



## Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115



### «ЗАГАДКА» О ЦЕНТРЕ V ЧАСТИ КАНТАТЫ ОР. 31 АНТОНА ВЕБЕРНА

*Лариса Львовна Гервер*

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия, [ll3232@gmail.com](mailto:ll3232@gmail.com),

<https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>



**Аннотация.** Статья представляет собой аналитический комментарий к разъяснению Антона Веберна относительно формы в *Freundselig ist das Wort* (V части его Кантаты ор. 31): «В центре стоят слова: “Weileram Kreuzverstummte<...>”» (из письма к Хильдегард Йоне от 25 июля 1942 года). Хотя в нотах границы фразы о Кресте отчетливо обозначены двойными тактовыми чертами, понять, что именно подразумевал Веберн, нелегко. Кэтрин Бейли, автор статьи о Кантате ор. 31 и книги о серийных сочинениях Веберна, назвала его утверждение о центре «мягко говоря, неточным», а такты, к которым оно относится, «загадкой». Откликаясь на эти оценки и опираясь на результаты исследований Бейли — в первую очередь, на выявленные ею признаки центральной симметрии в серийном каноне *Freundselig ist das Wort*, — автор статьи предлагает свой вариант решения вопроса о центре.

Анализ с позиции *метротектонизма* показывает, что, во-первых, фраза о Кресте не является центром в строгом смысле слова, хотя это и средняя из пяти частей *Freundselig ist das Wort*, и, во-вторых, что композиционный центр здесь все же существует. Это особым образом оформленное окончание фразы о Кресте, которое соответствует понятию «центральная каденция», то есть, согласно Г.Э. Конюсу, «является своего рода узлом, связующим тождественные или сходные построения, размещенные по обе стороны этого узла», и находится на равном удалении от начальной и заключительной точек формы.

**Ключевые слова:** Антон Веберн, Кантата ор. 31, центр, метротектонизм, Георгий Конюс, центральная каденция

**Для цитирования:** Гервер Л.Л. «Загадка» о центре V части Кантаты ор. 31 Антона Веберна [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. С. 95–115.  
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115



# TECHNIQUE OF MUSICAL COMPOSITION

Original article

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115



## “THE RIDDLE” ABOUT THE CENTRE IN THE FIFTH MOVEMENT OF ANTON WEBERN’S CANTATA OP. 31

*Larisa L. GERVER*

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
[ll3232@gmail.com](mailto:ll3232@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

**Abstract.** The article presents an analytical commentary of Anton Webern’s elucidation of the form in *Freundselig ist das Wort* (the fifth movement of his Cantata opus 31): “In the centre are the words: ‘Weil er am Kreuz verstummte <...>’ (from a letter to Hildegard Jone dated 25 July, 1942). Although the boundaries of the phrase about the Cross are clearly marked by double barlines in the musical score, it is not easy to understand exactly what Webern meant. Kathryn Bailey, the author of an article about the Cantata Opus 31 and a book about Webern’s serial works, has labeled his statement about the centre as “somewhat imprecise to say the least” and the bars encompassing it “a riddle.” Responding to these evaluations and drawing on Bailey’s research — primarily, the signs of the central symmetry in the serial canon *Freundselig ist das Wort* demonstrated by her — the author of this article offers her own version of the solution to the question of the centre.

An analysis from the position of *metrotectonicism* shows that, first, the phrase about the Cross does not present the centre in a strict sense, although it is located at the centre of the five sections of *Freundselig ist das Wort*, and, second, that a compositional centre does, indeed, exist here. This is demonstrated by the peculiarly shaped ending to the phrase about the Cross, which corresponds to the notion of a “central cadence,” which, according to Georgy Konyus, is “a sort of knot binding the identical or similar constructions placed on either side of it,” and is situated at an equal distance from the beginning and final points of the form.

**Keywords:** Anton Webern, Cantata op. 31, centre, Georgy Konyus, metrotectionism, central cadence

**For citation:** *Gerver L.L.* “The Riddle” about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern’s Cantata op. 31 [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2023, № 2, pp. 95–115.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-2-095-115

**П**оводом к написанию этой статьи послужило одно из писем Антона Веберна к поэтессе и художнице Хильдегард Йоне, на тексты которой был создан ряд его сочинений, включая Вторую кантату op. 31:

25 июля 1942 г.

Дорогая Хильдегард!

Партитура «*Freundselig ist das Wort*» (V часть Кантаты op. 31. — Л.Г.) закончена. *Дело завершено. Добиваясь экономности в инструментовке*, а также решая некоторые композиционные задачи, я провозился дольше, чем рассчитывал. В итоге получилось подобие «арии» для *сопрано, хора* и облигатного (проходящего через всю пьесу) соло *скрипки* с оркестром. Ты спрашиваешь, каково «строение». В центре стоят слова: «*Weil er am Kreuz verstummt, müssen wir ihm nach, in allen Ernst der Bitternis, ihm folget unser Hauch*»<sup>1</sup>. То, что было до этого, повторяется потом в противодвижении. «Повторяется» *условно*: «*Образы все и подобны, и все же каждый несходен с другими; их хоровод тайный скрывает закон, полон святою загадкой!*»<sup>2</sup>. Ты ведь знаешь это место из Гёте («*Метаморфоза*»)! Но то, что центром музыкальной конструкции стали именно те слова, получилось само собой — иначе и не могло быть <...> Но и это я вижу лишь теперь, и это получилось непреднамеренно» [ 1,119].

<sup>1</sup> «Раз Он умолк на кресте, долг наш — идти за Ним, сквозь горечь и боль — за Ним следует каждое наше дыхание». Перевод дан по: [1, 119].

<sup>2</sup> Из элегии И.В. Гете «Метаморфоза растений». Перевод Д. Недовича [там же].

Как и многие другие тексты Веберна, приведенный фрагмент представляет собой «слово композитора»<sup>3</sup>, но очень особого рода. Это сообщение о непреднамеренно использованном композиционном приеме в одной из частей создаваемого произведения, сообщение в равной степени понятное для обоих участников переписки — авторов текста и музыки. Совсем иначе может воспринять такой текст посторонний читатель, особенно если это исследователь музыкальной формы, желающий знать, как именно следует понимать слово «центр», можно ли его выявить аналитически и т. п.

Вопрос о центре имеет прямое отношение к симметрии, а в данном случае — к тем «таинственным симметриям» в музыке Веберна [10, 649], о которых часто пишут исследователи его творчества, в первую очередь — серийной техники (ср. «Серийность. Симметрия» — название одного из пунктов в книге Валентины Николаевны и Юрия Николаевича Холоповых [12, 277–287])<sup>4</sup>. Симметрия рассматривается на самых разных уровнях организации музыкального целого<sup>5</sup>, в том числе и на композиционном, например, на уровне *строения* части цикла, о котором идет речь в письме Веберна. Исследователи симметрии используют такие термины как «зеркальность», «ось» и «центр», причем значения двух последних не имеют строгих разграничений в музыковедении, что заметно и в описаниях веберновской формы. Так, В.Н. Холопова называет принцип построения циклов Веберна «осевым», причем ось мыслится и как воображаемая линия «между двумя равновесными частями» [11, 423], и как

---

<sup>3</sup> О многообразии тем и жанров композиторского слова см. [3].

<sup>4</sup> Следует отметить и появление ряда публикаций, посвященных симметрии в ранних сочинениях Веберна, в частности [14].

<sup>5</sup> Наряду с серией как таковой это может быть и «12-тоновая симметричная конфигурация транспозиционных уровней» (Н.С. Гуляницкая о второй части Кантаты ор. 31 [2, 239]), симметрия в расположении тонов серии вокруг «центра А» (звук  $a^1$ ), в строении фраз, в динамике и артикуляции (З. Брун о Вариациях ор. 27 [17, 196, 197, 199]), наложение многочисленных концентрических окружностей, повторяющих структуру серии (И.И. Сниткова о первой части Симфонии ор. 21 [8, 122]) и т.д.

одна из частей цикла — «осевая» [там же, 409]. В то же время в других исследованиях осью называется именно воображаемая линия, которая часто приходится на паузу или совпадает с тактовой чертой. В отличие от звуковысотной — «вертикальной» оси симметрии, композиционная ось характеризуется как «горизонтальная» или временная (*temporal*)<sup>6</sup>: «Осью симметрии во времени здесь служит тактовая черта в т. 35», — пишет Дмитрий Николаевич Смирнов о I части Симфонии ор. 21 (курсив мой. — Л.Г.) [7]; аналогичным образом Ларри Соломон использует выражение *temporal axis* («временная ось») применительно к форме Вариаций ор. 27 [20, 12]<sup>7</sup>. Что же касается части, проходящей через осевую линию, то обычно она называется центром. Если симметрия с осью состоит из двух основных элементов (справа и слева от оси), то симметрия с центром — из трех<sup>8</sup>: видимо, именно этот композиционный тип подразумевает Веберн, когда в ответ на вопрос о строении *Freundselig ist das Wort* сообщает о стоящей в центре фразе о Кресте.

Приверженность Веберна к симметрии с центром подтверждается самым различным образом. В его Лекциях о музыке, при объяснении вариационной формы во II части Симфонии ор. 21, говорится: «В четвертой вариации мы видим сплошь зеркальные образования. Эта вариация является центром всей части и отсюда всё снова идет вспять» [1, 82]

---

<sup>6</sup> Подобное словоупотребление созвучно понятию «хронометрическая центральность», встречающееся в неопубликованных исследованиях Г.Э. Конюса [13, 90]. Назовем также выражение «временные пропорции» в работе В. Поста [19], вынесенное в название статьи, посвященной организации музыкального времени в каждой из трех вариаций веберновского опуса 27 по принципу золотого сечения, действующего наряду с обычно отмечаемым принципом симметрии.

<sup>7</sup> Среди исследователей, особенно внимательных к горизонтальной симметрии и наличию центра в ней, назовем Э. Денисова [4], Л. Соломона [20, 10–13] и Н.С. Телкову [9, 74, 82, 84–5, 90, 102 и др].

<sup>8</sup> Вновь обратимся к Конюсу. Так называемые *периоды музыкальной речи* (одна из категорий метротектонической концепции Конюса) — симметричные построения, которые могут быть двух- или трехчастными: «Двухчастный период состоит из построения предшествующего и последующего. Трехчастный — из построений предшествующего, центрального и последующего». Цит по: [13, 64]; курсив мой. — Л.Г.

(примечательно сходство с описанием местоположения фразы о Кресте! Курсив мой. — Л.Г.). Та же идея построения с центром зафиксирована в эскизе Вариаций, представляющем собой короткую запись: «Тема, 1-я, 2-я, 3-я, 4-я, 5-я, 6-я, 7-я Кода» [21, 155]. «Поразительна диспозиция этой зеркально-симметричной структуры с четвертой вариацией в качестве оси симметрии<sup>9</sup>, показанная графически благодаря рамке [вокруг числительного «4-я»] и [точно выбранным] расстояниям», — пишет исследователь рукописей Веберна Николаус Урбанек [там же]. Симметрия с центром обнаруживается и в способе нотной фиксации сочинения. В статье Регины Буш, посвященной графическому образу (*Schriftbild*) партитур Веберна, читаем: «Для того, что он собирается записать, кажется, существует своего рода воображаемая сетка, лежащая в основе всего произведения или раздела»<sup>10</sup>. Думается, что слова о *сетке* применимы не только к способу записи, но и к самому механизму сочинения веберновской музыки.

Пропорции частей в Симфонии ор. 21 и Вариациях ор. 27, которым посвящена основная часть исследований композиционной симметрии у Веберна, отличаются максимальной точностью числовых отношений. Поэтому, в частности, его слова о центре Вариаций из ор. 21 легко подтверждаются при анализе: IV вариация, сама по себе симметричная, составляет, в свою очередь, центр всей II части Симфонии. Однако в V части Кантаты ор. 31 обнаружить названные Веберном *центр* и *повтор в противодвижении* (даже условный, что оговорено отдельно, со ссылкой на Гете), затруднительно.

---

<sup>9</sup> Вновь обратим внимание на двух- или же трехэлементную симметрию, различие между которыми нивелируется при подобном расширительном словоупотреблении. Как мы помним, Веберн назвал эту вариацию «центром всей части».

<sup>10</sup> Речь идет о симметричном расположении узких и широких тактов на страницах рукописного, а затем и печатного текста первого издания Пяти пьес для оркестра ор. 10, № 2, такты 10–14 [18, 63]).

Попытки такого рода предприняты в статье Кэтрин Бейли, специально посвященной Кантате ор. 31 [15], а затем и в ее книге о двенадцатитоновых сочинениях Веберна, где ранее полученные результаты значительно дополнены [16]. Бейли называет утверждение Веберна о центре, «мягко говоря, немного неточным», хотя и «обоснованным в силу трехчастности типа **АВА**» [15, 331], и далее, через аналогию со «святою загадкой» в веберновской цитате из Гете, подводит к формулировке своей позиции: сочинив место, которое он назвал центром, Веберн «изобрел собственную загадку», «удивительно трудную для понимания»<sup>11</sup> [15, 331; 16, 130–131]. Разбор формы *Freundselig ist das Wort*, предпринятый сначала в статье, а затем и в книге Бейли, представляет собой попытку решения «загадки» Веберна.

Поиск центра и окружающих его частей слева и справа исследовательница вначале ограничивает пределами сопранового соло (то есть «арии» или раздела В<sup>12</sup>, такты 17–45). Она следует веберновским двойным тактовым чертам, которые обособляют построения с фразой о Кресте (*Weil er am Kreuz verstummte...*) посередине. Подтверждения веберновского тезиса о центральном положении слов о Кресте и идеи повтора в противодвижении в статье Бейли немногочисленны, так как ее внимание сосредоточено на серийном каноне, обнаруженном ею в «арии». Из писем Веберна к Вилли Райху и Йозефу Хумплику известно о его опыте

---

<sup>11</sup> Ср. краткое упоминание об этом в исследовании Н.С. Гуляницкой: «...со слов “Weil er am Kreuz verstummte”, согласно трактовке Веберна, возникает ракоход» (курсив мой. — Л.Г. [2, 241]).

<sup>12</sup> Веберн называет V часть подобием «арии» для сопрано, хора и скрипки соло, видимо, подразумевая тип арии *da capo*: начинают и завершают форму очень сходные по звучанию, но не идентичные части А, построенные как некое подобие респонсорного пения (хор — сопрано соло, но с участием реплик скрипки соло и других инструментов), окружают часть В, написанную для сопрано соло с инструментальным сопровождением. Бейли же, хотя и повторяет определение Веберна, чаще называет «арией» сам сольный раздел В (сравним словоупотребление в рамках одной страницы [15, 328]). Из-за частого обращения к результатам Бейли мы также называем «арией» именно среднюю часть.

достижения «на чисто полифонической основе»<sup>13</sup>, а затем и «на основе канона»<sup>14</sup> «чего-то абсолютно противоположного, что только можно себе представить»<sup>15</sup>. «Но нигде не сказано, — пишет Бейли после обсуждения приведенных ею цитат, — что это и есть канон» [15, 328]. В словах Веберна о канонической основе, а также в наличии эскизов V части, имеющих форму строгого мелодического канона [там же, 329–330], Бейли усматривает еще одну загадку и успешно решает ее, показав, что за подобием арии скрыт «четырёхголосный канон с идентичной для всех голосов структурой ряда» [15, 330]. Воспроизведем начальную строку аналитической реконструкции серийного канона в «арии» (см. нотный пример 1).

Пример 1. К. Бейли. Реконструкция серийного канона «арии». Фрагмент [15, 332–333]<sup>16</sup>

Ex. 11 'Freundselig ist das Wort', bs 17-45

1st section (bs 17-25)

order nos: 4-6 7 8-9 10-12 (11-12 = 1-2) 3-5

<sup>13</sup> Из письма Й. Хумплику от 13 августа 1941 года [15, 328].

<sup>14</sup> Из письма к В. Райху от 31 июля 1942 года [там же].

<sup>15</sup> Из письма Й. Хумплику от 13 августа 1941 года [там же].

<sup>16</sup> Опираясь на черновые записи Кантаты, Бейли исходила из веберновской идентификации нетранспонированной примы и использовала нумерацию рядов из его набросков [15, 322].

Вертикальные линии в реконструкции Бейли обозначают участки с общими для всех условных голосов канона (*voices A, B, C, D*) номерами тонов серии. Голос А (вокальная партия) — пропоста, остальные голоса партитуры Бейли соответствуют трем респостам серийного канона.

Границы отделов серийного канона<sup>17</sup> (такты 17–25, 25–34, 33–45 [15, 330]) не согласуются с делением формы по веберновским двойным чертам, не подтверждают окончание фразы о Кресте в такте 31, то есть мыслятся вне «загадки» о центре. Однако в книге Бейли возвращается к первоначальному членению «арии» и к поиску доказательств симметричного расположения одинаковых элементов музыкальной формы вокруг фразы о Кресте, — и на этот раз находит их.

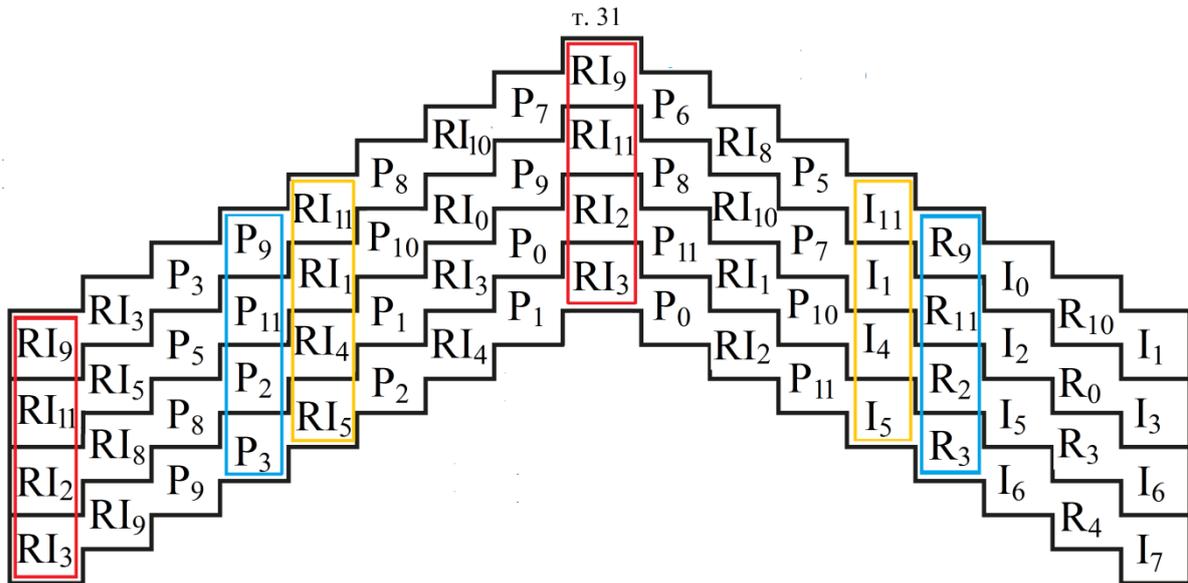
Особенно интересны новые результаты анализа серийного канона, имеющие прямое отношение к нашим поискам. В лаконичной схеме канона, воспроизведенной ниже (см. схему 1) отмечены обнаруженные Бейли важнейшие свойства канонической структуры, такие как

- точный повтор начального серийного «четырёхголосия» в центральном — девятом из 17 — отделе канона (такты 1–5 и 31–37; в нашей разметке схемы повтор отмечен красной рамкой),
- симметрия взаимнообратимых отделов серийного канона P–RI и I–R (замечательно найденное подтверждение словам Веберна о повторе в противодвижении; отмечено синей и желтой рамками),
- последовательное изменение номеров транспозиции *на единицу* в тех отделах канона, где чередуются прима и ракоход инверсии (отделы 4–12).

---

<sup>17</sup> Выражение «отдел канона» (традиционно так обозначаются сегменты пропосты, последовательно повторяемые в респосте) в данном случае обозначает сочетание четырех транспозиций одной и той же формы серии: в схеме 1 они изображены в виде четырехэлементных ступеней, в примере 1 в виде условного четырехголосия.

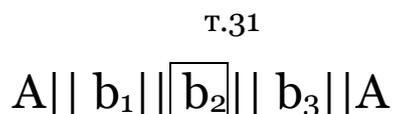
Схема 1. К. Бейли. Полная схема серийного канона V части Кантаты [16, 91] (указание номера такта и разметка цветом внесены мною. — Л.Г.)



Качество анализа, кажется, снимает все возможные вопросы, и все же «загадка» о центре не решена до конца.

Данные о форме *Freundselig ist das Wort* в книге Бейли содержат несовпадающие картины симметрии. В приведенной нами схеме показан повтор серийного «четырёхголосия» в центральном отделе канона: это происходит в 31-м из 60 тактов. А в описании и схемах симметрии, соответствующей веберновским двойным тактовым чертам, тот же 31-й такт *завершает* центральное построение на текст фразы о Кресте, то есть находится в правой половине естественно-симметричного схематического расположения пяти элементов (буквами  $b_{1, 2, 3}$  обозначены внутренние разделы «арии»):

Схема 2. Пятиэлементная симметрия *Freundselig ist das Wort*. Рамкой обозначена фраза о Кресте



Существует и еще одна проблема. Следуя нотному тексту и вслед за Бейли, мы использовали общую нумерацию тактов. В то же время из-за постоянной смены метра и темпа во всей Кантате номер такта служит в основном указателем «адреса» того или иного момента звучания. Особенно впечатляющей деталью ритмической и темповой нотации является шестикратное (!) сокращение протяженности счетной доли и ее последующее восстановление на границах основных частей **A–B** и **B–A**:  $\downarrow = \uparrow$  и  $\uparrow = \downarrow$ . Вместе с размером меняются и длительности. Долго звучащим мелким длительностям в крайних частях **A** (от восьмой до тридцатьвторой при темпе  $\uparrow = ca\ 56$ ) соответствуют быстрые крупные длительности (от половинной с точкой до четверти) в части **B**. Непостоянен метр и внутри частей **A** и **B**: по краям формы используются размеры от  $2/8$  до  $4/8$ , посередине — от  $3/4$  до  $4/2$ . Поэтому при выяснении точных пропорций в *Freundselig ist das Wort* общей счетной долей должна быть восьмая, о чем говорит и указание  $\downarrow = \uparrow$ .

Произведя необходимый пересчет, мы получаем уточненные данные о протяженности построений. Прежде всего — тех пяти, которые образуют симметрию с расположенной посередине фразой о Кресте (**b<sub>2</sub>**, такты 25–31).

Схема 3. Подсчет протяженности построений в пятиэлементной симметрии (ср. [16, 310]).

Часть <b>A-1</b> (тт. 1–16):	43 
Сольная часть <b>B</b>	
<b>b<sub>1</sub></b> (тт. 17–24):	9 $\downarrow = \uparrow$
<b>b<sub>2</sub></b> (тт. 25–31):	14 $\downarrow = \uparrow$
<b>b<sub>3</sub></b> (тт. 32–45) :	17 $\downarrow = \uparrow$
Часть <b>A-2</b> (тт. 46–60):	47 

Как видим, практически равные по числу неравных между собой тактов части **A** близки и по реальной протяженности — уж не сделано ли это по сетке, о которой пишет Буш? Более того, рассмотрение трех основных частей **A–B–A** также показывает их приблизительное равенство (с погрешностью от трех до семи ) , несколько неожиданное из-за различий в «черной» и «белой» нотации:

$$43 \text{  - 40 \text{  =  - 47 \text{ $$

При этом последовательность  $b_1, b_2, b_3$  не содержит центрального построения, равноудаленного от краев формы. Иными словами, центральное расположение фразы о Кресте, каким оно видится Веберну и каким показано в схеме пятиэлементной симметрии, не подтверждается равенством счетных единиц слева и справа.

Иное дело симметрия серийного канона. Ее центральное событие — повтор начального «четырёхголосия» — приходится, с небольшой погрешностью, именно на центр *Freundselig ist das Wort*:

Схема 4. Пропорции формы в тактах 1–31 | 32–60.  
 Буквами  $b_1, b_2, b_3$  обозначены внутренние разделы части В

43 	23  = 	17  = 	47 
A	$b_1$    $b_2$	$b_3$	A
66 		64 	

Попробуем оценить значение этого момента формы, сопоставив «весомость» цезур и характер музыкального оформления границ по веберновским двойным чертам, вплоть до такта 31, то есть до окончания фразы о Кресте (см. нотные примеры 2, 3, 4).

Контраст хора а саррелла и соло с сопровождением несколько приглушен из-за отсутствия паузы (ее заменяет фермата над тактовой чертой) и равной длительности  и  слева и справа от границы между

А и  $b_1$ . По отношению к серийному канону это граница «внахлест»: очередная смена рядов во всех «голосах» произошла тактом раньше (см. таблицу «Op.31/v 'Freundselig ist das Wort'» в: [16, 408–409]).

Пример 2. Двойная черта 1. Стык частей А и В

The image shows a musical score for Example 2. It features a double bar line indicating a transition between parts A and B. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked 'ruhig fließend' and the dynamics are 'pp'. The lyrics are: 'Was kann denn wenn wir fried - lich sind.'

Пример 3. Двойная черта 2. Граница формы перед началом фразы о Кресте

The image shows a musical score for Example 3. It features a double bar line and a red box highlighting a specific musical phrase. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The tempo is marked 'sehr getragen' and the dynamics are 'pp' and 'ff'. The lyrics are: 'uns sein, als das Wort? Weil es am Kreuz ver-stumm-te'

Граница перед началом фразы о Кресте отмечена сменой метра и характера звучания. Здесь появляются и кадансовая гармония (обозначена рамкой:  $P_1$ : тоны 6–7–8), которая выделяется в ритмически дробном серийном «сопровождении» остановкой на половинной длительности, и первая в «арии» пауза на сильной доле во всех голосах партитуры. По отношению к серийному канону это еще одна граница внахлест: здесь

смена рядов происходит с опозданием на такт<sup>18</sup> (согласно [16, 408–409]; см. нотные примеры 4 а, 4 б).

Пример 4 а. Двойная черта 3. Граница формы после окончания фразы о Кресте, повтор начального серийного «четырёхголосия»

Пример 4 б. Начальное серийное «четырёхголосие»

Окончание фразы о Кресте по оформлению заметно отличается от двух предыдущих границ по целому ряду признаков. Заключительный мотив этой фразы на словах *...unser Hauch* входит в состав кадансового оборота (выделен красной рамкой) с характерным гармоническим четырёхголосием струнных и арфы (P<sub>1</sub>, P<sub>0</sub>: тоны 6–9; P<sub>9</sub>: тоны 4–7). После общей паузы во всех голосах (такт 32) мотив повторяется. Эта акустическая трехголосная имитация на тонах 1–2–3 в RI-9, RI-2, RI-11 маркирует начало *центрального отдела серийного канона*, в котором происходит повтор первого отдела (см. выше объяснение к примеру 1). Серийных «голосов» здесь четыре, в примере 4 а они отмечены дугами разных цветов (сравним с серийным «четырёхголосием» в примере 1, где приведен фрагмент первого отдела канона). Особым образом оформлено и вступление голосов после общей паузы: солисты вступают по одному и лишь затем возвращается сопровождение.

Заметная интенсивность оформления такта 31 может претендовать на роль некоего центрального события не только в последовательности

<sup>18</sup> Точнее, в последней четверти такта 25 в партии сопрано соло.

серийного канона, но и во всей форме V части Кантаты, что и выявляется при ее рассмотрении с *метротектонических позиций* [5], [6].

Мотив и сопровождающая его последовательность гармоний в такте 31 подходит под описание *центральной каденции*, одного из важных понятий концепции Конюса:

Присущий всякой каденции характер заключительного оборота к предшествующему — в центральной каденции отнюдь не является преобладающим. Она имеет в значительно большей мере характер оборота связующего. Центральная каденция является своего рода узлом, связующим тождественные или сходные построения, размещенные по обе стороны этого узла [13, 63].

Обычная протяженность центральной каденции — один, два, реже три такта [13, 62]. Именно такими свойствами обладает обозначенная двойной чертой граница между тактами 31 и 32. Мы вправе назвать ее узлом, связующим тождественные (по протяженности) и сходные (по составу элементов) построения, размещенные по обе стороны этого узла. Подобно всякой центральной каденции, она представляет собой не воображаемую линию оси, а самостоятельный элемент формы, находящийся на равном удалении от ее начала и завершения.

Приняв кадансовый оборот 31 такта за *центральную каденцию*, мы фиксируем слушательское впечатление, которое отмечает и умолкающий перед мотивом *unser Hauch* замечательно красивый ход четвертей на словах *...der Bitternis*, и сам мотив, и строгое четырехголосие разделенных паузами гармоний, и постепенное оживление замершего звучания в такте 32. Обособление мотива *unser Hauch* дает уточненную пропорцию<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Конюс часто отмечает фермой число тактов или ноту в конце построения, длительность которых он засчитывает за большую, чем записано композитором. В данном случае фермата над двумя  $\text{♪} = \text{♪}$  указывает на «недостающую» четверть в крупной «быстрой» нотации.

64–2̂–64 ♪ (в ♪ = ♩),

которая показывает, что не вся фраза о Кресте, но ее заключительные слова составляют *метротектонический центр* V части Кантаты.

Центральная каденция — то есть оборот, завершённый на фермате, и следующая за ним пауза в тактах 31–32, — неизменно вызывает особое внимание дирижеров при исполнении Кантаты. Какими бы ни были темпы в частях А и В, сколько бы ни длились разделённые двойными чертами построения, а также многочисленные ферматы, долгота которых также влияет на протяжённость и пропорции звучащей формы в крайне лаконичных сочинениях Веберна, — центральная каденция делит звучание *Freundselig ist das Wort* надвое: иногда с вполне точным равенством, иногда с небольшим перевесом<sup>20</sup>. Исполнения Кантаты по-своему подтверждают существование «сетки», которая позволяла Веберну симметрично или согласно принципу золотого сечения [19], или ещё каким-либо образом располагать на бумаге и во времени свои графические и звуковые построения.

Известная ошибка с определением времени звучания Кантаты<sup>21</sup>, возможно, распространяется и на оценку точных временных координат фразы о Кресте, на которые, казалось бы, указывает слово «центр» из письма Веберна к Йоне<sup>22</sup>. И все же в строении *Freundselig ist das Wort* несомненно присутствие точно определимого центра, как несомненна

---

<sup>20</sup> Например, в двух записях кантаты под управлением Р. Крафта (Robert Craft Chorus. Robert Craft Orchestra. 1957, <https://www.youtube.com/watch?v=hiU59KPsPeQ> (дата обращения 12.01.2023)) и Philharmonia Orchestra, London, 2008, <https://classic-online.ru/ru/production/4721> (дата обращения 12.01.2023)) цезура между тактами 31 и 32 образует временные пропорции, соответственно, 1:20 — 1:20 и 1:55 — 2:00; в записях под управлением П. Булеза (Berlin Philharmonic Orchestra. BBC singers. Deutsche Grammophon. 1995 и London Symphony Orchestra. John Alldis Choir. 1969, <https://classic-online.ru/ru/production/4721> (дата обращения 12.01.2023)) цезура между тактами 31 и 32 образует временные пропорции, соответственно, 1:50 — 1:45 и 1:40 и 1:40.

<sup>21</sup> Сноски на с. 112 и 127 в [1].

<sup>22</sup> *Mittelpunkt*, как и в разъяснении о месте IV вариации во II части Симфонии ор. 21.

связь этого центра с заключительными словами фразы о Кресте. Возможно, этого достаточно, чтобы считать, что «загадка» о центре V части в Кантате ор. 31 получила еще один вариант своего решения.

#### Список источников

1. Веберн А. фон. Лекции о музыке. Письма / Сост. и ред. М.С. Друскина, А.Г. Шнитке. Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975.
2. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учеб. пособие. М.: Музыка, 1984.
3. Гуляницкая Н.С. Предисловие о современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб. трудов. Отв. ред. и сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145. С. 4–13.
4. Денисов Э.В. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 168–206.
5. Конюс Г.Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. М.: МУЗГИЗ, 1933.
6. Конюс Г.Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М.: МУЗГИЗ, 1932.
7. Смирнов Д.О. Симфонии Веберна. Серийная структура [Электронный ресурс]. URL: [https://wikilivres.ru/О\\_Симфонии\\_Веберна\\_\(Смирнов\)/Серийная\\_структура](https://wikilivres.ru/О_Симфонии_Веберна_(Смирнов)/Серийная_структура) (дата обращения: 22.02.2023).
8. Сниткова И.И. Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995: Науч. труды МГК им. Чайковского. М.: Редакционно-издательский отдел «Московская консерватория», 1998. Сб. 21. С. 117–134.
9. Телкова Н.С. Хоровое творчество Антона Веберна: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.
10. Холопов Ю.Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022.
11. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. / 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001.
12. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984.

13. *Шкана Е.А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2006.
14. *Archibald B.* Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2 // *Perspectives of New Music*. Seattle: Perspectives of New Music, 1972. Vol. 10, № 2. Pp. 159–163.
15. *Bailey K.* Canon and Beyond: Webern's Op. 31 Cantata // *Music Analysis*. NY: Wiley, 1988. Vol. 7, № 3. Pp. 313–348.
16. *Bailey K.* The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge: Cambridge university press, 1991.
17. *Bruhn S.* Symmetry and irreversibility in the musical language(s) of the twentieth century // *Symmetry: Culture and Science*. 1992. Vol.3, № 2, pp. 187–200.
18. *Busch R.* Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren // *Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe / von T. Ahrend, M. Schmidt*. Wien: Lafite, 2016, S. 41–76
19. *Post W.D.* Temporal Proportions as a Unifying Process in Anton Webern's Variations for Piano Op. 27 // *International Journal of Humanities and Social Science*. 2014. Vol. 4, № 7, pp. 1–11.
20. *Solomon L.J.* Symmetry as a Compositional Determinant // Ph.D thesis. University of West Virginia, 1973, revised 2002.
21. *Urbanek N.* Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns // *Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe / von T. Ahrend, M. Schmidt*. Wien: Lafite, 2016, S. 135–164.

Сведения об авторе:

**Гервер Л.Л.** — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных

### References

1. *Webern A. von.* Lektsii o muzyke. Pis'ma [The Path to the New Music. Letters]. Ed. by M. S. Druskin, A. G. Shnittke, trans. by V. G. Shnittke. Moscow: Muzyka [Music], 1975. (In Rus.)
2. *Gulyanitskaya N.S.* Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu: Ucheb. posobie [Introduction to Modern Harmony: Textbook]. Moscow: Muzyka [Music], 1984. (In Rus.)
3. *Gulyanitskaya N.S.* Predislovie o sovremennoy kompozitorskoy muzykologii [Preface about Contemporary Musicology of Composer]. In: Slovo kompozitora (po materialam vtoroj poloviny XX veka) [A Composer's Word (on

the examples of the 2nd half of the 20th century)], collected articles, ed. by N.S. Gulyanitskaya. Moscow: RAM im. Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2001, vol. 145, pp. 4–13. (In Rus.)

4. *Denisov E.V.* Variatsii op. 27 dlya fortepiano A. Veberna [Piano Variations op. 27 by A. Webern]. In: *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki* [Contemporary Music and the Problems of Compositional Technique Evolution]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet Composer], 1986, pp. 168–206. (In Rus.)

5. *Konyus G.E.* Kak issleduet formu muzykal'nykh organizmov metrotektonicheskiy metod [How the Metrotectonic Analysis Researches a Musical Form]. Moscow: MUZGIZ, 1933. (In Rus.)

6. *Konyus G.E.* Kritika traditsionnoy teorii v oblasti muzykal'noy formy [Critics on the Conventional Theory of Musical Form]. Moscow: MUZGIZ [State Music Publishing House], 1932. (In Rus.)

7. *Smirnov D.O.* Simfonii Veberna. Seriy'naya struktura [About Webern's Symphony. Serial Structure] [Electronic source]. Available at: [https://wikilivres.ru/O\\_Симфонии\\_Веберна\\_\(Смирнов\)/Серийная\\_структура](https://wikilivres.ru/O_Симфонии_Веберна_(Смирнов)/Серийная_структура) (accessed: 22.02.2023). (In Rus.)

8. *Snitkova I.I.* Vebern. Simfoniya op.21: «liricheskaya» ili «simvolicheskaya» geometriya? [Webern. Symphony op. 21: “Lyric” or “Symbolic” Geometry]. In: «I svet vo t'me svetit». O muzyke Antona Veberna. 1945–1995 [“And the Light Shines in the Darkness.” On Music by Anton Webern. 1945–1995], Scientific Works of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow: Redaktsionno-izdatel'skiy otdel “Moskovskaya konservatoriya” [Editorial and Publishing Department of the Moscow Conservatory], 1998, vol. 21, pp.117–134. (In Rus.)

9. *Telkova N.S.* Khorovoe tvorchestvo Antona Veberna [Choral Works by Anton Webern]: Cand. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2010. (In Rus.)

10. *Kholopov Yu.N.* O russkoy i zarubezhnoy muzyke. Stat'i. Materialy [On Russian and European Music. Articles. Materials]. Ed. by T. S. Kyuregyan. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy centr “Moskovskaya konservatoriya” [Scientific and Publishing Center “Moscow Conservatory”], 2022. (In Rus.)

11. *Kholopova V.N.* Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Musical Form], 2nd revised ed. St. Petersburg: Lan', 2001. (In Rus.)

12. *Kholopova V.N., Kholopov Yu.N.* Webern. Zhizn' i tvorchestvo [Webern. Life and Works]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1984. (In Rus.)

13. *Shkapa E.A.* Teoriya metrotektonizma Georgiya Eduardovicha Konyusa: ee mesto v istorii muzykal'noy nauki i vozmozhnosti primeneniya [Theory of the

Metrotectonic Analysis by G. E. Konyus: Historical Significance and Possibilities for Application]: Cand. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2006. (In Rus.)

14. *Archibald B.* Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2. In: Perspectives of New Music, Seattle: Perspectives of New Music, 1972, vol. 10, № 2, pp. 159–163.

15. *Bailey K.* Canon and Beyond: Webern's Op. 31 Cantata. In: Music Analysis. NY: Wiley, 1988, vol. 7, № 3, pp. 313–348.

16. *Bailey K.* The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge: Cambridge university press, 1991.

17. *Bruhn S.* Symmetry and irreversibility in the musical language(s) of the twentieth century. In: Symmetry: Culture and Science, 1992, vol.3, № 2, pp. 187–200.

18. *Busch R.* Weberns Streichquartett op. 28 und das Schriftbild seiner Partituren. In. Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, von T. Ahrend, M. Schmidt. Wien: Lafite, 2016, S. 41–76

19. *Post W.D.* Temporal Proportions as a Unifying Process in Anton Webern's Variations for Piano Op. 27. In. International Journal of Humanities and Social Science, 2014, vol. 4, № 7, pp. 1–11.

20. *Solomon L.J.* Symmetry as a Compositional Determinant. Ph.D. dissertation. University of West Virginia, 1973, revised 2002.

21. *Urbanek N.* Familienchronik oder Flaschenpost? Text und Paratext in den Skizzen Anton Weberns. In. Webern-Studien Beihefte der Anton Webern Gesamtausgabe, von T. Ahrend, M. Schmidt. Wien: Lafite, 2016, S. 135–164.

Information about the author:

**Larisa L. Gerver** — Doctor of Art Studies, Full Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music

Статья поступила в редакцию 01.03.2023;

одобрена после рецензирования 04.05.2023;

принята к публикации 12.06.2023.

The article was submitted 01.03.2023;

approved after reviewing 04.05.2023;

accepted for publication 12.06.2023.

