну епохи вже формували певні риси естетики Веберна. Багатьма нитками Веберн вже був пов'язаний з австро-німецькою літературою початку ХХ століття — і через безпосереднє звертання до неї, і через загальну атмосферу національного мистецтва.

Як і В.Й. Гете, А. Веберн мав до мистецтва науково-дослідницький інтерес. Як і Гете, він поєднав породжену суб'єктивністю витонченість вираження і незвичайність барв і форм з об'єктивністю тону і раціональним знанням свого мистецтва. Г. Аймерт визначив стиль Веберна як «лірична геометрія» [20, s. 35], настільки це поєднання стало специфічним для його індивідуальності. Прикметно, однак, що в цьому парадоксі Веберн виявився справжнім австрійцем, тому що поєднання речової конкретності з узагальненою символічністю і абстрактністю є однією з характерних особливостей австрійської національної культури.

1.2. Роль А. Шенберга у формуванні творчої особистості А. Веберна

Спочатку Веберн вирішив займатися у Пфіцнера, який на той час був відомим композитором, і твори якого часто виконувалися в Німеччині. У 1904 році саме для цього він поїхав до Берліна разом з диригентом Генріхом Яловцем, також в майбутньому учнем А. Шенберга. Заняття однак не відбулися. Веберн повернувся до Відня, відмовившись від свого попереднього рішення [37].

Можливо, Гвідо Адлер, який високо цінував талант Веберна, спрямував його до Шенберга, який на той час вже завоював репутацію серйозного педагога у Відні. Так розпочалося творче спілкування двох крупних композиторів-новаторів, які відіграли значну роль у розвитку європейської та світової музики.

Навчальні заняття розпочалися восени 1904 року і офіційно завершилися в 1908 році. Проте творчі контакти вчителя та учня тривали все життя. А. Веберн писав про Шенберга наступне: «Шенберг не вчить жодному стилю. Він не змушує використовувати ні старовинні засоби виразності, ні нові. Він з величезною увагою і зацікавленістю стежить за розвитком особистості учня, прагне допомогти їй розкритися. Шенберг вимагає, щоб

навчальне завдання було написане з потреби вираження певної ідеї. Тобто Шенберг виховує на матеріалі самої творчості» [6, s. 34].

Вплив особистості Шенберга, який відчував себе місіонером в музиці, наділеним рідкісним педагогічним талантом, був дуже великим. Його духовна влада над учнями була неймовірно великою. Навчання у Шенберга складалося з аналізу зразків музичної класики, виконання письмових вправ різного роду, естетичного виховання і колективних творчих пошуків вчителя та учня. Шенберг виховував на контрапунктах Баха, на прикладах мотивної роботи Бетовена та гармонії Вагнера. Він не дозволяв учням писати в дусі модерна і в стилі Шенберга [43].

До «шкільних» творів Веберна, де йому вже вдається щось виразити, належить повільна частина квартету 1905 року. Тривала плавна кантилена виявляє прекрасне мелодичне обдарування композитора. Але помітною є і «техніка»: перестановки голосів типу почетверного контрапункту, фактурні варіації. Вибір струнного квартету виявився дуже перспективним для Веберна, композитор звертався до цього жанру неодноразово в майбутньому [1].

Важливою умовою творчості Шенберг вважав пошук. Шлях Веберна від твору до твору — це кожного разу пошуки нового жанру, нового виконавського складу, нових гармонічних засобів, нових часових та просторових параметрів музики. Дивовижну роль у формуванні Веберна як композитора відіграла кинута Шенбергом «наосліп» ідея «естетики уникання» традиційних засобів. Закликаючи уникати, Шенберг не вмів однак пояснити, чим замінити те, що уникається. Ніхто інший крім Веберна не зміг в умовах невідомості «відкрити Америку», тобто знайти ладову систему, суто хроматичну за сутністю, яка діє за принципом «уникання діатоніки» [31].

Шенберг та двоє його учнів — Берг і Веберн — представляли собою унікальне співтовариство. «Школа Шенберга» не була схожою на студії античних скульпторів чи художників доби Відродження: майстер дає ідею

чи малюнок, а учні доводять роботу до кінця. Вона набагато ближча до науково-дослідницького колективу XX століття, що працює за методом «мозкового штурму»: нова ідея керівника породжує ще більш сміливу ідею учня. Створена Шенбергом атмосфера спільних пошуків привела до такого якісного стрибка у виразових засобах музики, що на засвоєння їх масами музикантів виявилися потрібними десятиліття. Серед таких — хроматична гама як основа тональності, «темброва мелодія», де фрагменти мелодично цілісної фрази доручаються різним, несхожим тембрам, гемітоніка — півтонова звукова система, де кожен звук є абсолютно самостійним елементом ладової системи [46].

Додекафонна система Шенберга передбачає поєднання всіх звуків хроматичної гами в серію, побудову серії без повторення звуків, використання всіх чотирьох форм серії (основна форма, інверсія, ракохід, ракохідна інверсія), формування з серії всього музичного матеріалу по горизонталі та по вертикалі.

Систему Шенберга Веберн поповнив, щонайменше, трьома важливими власними методами. По-перше, він міцно поєднав серійність з технікою канонів, повернувши інверсію і ракохід в природне русло старовинної поліфонії. Прикметно, що Шенберг далеко не так високо оцінював можливості імітаційної поліфонії. По-друге, в серіях, як і в ладах, Веберн закріпив систему гемітоніки, яка послідовно використовувалися лише ним одним. По-третє, в побудову і розташування серій він привніс новий порядок — симетрію. Завдяки точним канонам і строгій симетрії в музичній тканині Веберна не залишилося місця для «лишніх» звуків, тих, які не входили в серію. Строгість серійної техніки Веберна може вважатися абсолютною і такою, що перевищує строгість Шенберга [33].

Таким чином, напрошується парадоксальний висновок про роль вчителя та учня у розробці додекафонії. Хоча метод сформулював Шенберг, об'єктивно він діяв в інтересах і заради Веберна. І Веберн виявився єдиним з

«трійці» нововіденців, хто твердо та невідступно слідував за цим методом. На кожен ідею Шенберга Веберн відповідав паралельним відкриттям, завжди життєвим, «музикальним». При цьому він зберігав вражаючу чистоту і цілісність свого оригінального стилю. Одна і імпульсам до творчості, які походили від Шенберга, необхідно віддати належне. Особливо великим їхнє значення було в учнівський період Веберна [41].

Ці впливи проявлялися, наприклад, у звертанні до текстів одних і тих самих поетів і драматургів — Демеля («Просвітлена ніч» Шенберга та П'ять пісень Веберна), Георге («Книга висячих садів» Шенберга та вокальні цикли ор. 3, ор. 4 Веберна), Метерлінка («Пеллеас та Мелізанда» Шенберга, задум опери «Алладіна та Паломід» Веберна), формах, жанрах тощо [45].

Діяльний, переконаний в своїй місії, Шенберг не лише професійно виховував своїх учнів, але й прагнув вивести їх у світ. Він влаштував два концерти учнів у Відні в 1907 році та 1908 році, хоча реакція критики на ці концерти була негативною та відзначеною нерозумінням пошуків експериментаторів. Тим не менше, Шенберг все своє життя піклувався про своїх вихованців, добивався виконань їхніх творів, підтримував їх своїми позитивними або навіть захопливими відгуками [1].

1.3. Композиція. Диригування. Просвітництво

У 1908 році Веберн став диригентом оперети. Необхідність мати власний прибуток стала особливо відчутною, коли відбулися заручини композитора з кузиною Вільгельміною Мертль, донькою нотаріуса. Їхня дружба тривала вже багато років, вони разом подорожували, разом захоплювалися поезією.

Спочатку Веберну знайшли місце другого диригента і хормейстера маленького театру на австрійському курорті мінеральних вод Бад-Ішль, що колись був літньою резиденцією імператора та придворних. Не існувало

нічого більш антипатичного і неприємного для Веберна, більш чужого до його художніх вірувань та смаків як світ легкої розважальності. Його особиста участь в цьому викликала в нього важкі моральні терзання, про що він писав неодноразово своєму кузену Е. Діцу [2].

На той час Веберн ще не був хоч якоюсь мірою досвідченим диригентом, він не вчився диригуванню ні в консерваторії, ні будь-яким іншим чином. Можливо, перші уроки дав йому диригент Яловець або хто-небудь інший. Тим не менше, Веберн був диригентом-самоуком. Практику він здобував на ненависній для нього роботі. Його багатостраждальна диригентська практика в Бад-Ішлі, якій він опирався усією своєю істотою, тривала до осені 1908 року. Опісля він повернувся до Відня.

Абсолютно незалежно від подій зовнішнього життя розвивалася його творчість. В творчості він вже йшов до вершин. В хорі а cappella «Вислизаючи на легких човнах» 1908 року Веберн лише ледь-ледь оглядався на тональність, а з вокальними циклами ор. 3 та ор. 4 він назавжди увійшов у світ атональної музики. Віденський період став одним з найбільш плідних у Веберна-композитора: було створено П'ять п'єс для квартета ор. 5, Шість п'єс для оркестру ор. 6 та інші яскраві, новаторські композиції, що знайшли негайний відгук у інтелектуальній публіки Відня [39].

Ні образи опереткового світу, ні перипетії життєвого побуту не знаходили відгуку у творах Веберна. В них композитор допускав лише ті глибинні переживання, якими жила його душа.

У Відні композитор працював корепетитором і театральним капельмейстером, зокрема, розучував з солістами їхні партії та диригував оперними спектаклями. Також у 1910 році Веберн диригував у чеському театрі в м. Тепліце, в сезоні 1910-1911 років — в театрі Данцига (тепер Гданськ) в Польщі. В останньому випадку він був не лише диригентом, але і виконував функції помічника хормейстера. Але репертуар театру також був для Веберна нецікавим, крім того, у нього виникають комунікаційні

проблеми з керівництвом театру. Тож влітку 1911 року Веберн покидає Данциг, прирікаючи себе на блукання та невизначеність [30].

Шенберг та Цемлінський марно намагаються добитися запрошення Веберна в Празький театр. Певний час композитор живе у тестя у Відні, але восени переїздить до Берліна, щоб бути поряд з Шенбергом, допомагати йому у разі необхідності та отримати стимул для творчості, на який Веберн дуже сподівався. Однак сподіванням Веберна не судилося здійснитися. Натомість композитор пристрасно захоплюється творчістю Г. Малера — його вокальними циклами та симфоніями.

Під час свого берлінського інтермецо Веберн зайнявся ще однією дорогою йому справою — підготовкою колективної книги про Шенберга разом з іншими учнями композитора — Бергом, Яловцем, Веллесом, Штайном та художником Кандінським. Книга була видана в 1912 році та подарована Шенбергу з дарчим написом «Арнольду Шенбергу з величезним захопленням».

Із літа 1912 року Веберн розпочав роботу по контракту в Штеттіні (тепер Щецин, Польща). Але ця діяльність теж його не влаштовує, з тих самих причин — знову театр оперети і знову цілковита невідповідність потреб та можливостей. Веберн пише Бергу: «Неможливо тобі пояснити, як я це все ненавиджу. У мене лише одне бажання — поїхати звідси. Я оточений людьми, що займаються сміхотворною музикою. Я задихаюсь. До того ж, я настільки зайнятий, що в мене не залишається часу ні на що інше. Якщо би я не був так зв'язаний, я би тікав від театру, як від чуми, а тут я варюсь з ними одному котлі. Мені часто буває соромно, здається я сам злочинець по відношенню до самого себе. Беру участь в найнижчій стадії розвитку культури» [38, s. 130].

Регулярна робота в театрах Данцига і Штеттіна мала все ж і позитивні наслідки — Веберн набував все більшого досвіду як диригент, тож міг вже диригувати концертами та власними творами. Композитор звільняється з

Штеттіна, відмовляється від посади диригента в Німецькому театрі в Празі, і нарешті осідає у Відні, де мешкає неподалік від Шенберга та Берга. Після тривалої творчої паузи він завершує ключовий твір у його творчій спадщині — Багателі ор. 9 для квартета [51].

Друге віденське інтермецо (1913-1914 роки), окрім багатель для квартета, принесло Веберну П'ять п'єс для оркестру ор.10, Три п'єси для віолончелі з фортепіано ор. 11.

У 1914 році Веберн вступає добровольцем в «Червоний хрест», через поганий зір він не потрапив на дійсну службу, а невдовзі і був взагалі демобілізований. У 1917 році він повернувся до Відня в чині офіцера-кадета.

У сезоні 1917-1918 років він працював в Німецькому театрі в Празі та завершив етапний твір — Чотири пісні для голосу з фортепіано. У житті Веберна назрівають зміни. Його твори починають видавати (мається на увазі Пасакалія ор. 1, хор а capella ор. 2, пісні ор. 3, оркестрові п'єси ор. 6). З 1921 року Веберн обіймає дві посади — диригента Шубертівської спілки (до 1922 року) та керівника чоловічого хору Медлінга (передмістя Відня, до 1926 року). Він виступає в концертах з виконанням власних творів — наприклад, Пасакалії, — в Дюссельдорфі, Берліні [47].

Восени 1922 року Веберн став диригентом віденських робітничих симфонічних концертів, а з 1923 року — хормейстером Робітничого співацького товариства. Ця його діяльність тривала аж до 1934 року, доки поширення нацизму не припинило існування цих організацій.

Віденські Робітничі симфонічні концерти були засновані у 1905 році Давидом Йосипом Бахом і малі на меті шляхетні цілі народного просвітництва. Ця діяльність була започаткована в Німеччині в середині XIX століття, а у 1920 роках вона вже набула широкого розмаху, кількість таких співацьких товариств досягнула 165 тисяч. Робітничі хори розучували твори класичного репертуару — ораторії і меси Генделя, Гайдна, Шуберта. Особливою популярністю користувалася 9-та симфонія Бетовена. Лише в

1927 році вона за участю робітничих хорів була виконана 26 разів. В програми включалися і сучасні твори, що потребували більше часу на їхнє вивчення, наприклад, твори Шенберга тощо. Для участі в роботі співацьких товариств запрошувалися кращі професійні виконавці. Робітничі співацькі спілки наближалися до концертних організацій.

Діяльність Веберна в робітничих музичних організаціях суттєво доповнює його психологічний та соціальний портрет. Піднімати маси до високого культурного рівня — це була для Веберна ціль, варта багаторічної праці. Веберн віддавався цій роботі з ентузіазмом, отримував велике моральне задоволення і припинив цю роботу через 12 років не по своїй волі.

Як керівник Робітничих симфонічних концертів і постійний диригент Співацького товариства соціал-демократичного культурного центру Веберн отримав можливість складати програми і призначати час для репетицій. Веберн включив в програму твори, рідко виконувані, або ж нові твори сучасних композиторів. Тому Робітничі концерти стали також і філіалом Міжнародного товариства нової музики [34].

В репертуарі робітничих концертів під керуванням Веберна була музика Бетовена, Шуберта, Вольфа, Брукнера, Брамса, Малера, Регера, Шенберга, Берга та інших. Веберн диригував «Німецьким реквіємом» Брамса, Восьмою симфонією Малера для тисячі учасників, монументальними «Піснями Гурре» Шенберга, Дев'ятою симфонією Бетовена. Він готував до виконання народні пісні в обробці Шенберга, а з чоловічим хором Медлінга виконав Месу Брукнера f-moll. Збереглися також виконавські ремарки меси Шуберта №6 для виконання її в церкві Медлінга.

Веберн-керівник вимагав від оркестру та співаків дві речі: повного розуміння того, що вони роблять, і абсолютної точності у виконанні. Виходячи перед оркестр, Веберн робив спробу, зрештою скоріше безуспішну: перш ніж грати, він робив аналіз партитури. Його надто детальні пояснення були чужими оркестрантам, вони посміювалися, хоча й не злобно,

а він у своєму захопленні цього не помічав. Незважаючи на неповне розуміння на репетиціях, концерти проходили прекрасно [3].

Любителі-співаки були дуже вдячні своєму керівнику за виховання, навчання. Вони говорили також про особливе натхнення хору, яким він надихав колектив. Хормейстер виявив особливий талант доводити до розуміння робітників-співаків незвичну для їхнього слуху сучасну музику. Наприклад, хор Шенберга «Ми на землі» став ледь не найбільш репертуарним в робітничих концертах.

З хором і оркестром Веберн працював так само скрупульозно і неспішно, як і писав свої партитури (а вони були каліграфічними). Якщо він не мав достатньо часу, то відмовлявся від диригування.

Прагнучи досягнути якомога більш чистого хорового строю, Веберн в хорах а саррелла вводив непомітну підтримку струнними, які грали тихіше, ніж співав хор, і таким чином зливалися з хором. Веберн прекрасно знав специфіку хору і вимагав додання незвичайних труднощів. Це видно по його власних хорових творах.

Серйозною і захопленою працею Веберн підняв Робітничі концерти, особливо хорове виконавство на високий рівень. Він буквально видозмнив практику любительських виступів. Співпраця з Веберном залишилася глибоко в пам'яті тих, кому з нею довелося стикнутися. Діяльність композитора в цьому плані неодноразово була відзначена магістратом Відня [14].

Веберн продовжував кар'єру диригента оркестру і поза Робітничими концертами. Він виступав в Берліні, Цюрісі, Барселоні, Мюнхені, Лондоні.

З 1927 року А. Веберн став постійним диригентом Австрійського радіо. А в 1930 році він був призначений консультатом Австрійського радіо з питань сучасної музики. Концерти були закритими, спокійна атмосфера імпонувала Веберну. Він працював тут аж до 1938 року, іноді виступав на Мюнхенському та Лондонському радіо.

Як визнаний виконавець сучасної музики Веберн отримував запрошення на гастролі від Міжнародного товариства нової музики. Сам він був обраний президентом Австрійської секції цього товариства.

Концертні програми Веберна дуже чітко виражають його погляди та смаки. Як уродженець та мешканець Відня, як національний австрійський композитор Веберн виконує, передусім, музику знаменитих майстрів-віденців. З німецьких композиторів виконується, передусім, Й.С.Бах. Приділяється увага сучасним австрійським композиторам. Дуже важливими для Веберна-диригента були Малер і Шенберг, дуже привабливими — Шуберт і Брамс [22].

Веберн за пультом не наказував, а пристрасно переконував. Його диригування було схожим на заклинання, мольбу, жести здавалися екстатичними і дехто навіть вважав їх перебільшеними. Натхнення і сила переконання були такими великими, що виконання завжди було натхненним. Готувався Веберн до виступів старанно, детально вивчав текст і структуру твору. Диригував по партитурі, хоча знав кожну ноту напам'ять. Диригування вартувало йому великої напруги фізичних та душевних сил, особливо виконання того чи іншого власного твору. Після концерту він був блідим та виснаженим. Критика високо оцінювала диригентські виступи Веберна.

Помітний слід в історії залишив Веберн-педагог. Він викладав, головним чином, приватно, а з офіційних організацій — лише у Віденському інституті сліпих єврейської общини (з 1926 року). Він вчив диригуванню, практичній поліфонії, аналізував твори знаменитих майстрів. Серед його учнів — композитори Л. Ценк, Л. Шпіннер, Г. Апостель, Е. Ратц, музикозикознавець В. Райх, диригент К. Ранкль, піаніст Р. Хойзер та інші. Дуже виразні спогади про Веберна-вчителя залишив Фридерік Дойч-Доріан. З них стає зрозуміло, що Веберн не замикався в колі технологічних інтересів. Його викладання в рамках окремих дисциплін йшло так далеко, як це можливо [19].

Зі всіх документів про Веберна перед нами постає людина стійка, непохитна в своїх ідеалах. Два поняття доповнюють один одного в його моральних вимогах до самого себе: свобода та відповідальність. Служінням ідеалу був сам процес роботи Веберна — старанний, точний, повільний. Він радів навіть зовнішньому вигляду акуратного, чіткого нотного письма. Інтерес до точності в нього за нагоди переходив у містику чисел: 5 п'єс ор. 5, 6 п'єс ор. 6, 10 п'єс ор. 10, ор. 13 для голосу та 13 інструментів.

Правдивість і щирість були рисами його особистості, абсолютна чесність — рисою митця. Непідробність натури Веберна проявилась і в його хобі: він колекціонував оригінали рукописів композиторів.

Сучасники описували його як тиху людину, яка повністю перебуває у своєму внутрішньому світі. Веберн був благочестивим, хоч і не любив ходити до церкви. Постійно носив з собою Біблію і «Фауста» Гете [34].

Нові враження композитор отримував від поїздок в Швейцарію, Іспанію, Англію, де бував неодноразово. Любив подорожувати в гори [26].

1.4. Діяльність А. Веберна в контексті основних тенденцій національної музичної культури

Багатовікова історія австрійського хорового мистецтва насичена знаменними подіями і представляє собою досить самобутнє явище. В другій половині XX століття австрійська хорова культура переживала період найвищого розквіту. Загальна кількість хорів в країні збільшилася більше, ніж удвічі. Найбільша кількість хорів виникла в музичних столицях країни — Відні та Зальцбурзі. В Австрії поширені хорові колективи, названі іменами великих композиторів — Шютц, Моцарт, Шуберт, які виконують найрізноманітнішу музику, в тому числі сучасну австрійську.

Хорова традиція Австрії має давню історію. Хор Зальцбурзької капели виник в 1313 році. Шляхом участі в Богослужінні створювалася співоча

традиція, а роль церкви була провідною. Основою хорового співу був антифонарій 1160 року, а багатоголосний спів з'явився лише в XVI столітті. Колектив іншої соціальної функції був створений в 1498 році. Хор Придворної капели брав участь в службах і кругом супроводжував імператора. Перший дитячий Хор хлопчиків був організований в Стан-Флоріані в 1017 році. Декілька років в цьому хорі співав А. Брукнер, в свій час, після його смерті колективу було присвоєно його ім'я. Другий знаменитий дитячий хор — Віденський хор хлопчиків — понад 500 років брав участь в придворних богослужіннях. В репертуарі хору — західноєвропейська музика Відродження, хори композиторів-класиків, твори Штрауса, народні пісні. Світової слави колектив набув завдяки гастролям в багатьох країнах світу і численним записам з відомими диригентами та співаками. Соборні хори Граца та Інсбрука відомі з XVII століття. Всі ці хори, крім участі в Богослужіннях, виконували музику а cappella, класичну та сучасну [2].

Нині більшість любительських хорів, яких в Австрії на кінець XX століття налічувалося понад тисячу, входять в два об'єднання: Австрійська співацька спілка та Австрійська робітнича співацька спілка. Сотні інших хорів входять в Єпархіальні комісії з церковної музики, а також — Єпископальні музичні відділи. Також існує велика кількість концертних хорів, професійних колективів при театрах, величезна кількість хорів народної пісні. Нині в Австрії в професійних хорах часто беруть участь висококласні співаки без професійної музичної освіти. Любительські хори представляють собою окремий пласт музичної хорової культури, її своєрідний феномен.

Хоровий спів — важлива частина музичної освіти австрійських шкіл. Дитяча співацька школа Відня перебуває в підпорядкуванні Віденської консерваторії. Нині хоровий спів у школі є факультативних предметом. В історії дитячого хорового виконавства можна знайти славетні сторінки —

відомі дитячі колективи та цікаві школи викладання хорового співу. Найбільш відома школа, зі своєю методикою викладання — це Центр Карла Орфа. Він був відкритий у 1961 році при Зальцбурзькому Моцартеумі після випуску видання «Шульверк» («Шкільні твори») та низки передач на національному радіо. Іншим, не менш відомим в Австрії методистом дитячого музичного виховання, є хоровий диригент Ф. Гроссман. Він створив модель відбору та навчання талановитих дітей в музичних дитячих садках, в народних, основних і середніх школах. Пізніше для продовження його починань було створено об'єднання «Друзі Фердинанда Гроссмана», яке регулярно проводить симпозіуми та фестивалі [2].

А. Веберн — автор п'яти опусів в хоровому жанрі. Це:

- «Вислизаючи на легких човнах» для мішаного хору а capella на вірші Стефана Георге, ор. 2 (1908)
- Дві пісні для мішаного хору з інструментальним супроводом (1925-26)
- Кантата ор. 26 для мішаного хору і оркестру «Світло очей» (1935)
- Кантата ор. 29. Перша кантата для сопрано соло, мішаного хору і оркестру: I ч. «Запалююча блискавка життя» (1939), II ч. «Маленьке крильце» (1938), III ч. «Звучать блаженні струни Аполлона» (1939)
- Кантата ор. 31. Друга кантата для сопрано соло, баса соло, мішаного хору і оркестру: I ч. «Світ мовчить» (1943), II ч. «Глибоко сховане внутрішнє життя» (1943), III ч. «Черпати з фонтанів неба» (1943), IV ч. «Найлегші ноші дерев» (1941), V ч. «Привітне слово» (1942), VI ч. «Звільнений з лона» (1942)

Вважається, що хоровий стиль австрійських кантат спирається на жанр мотету. Такий висновок зроблено на основі спостереження, що в кантатах, як і в мотеті, панує принцип протиставлення імітаційної поліфонії та «гоморитмічного принципу» — нота проти ноти (*puncta contra puncta*). Таким

чином відбулося зближення жанру кантати, особливостей хорового письма в кантаті, з музичною практикою епохи строгого письма, епохи Відродження, тобто дотематичної в сучасному сенсі, та дотональної в класичному розумінні цього терміну. Суто фонічні контрасти типів хорового співу — протиставлення груп чоловічих і жіночих голосів, хору і соло тощо багато в чому компенсують недоліки тематичного і тонально-гармонічного контрасту в кантат Веберна, як і в старовинних мотетах. Фактура, динаміка, фонізм беруть на себе формотворчі функції.

Композиційна техніка старовинних майстрів, зокрема, Генріка Ізаака (творчості якого була присвячена дисертація Веберна в Віденському університеті і низка публікацій), а також творчість Баха визначили музичне мислення Веберна. Великою мірою завдячуючи тому, що ця музика «була в руках», в репертуарі композитора — практикуючого диригента. Інтерес до ренесансної та барокової музичної естетики визначив риси індивідуального музичного стилю Веберна. Цим пояснюється його пієтет перед канонами жанру — на відміну від багатьох його сучасників Веберн не прагнув змінити, модифікувати жанр кантати [8].

Кантати Веберна — це своєрідне узагальнення всієї його хорової спадщини. Інтерес до хорового жанру у композитора був постійним. Для кожного періоду творчості характерний свій хоровий опус, написаний в певній манері. Від невеликого хору а *sappella* Веберн переходить до крупних форм. Три кантати є підсумком еволюції вокально-інструментального стилю композитора та дають змогу визначити художні принципи творчості в момент її найвищого розцвіту.

Веберн був диригентом-самоуком, диригуванню ніде спеціально не вчився, хоча прекрасно знав специфіку хору. Майбутній композитор мріяв бути віолончелістом та диригентом, його захоплювало все, що було пов'язане з мистецтвом (він відвідував лекції з історії музики Г. Адлера, виступав як диригент з кількома колективами Відня). У Віденському університеті Веберн

отримав науковий ступінь доктора філософії. Як відомо, багато австрійських музикантів отримували прекрасну музикознавчу освіту, що в багатьох випадках закінчувалася захистом дисертації. У 1908 році Веберну запропонували місце другого диригента і хормейстера невеликого театру оперети в місті Бад-Ішль. Але композитора був чужим загальний настрій оперети, тому він невдовзі відмовився в цієї роботи [4].

Основні віхи біографії Веберна пов'язані з такими колективами як Шубертівська спілка Відня, чоловічий хор Медлінга, Робітничі хори та інші. З час ім'я Веберна-диригента стає все більш і більш відомим. В січні 1922 року його запрошують виступити в Берліні з його новими творами, а також з новими творами А. Шенберга. На початку XX століття нового дихання набули прославлені хорові колективи Австрії, з'явилися нові об'єднання та концертні організації [11].

У 1920 роки існувало два основні напрямки в діяльності робітничих хорів. Культурно-просвітницька робота включала засвоєння класичної спадщини та сучасної музики. Робітничі хори вивчали твори професійного рівня, досить важкі для любительського складу — ораторії і меси Генделя, Гайдна, Шуберта та інші. Також ці колективи виконували складні твори сучасних авторів.

Веберн поділяв філософію культурно-просвітницької роботи і з ентузіазмом займався нею, отримуючи велике задоволення. Як керівник Робітничих симфонічних концертів і постійний диригент Співочого товариства Веберн отримав можливість складав програми і призначати час репетицій. Композитор включав в програми нові твори, або такі, що рідко виконувалися. Він знайомив робітників з різними напрямками музичної культури [10].

Веберн віддав цій діяльності понад 30 років (з 1906-го по 1938-й). За відгуками сучасників, перед виконанням він сумлінно розбирав і аналізував твір, вимагаючи від музикантів точного виконання — «того, що написано в

нотах», і повного розуміння ідеї твору. Пояснення Веберна-диригента відзначалися глибиною, він працював серйозно та натхненно, йому вдалося значно підняти рівень Робітничих концертів і любительського хорового виконавства. За спогадами музикантів, Веберн за диригентським пультом активно і наполегливо переконував, але не наказував. Захоплення та сила його переконливості були такими, що виконання завжди було натхненним. Диригентські жести були екстатичними, декому вони здавалися надто перебільшеними і відвертими. Веберн диригував по партитурі, хоча знав кожну ноту напам'ять. Диригування вартувало йому величезних фізичних і духовних сил. Попередня робота була ще більш детальною. Композитор дуже старанно вивчав текст і структуру твору. З листа до поетеси Хільдегард Йоне від 2 листопада 1928 року: «Я повинен перед концертом використовувати кожну хвилину, доки такий колосальний твір як Друга симфонія Малера не буде повністю відчутю. Це потребує часу, і якщо в мене його нема, я не можу диригувати» [13, s. 60].

Критика високо оцінювала виступи Веберна, відзначала, що саме йому вдавалось за невелику кількість репетицій досягнути ясності, але при цьому твори завжди звучали природньо. В листах Берг називав Веберна одним з найвеличніших диригентів і мріяв, щоб той виконав його оркестрові п'єси. В 1936 році Веберн останній раз диригував за межами Австрії — у Вінтертурі (Швейцарія). З 1938 року його твори більше не виконувалися. Лише п'ять років після того йому вдалося почути деякі свої опуси, в тому числі Варіації ор. 30, в Швейцарії. Єдиною радістю в той час був новий випуск журналу «23». На честь 50-річчя Веберна в лютому 1934 року друзі присвятили йому спеціальний випуск Віденського музичного журналу («Eine Wiener Musikzeitschrift»). Ініціаторами були адвокат Плодерер і учень композитора — В. Райх. В число авторів, окрім Веберна і Райха, входили Кренек, Ценк, Йоне, Хумлік.

РОЗДІЛ 2

ХОРОВІ КОМПОЗИЦІЇ А. ВЕБЕРНА В ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТАХ

2.1. Стильові та композиційні особливості хорових композицій А. Веберна

Зразком зрілого додекафонного стилю Веберна можуть служити три кантати ор. 26, ор. 29, ор. 31. Всі три твори в основі мають серійну техніку, принципів і правил якої композитор дотримується тут неухильно. Серія трактується як щось єдине, з чого шляхом багатократних повторів виводиться вся тканина твору. Серія — це центральний елемент додекафонної композиції, її основа, джерело всіх ресурсів твору, «інтонаційна база» додекафонного твору. З одного боку, серія — це тематична база для всього твору. В кантатах немає жодного звуку, який не належить серіям. З іншого боку, — серія — це модель, для частинок твору, які утворюються з неї (контрапунктів, акордових вертикалей тощо), яка вибирає найважливіші технічні ознаки [18].

Структурування всередині серії відображає стильові риси музичного мислення Веберна. Наявність груп, міра точності повторів, їхня значущість визначають міру споріднення між серійними рядами (близькість один до одного або, навпаки, віддаленість).

Деякі серії Веберна побудовані дзеркально-симетрично, тобто ракохідні в своїй основі. Тому вони не мають всіх ракохідних форм — в них є лише основна форма серії (P) та її обернення (I), як, наприклад в ор. 21, ор. 29, ор. 30. В композиціях Веберна симетрія має особливий смисл, їй підпорядковані всі елементи музичної мови — мелодична лінія, висотна система, акорди, канони, ритміка, тембри і т. д. Тут актуальні слова Рімана,

якими він розпочинає «Систематичне вчення про модуляцію»: «Музика — мистецтво симетрії в послідовності (im Nacheinander)» [21, 103].

Також композитор використовував висотну та лінійну симетрії, створюючи їх одними й тими ж самими прийомами.

Веберн не розмежовує оркестрову та хорову фактуру. Кількість звуків в мелодії (серії) визначається художнім задумом, воно не фіксується строго серійними розпорядком. Проведення рядів не завжди узгоджується з гранями форми. Ряд може починатися в одному розділі і продовжуватися через цезуру в іншому. Деякі звуки можуть належати різним серійним рядам: в одному випадку — це може бути просто звук, якого не вистачає в проведенні цього ряду. В іншому — звуки, що об'єднують частини ряди утворюють т. зв. «мости». На відміну від оркестрових, хорові акорди утворюються не шляхом вертикалізації одного серійного ряду. Хорові акорди виникають як наслідок лінійного мислення композитора.

Еволюція вокальних форм Веберна йшла від більш простих жанрів і структур до більш складних, вбираючи в себе досягнення в інструментальній сфері. Особливого значення набули прийоми поліфонічного письма, до яких власне й тяжів Веберн. Ці прийоми мали свою еволюційну лінію розвитку — від вільних імітаційних форм через строгу симетричну канонічність і асиметричну додекафонію — до строгої симетрії за допомогою серійних канонів в ор. 26, ор. 29, ор. 31 [23].

У Веберна зазвичай розрізняють так звані атональні, серійні і циклічні вокальні форми. Винятково важливою є роль канону, своєрідність якого проявляється вже в ранніх творах і перекликається з серійно-канонічними творами пізнього періоду.

В піснях і кантатах оркестр є не лише супроводом, але й виконує тематичні функції: всі голоси рівноправні, що іноді ускладнює структуру і визначення типу форми. Нерідко ці структури в вокальній та

інструментальній партії не співпадають, утворюючи двопланові форми (як в кантатах).

З музичних форм, передусім, цікаві серійні вокальні форми. В творах останнього періоду можна спостерегти кілька спільних тенденцій: Веберн прагне укрупнити форму; ланка форми від самого початку розростається і веде, таким чином, до виникнення більш масштабних структур; композитор шукає все більшу опору в канонах, причому не лише звуковисотних, але — ритмічних, лінеарних, артикуляційних.

У творах Веберна можна виділити дві тенденції функції метру. Метрична характерність мотиву не має провідного конструктивного значення. Конструктивне значення метру в мотивоутворенні реалізується іншим шляхом. Провідне значення в канатах набуває текст, оскільки в основу формотворення покладено принцип строфічності. Виділення Веберном початку строфи імітаційно-канонічним складом наближає структуру його кантат і тем до імітаційно-строфічних форм, які склалися в старовинних мотетах. Розчленованість музичної тканини на строфи, обумовлена текстом, багато в чому полегшує сприйняття цієї музики, що особливо помітно у порівнянні з його суто інструментальними творами, музична тканина яких значно менше диференційована. Строфічна структура підпорядкована і строго періодичним чергуванням серійних рядів, початок яких співпадає з початком строфи. Серійний аналіз кантата показує максимальну раціоналістичність їх звуковисотної організації, і одночасно, неймовірну винахідливість композитора в комбінуванні різноманітних варіантів серії [25].

2.2. Кантата ор. 31 як втілення творчого методу А. Веберна та принципів серіалізму

Антон Веберн, як вже було сказано, посідає особливе місце серед композиторів нововіденської школи. Будучи першопрохідцем Нової музики, він створив неповторну музичну мову, іншу естетику звукового простору. Три хорові кантати можуть бути характерним прикладом зрілого творчого стилю Веберна, поряд з Варіаціями для фортепіано ор. 27 та Варіаціями для оркестру ор. 30. З одного боку, композитор спирається на традиції майстрів старовинної музики — нідерландської поліфонічної школи, кантат і мотетів Й.С.Баха з іншої — шукає нові шляхи розвитку музики, нові методи композиції, організації звуковисотності, гармонії, метроритміки, структури штрихів тощо.

На відміну від композиторів класиків та романтиків, в творчості яких чітка метрична структура посідала провідні позиції, у Веберна, в більшості творів проблемі метру відведено інше місце. Значення метру в мотивоутворенні творів композитора характеризується двома тенденціями. В деяких творах метрична характерність мотиву не має провідного конструктивного значення. Більш цікавими, однак, є опуси, в яких конструктивне значення метру в мотивоутворенні на основі провідної ролі метроритму реалізується іншим шляхом [50].

У вокально-хорових творах спостережено вплив строф на ритм слів, що проявляється наступним чином:

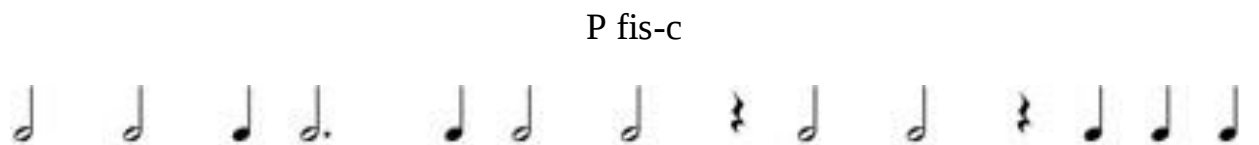
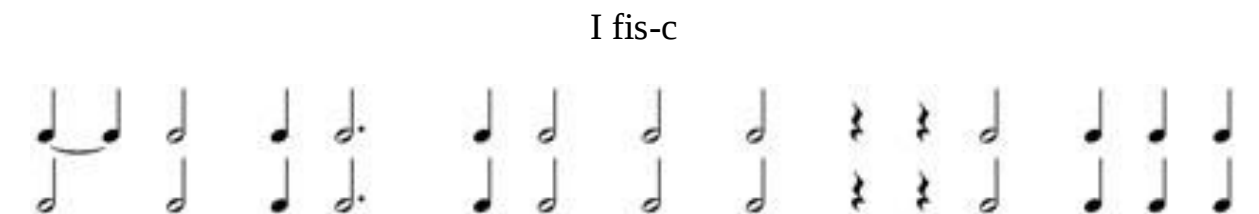
- в творі, зазвичай, в завуальованому вигляді, присутні характерні закономірності пісенної форми;
- часто використовується принцип декламаційності, народження кожного мотиву з виразного, проникливого проказування слова.

Для композитора притаманна залежність ритму від смислу слова і наголосу в ньому. Звернемося більш детально до проблем ритму і метру в IV

частині кантати. Якщо виміряти кількісний склад чверток в кожному з чотирьох серійних рядів, які проходять в партії солістки, то можна виявити цікаву закономірність — всі серійні ряди будуть вкладатися в однаковий обсяг чверток.

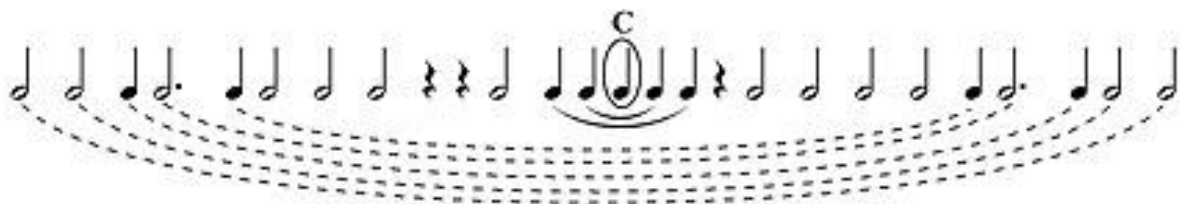
I fis-c	1-5 такти	22 чвертки
RI c-fis	5-11 такти	22 чвертки
P fis-c	12-16 такти	22 чвертки
R c-fis	16-21 такти	22 чвертки

Якщо абстрагуватися від запису тривалостей Веберна, то ритм I fis-c буде ідентичним ритму P fis-c, його схема буде такою:



Зі схеми помітно, що ряди відрізняються лише розташуванням пауз.

Вся перша частина твору дзеркально симетрична (в плані ритму) відносно вісі.



[26].

У другій частині немає чіткої симетрії між рядами, але в цілому можна знайти чимало подібностей.



Якщо не брати до уваги різні варіанти ритму в рядах і різне використання пауз, то загальну ритмічну структуру IV частини, на якій «тримається» увесь твір, можна представити таким чином.



В п'ятій частині головною ознакою метроритмічної структури є те, що кожний розділ має свою ритмічну одиницю.

Весь розділ А повністю заснована на восьмих тривалостях, в розділі В — чвертки (такти 17-24) та половинні тривалості (такти 25-31, 32-45), в розділі С — винятково восьмі. Цей розбір є дуже важливим, оскільки демонструє, як ритмічне об'єднання в крайніх частинах сприяє об'єднанню форми і її чіткому структуруванню. Серійні ряди в хорі завжди «поводяться» схоже. Це виражено не лише в чіткій послідовності самих серійних рядів (їхньої інтерваліки, зокрема), але і в однаковому ритмічному малюнку у всіх чотирьох голосів (йдеться про серіалізм, тобто не лише про висотні серії у Веберна, але і про ритмічні серії також, що виразно демонструють вище приведені зразки. Протягом всього твору хорові розділи побудовані саме таким чином [27].

Навіть якщо ряди починаються або закінчуються в оркестрі (в одному з голосів або акорді), то вказані ритмічні особливості все одно залишаються дійсними, тобто ритмічні серії нікуди не зникають, а продовжують і завершують свій виклад.

Деякі ритмічні подібності можна помітити між IV і V частинами.

IV ч.

Соло сопрано, т. 17

V ч.



З наведеного прикладу видно, що в партії сопрано (V частина) закладена горизонтальна симетрія і центр її припадає на об'єднання рядів (так званий міст). Всередині однієї побудови простежуються однакові ритмічні фігури.



У партії оркестру — матеріал, подібний до хорових ритмічних симетрій. Хоча в оркестрі досить багато пауз, всі вони беруть безпосередню участь у формуванні структури. Саме в цій кантаті можна з певністю стверджувати наявність «звучащих пауз». Порівнюючи оркестрову партію з сольними і хоровими, помітно, що в них — спільний розвиток і спільні інтонаційні лінії та тенденції. Незважаючи на наявність багато тактових пауз, вони представляють собою єдине ціле, з мінімальним поділом на окремі ділянки та фрази.

Подібна ідентичність музичного фразування не є помітною з першого погляду, в тому числі і в зв'язку з частою зміною темпу: *Sehr mäßig* — *morendo* — *tempo* — *rit.* — *tempo* — *ruhig* і т.д.

Аналізуючи серійні ряди в перших трьох частинах твору, можна помітити, що в розділах А і С використано той самий ритмічний малюнок, що і в В, однак в чотирикратному збільшенні (йдеться про втілення особливостей ритмічної серії, тобто про принципи серіалізму).



Загальну схему ритмічних тривалостей можна представити наступним чином.

The image displays a musical score for a four-part vocal ensemble (SATB). The score is organized into four systems, each containing four staves. The parts are labeled on the left: 'ряд' (row) for the top staff, 'S' (Soprano) for the second, 'A' (Alto) for the third, and 'T' (Tenor) for the fourth. The bottom staff is labeled 'B' (Bass). The measures are numbered at the top of each staff: 1-8, 9-16, 46-52, and 53-60. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings like '3' and '3~' which likely indicate triplets or specific rhythmic patterns. The overall style is that of a traditional choral score.

[27].

Перший погляд на VI частину дає побачити часте використання крупних тривалостей у порівнянні з іншими частинами. Веберн не використовує дрібні тривалості (зокрема, немає тривалостей менше, ніж половинна), таким чином, немов відкидаючи слухача на декілька століть назад, в епоху старовинної ренесансної поліфонії. Навіть зовні ця партитура могла би бути

У всьому творі можна виявити декілька однакових або подібних ритмічних мотивів. Останній розділ, починаючи з такту 39, представляє собою репризу і точно відтворює такти 8-12. У 23 такті у валторни проводиться той самий ритмічний мотив, але організований за допомогою більш дрібних тривалостей.

Найбільш завуальований ритмічний ряд «схований» у кларнета, соло скрипки і флейти в ракохідній формі.

т. 8

т. 39

т. 23

← т. 7

← т. 3

← т. 3 Fl.

→ т. 10 Solo

← т. 18 Kl.

→ т. 43 Solo

→ т. 19-21 Solo G.

→ т. 2 VI.

→ т. 8 VI.

[27].

До певної міри новим прийом є те, що Веберн використав ритмічні мотиви в соло баса і в оркестрі. В частинах, описаних раніше, поділ на умовно мелодичний голос і супровід був більш явним.

Така характерна ритмічна фігура, як тріоль, з'являється також до завершення розділу, в середині твору.

ритмічного ряду. Без великих видозмін ритмічний ряд повторюється в перших чотирьох тактах в партії другого сопрано.



Партія альтів виконує той самий текст, що й партії першого і другого сопрано, однак ритмічна форма тут — дещо інша. Склад «shop-fen» скорочується вдвічі, вносячи варіант в ритмічний ряд, хоча загальна форма залишається тією ж самою.



Інший варіант, який дуже часто можна тут зустріти, розташований в такті 10 в партії перших сопрано. Там дещо розширюється ритмічний ряд через чвертку на початку побудови.



Один з «найвіддаленіших» варіантів ритмічного ряду можна знайти в тактах 45-49 в партії другого сопрано (в схемі показано зверху варіант в партії другого сопрано, знизу — основний ряд).



Поряд з даним ритмічним рядом існує інший, заснований на першому. Хоча більш правильно було би його назвати частково ракохідним варіантом

оригіналу(зверху показано — оригінальний ряд, знизу — дві версії його варіанту):



[27].

Розташування ритмічних рядів відповідає розташуванню серійних рядів. Так, порівняно більша відмінність виникає між проведеннями першого і другого рядів, ніж між проведеннями першого і третього. З проведень R — I — R видно, що початок проведення I відповідає початку проведення другого ритмічного ряду.

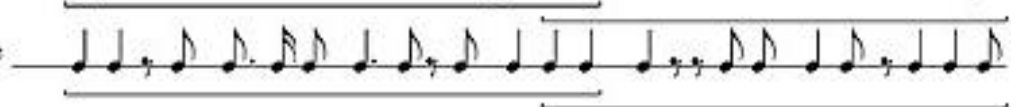


Однак, якщо відкинути чітке, синхронне слідування за серійним рядом, то можна цілком знайти ритмічну форму.

Серійні ряди



Ритмічні ряди



[27].

Третє проведення, за винятком перших звуків, строго повторює ритмічний ряд. Притому, що вже було вказано на існування двох ритмічних рядів, все ж основою форми є власне перший ритмічний ряд. Другий, хоч і має велике самостійне значення, за структурою походить з першого і не може вважатися основним, самостійним формотворчим елементом.

Отже, Друга кантата ор. 31 — останній твір Антона Веберна, який став своєрідним підсумком творчості композитора. Цей твір унікальний не лише за своєю додекафонною концепцією, але і за особливостями метроритмічної

організації, зумовленої багатопараметровим композиційним методом, симетричністю не лише висотних рядів, але і ритмічних.

2.3. Ключові методичні підходи до виконання хорових композицій А. Веберна

«Оживша» інтонація мотиву є основою вокальних та хорових творів Веберна. Він казав: «Я читав у Платона, що слово “номос” (закон) означало також і “мелодія”, тож нехай мелодія і буде законом (номосом) для всього, що відбудеться в подальшому!» [15, s. 152].

Розучування додекафонних мелодій може проводитися на основі наступних вправ:

- спів рядів в різній теситурі, в тому числі, на важких ділянках діапазону. Спочатку краще розучувати ряди в середній теситурі — найбільш зручній для співу та інтонування, а потім поступово переходити у високу та низьку. Можна розглянути запропонований прийом на прикладі серії з Кантати ор. 31 і її форм.



- спів з використанням різних регістрів — грудного (хоча виконання кантат не передбачає яскравого його використання), мікста, головного, фальцету, але при цьому звук має бути максимально



— спів твору в ритмі з дробленням, що допомагає досягнути опори дихання і артикуляції:



— розучування серійних рядів в різному характері звуковедення і штрихах (*legato*, *non legato*, *staccato*, *marcato* та ін.). Ці прийоми більш ефективно використовувати на завершальному етапі роботи, коли основний матеріал вже вивчено, і співки добре орієнтуються в інтервалах:



— спів на різні склади, сольфеджіо і зі словами в різній теситурі.

Веберн у своїй мелодиці не йде шляхом, який відкрив А. Шенберг в «Місячному П'єро». Хор і солісти в кантатах Веберна співають, і цей спів за типом близький до ренесансного, частково — барокового, що об'єднують одночасно декламаційний та інструментальний початки [1]. Вокальні фрази у Веберна достатньо наспівні, але не стільки в силу вокальності, співності інтонації, скільки в силу мірності ритму і спокійного, помірною темпу. Риси декламаційної виразності багато в чому визначаються синтаксичним розчленуванням вокальної фрази, всебічно осмисленої у її тісному зв'язку з текстом. Саме метроритм та синтаксис багато в чому компенсують незручну для співу інтерваліку, що містить чимало широких мелодичних кроків та стрибків [42].

Штрихова палітра у вебернівських хорових партитурах також досить різноманітна: від проникливого *legatissimo* до ударного, акцентованого *martele*. В умовах такої різноманітності способів звуковедення хору і керівнику треба чимало зусиль для характерного виконання того чи іншого штриха. Багато в чому це пов'язано з диханням, яке використовується в академічному співі.

Хорові композиції Веберна написані з великою градацією нюансів, які допомагають розкрити художній смисл твору. Основною складністю хорових творів є проблема строю та інтонації. В хорових творах Веберна дуже важливим є дикційний та орфоепічний ансамбль. Вміння колективу ясно і чітко артикулювати слова при співі, тобто добра дикція, дає змогу слухачам краще зрозуміти зміст твору.

Виконання хорових творів композитора вимагає від диригента великої професійної майстерності, технічних навичок, глибини осягнення твору, значення специфіки хору, наявності досвіду роботи з хоровими колективами. Індивідуальний підхід та різноманітність інтерпретацій демонструють записи хорових творів А. Веберна, найбільш відомими з яких є виконання під керівництвом Р. Крафта та П. Булеза.

ВИСНОВКИ

Творчість А. Веберна поділяється на три періоди. Перший (1907-1914 роки) включає композиції ор. 2 – ор. 11. Другий (1915-1926) включає композиції ор. 12 – ор. 19. Третій (1927 – 1945 роки) включає композиції ор. 20 – ор. 31.

В кожному з періодів є свій «вступ» – хор ор. 2 в першому періоді, пісні з фортепіано ор. 12 – в другому та струнне тріо ор. 20 – в третьому. Пасакалія ор. 1, що різко відрізняється в стильовому плані і за своєю тональною манерою письма від всієї іншої творчості композитора, являється своєрідним вступом до всіх трьох періодів разом взятих.

Твори першого періоду творчості відзначені повним виявленням характерних для композитора стильових принципів, більшою яскравістю образних контрастів, найбільш визначеним впливом естетики музичного експресіонізму. Помітним є прагнення до інтенсивних та різноманітних музичних барв. Притаманна композитору глибина думки, серйозність тону, концентрованість думки виявилися одразу, вже в його перших творах. Вплив індивідуальності Шенберга відчутний в пасакалії; достатньо відчутний, хоча й не надто виразно – в перших вокальних циклах – ор. 3 і ор. 4, цей вплив перестає бути помітним, починаючи з квартетних п'єс ор. 5. Шість багатель ор. 9 (1913 рік) – «святая святых» музики Веберна, одна з вершин всієї творчості композитора – музика, яка могла бути написана вже лише Веберном.

Другий період творчості Веберна відзначений створенням винятково вокальних творів. В цілому пісні середнього періоду творчості не виявляють таких контрастів, які притаманні творам першого періоду. Немає в них і таких стильових крайнощів, які притаманні ранньому стилю Веберна, в т.ч. і афористичності, притаманної багателям чи оркестровим п'єсам ор. 10. Водночас основою виразовості пісень середнього періоду творчості є зв'язок

з текстом, що вносить свої смислові відтінки в суто музичну образність. В середині другого – центрального – періоду творчості композитора відбувається історична зміна техніки письма – від вільної атональності (її композитор притримувався, починаючи ще від пісень ор. 3) – до додекафонії. Три опуси з дев'яти (17, 18, 19) написані в цій новій техніці. Звісно, стиль і техніка найтісніше пов'язані між собою, що дає підстави вважати, що ор. 17 (Три народні тексти для голосу і трьох інструментів) є початком нового стильового періоду. Однак, враховуючи увесь комплекс стильових компонентів, в т.ч. і образний зміст, рішучий крок до нової музично-стильової якості скоріше відбувся не між опусами 16 і 17, а між 19-м та 20-м. Пісні ор. 12-19 виявляють відносну стильову близькість між собою і відмінність від групи творів, що починаються з Тріо ор. 20. Особливо яскраво нова стильова якість проявляється в Симфонії ор. 21.

Пісні середнього періоду – майже повністю «важкі» твори. Переважаючий в них тон – похмурий, драматичний, серйозно-зосереджений. Тяжіння до ліній замість соковитих гармонічних плям надає багатьом пісням графічності малюнка.

Третій період творчості Веберна відкриває Тріо ор. 20. В умовах атональності створення крупних інструментальних форм мало об'єктивні труднощі, пов'язані зі втратою формуючих можливостей старої тональності. 12-титоновий метод дає змогу побудови крупних форм, функціонально заміщаючи принцип тональності. Саме він послідовно використаний в Тріо, сповненого неокласичної строгості звучання, філігранної обробки музичної фактури та виняткової майстерності форми.

Принципово нове було знайдено Веберном в Симфонії ор. 21. На основі максимальної стислості в часі вебернівської нової темброритмічної глибинної структури музичного простору виникає абсолютно своєрідний характер музичної образності. Думка тут настільки сконцентрована і стисла, що вона не розвивається, а лише виявляється в процесі розгортання в часі,

будучи насправді нерухомою. Тут початок і кінець тотожні один одному, а початкова передбачуваність всіх моментів руху виражається відчуттям багатопластового коловороту.

Лагідний ліризм, що парадоксально поєднується з неймовірною яскравістю і гостротою пуантилістичної тканини, а також із вражаючою сконцентрованою думки, – це основна образна сфера пізніх творів Веберна.

Кантата «Світло очей» – поема про серце, любов та чистоту душі. З тексту поетеси Йоне композитор бере необхідну йому ліричну ніжність, піднесеність, додає до них яскравість барв (перші слова, наприклад, супроводжуються гулом литавр та гострим мерехтінням мандолін), стереофонічність просторового розміщення звукових елементів і напружене мовчання, коли раптово, без явного каденційного завершення завмираючі фрази з особливою силою виявляють т. зв. нульове звучання (контрапункт звучання і мовчання відзначав у Веберна ще П'єр Булез).

Ліризм пізнього Веберна відтіняється багатоманітністю контрастних образних протиставлень. Так, фінал Концерту ор. 24 просякнутий бадьорим маршовим характером. II частина Варіацій для фортепіано ор. 27 написана в жанрі скерцо.

Останній завершений твір Веберна – шестичастинна Друга кантата ор. 31 на текст Г. Йоне – насичена лірико-споглядальними та філософськими образами. Поезія природи, життя серця, світло, Слово визначають емоційну піднесеність твору. Волею випадку перші і останні слова кантати як в фокусі, хоча й натяком, символічно, окреслюють дві важливі ідеї образного світу Веберна. Перші слова першої частини говорять про мовчазний світ («Schweigt auch die Welt» / «Світ також мовчить»), останні слова останньої частини – про могутність любові («... weil Kindlein, der Liebe Urgewalten» / «... бо маленькі діти, стихійні сили любові»). Випадково останні звуки кантати окреслюють контури акорду D-dur, однойменного до d-moll першого опуса. Текст Йоне останнього, вже незавершеного твору, над яким працював

Веберн (третя кантата «Lumen» / «Просвіт») також символічний – світло, надія. Однак за всіма цими випадковостями стоїть закономірність, яка їх породжує, – винятково цілісний та внутрішньо органічний світ вебернівської образності за всієї безсумнівної його еволюції від пізньоромантичних оков Пасакалії до веселкової і ніжної витонченості «Зірок» (пісня на вірші Г. Йоне ор. 25), «Світла очей» та квартету ор. 28.

Важливе місце в творчості Антона Веберна посідають хорові композиції. Це зумовлено не лише індивідуальними схильностями митця, але і міцними багатовіковими хоровими традиціями австрійської музичної культури.

А. Веберн — автор п'яти опусів в хоровому жанрі. Це:

- «Вислизаючи на легких човнах» для мішаного хору а cappella на вірші Стефана Георге, ор. 2 (1908)
- Дві пісні для мішаного хору з інструментальним супроводом (1925-26)
- Кантата ор. 26 для мішаного хору і оркестру «Світло очей» (1935)
- Кантата ор. 29. Перша кантата для сопрано соло, мішаного хору і оркестру: I ч. «Запалююча блискавка життя» (1939), II ч. «Маленьке крильце» (1938), III ч. «Звучать блаженні струни Аполлона» (1939)
- Кантата ор. 31. Друга кантата для сопрано соло, баса соло, мішаного хору і оркестру: I ч. «Світ мовчить» (1943), II ч. «Глибоко сховане внутрішнє життя» (1943), III ч. «Черпати з фонтанів неба» (1943), IV ч. «Найлегші ноші дерев» (1941), V ч. «Привітне слово» (1942), VI ч. «Звільнений з лона» (1942)

Вважається, що хоровий стиль австрійських кантат спирається на жанр мотету. Такий висновок зроблено на основі спостереження, що в кантатах, як і в мотеті, панує принцип протиставлення імітаційної поліфонії та «гоморитмічного принципу» — нота проти ноти (*puncta contra puncta*). Таким чином відбулося зближення жанру кантати, особливостей хорового письма в

кантаті, з музичною практикою епохи строгого письма, епохи Відродження, тобто дотематичної в сучасному сенсі, та дотональної в класичному розумінні цього терміну. Суто фонічні контрасти типів хорового співу — протиставлення груп чоловічих і жіночих голосів, хору і соло тощо багато в чому компенсують недоліки тематичного і тонально-гармонічного контрасту в кантатах Веберна, як і в старовинних мотетах. Фактура, динаміка, фонізм беруть на себе формотворчі функції.

Композиційна техніка старовинних майстрів, зокрема, Генріка Ізаака (творчості якого була присвячена дисертація Веберна в Віденському університеті і низка публікацій), а також творчість Баха визначили музичне мислення Веберна. Великою мірою завдячуючи тому, що ця музика «була в руках», в репертуарі композитора — практикуючого диригента. Інтерес до ренесансної та барокової музичної естетики визначив риси індивідуального музичного стилю Веберна. Цим пояснюється його пієтет перед канонами жанру — на відміну від багатьох його сучасників Веберн не прагнув змінити, модифікувати жанр кантати.

Кантати Веберна — це своєрідне узагальнення всієї його хорової спадщини. Інтерес до хорового жанру у композитора був постійним. Для кожного періоду творчості характерний свій хоровий опус, написаний в певній манері. Від невеликого хору а cappella Веберн перейшов до крупних форм. Три кантати стали підсумком еволюції вокально-інструментального стилю композитора та дають змогу визначити художні принципи творчості в момент її найвищого розцвіту.

Веберн у своїй мелодиці не пішов шляхом, який відкрив А. Шенберг в «Місячному П'єро». Хор і солісти в кантатах Веберна співають, і цей спів за типом близький до ренесансного, частково — барокового, що об'єднують одночасно декламаційний та інструментальний початки. Вокальні фрази у Веберна достатньо наспівні, але не стільки в силу вокальності, співності інтонації, скільки в силу мірності ритму і спокійного, помірного темпу. Риси

декламаційної виразності багато в чому визначаються синтаксичним розчленуванням вокальної фрази, всебічно осмисленої у її тісному зв'язку з текстом. Саме метроритм та синтаксис багато в чому компенсують незручну для співу інтерваліку, що містить чимало широких мелодичних кроків та стрибків.

Штрихова палітра у вебернівських хорових партитурах також досить різноманітна: від проникливого *legatissimo* до ударного, акцентованого *martele*. В умовах такої різноманітності способів звуковедення хору і керівнику треба чимало зусиль для характерного виконання того чи іншого штриха. Багато в чому це пов'язано з диханням, яке використовується в академічному співі.

Хорові композиції Веберна написані з великою градацією нюансів, які допомагають розкрити художній смисл твору. Основною складністю хорових творів є проблема строю та інтонації. В хорових творах Веберна дуже важливим є дикційний та орфоепічний ансамбль. Вміння колективу ясно і чітко артикулювати слова при співі, тобто добра дикція, дає змогу слухачам краще зрозуміти зміст твору.

Виконання хорових творів композитора вимагає від диригента великої професійної майстерності, технічних навичок, глибини осягнення твору, значення специфіки хору, наявності досвіду роботи з хоровими колективами. Індивідуальний підхід та різноманітність інтерпретацій демонструють записи хорових творів А. Веберна, найбільш відомими з яких є виконання під керівництвом Роберта Крафта та П'єра Булеза.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Павлишин С. Музыка XX століття. Львів. БаК, 2005. 232 с.
2. Adorno Th. W. Drei Dirigenten. Musikblätter des Anbruch. 1926. 230 s.
3. Adorno Th. W. [Die Rezension]. *Die Musik*, 1930, Jan.
4. Anton von Webern. Perspectives. Seattle and London: University of Washington Press, 1966. 191 p.
5. Anton Webern. Weg und Gestalt / Hrsg. von W. Reich. Zurich: Verlag der Arche, 1961. 80 s.
6. Auner J. The Second Viennese School as a Historical Concept. In: *Schoenberg, Berg, and Webern: A Companion to the Second Viennese School*, ed. Bryan R. Simms. Westport and London: Greenwood Press. 1999. P. 3–36.
7. Bailey P. K. The Life of Webern. Musical Lives. Cambridge and New York: Cambridge University Press. 1998. 217 p.
8. Bailey P. K. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Music in the Twentieth Century. Cambridge and New York: Cambridge University Press. 1991. 128 p.
9. Beale J. Weberns musikalischer Nachlaß. Melos, 1964. 68 s.
10. Berg A. Briefe an seine Frau. Wien, 1965. 193 s.
11. Boulez P. Für Anton Webern. Die Reihe 2: *Anton Webern. Dokumente... Analysen*. Wien; Zurich; London: U. E, 1955. S. 18-32.
12. Bresgen C. Anton Webern in Mittersill. *Österreichische Musikzeitschrift*. 1961. S. 150-168.
13. Bresgen C. Gibt es eine Webern-Nachfolge? *Österreichische Gesellschaft für Musik*. 1973. S. 54-63.
14. Cappelli I. Webern rückt in die erste Reihe auf. Melos, 1962. 44 s.
15. Dallapiccola L. Begegnung mit Anton Webern. Melos, 1965. 120 s.

16. Deppert H. Zu Weberns klanglich-harmonischen Bewußtsein. *Österreichische Gesellschaft für Musik*. 1973. S. 78-82.
17. Dimov B. Webern und die Tradition. *Österreichische Musikzeitschrift*. 1965. S. 98-102.
18. Döhl F. Die Welt der Dichtung in Weberns Musik. *Melos*, 1964. 134 s.
19. Dorian (Fr. Deutsch). Webern als Lehrer. *Melos*, 1960. 236 s.
20. Eimert H. Die notwendige Korrektur. In: *Die Reihe 2: Anton Webern Dokumente... Analysen*. Wien; Zurich; London: U. E., 1955. S. 34-45.
21. Grant M. J. Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. *Music in the Twentieth Century*. Cambridge and New York: Cambridge University Press. 2001. 302 p.
22. Hayes M. Anton von Webern. London: Phaidon Press. 1995. 128 p.
23. Hijman J. Nieuwe Oostenrijkse Muziek (Schönberg, Berg, Webern). Amsterdam, 1938. 129 s.
24. Introductory Interview with Igor Stravinsky. *Anton Webern. Perspectives*. Seattle and London: University of Washington Press. 1966. P. 3-5.
25. Karkoschka E. Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns: Dissertation. Tübingen. 1959. 128 s.
26. Kolneder W. Anton Webern. Tauger Musikverlag, 1961. 195 s.
27. Kolneder W. Klangtechnik und Motivbildung bei Webern. *Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultät*. 1960. Vol. IX. S. 34-48.
28. Křenek E. Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein geworden. *Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen*. Wien; Zurich; London: U. E., 1955. S. 54-58.
29. Křenek E. Freiheit und Verantwortung. In: *Anton Webern Weg und Gestalt* / Hrsg. von W. Reich. Zürich: Verlag der Arche. 1961. S. 24-42.

30. Leibowitz R. The tragic art of Anton Webern. In: *Moldenhauer H. The Death of Anton Webern. A drama in documents*. New York: Philosophical Library. 1961. S. 57-71.
31. Lettres of Webern and Schönberg to Roberto Gerhard. *The Score a music magazine*. 1958, Nov.
32. Ligeti G. Die Composition mit Reihen und Konsequenzen bei Anton Webern. *Österreichische Musikzeitschrift*, 1961. 348 s.
33. Metzger H.-K. Webern und Schönberg. In: *Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen*. Wien; Zurich; London: U. E. 1955. S. 68-76.
34. Moldenhauer H. The Death of Anton Webern. A drama in documents. New York, 1961. 118 p.
35. Moldenhauer H. and Moldenhauer R. Anton von Webern. A chronicle of his life and work. New York, 1979. 803 p.
36. Pisk A. Webern's early orchestral works. In: *Anton von Webern. Perspectives*. Seattle and London, 1966. S. 78-84.
37. Reich W. Berg und Webern schreiben an Hermann Scherchen. *Melos*, 1966. 258 s.
38. Reich W. Briefe aus Weberns letzten Jahren. *Österreichische Musikzeitschrift*. 1965. S. 124-135.
39. Ringger R. U. Reihenelemente in Anton Weberns Klavierliedern. *Schweizerische Musikzeitung*. 1967. S. 19-22.
40. Rognoni L. Espressionismo e dodecafonia. Turin, 1954. 395 s.
41. Rufer J. Die Komposition mit zwölf Tönen. Kassel; Basel. 1966. 182 s.
42. Schönberg A. Fundamentals of musical composition. New York. 1967. 240 p.
43. Schönberg A. Harmonielehre. Wien: U. E. 1966. 230 s.
44. Searle H. Introduction. In: *Wildgans F. Anton Webern*. London, 1966. S. 3-7.

45. Stockhausen K. Von Webern zu Debussy. Köln, 1963, Bd 1. 175 s.
46. Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalischen Musik. Köln, 1963, Bd 1. 98 s.
47. Szmolyan W. Webern in Mödling und Maria Enzersdorf. *Österreichische Gesellschaft für Musik*, 1973. H. 8. S. 46-62.
48. Thomas A. and Münnich S. Anton Webern. In: *Oxford Bibliographies Online in Music*. 2018. Oxford: Oxford University Press. Retrieved from: [doi:10.1093/obo/9780199757824-0238](https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0238) (date of access to the source 15.11.2025).
49. Webern A. Aus dem Briefwechsel. *Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente... Analysen*. Wien; Zurich; London: U. E. 1955. S. 82-94.
50. Webern A. Der Weg zur neuen Musik. Wien: U. E. 1960. 73 s.
51. Wellesz E. Begegnungen in Wien. Melos, 1966. 230 s.
52. Wiedman R. Expressionism in Music: Dissertation. New York University, 1955. 184 p.
53. Wildgans F. Anton Webern. London, 1966. 124 p.