

## МАТЕРІЯЛИ, ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ

Петер Андрашке

### «НІЧ» З ЦИКЛУ «МІСЯЧНИЙ П'ЄРРО» АРНОЛЬДА ШЕНБЕРГА: ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ

У своєму есеї «Серце і мозок в музиці» (*Herz und Hirn in der Musik*, 1946) Арнольд Шенберг (1874–1951) пише про те, що «він був вихований у сфері впливу Брамса»<sup>1</sup>, тож вважає його першим взірцем своєї композиторської творчості і цитує його слова: «Коли я не зайнятий компонуванням, то потрохи пишу контрапункт», і далі висловлює власне ставлення до контрапунктичних вправ Брамса: «На жаль, перед смертю Брамс знищив все, що вважав не вартим видання. Дуже шкода, оскільки можливість зазирнути в творчу майстерню такої високоосвіченої людини була би дуже повчальною. Варто було би дослідити, як багато він працював, щоби свої задуми втілити в остаточному результаті»<sup>2</sup>.

Власне такий поглиблений погляд пропонує автор поданої статті на здійснене Шенбергом музичне прочитання поезії «Ніч» (*Nacht*) з «Місячного П'єрро» Альбера Жіро (німецька версія Отто Еріха Гартлебена) для розмовного голосу (*Sprechstimme*), фортепіано, флейти (також пікколо), кларнету (також бас-кларнету), скрипки (також альт) і віолончелі *opus 21*. Джерельна база 21 мелодрами, як цілісного циклу, добре збережена і документована<sup>3</sup>, в контексті поданої статті особливу увагу звертаємо на:

1. Оригінал тексту А: рукописна копія 56 вільних переспівів Гартлебена, переписаних для Шенберга, коло деяких наявні примітки і зауваження самого Шенберга<sup>4</sup>. Шенберг мав від 11 січня 1912 року<sup>5</sup> перше друковане видання німецької версії: *Pierrot lunaire. Deutsch von Erich Otto von Hartleben*, Berlin: *Der Verlag deutscher Phantasten*, 1893.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Arnold Schönberg: *Herz und Hirn in der Musik*, in: *Stil und Gedanke. Ausätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtech (*Gesammelte Schriften 1*), S. 115.

<sup>2</sup> Там само, S. 116.

<sup>3</sup> Скорочення подаються за виданнями: Arnold Schönberg: *Melodramen und Lieder mit Instrumenten*, Teil 1: *Pierrot lunaire op. 21. Kritischer Bericht. Studien zur Genesis. Skizzen. Dokumente*, hrsg. von R. Brinkmann (Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke*, Abteilung VI: *Kammermusik*, Reihe B, Bd. 24, 1), Mainz und Wien 1995. Тут можна знайти також докладний опис стану документації. Процес написання твору висвітлений у праці того ж автора: *Was uns die Quellen erzählen... Ein Kapitel Werk-Philologie*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte, Ästhetik, Theorie. Fs. Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 679–693.

<sup>4</sup> Згадані примітки походять з джерела: Arnold Schönberg Center, Wien (ASC), *Nacht* Nr. 717.

<sup>5</sup> Як вказується у власноручних примітках композитора, що знаходяться у фонді автографів.

<sup>6</sup> Екземпляр, який сьогодні знаходиться в Шенберг-Центрі у Відні (Albert Giraud/Otto Erich Hartlebens: *Pierrot lunaire: Mit vier Musikstücken von Otto Vrieslander*, München 1911) – це новіше видання.

## Приклад 1а-с: Ніч

II. Teil  
8. Nacht  
(Passacaglia)

**Gehende** ♩ (ca. 88)\*

Baßklarinetze [in B]  
Violoncello  
REZITATION  
Klavier

1 2 3 4 5

Fin-stre, schwarze Rie - sen-fal - ter tö - te-ten der

6 7 8

Son - neGlanz. Ein ge-schloß - nes Zau - - ber - buch,

8.....

**Etwas rascher**

9 10 11

am Steg - - - - -  
(pp aber deutlich hörbar)

**ppp** gesungen (womöglich die tieferen Noten)  
ver-schwie - gen.

**Etwas rascher** gesprochen  
Aus dem Qualm ver - lor - ner

**Etwas rascher**

9 10 11

[\* 1923: Gehende ♩ (ca. 80)]

12 13 Flzg. 14

BsKl [B]

Vcl

*p* am Steg. *pp* *pp* *cresc.*

*pp dim.* *PPP* *f*

Tie - fen steigt ein Duft, ... Erinnerung mordend! Fin - - stre, schwar - ze

12 13 14 *stacc.*

*pp* *cresc.*

ohne *pp* *cresc.*

15 16 17 **I. Tempo**

BsKl [B]

Vcl

*f* *ff* *pp dim.*

am Griffbrett *pp dim.*

**I. Tempo**

Rie - sen-fal-ter tö - te-ten der Son - ne Glanz.

**I. Tempo**

15 16 17

*ff* *ff* *pp dim.*

18 19 *espr.*

BsKl [B]

Vcl

*p* *f*

Und vom Him - mel er - denwärts sen - ken sich mit schwe - ren Schwin - gen

*pp* *molto legato* *p*

6 6 6 6 6 6 6 6

- - - \*

20 21

BsKl [B]

Vcl

*p dim...*

un - - sicht - bar die Un - - ge - tü - me auf die Men - schen -

20 21

*dim...*

22 23

BsKl [B]

Vcl

*mf*

her - - zen nie - der... fin - stre, schwar - ze

22 23

*mf*

24 25 26 nimmt Kl. [in A]

BsKl [B]

Vcl

*pp*

Rie - - sen - fal - - ter.

24 25 26

*pp*

sehr große Pause, aber quasi im Takt, dann folgt:  
Gebet an Pierrot  
Klavier, Klarinette in A

2. Датований періодом з березня до травня 1912 р. перший нарис композитора В всіх 21 номерів з інструментальними епізодами.<sup>7</sup>

3. Збірний автограф С, зв'язаний конволют зібраних рукописних чистовиків, написаних Шенбергом з березня 1912 до січня 1914<sup>8</sup>. Це літографована відбитка.

4. Перше видання D, велика партитура, лімітоване видання на папері ручної роботи, липень 1914, U.E. 5334a.

Перший начерк композитора В мелодрами № 8 «Ніч» датований 09.05.1912 і 21.05.1912. У порівнянні з іншими номерами, це доволі тривалий відрізок часу. Адже багато інших були написані за коротший період, як наприклад, № 4 «Бліда прачка» (*Eine blasse Wäscherin*) та № 7 «Хворий місяць» (*Der kranke Mond*), що датуються взагалі одним днем (18.4.1912). У створення «Ночі» Шенберг вклав, як стверджують критики, „на підставі джерел (ескізів, переключувань, перекреслень, нових епізодів тощо), найбільше композиторських зусиль»<sup>9</sup>. Про це ж свідчать відомі нам п'ять ескізів – S9, S11, S12, S15 і S16. Саме їх хочемо дослідити нижче.

Французький оригінал належить бельгійцеві Альберу Жіро (*Giraud*, 1860–1929).

*Papillons noirs*

Des sinistres papillons noirs  
Du soleil ont éteint la gloire,  
Et l'horizon semble un grimoire  
Barbouillé d'encre tous les soirs.

Il sort d'occultes encensoirs  
Un parfum troublant la mémoire:  
Des sinistres papillons noirs  
Du soleil ont éteint la gloire,

Des monstres aux gants suçoirs  
Recherchent du sang pour le boire,  
Et du ciel, en poussière noire,  
Descendent sur nos désespoirs.  
Des sinistres papillons noirs.

Жіро був поетом-символістом. Текст написаний, як вказано у назві збірки «Місячний П'єрро. Ронделі-бергамаски» (*Pierrot lunaire: Rondels bergamasque*, Paris 1884), у формі ронделю. Цю французьку поетичну форму дуже любили поети-символісти, передусім Стефан Малларме (*Stéphane Mallarmé*, 1842–1898).

<sup>7</sup> The Library of Congress, Washington, D.C., Gertrude Clarke Whittall Foundation. ML30, 8b. S3 op. 21. *Nacht* hat die Datierungen 9.5.1923 am Anfang (S. 21) und 21.5.1912 am Ende (S. 22).

<sup>8</sup> Pierpont Morgan Library, New York, Robert Owen Lehman Collection (*Nacht* S. 27-31). The Library of Congress, Washington, D.C., Gertrude Clarke Whittall Foundation. ML30, 8b. S3 op. 21. «Ніч» датована 09.05.1912 на початку (с. 21) і 21.05.1912 в кінці (с. 22). Я дякую пану Лоуренсу Шенбергу за дозвіл опублікувати автографи з обох американських бібліотек.

<sup>9</sup> *Kritischer Bericht* (Anm. 3), S. 195.

Вона має 13 чи 14 рядків і, як правило, дві рими, в запропонованому тексті – лише одна. Гартлебен переклав у неримованій формі<sup>10</sup>.

*Nacht*

An Otto Julius Bierbaum

Finstre, schwarze Riesenfalter

Töteten der Sonne Glanz.

Ein geschlossnes Zauberbuch,

Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlerner Tiefen

Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!

Finstre, schwarze Riesenfalter

Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts

Senken sich mit schweren Schwingen

Unsichtbar die Ungetüme

Auf die Menschenherzen nieder...

Finstre, schwarze Riesenfalter<sup>11</sup>.

В німецькому перекладі рядки 1 і 2 повертаються як рядки 7 і 8 наприкінці другої строфи, а наприкінці вірша подано лише перший рядок. Саме ці рядки містять квінтесенцію вірша. Всі інші строфи варіюють основну тему.

Обидва рядки рефрену зображають загрозливу картину ночі. Темрява описується як «велетенські чорні метелики», які вбивають сонце. Сенс інших рядків містить приховані символи, що «замовчуються» у «потаємній книзі чарів». Проте тематика рефрену в них простежується, особливо ж ясно у протиставленні двох рівнів – сонця і глибин підземелля та підйомів – спадів поміж ними. Запах забуття, що пробивається нагору з глибин (з рослин, котрі містять опіати: гіркий полин,

<sup>10</sup> Otto Erich Hartlebens Neudichtung der Gedichtsammlung von Albert Giraud: *Pierrot lunaire: Rondels bergamasque* (Paris 1884) видані спочатку як рукописний першодрук в 60 екземплярах у А. Лібмана, Берлін, 1892, як друковане видання: Berlin 1893.

<sup>11</sup> Український переклад:

*Грізні, чорні й дужі крила*

Гасять сонце!.. Ночі тінь

Книгу див і ворожінь

Понад обрієм закрила.

Чадна прірва, твань зогнила

Спомин смородом убила...

*Грізні, чорні й дужі крила*

Розгорнула ночі тінь.

Рій метеликів-почвар!

Темним шматтям небо вкрила

Ніч всевладна: як могила –

На серця людські спустила

*Чорні, дужі й грізні крила.*

маковиння)<sup>12</sup>, і зішестя невидимих чудовиськ з вишини, які падають на людське серце, вказують на приховані страхи і нічні кошмари, що передаються людині. Вони закладені в підсвідомості, їх можна пояснити лише з допомогою глибинної психології (фрейдівської психології підсвідомих інстинктів – прим. Л.К.) Ці картини оживають під дією магії слів. Похмурі сцени відображені в інструментальному складі, який Шенберг обирає для цієї мелодрами<sup>13</sup>. Це інструменти з низькими звучаннями: фортепіано, віолончель і бас-кларнет. Вони досягають найнижчого регістру: бас-кларнет – до *D* контроктави (Т. 26), віолончель до *C* контроктави (Т. 26), фортепіано до *a* субконтроктави (Т. 25f.), рецитація досягає *E* малої октави (Т. 22), вокальна партія – *Es* малої октави (Т. 10).

Ескіз S9 (Таблиця 2)<sup>14</sup> показує попередню концепцію початку. Вона істотно відрізняється від пізнішої мелодрами. Текст інтерпретований у вокальній партії, а тому ноти не перекреслені (як в партії *Sprechstimme* – Л.К.). Це початок пісні з фортепіанним супроводом, інші інструменти тут не передбачені. Деякі міркування щодо цінності цього ескізу запропонував Райнгольд Брінкман у «Критичному огляді»<sup>15</sup>, вони підтверджують поданий висновок. Запис S9 безперечно знаходився в папці В ще перед первісним датуванням мелодрами. Про те, що переспіви Гартлебена Шенберг отримав 11 січня 1912 року, дослідники до цього часу не знали. Екземпляр знаходився в приватній колекції і був виявлений вперше в 2015 році, дякуючи публікації опису колекції Якоба Латайнера (*Collection of Jacob Lateiner Part VI: Arnold Schoenberg 1874–1951. Alban Berg 1885–1935. Anton Webern 1883–1945*). В каталозі під № 74 американської антикварної крамниці J & J Lubrano. Music Antiquarians<sup>16</sup> на стор. 42 знаходиться запис про пропозицію її продажу за \$ 850, з відбиткою ілюстрованого титульного листа і докладним описом змісту<sup>17</sup>. Завдяки записам власника видаються необґрунтованими припущення, висловлені в «Критичному огляді», щодо часу, коли Шенберг отримав тексти Гартлебена. Очевидно, він мав можливість познайомитись з ними і раніше. Вони з'явилися на книжковому ринку в 1893 р. і були кількаразово перевидані. Тож Шенберг цілком міг бачити книгу, наприклад, у своїх друзів.

<sup>12</sup> Паління наркотиків було важливою темою в тогочасних мистецьких колах, див.: Thomas De Quincey: *The Confessions of an English Opium-Eater* (1821), книга, на яку спирався Г.Берліоз у *Symphonie fantastique* (1830). Шарль Бодлер, провісник символістів, відобразив у есеї відчуття ейфорії *Les paradis artificiels, opium et haschisch*, 1869 (Мистецький рай, опіум і гашиш). Найчастіше митці й літератори курили й описували абсент. В «Місячному П'єрро» Жіро теж є рондель «Абсент».

<sup>13</sup> Arnold Schönberg: *Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik, Reihe A, Bd. 24,1. Melodramen und Lieder mit Instrumenten*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz und Wien 1996, S. 40-42.

<sup>14</sup> ASC, MS21, Übertragung im Kritischen Bericht, S. 195.

<sup>15</sup> Див. примітку № 1.

<sup>16</sup> 6 Waterford Way, Syosset NY 11791 USA.

<sup>17</sup> Арнольд-Шенберг-Центр отримав інформацію лише після продажу книги. Інформацію про каталог я отримав від директорки архіву Терези Муксенедер. Їй завдячую багатьма ініціативами.

Приклад 2. S9, копія (Критичний огляд, с. 195)

The image shows a handwritten musical score for Arnold Schoenberg's S9. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "Lina stei schwarze so wie ein fal-". Below it are piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dim" and "pp".

Handwritten annotations in the lower part of the score include:

- Original Pianissimo Taket, dann folgt:*
- gehört an Pierrot*
- Original Pianissimo Taket, dann folgt:*
- Klavier Klavierschule*

Other markings include "simul. Clar. (a)", "pp", and "15". There is also a small circular stamp in the bottom left corner.



Два роки перед тим в часописі «Оглядач»<sup>18</sup> з'явилась рецензія Ріхарда Шпехта (*Specht*) «Про нові нотні видання» на пісні у супроводі фортепіано Фрізлендера (*Frieslanders*, 1880–1950) до текстів з «Місячного П'єрро». Шенбергу, напевно, був знаний цей номер часопису, оскільки в ньому був вміщений його власний допис «Про музичну критику»<sup>19</sup>. Цілком можливо, що почасти саме критичні зауваження Шпехта підштовхнули Шенберга до того, щоби сформулювати власні музичні уявлення у вигляді фрагментарних концептуальних міркувань про пісню у супроводі фортепіано (йшлося про пісню «Ніч»). Це становить додатковий аргумент для датування ескізу S9 – раніше, аніж його концертний агент Еміль Гутман (*Gutmann*) 25 січня 1912 р. передав пропозицію Альбертіні Цеме (*Albertine Zehme*, 1857–1946) про створення мелодрам до її репертуару. Шенберг не сприйняв пісень Фрізлендера. У «Берлінському щоденнику» він записує 01.02.1912 р., після відвідування кабаре з А. Цеме: «Я буду ставити перед нею інші завдання, аніж музика Фрізлендера (погано!)»<sup>20</sup>. А 13.03.1912 р. додає: «Вчора, 12 березня, я написав першу мелодраму з «*Pierrot lunaire*»<sup>21</sup>. Вважаю, що вдалось дуже добре. До цього є багато передумов. Відчуваю, що обов'язково досягну новий тип виразу. Звучання надаватимуть жорсткого тваринного виразу чутливим душевним порухам. Наче все вдалось точно передати. Мені цікаво, як воно піде далі»<sup>22</sup>.

Ескіз S9 починається з тривалого вступу в «дуже повільному» русі чвертками в метрі  $\frac{3}{4}$  (або  $\frac{3}{2}$ ). Тут наявні три послідовні акордові пласти у низькому, середньому і високому регістрі. Вони містять співзвуччя від 4 до 15 звуків: складені з 4, 7, 8 звуків – один раз, двічі – з 10-ма і тричі – з 9-ма різними звуками. Внаслідок цього гармонія вкрай хроматизована. У втіленні тексту помітний більш тісний зв'язок музики й слова, аніж в пізніших мелодрамах. В шостому такті музика передає похмуро-гнітючий настрій вступу, представляючи темний «рій метеликів-почвар». Проте фігура в басовому регістрі фортепіано на початку цього такту знаменує проростання вгору. Її варіант звучить у завершенні сьомого такту у вищій позиції на словах «сонця сяйво»<sup>23</sup>. Музичне протиставлення картини «метеликів-почвар» і сонця розкривають два останні такти наведеного фрагменту. У вокальній партії це виражено низхідним ходом в такті 6 від  $d^1$  до  $fis$  з синкопованими (зітхаючими) тріолями, що відділяють окремі склади слів паузами, «метеликів-почвар» акцентують довшою нотою і *sf*. Контраст становить висхідний рух в такті 7 на слові «сонце». Його «затемнення» виражається спаданням на септиму від  $fis^1$  до  $g$ , що проходить контрапунктом до світлого мотиву. В цьому ескізі ще немає жодних вказівок на майбутню структуру пасакалії.

<sup>18</sup> Richard Specht: *Otto Vrieslander: Pierrot lunaire. Dichtungen von Giraud, deutsch von Otto Erich Hartleben für eine Singstimme und Klavier.* (München [o.J.], Dr. Heinrich Lewy.), in: *Von neuen Noten*, in: *Der Merker* 1, 1909, Heft 2., S. 86f.

<sup>19</sup> Там само, S. 60–64.

<sup>20</sup> Arnold Schönberg: *Berliner Tagebuch.* З присвятою Шенберга видавцеві Йозефу Руфери, Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1974, S. 20.

<sup>21</sup> *Gebet an Pierrot.*

<sup>22</sup> *Berliner Tagebuch* (Anm. 17), S. 34.

<sup>23</sup> Цих слів немає в українському перекладі, натомість вони наявні в німецькій версії – прим. перекл.

Обов'язковим елементом освіти композитора<sup>24</sup> Шенберг вважав контрапункт і аналіз форм, спираючись головню на нідерландську школу та Й. С. Баха. Представники нововіденської школи завжди застосовували цей досвід в своїх творах. В *Pierrot lunaire* містяться три такі приклади, хоча вони і взаємодіють з іншими історичними формами. Шенберг вказує в неопублікованому тексті на «танцювальні форми вальсу і польки, контрапунктичні форми пасакалії, подвійної фуги з канонем, ракоходом канону та ін.»<sup>25</sup> в цьому творі. «Пародія» № 17 та «Пляма місяця» № 18 витримані в строгому канонічному стилі, а «Ніч» підписана як пасакалія. Численні «співпадіння в побудові» свідчать: пасакалія *c-moll* для органу BWV 582 «служили Шенбергу зразком Варіацій для оркестру ор. 31 (02.05.1926 – 21.08.1928) і що він використовує варіаційну техніку, наближену до пасакалії Баха»<sup>26</sup>. Дещо раніше писались ескізи незакінченої Пасакалії для оркестру (літо/осінь 1925 – 05.03.1926). Антон Веберн першим в оточенні Шенберга скомпонував Пасакалію для великого оркестру ор. 1 влітку 1908 р. В один час з *Pierrot lunaire* Альбан Берг завершив останню з «П'яти пісень до листівок Петера Альтенберга» для голосу і оркестру (1912) у формі пасакалії. В наступному році він задумав пасакалію з 12-тоновою темою для симфонічного оркестру, з якої залишився лише фрагмент. Сцена з Лікарем (1 дія, 4 картина) з «Воццека» написана як пасакалія.

Триактовий вступ мелодрами «Ніч» (приклад 1a) використовує мотив а. Ця тризвучна послідовність (м. 3 вгору і в. 3 вниз) втілює коливання між «небом» і «землею» в тексті. Мотив постійно транспонується, 4 рази – у партії фортепіано (в контроктаві: *E-G-Es, G-B-Ges, B-Des-A, A-C-As*), один раз – у фортепіано і віолончелі (*Des-E-C*) і в первісній формі *E-G-Es* ще раз у віолончелі і бас-кларнета. Вступи мотиву слідує в інтервалі м. 2 і утворюють зменшений септакорд, що з'являється в багатьох частинах *Pierrot*<sup>27</sup>. Мотив проходить по утриманих тонах, переходить від в. 3 до м. 3. Проте цей перехід зовсім не означає просвітлення. Адже інтервальне розширення досягається через низхідну секунду (зітхання) в низькому регістрі. Таким чином досягається сповзаюча секундова послідовність. В 4-голосному фортепіанному викладі маємо наступний ряд знизу вгору: [в контроктаві] *E-Es, B-A-As, G-Ges*, [велика октава] *Des-C* і у віолончелі *E-Es*. Отже, виклад мотиву а створює враження хроматичної густої рухомої звукової поверхні, котра нагадує структури творів Джорджа Лігеті в 1960-х рр. Вступ завершується шести-звучним співзвуччям *as-c-es, es-ges/g* на ферматі, яким виділяється початок епізоду з голосом. Звукові комбінації м. 3 і в. 3, мажорного, мінорного і зменшеного тризвуку отримуються завдяки подвоєнню звуку *es*.

<sup>24</sup> Ulrich Krämer, *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk (Alban Berg Studien 4, hrsg. von Rudolf Stephan)*, Wien 1996; Ders. *Alban Berg, Sämtliche Werke II/2: Musikalischer Nachlaß, Bd. 2: Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 1: Instrumentalmusik und Chöre*, Wien 1998, Teil 2: *Instrumentalmusik 2 (Einzelne Stücke, Variationen, Sonatenentwürfe)*, Wien 2007.

<sup>25</sup> Arnold Schönberg: *Die Jugend und ich* [1923], ASC T34.31. Typoskript, ASSV 3.3.12.

<sup>26</sup> Ethan Haimo: *Variationen für Orchester op. 31*, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Bd. 1, Laaber 2002, S. 468.

<sup>27</sup> Hartmut Krones: *Pierrot lunaire op. 21*, in: *Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke (Ann. 15)*, S. 296–320.

Приклад 3: S11, копія (*Критичний огляд*, с. 196)

Sehr langsame  $\text{♩}$

[1 ] [2 ] [3 ] [4 ] [5 ]

[6\*] Finstre schwarze Rie - senfalter [7\*] tö - teten der Son - ne Glanz

*ppp*

Ескіз S11 (прикл. 3) – начерк інструментального вступу, вміщений в екземплярі Шенберга «Концертний путівник сезону 1911/12, річник 4 (концертне бюро Еміля Гутмана)<sup>28</sup>. Рух розгортається по півнотах, виписані всі голоси. Ескіз починається так, як і остаточна версія, з мотиву **a** в найнижчому регістрі: *E-G-Es* (коло першої й третьої ноти бракує четвертої додаткової лінійки). Крім чергування в. 3 і м. 3 по вертикалі, тут нотуються низхідні секундові ходи, двічі повторені, проте з іншими звуками, ніж в остаточному варіанті. Голосоведення в останніх тактах мелодрами пов'язане з початковим типом викладу і таким чином творить своєрідну арку. В поданому ескізі закінчення номеру секундові ходи, в тому числі хід *E-Es-D*, транспоновані на октаву.

Шенберг в мелодрамі «Ніч» по-новому, розширено представив історичну форму пасакалії – варіації на *basso ostinato*. Остинатний голос – це мотив **a**, що відтворений також в усіх інших інструментальних голосах у варіаційному ритмічному викладі, та наче густа сітка огортає партію голосу.

В такті 4 бас-кларнет починає тритактову і тричастинну тему канону. Вона проростає з мотиву **a**, хроматичного ракоходу мотиву **b** з продовженим звуком *es*, котре переходить до *A*, та заключним висхідним септимовим інтервалом **c** від *A* до *ges*. Число 3 є визначальним для цієї мелодрами. Важливим в циклі є й число 7, на що вказує назва: *тричі по сім віршів*. Рондель має три строфи, рефрен з'являється тричі. Вступ містить три такти, метр – тридольний. Склад – три інструменти. Через вертикалізацію тривучного мотиву **a** будуються співзвуччя в. 3 і м. 3, та зменшений

<sup>28</sup> ASC, Diaries 1911, S. 71. Übertragung im Kritischen Bericht (Anmerkung 3), S. 196.

септакорд як сума трьох малих терцій. Заключне співзвуччя вступу містить 6 тонів (2x3). Число 3 символізує в світській і релігійній практиці дещо завершене, досконале («все добре завжди міститься у числі 3», «триєдиний Бог»). Воно означає довершену єдність. Напр., тридольний ритмічний порядок в мензуральній нотації Середньовіччя *tempus perfectum* графічно зображений колом, в той час як дводольний, недосконалий, *tempus imperfectum* – півколом. Нововіденці знали цей історичний факт. Так, Антон Веберн отримав титул доктора філології у Віденському університеті у Гвідо Адлера за працю про *Choralis Constantinus* Гайнріха Ізаака (1450–1517)<sup>29</sup>.

Тема канону звучить впродовж першої строфи чотири рази з відступом в один такт: спочатку у бас-кларнета, потім у віолончелі і в нижньому голосі фортепіано. У завершенні у верхньому голосі фортепіано на місці септими від **c** вміщена висхідна м. 3 до *Des*, від якої низхідним хроматичним ходом досягається звук *A* контроктави. Мотив **a** постійно представлений в інструментальних партіях, спочатку як початок тем, від такту 8 прихований у вісімковому русі бас-кларнету, розділеному паузами, з такту 9 – в нижньому голосі фортепіано. Рецитація поміщається у строгий інструментальний виклад інтонаційно попереджуючи тему канону: від *des*<sup>1</sup>, третього звуку **b** і до септими **c**. Широкі інтервали зображають «метеликів-почвар», пунктирні фігури підкреслюють слово «похмурий» і «велетенське чудовисько». Низхідний напрям руху з кінця такту 5 втілює його зішестя, що заслоняє сонце. «Потаємна книга чарів» відтворюється такою ж закритою аркоподібною мелодикою з однаковим початковим і заключним тоном.

Найнижчий регістр фортепіано припадає на завершення строфи. В такті 10 єдиний раз у цій мелодрамі *Sprechstimme* змінюється співом в діапазоні до *es* на мотиві **a**. Нижній тон фортепіанного супроводу досягає *Cis* контроктави, та і всі голоси рухаються вниз. В такті 16 другої строфи мотив **a** прямує до *D* контроктави. Так досягається драматичний «вибух», переінтоновуючи текст рефрену: від рецитації в такті 14, раптового переходу до *f*, він розгортається в інструментальних партіях на *crescendo* до *fff* і тремоло у фортепіано, до експресивної кульмінації. На утриманий акорд фортепіано накладається тихий мотив – перехід до третьої строфи у початковому темпі. На мить злітаючи у височінь на *pp diminuendo*, він передає сенс «небесного», та одразу по тому знову злітає «до землі». Перед цим пасажем, в тактах 12f., висхідний рух в інструментальних партіях, починаючи з бас-кларнету, розкриває образ п'яного аромату, що підноситься з глибин. В рецитації Шенберг підкреслює «глибину» додатковим низхідним терцевим ходом, а заворожуючі запахи, що пробиваються нагору з безодні – висхідними широкими інтервалами.

Ескізи S15 (прикл. 4a, 4b: оригінал і версія) та S16 (прикл. 5a, 5b: оригінал і версія) показують закреслені епізоди у записі мелодрами в варіанті В до кінця другої і третьої строф. Вони переривають нотний текст і за часом написання безпосередньо передують остаточній версії. В автографі первинного запису В аколади обіймають, як правило, сім нотних станів (див. початок S16). Рецитація знаходиться у верхньому голосі. Під ним знаходиться пустий нотний стан, оскільки залишається місце для тексту, сюди ж внесені виконавські ремарки. На третьому і

<sup>29</sup> Anton Webern: *Einleitung*, in: Heinrich Isaac, *Choralis Constantinus II*, bearbeitet von Anton von Webern, Wien // Leipzig 1909, Teil VII–XII (DTÖ XVI/1, Bd. 12).

четвертому нотному стані вміщені бас-кларнет і віолончель. Наступний вільний нотний стан відокремлює партію фортепіано. Ескізи S15 і S16 та заключні такти чистовика утворюють єдиний виняток, коли впорядкування тексту змінилось в процесі композиції. Помітно, що Шенберг компонував тут знизу догори, починаючи від фортепіано, закінчуючи рецитацією.

Приклад 4а: S15, Перша версія рукопису В Т. [14], Т. [14], Т. [15], Т. 14–15

Приклад 4b: S15, копія (*Критичний огляд*, с. 197)

Ескіз S15 вказує на перші зміни щодо такту 14f. Спочатку слід з'ясувати початковий порядок голосів, уклад нотних станів 3–4 (бас-кларнет, віолончель) та 6–7 (фортепіано), як і скрипковий ключ для рецитації в другій версії в такті 14. Перший закреслений такт [14] у фортепіано у верхньому голосі повинен би рухатись від попереднього такту вгору до  $a^2$ , а потім – по хроматизмах в протилежному напрямку. Зміна торкається структури речення, щільнішого запису в нижньому голосі фортепіано. В цій першій спробі не записані інші голоси. В другій версії в партії фортепіано записаний лише нижній голос. Він відрізняється в деталях, в доповненнях фразування, головню ж – перша нота понижена до  $B$  контроктави, чого бракує у версії, вводиться низхідний рух в нижньому голосі, записана партія бас-кларнету і віолончелі, що, за винятком одного бекару, співпадає з остаточною версією, однак не вписана рецитація.

В такті 14 чистовика партія фортепіано з доповненим верхнім голосом перенесена на один нотний стан вище. Шенберг помітив, що під останнім нотним станом замало місця для того, щоби вмістити найнижчі ноти. Одразу над тим, тобто без пустого нотного стану поміж ними, вписана та версія бас-кларнету і віолончелі, що була створена раніше. Партію віолончелі Шенберг вмістив в такті 15 на нотному стані бас-кларнету. В зв'язку з цим партію бас-кларнету він виписує на другому

нотному стані. Це має певні наслідки, оскільки текст винятково записаний згори понад партією голосу. В такті 14 це було необов'язково, проте після перенесення бас-кларнету на вищий нотний стан в такті 15 всередині не залишилось місця для тексту.

Виразний нотний запис у копії ескізу S16 створює оманливе враження щодо відсутності труднощів, які Шенберг мав із нотацією. Лише вдумливі студії оригіналу допомагають зрозуміти хід написання (нотного тексту – Л.К.), бо в кольоровій репродукції важко вловити деталі. Коментар в «Критичному огляді» це доводить:

Приклад 5а: S16, Перша версія рукопису В Т. [24], Т. [25], Т. 24-26

Приклад 5b: S16, копія (*Критичний огляд*, с. 198)

«S16 – це перша версія інструментальних голосів в тактах 24-25 1/4. Оскільки в клавірі I/II<sup>30</sup> є численні закреслені коректури, такт 24 в клавірі II початий спочатку, знову закреслений і потім остаточно записаний. Проблематичною є наявна форма першого акорду в такті 25, спочатку записана, потім стерта гумкою, потім записана наново ... і знову виправлена. В новому записі в такті 24 в клавірі II йдеться лише про октавне транспонування. Остаточна версія записана в нижньому регістрі без нього, потім цей знак ще раз з'являється після C, і потім в D знову додається»<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Римські цифри вказують обидва нотні стани фортепіано.

<sup>31</sup> Kritischer Bericht (Anm. 3), S. 198.

В жодному з наявних ескізів не виписана партія *Sprechstimme*. Брінкман припускає, що № 8 спочатку мислився як інструментальний. Проте в цьому випадку це був би програмний твір за мотивами переспівів Гартлебена. Як видається, Шенберг спочатку написав інструментальну частину – пасакалію, однак не одразу як цілісну форму, а поступово, наостанок додаючи вокальну рецитацію. Таке припущення дозволяє зробити відображений в первинному рукописі В процес композиції, що спостерігається також в ескізі S15. Особливі труднощі виникають з інтерпретацією строф рефрену, оскільки всі ескізи аж до S11 показують працю над цими епізодами.

Прикметно, що нижній голос в клавирі в тактах 24–26 краще читається із знаком октавного транспонування, ніж ноти, виписані в найнижчому регістрі на початку мелодрами. Проте вони створюють оптичну ілюзію похмурого звучання, своєрідну «візуальну музику». Така зміна буде остаточно впроваджена значно пізніше, в першодруку D. В рукописному начерку С вона не передбачена. Це рішення, яке важко зрозуміти і пояснити, можливо, було викликано вимогою видавництва або порадою піаніста і учня Шенберга, Едуарда Штоермана (який походив зі Львова – прим. перекл. Л.К.), що брав активну участь у підготовці тексту до першовиконання. Зміни в записі нотного тексту показують перебіг творчого процесу.

В закресленому ескізі S16 нижній голос фортепіано в такті 24f. транспоновано октавним знаком. В остаточно виправленому чистовику він окремо виписаний, і лише останнє співзвуччя, що містить звук А субконтроктави, позначено знаком октави.

В рукописному начерку С (прикл. 6) Шенберг поширив знак октави на такт 25. Тут причиною став логотип фірми на папері, що не дозволив записати найнижчі ноти. Чому потім в друкованій версії знак октави поширено на весь такт 24, залишається невідомим і незрозумілим. Це суперечить виразовій манері мелодрами, бо втрачається оптичний ефект глибини звучання, помітний у вступі і у завершеннях строф у низькому регістрі. Очевидно, йшлося про те, щоби не створювати труднощів піаністам в інтерпретації останніх тактів.

Приклад 6: чистовик С, закінчення.

В записі ескізу S16 фортепіанна партія була поширена з двох до трьох нотних станів, що збереглося в чистовому рукописі. Це служить тому, щоби оптично підкреслити глибокий регістр фортепіано, його здебільшого хроматично спадаючі, підкреслені лігами, пасажі, що кореспондують з партією бас-кларнета. Ці арки відсутні в обох нижніх голосах фортепіано (див. друковану версію)<sup>32</sup>. Горішній нотний стан партії фортепіано (один з трьох) підтримує завершуючу низхідну кварту рецитації. Спочатку звучить останній звук *G*, опора заключного тризвуку на цьому нотному стані, а потім – сам заключний тризвук у фортепіано, утворений з двох кварт. Хроматичний хід *Fis-G* контроктави їх з'єднує. В друкованій версії наявні два нотні стани (третій скасований – прип. перекл. *Л.К.*), тому цей спосіб викладу зорозво не розпізнається.

Три заключні такти мелодрами пов'язані зі вступом, що проявляється у раптового впровадженні повільного руху половинками після жвавих секстолей, найнижчому регістрі та тихій динаміці *pp*. На інструментальному тлі звучить останнє слово рецитації – «метелики-почвари». Ця мотивна арка допомагає зрозуміти семантичне навантаження вступу. Речитативна мелодична лінія останнього рядка рефрену в тактах 23–25, підхоплює, транспонує на октаву і дещо видозмінюючи, тему канону бас-кларнета з тактів 4–6. Мотив **a** повторено у перехресненні:  $e^1 - g^1 - es^1 - [es^1] - ges^1 - d^1$ . Спадаючий хід **b** скорочено від  $es^1$  до  $c^1$ . Чотири пунктовані фігури (остання накладається на  $c^1$ ) відповідні до рецитації в тактах 4f, а також пов'язані з інструментальною темою, що саме звучить. В повільному темпі пунктовані чвертки у завершенні переходять у пунктовані половини, являючи «метеликів-почвар» виразніше, ніж у тактах 4f. Зміна торкається заключної низхідної кварти від  $c^1$  до *g*. Структурно вона нагадує четверте проведення теми канону, в якому початковий септимовий інтервал від *c* теж був замінений на висхідну терцію у завершенні першої строфи. Кінець мелодрами позначений низхідним рухом майже у всіх голосах – спадаюча кварта теж у нього вписується. В інструментальних партіях секундові ходи (здебільшого тризвучні) сприймаються вельми виразно, виразніше, аніж у вступі. Проте музична тканина містить і терцеві інтервали.

У завершенні підкреслені звуки *a* і *es*. Це початкові літери імені і прізвища **Arnold Schönberg**. Можливо, композитор хотів тут – як не раз чинив різними способами – впровадити своє ім'я у свій твір, за традицією старих майстрів, звертаючи особливу увагу на прецизійну роботу над цією частиною. Звуки *c*, *h* і *e* також можна витлумачити у зв'язку з буквеною символікою, бо звук *c* вказує на Бога (варто пригадати духовні вокальні твори Шенберга), а звук *e* як третій склад сольмізації [*ut, re*] *mi* – вказує на Матильду, сестру Александра Землінського, з якою Шенберг був одружений від 1901 р.

З німецької переклала *Люба Кияновська*



<sup>32</sup> Найнижчий тон на початку такту 24, *H* субконтроктави Шенберг умисно зачорнив. Правильно тривалість ноти він записав точно під тим. Отже, ця нота не показує стислу висоту звуку.