



Ж. А. ЛАВЕЛИНА

Новосибирская государственная консерватория

им. М. И. Глинки



УДК 781.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.096-103

ДИНАМИЧЕСКОЕ ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В КАНТАТЕ АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА «УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ»

*Искусство – это вопль, который издают люди,
переживающие на собственной шкуре судьбу человечества...*

А. Шёнберг

Имя Арнольда Шёнберга (1874–1951) – великого австрийского композитора, дирижёра, педагога, учёного, художника, представителя музыкального экспрессионизма, создателя двенадцатитоновой системы композиции – одно из самых известных в истории музыкального искусства. Его творчество, оказавшее огромное влияние на современников и последователей, тем не менее, некоторое время оставалось не слишком востребованным. Однако последние десятилетия демонстрируют активный исследовательский интерес практически ко всем сферам наследия главы Нововенской школы. Переводятся на русский язык письма и научные труды Шёнберга, одна за другой выходят в свет монографии о композиторе [3; 8; 10], внушительный пласт составляют и публикации о педагогической деятельности, эстетических взглядах, особенностях его музыкального языка.

В этом смысле кантата «Уцелевший из Варшавы» никогда не была обделена музыковедческим вниманием ни в России, ни за рубежом. Напротив, единогласное признание её подлинным шедевром и венцом творчества Шёнберга определило устойчивый вектор исследовательского интереса к этому сочинению. Неугасаемое желание музыковедов вновь и вновь обращаться к небольшой кантате, не превышающей по звучанию и семи минут, каждый раз лишь подтверждает уникальность произведения,

успешного приобрести статус «образца» зарубежной классики XX века.

«„Уцелевший из Варшавы“ впечатляет и потрясает самым непосредственным образом – вызывает почти натуралистическое ощущение ужаса. Отрицать эмоциональную и обличительную силу этого произведения нельзя. Присутствующая здесь преувеличенность тона высказывания никак не может быть названа искусственной, надуманной или неуместной, ибо произведение писалось кровью сердца», – отмечает С. Павлишин [8, с. 422]. Добавим к высказыванию автора лишь то, что лаконизм сочинения, вероятно, ещё больше увеличивает силу его воздействия на слушателя. Настоящая статья находится в русле упомянутых исследовательских рефлексий, акцентируя символичность содержания, отражающуюся на психологии восприятия кантаты, особенности драматургии и композиции которой позволяют определить её формообразование как *динамическое*.

В создании произведения перекрещиваются личные обстоятельства из биографии композитора и обстоятельства одной из самых жестоких войн в истории человечества. Кантата для чтеца, унисонного мужского хора и оркестра была написана по заказу фонда С. А. Кусевицкого вскоре после окончания Второй мировой войны (ор. 46, 1947; премьера – декабрь 1948 года). Предыстория её создания начинается с предложения Корианны Хохем

(танцовщицы и хореографа российского происхождения) сделать обработку одной партизанской песни, возникшей в гетто Вильнюса. «Однако в итоге из-за запрошенного Шёнбергом гонорара это сотрудничество так и не состоялось» [3, с. 384]. А вернее, не продолжилось, так как в ответ на заказ фонда С. А. Кусевицкого Шёнберг предложил уже начатое им оркестровое сочинение, текст которого в процессе работы написал сам. «Помимо рассказа Хохем, Шёнберг, по-видимому, опирался на воспоминания венского писателя, друга Берга Зомы Моргенштерна, который некоторое время находился в концентрационном лагере и описал пережитое там в автобиографическом романе “Побег во Францию”» [там же, с. 385].

Уже в названии кантаты Шёнберг стремится показать неочевидную, скрытую от повседневного взгляда связь между судьбой отдельного человека и мира в целом, между личной трагедией и общечеловеческой, где гуманизм сталкивается с варварством, а итог этого столкновения отнюдь не предрешён. Вместе с тем, перед нами вовсе не типичный образец музыкально-сценической драматургии, где параллельно развёртываются два плана, взаимодействующие друг с другом, порою взаимно конкретизирующие сюжетные обстоятельства, порою придающие им обобщённое звучание.

Драматургия «Уцелевшего», конечно, может быть понята как двухплановая, но при этом следует иметь в виду ещё один аспект. Суть его состоит в том, что прорыв к обобщённым историческим и этическим идеям и конфликтам возможен у Шёнберга только через посредство скупой и обрывочной конкретики событийного сюжетного уровня. Взгляд, создающий контуры глобальных проблем, принадлежит не публике, не критику или исследователю, а персонажу из этого событийного пласта. Рассматривая всё его глазами, переживая и усваивая его индивидуальный чудовищный опыт,

невольно устремляешься к вечным проблемам бытия.

Одновременно приходит понимание, что рассуждения на общие темы вполне возможны и без посредника-уцелевшего, полумифического персонажа кантаты. Но тогда это только наши рассуждения, и они вовсе не обязательно будут пересекаться с теми идеями и смыслами, которые хочет донести до слушателя композитор. Поэтому «уцелевший» выполняет, как минимум, две символические функции. С одной стороны, он – посредник между вечными моральными проблемами и человеком, воспринимающим произведение. С другой стороны, он ещё и специфический посредник, интерпретирующий эти вечные идеи как бы от лица композитора.

Рассматривая жанровую специфику сочинения, прежде всего, необходимо обратить внимание на особенности сюжета. В тексте кантаты, основанном на упомянутых документальных свидетельствах, можно выявить многие черты экспрессионистской драмы предвоенных и военных лет. Обобщённость и собирательность образов присущи всем действующим лицам: «уцелевшему», немцам и евреям. Причём все герои даны лишь в набросках, несколькими штрихами.

Повествование идёт от первого лица – участника событий, который выступает также и в роли сержанта или фельдфебеля, вживаясь в их образы и отдавая приказы. Чувствуется, что он постоянно находится в состоянии полубреда, полубезумия, пытаясь вспомнить и воссоздать события того трагического дня. Но мы так и не узнаем, как же удалось спастись этому человеку, донёсшему до нас не только свои переживания, но боль и страдания тысячи других, таких же как он, людей. Его облик размыт, на нём отпечаток страха, насилия. Черты его лица трудно представить, если это вообще возможно. Ведь нет уверенности в том, что уцелевший человек из Варшавы – реальный, а не выдуманный

персонаж. Из текста неизвестно – остался он жив или нет. Скорее, это – дух, символ, столкнувшийся со злом и приоткрывший нам завесу над одной из страшных тайн человечества.

Поэтому, при своей документальности, сюжет, с одной стороны, как бы «вырван» из общественно-исторического и политического контекста. Хотя с другой стороны, обладает необычайным жизненным правдоподобием, благодаря охвату в нём только наиболее характерных деталей действительных событий. Из названия кантаты понятно, что речь пойдёт об одном из эпизодов войны – разгроме фашистами варшавского гетто, когда в течение одного дня погибли тысячи людей. Однако в тексте ни разу не встретится слово «фашизм» или другие подтверждения того, что действие происходит именно в период Второй мировой войны. Отсутствие конкретных датировок очень быстро переводит повествование на уровень вневременных, символически-осмысленных категорий. Таким образом, прослеживается второй, над-документальный пласт, в котором действуют символизированные образы и понятия:

- человек, отданный в жертву злу;
- смерть, которая становится союзником человека;
- неопределённая грань между иллюзией и реальностью (где иллюзия будущего освобождения через смерть становится дороже, чем настоящая реальность, которая не приносит ничего, кроме страха, но, невзирая на это, требует борьбы за жизнь и самосохранения).

Этот план содержания связывает сюжет «Уцелевшего из Варшавы» с экспрессионистской драмой символистского типа, а также драматургией ранних сочинений Шёнберга, например, с монодрамой «Ожидание» op. 17 (1909), которая была написана также «на одном дыхании». Человек поставлен там на грань реального и ирреального. На протяжении четырёх сцен женщина находится в состоянии прострации,

а её отчуждённое сознание переполнено страхом и двойственным ожиданием – не то своего возлюбленного, не то его трагической смерти.

По сути, кантата по-новому интерпретирует близкие Шёнбергу экспрессионистские мироощущения, где наличие двух пластов (реального и символического) делает сюжетику произведения более объёмной. Если принять во внимание, что символ (по С. Яроциньскому) – это вектор смысла, указывающий направление, в котором должны устремиться мысли и чувства, то можно отметить, что Шёнберг, при всей видимой документальности сочинения, создаёт ещё и символическое полотно. При этом каждая попытка углубиться в понимание смысла произведения чревата выходом сознания на всё более широкие, обобщённые связи: с нравственностью, добром, злом, ценностью человеческой жизни. Естественно, что такая «телескопичная» система смыслов требует особой техники воплощения. Причём имманентные музыкальные методы развития тем более сложны, чем проще (на первый взгляд), лапидарнее текст; иначе же не раскрыть его глубину и обобщённость.

Очевидно, что наличие словесного текста во всех вокальных произведениях существенно влияет на музыкальную форму. Иногда именно вербальный аспект порождает особые формы, свойственные только вокальной музыке. Среди них сквозная – наиболее свободная и индивидуализированная из всех остальных. По мнению И. Лаврентьевой [7], степень слитности или фрагментарности частей этой формы, их контрасты, масштабы и структурная оформленность могут сильно отличаться друг от друга. В связи с этим автор выделяет три ведущих метода тематического развития: контрастное развёртывание; контрастное сопоставление; единое непрерывное развитие.

Исходя из преобладания в произведении того или иного метода композиции, сквоз-

ные музыкальные формы классифицируются на три типа: 1) форма, основанная на принципе контрастного развёртывания; 2) форма, основанная на принципе контрастного сопоставления; 3) бесконтрастная форма, основанная на принципе непрерывного развёртывания.

В классификации сквозных форм, данной группой ленинградских авторов [9], первому типу соответствует сквозная нестрофическая (контрастная) форма, второму – сквозная строфическая форма и третьему – сквозная нестрофическая (неконтрастная) форма.

Динамическая форма анализируемой кантаты обладает чертами сквозной первого типа, однако, с ярко выраженными специфическими особенностями. Здесь нужно учитывать, что каждое произведение, написанное в сквозной форме, уникально. К тому же, практика XX–XXI веков образует такое разнообразие конкретных художественных форм, что следует говорить о сугубо индивидуальном воплощении принципов, сформулированных в теории. Исчезают стереотипы и, как следствие, всё меньше можно встретить типовые структуры. Для выражения символического содержания Шёнбергом предпринят ряд специальных приёмов, организующих музыкальное пространство. Рассмотрим некоторые из них.

Использование композитором трёх языков роднит это произведение с мотетной традицией. При этом каждому языку предписаны своя роль и значение. Так, английский – это голос рассказчика, немецкий – символ фашизма, древнееврейский – символ страдания и земного испытания людей богом (что, в свою очередь, оправдывает присутствие зла). Исходя из этого, текстологическая основа состоит из двух частей: 1) приближенной к современной реальности, представленной англо-немецкой речью; 2) надвременной, выраженной древнеивритом в заключительной молитве.

Композиция кантаты складывается из пяти небольших эпизодов-фрагментов, каждому из которых соответствует отдельное воспоминание героя:

Эпизод 1 (т. 1–24; т. 1–11 оркестровое вступление);

Эпизод 2 (т. 25–31);

Эпизод 3 (т. 32–53);

Эпизод 4 (т. 54–80);

Эпизод 5 (т. 81, 95–99).

Все эпизоды – сплошные кульминации с возрастающей интенсивностью, что приводит к генеральной в последнем разделе. Уцелевший человек помнит лишь самые острые фрагменты, наиболее поразившие его. Естественно, теряется причинно-следственная связь, образуя кадровый набор кошмаров, сцеплённых между собой по принципу монтажа. При этом тотальная экспозиционность речи героя, охватывающая все эпизоды, создаёт проблему дления музыкальной формы. Шёнберг решает её путём распределения функций развития на два приёма, использующих: 1) актуализацию ассоциативных связей слушателя; 2) специфические черты музыкального развития.

Отсутствие в тексте событийных связей восстанавливает сам слушатель, как бы «достраивая» целостный сюжет. Окончательная форма произведения складывается уже в нашем сознании. Таким образом, сопряжённость материала дополняется эмоциональной ассоциативностью слушателя, что порождает индивидуальную *динамическую* форму – форму, находящуюся «в движении», ход развития которой может изменяться под влиянием каких-либо факторов. Отметим также и черты «крещендирующей» формы (по В. Холоповой), учитывая генеральную кульминацию в последнем разделе. Именно так определяется форма кантаты в монографии Н. Власовой. Однако автор имеет в виду «... не столько динамический, сколько драматургический профиль сочинения» [3, с. 386]. Действительно, динамический фактор здесь «не от-

вечает» крещендирующей форме (а он для неё имеет большое значение).

В специфике же музыкального развития предлагается сделать акцент на следующие аспекты: 1) использование серийной техники в сочетании с традиционными методами развития; 2) роль оркестра в драматургии произведения.

Открывается кантата пронзительным сигналом трубы, который подхватывается тремоло скрипок, а затем контрабасов. Двойной состав оркестра усилен тремя трубами и тромбонами, расширенной ударной группой, в струнных – по шесть виолончелей и контрабасов. «Ясно ощущается подчинённость выразительных средств воплощению содержания текста», – отмечает С. Павлишин [8, с. 422]. Сразу же представлены двенадцать звуков первой серии произведения (fis-g-c-as-e-dis-h-b-f-a-cis-d). Она состоит из двух сегментов по шесть звуков, включая вертикальные образования. Характерно, что Шёнберг сочетает в этом произведении додекафонный метод с такими традиционными формами изложения и развития, как использование части серии в виде лейтинтонации. Эту роль выполняет первый сегмент, появляясь, как сигнал подъёма (преимущественно у трубы соло, приобретая функцию лейттембра) в переломных драматургических моментах. Лейттембровую функцию выполняют и дроби малого барабана, используемые композитором как назойливое напоминание о нечеловеческой атмосфере лагерного заключения. Таким образом, достигается не только конструктивное единство, но и возникают тематические арки, скрепляющие разделы формы. За первым трубным возгласом тоны серии звучат у различных инструментов, повторяясь при помощи остинато и тремоло.

Ещё один тематически-значимый фрагмент возникает перед вступлением чтеца (т. 11). Мотивные образования в оркестре в виде сочетания мелодических септим у кларнетов и ниспадающей цепи восхо-

дящих секунд у скрипок, образуют участок, выполняющий функцию заключительной «каденции». Далее он же повторится при завершении третьего раздела, изменится лишь инструментовка (т. 51).

Помимо начальной, в кантате существует и основная серия, становление которой происходит постепенно. Она же является и темой древнееврейского гимна. В конце первого раздела (с т. 19) на *pianissimo*, как бы ещё вдалеке, на фоне триольного движения струнных, у засурдиненной валторны звучит её первая половина. При этом в тексте чтеца идёт упоминание о старой молитве. Таким образом, музыкальный ряд объединяется с текстом, подготавливая слушателя к заключительной молитве, где основная серия прозвучит целиком.

Роль оркестра в произведении многомерна. Он не только участвует в картинно-образительных моментах (выше описанные фрагменты или, например, высокая трель, ассоциирующаяся с резким звуком свистка), но и выполняет подтекстовую функцию, органично сливаясь с партией чтеца. Богатая тембровая палитра способствует этому. Раздел воспоминания о родных (второй эпизод, т. 28–30) сопровождают взволнованные тембры деревянных и струнных. Эпизод торопливого движения узников (третий раздел, т. 35–37) оркестрован преимущественно деревянными духовыми. В этом же разделе, перед появлением фельдфебеля и в момент его речи, у ксилофона повторяется мотив в духе марша, вызывая ассоциации с механистическим, бездушным образом. Антиподом служит тембр виолончели с протяжённой мелодией, отвечающей «... тому эпизоду рассказа, когда “свидетель” падает от сильного удара прикладом» [там же, с. 423].

Дублировка же тромбоном заключительного хора усиливает его мужественный и непокорный образ-символ, придавая особую торжественность этому моменту. Помимо тембровых характеристик, ор-

кестр играет и композиционно-драматургическую роль, скрепляя ткань кантаты тематически значимыми фрагментами. Речь идёт об упоминавшемся ранее оркестровом участке, который выполняет функцию заключительной «каденции».

Вместе с тем, постепенное «собрание» основной серии в единое целое, а также принцип тембрового накопления (увеличение количества оркестровых партий к концу произведения) позволяют говорить о методе симфонического развития в оркестре. В какой-то степени указанные композиционные процессы заменяют тематическую работу. Отметим также особую роль увеличенного трезвучия в звуковысотной организации кантаты, о чём подробно пишет Н. Власова [3], обращая внимание на любопытную интерпретацию «Уцелевшего из Варшавы», принадлежащую немецкому музыковеду К. Шмидту.

Характерно, что целостный показ основной серии (заключительная молитва) является и генеральной кульминацией сочинения, совпадающей с точкой золотого сечения. Подготовка её начинается с т. 72, отмеченного ремаркой «*accel. e cresc. raso a raso*». Темп и динамика неуклонно нарастают, речь чтеца становится всё более возбужденной, постепенно подключаются все партии оркестра и на слова: «*Shema Yisroel*» (Слушай, Израиль) музыкальная ткань словно взрывается.

Неожиданно над этим хаосом возникает древнееврейская молитва, текст которой взят из Ветхого завета и используется у иудеев в качестве ежедневной, а также предсмертной молитвы. *Sprechstimme* чтеца при этом сменяется точно интонируемой

партией мужского хора, что подчёркивает его особую выразительность. Вступление же хора вместо одного рассказчика в самом конце произведения, к тому же, в унисонном звучании, придает псалму черты всеобщности и тонко акцентирует его кульминационную роль. В едином порыве приговорённые к смерти люди спонтанно вспоминают древнееврейский духовный гимн (свою религиозную принадлежность), всегда «живущий» в их сердцах. Автобиографическая параллель в данном случае неизбежна: вынужденный по известным причинам покинуть Германию Шёнберг в Париже прошёл обряд возвращения в лоно иудаизма (до этого он принадлежал к лютеранской церкви).

Итак, разделы кантаты, построенные по монтажному принципу, чередуются как кадры обрывочных воспоминаний, образуя динамическую форму произведения, трудно предсказуемую, наподобие смены планов в кинематографе, порой, очень резкой, «подхлестывающей» эмоции воспринимающего. Доля непредсказуемости присуща и воссозданию целостного сюжета, который каждый раз будет индивидуализирован природой человеческого воображения. Эта сквозная динамика ассоциаций и составляет видимую, непосредственно воспринимаемую часть художественного замысла сочинения. Скрытая же от слушателя интонационная работа, приводящая к постепенному «собранию» основной серии, темброво-тематические арки, скрепляющие ткань произведения, являются крепким фундаментом, обеспечивающим композиционную целостность кантаты Шёнберга «Уцелевший из Варшавы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: науч. тр. / ред. Е. И. Чигарёва, Е. А. Доленко. М.: Московская гос. консерватория, 2002. Сб. 38. 240 с.
2. Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: статьи и

материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.

3. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.

4. Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. М., 1969. Вып. 6. С. 478–525.
5. Кон Ю. А. Шёнберг // Музыка XX века: очерки. Ч. 2, кн. 4. М., 1984. С. 401–425.
6. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978. 181 с.
7. Лаврентьева И. В. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы музыкальной формы. М., 1977. Вып. 3. С. 254–267.
8. Павлишин С. С. Арнольд Шёнберг. М.: Композитор, 2001. 480 с.
9. Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П. и др. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
10. Рыжинский А. С. Хоровое творчество Арнольда Шёнберга. М.: Спутник+, 2010. 228 с.

REFERENCES

1. *Arnol'd Schenberg: vchera, segodnya, zavtra: nauch. tr.* [Arnold Schoenberg: Yesterday, Today, Tomorrow: Scholarly Articles]. Edited by E. I. Chigareva, E. A. Dolenko. Issue 38. Moscow: Moscow State Conservatory, 2002. 240 p.
2. Schenberg A. *Stil' i mysl': stat'i i materialy* [Schoenberg, Arnold. Style and Idea: Articles and Materials]. Compilation, translation and commentary by N. Vlasova and O. Loseva. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 528 p.
3. Vlasova N. O. *Tvorchestvo Arnol'da Schenberga* [The Works of Arnold Schoenberg]. Moscow: LKI Press, 2007. 528 p.
4. Denisov E. V. Dodekafoniya i problemy sovremennoy kompozitorskoy tekhniki [Dodecaphony and the Issues of Contemporary Compositional Techniques]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 6. Moscow, 1969, pp. 478–525.
5. Kon Yu. A. Schenberg [Schoenberg] *Muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Music: Articles]. Part 2, book 4. Moscow, 1984, pp. 401–425.
6. Kulikova I. S. *Ekspressionizm v iskusstve* [Expressionism in Art]. Moscow: Nauka, 1978. 181 p.
7. Lavrentyeva I. V. O vzaimodeystvii dvukh kontrastnykh printsipov formoobrazovaniya v vokal'noy muzyke [About the Interaction of Two Contrasting Principles of Form-Generation in Vocal Music]. *Voprosy muzykal'noy formy* [Issues of Musical Form]. Issue 3. Moscow, 1977, pp. 254–267.
8. Pavlishin S. S. *Arnol'd Schenberg* [Arnold Schoenberg]. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 480 p.
9. Ruchyevskaya E. A., Ivanova L. P., Schirokova V. P. i dr. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [Analysis of Vocal Compositions: Tutorial Manual]. Leningrad: Muzyka Press, 1988. 352 p.
10. Ryzhinsky A. S. *Khorovoe tvorchestvo Arnol'da Schenberga* [Choral Works of Arnold Schoenberg]. Moscow: Sputnik+, 2010. 228 p.

Динамическое формообразование в кантате Арнольда Шёнберга «Уцелевший из Варшавы»

К числу подлинных музыкальных шедевров двадцатого века по праву принадлежит сочинение великого австрийского композитора Арнольда Шёнберга «Уцелевший из Варшавы». Эмоциональная сила воздействия произведения, написанного «кровью сердца» (С. Павлишин), настолько высока, что заставляет музыковедов вновь и вновь возвращаться к исследованию его уникальных свойств.

Автор статьи рассматривает особенности драматургии и композиции кантаты, обусловленные символическостью содержания, определяя формообразование опуса как динамическое. Используя принципы монтажной композиции, предельно раздвинув рамки музыкальной выразительности, композитору удалось создать опус, близкий художественно-документальному кинематографу, повествующему о зверствах фашизма. Из-за смешения форматов (документального и художественного) активно обращает на себя внимание над-документальный пласт, где самостоятельно действуют символические образы и понятия.

Новаторские изобретения Шёнберга – Sprechstimme в партии чтеца, серийная техника в сочетании с традиционными музыкальными методами развития, многомерная роль оркестра – направлены на актуализацию сквозной динамики слушательских ассоциаций. Органичное сплетение различных способов письма образует динамическую художественную форму сочинения – дисгармоничного по эмоциональному восприятию, но удивительно гармоничного по гениальной точности использования всех композиционных средств.

Ключевые слова: Арнольд Шёнберг, музыкальный экспрессионизм, кантата, додекафония, формообразование



Dynamic Form-Generation
in Arnold Schoenberg's Cantata "A Survivor from Warsaw"

Among the genuine musical masterpieces of the 20th century one may rightfully acclaim the composition of the great Austrian composer Arnold Schoenberg "A Survivor from Warsaw." The emotional force of impact, inherent in this work, written "with the blood of his heart" (S. Pavlishin), is so great that it causes musicologists to return continuously to research of its unique features.

The author of the article examines the peculiarities of the cantata's dramaturgy and composition conditioned by the symbolism of the content, defining the form-generation of the opus as being dynamic. Utilizing the principles of collage composition, having greatly spread out the frameworks of musical expressivity, the composer was able to create an opus that is close to an artistic-documentary cinematographer narrating about the brutality of Nazism. Due to the intermixture of formats (the documentary and the artistic) the supra-documentary stratum, in which symbolic images and concepts operate independently, actively calls attention towards itself.

The innovative inventions of Schoenberg – Sprechstimme in the part of the singer, serial technique in connection with traditional musical methods of development, and the polyvalent role of the orchestra are directed towards the actualization of the through dynamics of the auditory associations. The organic interlacement of various means of writing forms the dynamic artistic form of the composition – disharmonious in its emotional perception, but remarkably harmonious in its ingenious precision of use of all compositional means.

Keywords: Arnold Schoenberg, musical expressionism, cantata, dodecaphony, form-generation

Лавелина Жанна Алиевна

ORCID ID: 0000-0001-7584-5006

кандидат искусствоведения,

доцент, заведующая кафедрой теории музыки

E-mail: lavzhann@mail.ru

Новосибирская государственная

консерватория им. М. И. Глинки

Новосибирск 630099, Российская Федерация

Zhanna A. Lavelina

ORCID ID: 0000-0001-7584-5006

PhD (Arts), Associate Professor,

Head of the Music Theory Department

E-mail: lavzhann@mail.ru

Novosibirskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. M. I. Glinki

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

Novosibirsk 630099, Russian Federation

