

УДК 781

## К ВОПРОСУ О ПРОИЗРАСТАНИИ СЕРИЙНОСТИ ИЗ СВОБОДНОЙ АТОНАЛЬНОСТИ

Девуцкая Наталья Владимировна

Воронежский государственный институт искусств, Воронеж, Россия

**Аннотация.** Серийность — одна из концептуально значимых и технологически продуктивных идей письма, появившихся в XX веке, которая во многом предопределила революционные открытия послевоенного авангарда. Осмысление серийности как феномена, обладающего мощным потенциалом, не теряет своей актуальности и по сей день. Автор статьи исходит в своих рассуждениях из тезиса, что процесс кристаллизации серийности не был методологически и стилистически однородным. На примере Багатели №1 ор. 9 А. Веберна и пьесы №3 ор. 23 А. Шенберга показываются различия в композиторских подходах, обуславливающих индивидуальность каждой из двух пьес. Произведения принято относить к свободной атональности, культивируемой нововенцами в первой четверти XX века. Фортепианную пьесу Шенберга, созданную в 1923 году, отделяет от Багатели Веберна около 10 лет. Однако несмотря на ощутимую временную дистанцию, опус Веберна не уступает преддodeкафонному произведению Шенберга с точки зрения звуковысотной системности, а в некоторых аспектах является более новаторским. Опираясь на структурный анализ Багатели №1, автор приходит к выводам о серийном генезисе сочинения Веберна.

**Ключевые слова:** атональность, серийность, додекафония, А Веберн, А. Шенберг, багатель, микросерия

**Для цитирования:** Девуцкая, Н. В. К вопросу о произрастании серийности из свободной атональности [Текст] / Н. В. Девуцкая // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2026. – Т. 5. – № 2. – С. 61-68 .

## ON THE GENESIS OF SERIAL FROM FREE ATONALITY

Devuckaya Natalya Vladimirovna

Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia

**Abstract.** Serialism is one of the most conceptually significant and technically productive ideas to emerge in twentieth-century musical thought, and it played a decisive role in shaping the breakthroughs of the postwar avant-garde. Its interpretation as a phenomenon with considerable creative potential remains highly relevant today. The present article proceeds from the premise that the crystallization of serial thinking was neither methodologically unified nor stylistically homogeneous. This is demonstrated through a comparison of Bagatelle No. 1, Op. 9 by Anton Webern and Piano Piece No. 3, Op. 23 by Arnold Schoenberg, whose differing compositional approaches underscore the individuality of each work. Both pieces are generally situated within the domain of free atonality as cultivated by the Second Viennese School in the first quarter of the twentieth century. Although Schoenberg's piano piece (1923) postdates Webern's Bagatelle by roughly a decade, the earlier work proves no less rigorous in its organization of pitch. Indeed, in certain respects, Webern's Op. 9 may be regarded as even more forward-looking than Schoenberg's pre-dodecaphonic composition. On the basis of a structural analysis of Bagatelle No. 1, the author argues for the presence of an incipient form of serial organization—what might be described as a “serial genesis”—within Webern's work.

**Keywords:** atonality, seriality, dodecaphony, A. Webern, A. Schoenberg, Bagatelle, microseries

**For citation:** Devuckaya N. V. (2026). On the genesis of serial from free atonality. Siberian Art History Journal, 5(2), 61-68.

### *Постановка проблемы*

Согласно устоявшейся в современном музыкознании точке зрения становление серийной техники началось в недрах свободной атональности, призванной освободить хроматизм от функциональных отношений расширенной тональности. Как самостоятельный вид композиционной техники свободная атональность «получила распространение в первой четверти XX века в произведениях композиторов нововенской школы <...> и довольно быстро переросла в додекафонию — регламентированную двенадцатитоновость» (D'yachkova, 1994, 88).

В последующих метаморфозах двенадцатитонового метода, пришедшихся на вторую половину 40-х годов XX века, просматривается переосмысление принципов преддодекафонного мышления. Л. С. Дьячкова резюмирует: «обогащенная принципами додекафонии, эта техника возрождается во второй половине XX века уже в качестве свободной двенадцатитоновости, тем самым, подтвердив историческую перспективность своих основ» (там же).

Новая фаза атональности — постдодекафония или серийная техника второй ступени (по Когоутеку) — уходит от жестких правил ортодоксальной додекафонии: вновь актуализируются «интервальные и мотивно-структурные отношения, часто даже в ущерб уже достигнутой двенадцатитоновой тотальной организации». Контроль за равномерным распределением всех двенадцати тонов осуществляется посредством комбинирования так называемыми микросериями, к которым применяются следующие трансформации — пермутации последовательностей тонов в ряде, ротация, контрротация, интерполяция и другие. «Совершенно свободная серийная техника II ступени снова очень приближается к атональному методу композиции» (Kogoutek, 1976, 110).

Заметим, что при соотнесении этих двух, во многом сходных позиций, все же обнаруживаются терминологически-смысловые расхождения в оценке третьего, постдодекафонного этапа эволюции атонального мышления. В возрождаемой на новом историческом витке свободной двенадцатитоновости (Дьячкова) формируются новые технологические принципы. В свою очередь, в додекафонии II ступени (Когоутек) подспудно вызревают идеи сугубо структуралистской направленности — интегрального сериализма (Kogoutek, 1976, 156).

Подчеркнем, что индивидуальный облик серии, ее сущностная природа характеризуется, главным образом, интервальным составом, а именно, последовательностью одиннадцати интервалов, но не двенадцати высот, ибо любая из четырех форм ряда в его двенадцати транспозициях сохраняет только и исключительно порядок интервалов. Об этом, в сущности, писали авторы монографии о Веберне: «...серия — всегда группа интонаций. Характерное свойство интонации — ее «всепроникающее» развертывание по вертикали, горизонтали и диагонали — находит наилучшие условия для своего применения в додекафонии» (Kholopova, Kholopov, 199, 156).

Интервальный запас определяет коренное свойство ряда любой протяженности. Отсюда напрашивается умозаключение, что центральный интервально-интонационный комплекс может быть уподоблен серии и в контексте свободно-атональной композиции (впрочем, правомерность понятия «свободная» в тот же миг ставится под сомнение).

Сошлемся на два примера из коллективной монографии «Теория современной композиции», приведенные в качестве иллюстрации двукомпонентности додекафонии (серия-инвариант и полная гемитоника): «Сами по себе оба

компонента могут существовать и отдельно друг от друга. Так, в первой из Багателей А. Веберна *op.9* (1913) в чистом виде представлена веберновская гемитоника без серии, а третья из Пяти пьес для фортепиано *op.23* А. Шенберга (1923) вся от начала до конца сочинена с помощью пятизвучковой серии» (Tsenova, 2005, 314).

Приведенные примеры согласуются со смелой метафорической декларацией нововенцев — заменить тональную систему («двуполость») на альтернативную модель ладотональности («сверхпол») (Vebern, 1975, 52): «12-тоновая серия приобрела черты функционального аналога ладовой системы, становилась потенциальным резервуаром ее вертикально-горизонтальных возможностей и надежно гарантировала однородность музыкального произведения. Конструктивно-семантическая основа серии оказывалась идентичной традиционному ладовому показателю, а это означало, что понятия “лад” и “серия” — всего лишь синонимы единой звуковысотной организации системного типа» (Kudryashov, 2001, 144).

В этой связи весьма симптоматично, что Ю. Н. Холопов в работе «Очерки современной гармонии» считает пятизвучный мотив из третьей пьесы *op.23* Шенберга центральным элементом ладогармонической основы. По словам ученого «в начальных тактах звуковое содержание складывается из переплетения <...> пятизвучковых групп в различных видах, что реально ощущается слухом как сгущение и разрежение одного и того же ладового комплекса (в данном случае тон – полутон), выделение его отдельных частей, смешение его с другими звуками (по принципу побочных тонов аккорда) и так далее» (Kholopov, 1974, 150).

Основная причина, вызывающая подобные расхождения мнений, кроется в проблеме соотношения серийности и тематизма — их синхронизированного становления или взаимодействия. Серия как абстрактная, умозрительная структура способна обрести осязаемый тематический

контур, благодаря устойчивой корреляции строгой интервальной последовательности с ритмикой, фактурой и фразировкой. Тематическая серия, в отличие от интервального ряда, обладает синтаксической рельефностью, проступающей сквозь фоновый материал.

*А. Шенберг. Фортепианная пьеса №3  
op.23*

*— А. Веберн. Багатель №1 op.9: на  
пороге серийности*

Шенберг, стремящейся к тотальной связности элементов текста, не видел глубинных противоречий между ролью серии и темы. В сборнике «Стиль и идея» он подчеркивал: «Основная серия функционирует как мотив» (Schoenberg, 1985, 219). Смысл проведенной Шенбергом параллели состоит в том, что и серия, и мотив индивидуализируют музыкальную материю, облекая творческую интенцию композитора в законченную форму. Веберн, напротив, тяготел к атематичности. Свое заявление — «я могу работать и без темы, <...> связь мне гарантируется самим рядом» (Vebern, 1975, 81), «маэстро тишины» полностью подтвердил своим рафинированным композиторским почерком, сотканным из тончайших нитей интонационных ассоциаций.

Пьесы из опуса 23 Шенберга демонстрируют тематическую работу, на платформе которой происходит кристаллизация нарождающегося серийного принципа. Аура модальности третьей пьесы, создаваемая сгущением и разрежением модуса тон-полутон, как, впрочем, и кварто-квинтовые реминисценции являются тем гармонически атональным контекстом, в котором возможно без риска и обязательств экспериментировать с кристаллизацией звуковой структуры.

Сам Шенберг именовал технику, используемую им в *op. 23* как «композицией с тонами», отмечая ее отличие от традиционного мотивного развития. В письме к Н. Слонимскому от 3 июля 1937 года композитор уподоблял мотивную структуру (b–d–e–h–cis) ряду из

двенадцати тонов (Vlasova, 2010, 268-269). Ретроспективный комментарий Шенберга додекафониста о прасерийном генезисе пьесы все же выглядит несколько преувеличенным — в выражении «композиция с тонами» явно читается желание преподнести тематически-концентрированное письмо как преддверие додекафонии. Тем примечательнее обратное: в высотной диспозиции пятизвучия соблюдаются «некоторые тональные принципы звуковысотной организации» — а именно, тонико-доминантовые отношения прямого и обращенного вариантов ряда (Vlasova, 2010, 272). Чуть менее прямолинейно Шенберг характеризует технику сочинения пьес из ор.23 в более позднем эссе «Моя эволюция» (1949), где он говорит о «работе с тонами» лишь в некоторых фрагментах ор.23 (Schoenberg, 1985, 89). Повторность мотивных групп, состоящих из одних и тех же тонов, но которые «пока что не составляют ряд» (там же, 90) превалирует над собственно серийной идеей.



Рис. 1. Шенберг, ор.23 №3, тт. 6–7.

Среди трех нововенцев творчество А. Веберна занимает особое, привилегированное положение. В то время как А. Шенберг и А. Берг присоединились «к декадансу великой немецкой романтической традиции» (Boulez, 1958, 40), Веберн продолжил, вслед за Дебюсси расщеплять тематическую материю, дробить ее на мельчайшие элементы, повышая ценность каждого отдельного тона и заботясь о его красоте. Багатели ор.9 Веберна — одна из значительных вех на этом пути. Удивительной поэтике Багателей посвящено предисловие А. Шенберга, написанное к изданию произведения в 1924 году:

«Хотя краткость этих произведений является убедительным аргументом в их

пользу, с другой стороны эта краткость нуждается в защите.

Только подумайте, какая требуется сдержанность, чтобы выразить себя так кратко. Вы можете превратить каждый взгляд в стихотворение, каждый вздох — в роман. Но выразить роман одним жестом, радость — одним вздохом, такая концентрация может присутствовать только при отсутствии жалости к себе.

Эти произведения поймут только те, кто разделяет веру в возможности музыки говорить о вещах, которые могут быть выражены только музыкой. Эти произведения так же мало подвержены критике, как это или любое другое верование. Если вера может двигать горы, то неверие может отрицать их существование. И вера бессильна против такого бессилия.

Знает ли музыкант, как играть эти произведения, знает ли слушатель как их воспринимать? Могут ли истинные музыканты и слушатели упустить возможность принять друг друга?

Но как быть с язычниками? Их можно усмирить огнем и мечом; сдержанность — удел истинно верующих. Пусть же эта тишина прозвучит для них». (Schoenberg, 1958, 8).

Багатели ор.9 А. Веберна, сочиненные десятилетием раньше фортепианных пьес ор.23 А. Шенберга, являются гораздо более смелыми музыкальными опытами. Их новаторство, как полагал Анри Пуссер, и принципиальное отмежевание от шенберговского видения атональности, обусловлено избеганием интервальной тождественности между горизонтальным и вертикальным измерениями. В статье 1958 года «Органический хроматизм Веберна» Пуссер утверждал, что Багатели Веберна гораздо ближе к его же додекафонным опусам — Струнному трио ор.20 или даже квартету ор.28, нежели последние — к Третьему или Четвертому квартетам Шенберга. И ранние, и более поздние произведения Веберна, по мнению Пуссера, отмечены «стилистической

чистотой атональности» (Pousseur, 1958, 55), которая парадоксальным образом не сводится к хроматической полноте.

Звучание и партитурный облик Багатыли №1 op.9 (Рис. 2) А. Веберна производит впечатление весьма динамичной атематичной сквозной формы. Восприятие структурной организации пьесы неоднозначно. Невозможно проигнорировать беспрецедентную цезуру — паузу во всех голосах в начале т.5, которая рассекает Багатель на два неравных построения (по четыре и шесть тактов, соответственно).

Полсекунды тишины становятся своего рода водоразделом между двумя фактурными стихиями: мерной чередой тихих уравновешенных линий и импульсивным обменом инструментальных реплик, то крещендирующих, то внезапно затухающих.

Громкостной профиль и темповые градации (от *Mäßig* — умеренно до *Heftig* — решительно, энергично) намекают на трехфазность пьесы. Так, начальные четыре такта выполнены в тихих нюансах (*p* и *pp*) и умеренном темпе, середина (тт. 5–7) порывиста в динамическом (нюансировка от *pp* до *fff*) и темповом (*accel.* к *Heftig*) планах, в заключительном разделе (тт. 8–10) происходит спад звучности (от *f* до *ppp*) и возвращение исходного темпа.

Дополним трактовку формы первой Багатыли версией А. Пуссера. Он членит десятитактовую миниатюру Веберна на 6 (!) разделов, исходя из созависимости агогики и звуковысотности. Первый и второй разделы, по его мнению, слиты (тт. 1–3) в единую структуру, пауза в средних голосах в т.3 отделяет вторую секцию от третьей; три средних раздела переплетены настолько, что их, как и первые две, трудно разграничить (тем не менее, Пуссер видит переход от третьего раздела к четвертому примерно в начале т.7, а от четвертого к пятому — в начале т.8); шестой, заключительный раздел начинается после небольшой передышки в т.9. В

кульминантном моменте формы (тт. 6–7) сопологаются самые широкие интервалы (т.6), в то время как т.7 содержит наиболее тесное пространственное размещение тонов.



Рис. 2. А. Веберн. Багатель op.9 №1

В пользу функциональной и архитектурной трехчастности Багатыли говорит не только темпо-динамические флуктуации, но и организующая композицию пьесы полифоническая форма — разворачивающийся в три этапа двухголосный канон.

Попробуем исходить из предположения, что группа из трех звуков начального такта (*d-es-cis*), является зародышем звуковысотности Багатыли, т.е. той самой мотивной ячейкой, которую Пуссер именуется функциональной базовой группой. Она и ее производные обрамляют все разделы миниатюры. Таких групп насчитывается пять и между ними прослеживается высотная согласованность (Таблица 1.).

d – es – cis (т.1)			
	cis – c – b (т.4)		
		b – a – h (т.7)	
			h – cis – c (т.8)
			c – h – cis (т.10)

Таблица 1.

Четыре из пяти мотивов имеют ломаный порядок тона и полутона, который при любой ротационной перестановке (1–2,

2–1, 1–1) или модификации останется в пределах интервального максимума — целого тона. Только изменение движения с ломаного на прямое, примененное к данной интервальной последовательности позволит этот максимум нарастить. Круговая ротация единственного в своем роде мотива  $cis - c - b$  с прямой последовательностью полутона и тона приводит к образованию новых групп в объеме малой терции:  $c - b - cis$ ;  $b - cis - c$ , которые композитор использует в кульминационных зонах второго и третьего разделов пьесы:  $a-fis-g$  (т.6–7) или  $es-ges-f$  (т.9). Далее, посредством кратного (двойного) увеличения интервалов в полученных мотивных группах (1–2, 2–3, 3–1) Веберн выходит на новую группу и ее ротационные варианты  $fis - e - c$ ;  $e - c - fis$ ;  $c - fis - e$  (2–4, 4–6, 6–2). Все перечисленные структуры полностью обеспечивают звуковысотное развитие Багатели.

Каждая стадия канона обособлена технологически: варьируются модусы канонических линий и серийные формы интервальных групп-сегментов.

В начальном построении (Рис. 3, тт.1-4) респоста имитирует пропосту только в прямом движении. Сегменты №№1, 2, 3 включают серийные группы 6-2, 2-6 (тритон–тон, тон–тритон). В сегментах №№ 4, 5, 6 представлена группа 2-4 (тон–двутон). Пропоста движется в одной транспозиции целотонного звукоряда, респоста — в другой. Таким образом осваивается хроматическое пространство.



Рис. 3. Багатель ор.9 №1, тт. 1-4

В заключительном построении (Рис. 4, тт.8-10) используется лишь одна серийная группа (4–6) в прямом и

инверсионном видах, причем та, которая отсутствует в экспозиционном разделе канона.



Рис. 4. Багатель ор.9 №1, тт. 8-10

Что касается среднего раздела (Рис 5, тт.5-7), то в нем задействуются все три серийные группы: тритон–двутон (6–4); тритон–тон (6–2); двутон–тон (4–2). Вид имитации варьируется: в сегментах №№ 7, 8, 9 имитация прямая; в сегментах №№ 10, 11 — инверсионная.



Рис. 5. Багатель ор.9 №1, тт. 5-7

### Заключение

Проведенный анализ показал, что Багатель ор. 9 №1 построена на трехзвучной микросерии, транспозиции и модификации которой интегрируются в специфически веберновскую гемитонику. И поскольку в пьесе «вся ткань выводится из единого инварианта-серии путем его непрерывных повторений (в основной и производных формах)» (Kurbatskaya, 1996, 36), есть основания считать Багатель серийной. Микросерия-инвариант играет здесь роль праформы, порождающей все остальные высотные объекты.

Любопытно, что композиция первой Багатели в общих чертах предвосхищает построение I части Симфонии Веберна. В ор. 21 зеркальный канон I части также состоит из трех разделов. Каждый из них имеет свою контрапунктическую специфику. Данная ассоциация примечательна — наряду со многими другими обстоятельствами она говорит об общности стилевых основ творчества Веберна в целом, которые, хотя и обрели после Струнного трио (ор.20) новые ракурсы, в принципе остались сохраненными.

В заключении вернемся к тезису о возможном размежевании серийно-инварианта и двенадцатитоновости. Безусловно, Шенберг и Веберн в данных произведениях руководствовались своими технологическими приоритетами. Однако важно то, что общим знаменателем сочинений является двукомпонентность их

звукообразования. Инвариантная серийная структура как центральный элемент звуковысотной организации присутствует и в струнной Багатели Веберна, и в фортепианной пьесе Шенберга. Оба композитора сфокусированы на системном внетональном мотивном развитии, так называемой развивающей вариации. Гармоническим мерилom выступает эмансипированный диссонанс, управляемый организованной двенадцатитоновостью. Техника Шенберга в пьесе №3 ор.23 демонстрирует ультратематизацию музыкальной ткани, принцип повторности. Веберн строит Багатель на интервальных функциях, способствующих структурированию всей пьесы. Таким образом композиционное мышление композиторов в обеих пьесах проявляет серийный генезис до открытия метода сочинения соотношенными между собой двенадцатью тонами.

### *Библиографический список*

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма [Текст] / А. Веберн. — М.: Музыка, 1975. — 143 с.
2. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга [Текст] / Н.О. Власова. — М.: Издательство ЛКИ, 2010. — 528 с.
3. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века [Текст] / Л.С. Дьячкова. — М.: Музыка, 1994. — 144 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. — М.: Музыка, 1976. — 367 с.
5. Кудряшов Ю. Изоморфные лады Веберна [Текст] // Ю.В. Кудряшов // Ладовые системы европейской музыки XX в. — М.: Композитор, 2001. — С. 142-164.
6. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики [Текст] / С.А. Курбатская. — М.: ТЦ «Сфера», 1996. — 389 с.
7. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование [Текст] / Ю.Н. Холопов. — М.: Музыка, 1974. — 287 с.
8. Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна: Исследование [Текст] / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. — М.: Композитор, 1999. — 368 с.
9. Ценова В. Теория современной композиции: Учебное пособие [Текст] / Отв. ред. В.С. Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 616 с.
10. Boulez P. (1958) The Threshold / Pierre Boulez. Die Reihe, 2/ii, 40–41.
11. Perle G. (1991). Serial Composition and Atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern, 6th ed. University of California Press, 164.
12. Pousseur H. (1958) Webern's Organic Chromaticism. Die Reihe, 2/ii, 51–60.
13. Schoenberg A. (1958). Foreword to Webern's Six Bagatellés for string quartet op.6. Die Reihe, 2/ii, 8.
14. Schoenberg A. (1985) Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg. University of California Press, 559.

### *References*

1. Vebern A. (1975). Lectures about music. Letters. M.: Music, 143.
2. Vlasova N. (2010). The work of Arnold Schoenberg. Moscow: LKI Publishing House, 528.
3. D'yachkova L. (1994). Harmony in music of the XX. M.: Music, 144.
4. Kogoutek Ts. (1976) The technique of composition in music of the XX century. M.: Music, 367.
5. Kudryashov Yu. (2001). Isomorphic modes of Webern // Mode systems of European music of the twentieth century. M.: Composer, 142-164.
6. Kurbatskaya S. (1996). Serial music: questions of history, theory, aesthetics 1996. Serijnaya muzyka: voprosy istorii, teorii, estetiki. M.: «Sfera», 389.
7. Kholopov Yu. (1974). Essays on modern harmony. Research. Moscow: Muzyka, 287.
8. Kholopova V., Kholopov Yu. (1999). Webern's Music: A Study. M.: Composer, 368.
9. Tsenova V. (2005). Theory of modern composition: A Textbook. Moscow: Muzyka, 624.
10. Boulez P. (1958) The Threshold. Die Reihe, 2/ii, 40–41.
11. Perle G. (1991). Serial Composition and Atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern, 6th ed. University of California Press, 164.
12. Pousseur H. (1958) Webern's Organic Chromaticism. Die Reihe, 2/ii, 51–60.
13. Schoenberg A. (1958). Foreword to Webern's Six Bagatellés for string quartet op.6. Die Reihe, 2/ii, 8.
14. Schoenberg A. (1985) Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg. University of California Press, 559.