

Wozzeck

Alban Berg

Op. 7

Oper in 3 Akten,
15 Szenen

Text von
Alban Berg
nach dem
Georg
Büchners
Drama

Klavierauszug

Вочцек

Альбан Берг

соч.7

опера
в 3 актах,
15 картинах

Либретто
Альбана

Берга
по драме
Теодора Юхнера

Русский
текст
М. Кузмина

Клавир

Издание подготовлено А. Н. ДМИТРИЕВЫМ

«Воцек» Альбана Берга — одно из выдающихся явлений музыкального искусства XX века. «Правдивейшим документом современности», «зеркалом эпохи» назвал это произведение Б. В. Асафьев. Он подчеркивал, что «сила, острота и дерзкая правда этой музыки свидетельствуют о страшном нервном потрясении и о беспокойстве за человека и культуру, охвативших сознание лучших и выдающихся творческих умов».*

Сюжетной основой оперы послужила драма «Войцек» немецкого писателя Г. Бюхнера (1813—1837). Увлекавшийся историей французской революции, идеями французских просветителей, воодушевленный мечтой о народном восстании, Бюхнер был активным участником революционной организации «Общество прав человека». В прокламации «Гессенский сельский вестник», написанной в 1834 году, он подхватил один из лозунгов французской буржуазной революции — «Мир хижинам — война дворцам!». Этот призыв, открывающий прокламацию, прозвучал в Германии впервые. В неоконченной пьесе «Войцек» (1837) Бюхнер со страстной силой обнажает беспредельную жестокость и насилие ненавистного ему современного общества, калечащий людей социальный гнет.

Берг познакомился с драмой Бюхнера весной 1914 года. «Я увидел исполнение «Воцекка» перед войной и получил столь огромное впечатление, что тотчас (после вторичного прослушивания) принял решение положить его на музыку», — писал он А. Веберну.**

В августе 1917 года Берг закончил либретто «Воцекка». Из большого количества сцен литературного источника, отбросив все побочные детали и отобрав лишь самое главное, композитор создал психологически острое, лаконичное либретто, поражающее силой проникновения в мир человеческих страстей.

Музыка сочинялась в период 1918—1920 годов, инструментовка была завершена в 1921 году. Первое исполнение оперы состоялось 14 декабря 1925 года в Берлине под управлением Э. Клайбера. Две последующие премьеры прошли в Праге (1926 г.) и в Ленинграде (1927 г., под управлением В. А. Дранишниковой).

«Воцек» — глубоко трагическое произведение, поднимающее проблему судьбы человека в обществе угнетения, где люди задыхаются и гибнут в атмосфере «желтого дьявола» или же их бытие принимает чудовищные, уродливые формы. Социальная трагедия личности раскрыта в опере с неистовой силой обличения. В этом сочинении «на фоне гротескно-жуткой провинциальной обывательщины и в тисках унижений и оскорблений человеческой личности развертывается страшная драма ревности, возрастающая в лесу нищеты, сплетен, пошлости, глупого чванства, животного влечения, скотской ярости и пьяного угара», — писал Б. В. Асафьев.*** Вместе с тем необходимо отметить, что опера перенасыщена экспрессионистическими ситуациями, раскрывающими жизнь в наиболее тяжелых трагических аспектах. Нагнетание безысходности, обреченности ослабляет действенность социального протеста.

Музыка «Воцекка» по своему драматургическому содержанию представляет собой дальнейшее развитие достижений западноевропейской романтической культуры. Лексика оперы построена на усложненной интонационной основе, граничащей с самыми современными стилевыми проявлениями, хотя и имеет в своей основе классические принципы музыкальной драматургии. В каждом из трех актов раскрывается определенный этап развития действия. Экспозиция пяти главных персонажей и завязка драмы дается в I акте, состоящем из пяти харак-

теристических пьес: Сюиты (Прелюдия, Пavana, Жига, Гавот, Ария, реприза Прелюдии), Рапсодии на три аккорда, Военного марша и Колыбельной песни, Пассакалии (тема и 21 вариация), Andante affettuoso (quasi Rondo). Развитие конфликта происходит во II акте, представляющем собой драматическую симфонию в пяти частях. Здесь имеется Сонатная форма, Инвенция и fuga на три темы, Largo для камерного оркестра, Скерцо с тремя трио и репризой, Интродукция и gondo martiale. В III акте (катастрофа и эпилог) также пять сцен, образованных шестью инвенциями: Инвенция на одну тему и двойная fuga, Инвенция на один тон (h), Инвенция на один ритм, Инвенция на шестизвучие, Инвенция на одну тональность (d-moll), Инвенция на непрерывное движение восьмыми.

Примечательно, однако, что сам А. Берг говорил: «Ни один из слушателей, как бы хорошо он ни был осведомлен о музыкальной форме этой оперы, о точности и логичности ее построения, ни один, с момента поднятия занавеса и до окончательного его закрытия, не обращает никакого внимания на различные fugи, инвенции, сюиты, сонатные формы, вариации и пассакалии, о которых так много написано. Никто не замечает ничего, кроме большого социального значения оперы, далеко превосходящего личную судьбу Воцекка. Это, я считаю, и есть мое достижение».*

Музыкальный язык оперы Берга отличается большой сложностью и, казалось бы, порывает всякие связи с классической тональностью. Тем не менее, представление об атонализме «Воцекка», на наш взгляд, ошибочно. В этой связи обратим внимание на характерный фрагмент из статьи А. Шёнберга: «Альбан однажды ответил мне, когда мы говорили о смешении тонально определенных групп в свободном стиле. Он сказал, что в качестве драматического композитора не мыслит возможным полный отказ от контрастных характеристик с помощью мажора и минора».**

Музыкальная ткань сочинения основана на ладофункциональных сопряжениях с четко обозначенными ладовыми центрами. Так, I-я картина строится вокруг тона *do-diez*. Он появляется уже в начальных репликах Воцекка и оказывается центральным почти во всех частях Сюиты. (Важное драматургическое значение приобретает здесь также ритмический рисунок мотива Воцекка «Jawohl, Herr Hauptmann».) Итоговая «симфония» перед последней картиной скреплена ясным трезвучием ре минор. Поразительна заключительная инвенция в ритме токкаты, сжимающая сердце своей трагической безысходностью. Здесь финальная «точка» оперы — словно уходящая вдаль пустая квинта (у струнных) с колористически причудливым наложением деревянных духовых инструментов. Подобные «тоники» имеют разнообразную структуру: от одного звука, сложной квартовой гармонии до фрагмента тематического материала. Центры эти всегда смыслово обусловлены сценическим действием.

Музыка «Воцекка», с ее страстным напряжением, увлекает своим симфонизмом. Сочинение представляет собой большую симфонию-драму с рельефно вылепленными остро конфликтными ситуациями. Прогрессия тематических преобразований, непосредственный рост музыкального действия здесь поразительны. Например, единственная в опере лирическая мелодия Колыбельной приобретает впоследствии иной облик, становясь материалом громадного симфонического наплыва. Трансформация тематизма достигает почти зримого воздействия. В этом отношении «Воцек» является замечательным творением.

А. Дмитриев

* Асафьев Б. В. А. Берг. «Воцек». — В кн.: Асафьев Б. В. Об опере. Л., 1976, с. 283.

** Цит. по кн.: Кремлев Ю. Очерки творчества и эстетики Новой венской школы. Л., 1970, с. 61.

*** Асафьев Б. В. «Воцек». (К постановке в Академической опере.) — «Красная газета», 1927, 31 мая.

* Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воцек». — В сб.: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Сост. И. В. Нестьев. М., 1975, с. 156.

** Шёнберг А. Об Альбане Берге. — В сб.: Зарубежная музыка XX века, с. 157.

СОСТАВ ОРКЕСТРА

Большой оркестр

4 Флейты (=4 Малым флейтам)
 4 Гобоя (IV=Английскому рожку)
 4 Кларнета in B (I также in A, III и IV также in Es)
 Басовый кларнет in B
 3 Фагота
 Контрафагот

4 Валторны in F
 4 Трубы in F
 4 Тромбона (I — альтовый, II и III — теноровые, IV — басовый)
 Туба

2 пары Литавр
 Треугольник
 Несколько Малых барабанов
 Прутья
 Тарелки (пара свободных, 1 подвешенная и 1 прикрепленная к Большому барабану)
 Большой барабан
 Малый (очень высокий) тамтам
 Большой (очень низкий) тамтам

Ксилофон
 Челеста
 Арфа

Струнные (по меньшей мере 50—60)

Сценические ансамбли*

Несколько Малых барабанов (I акт, 2-я картина)
 Военная музыка (I акт, 3-я картина)
 Малая флейта
 2 Флейты
 2 Гобоя
 2 Кларнета in Es
 2 Фагота
 2 Валторны in F
 2 Трубы in F
 3 Тромбона
 Туба
 Треугольник
 Малый барабан
 Большой барабан с Тарелками
 Музыка в трактире (II акт, 4-я картина)
 2 Фиделя (скрипки, настроенные на тон выше)
 Кларнет in C
 Гармонь (или Аккордеон)
 Гитара
 Бомбардон in F (или Туба)
 Расстроенное пианино (III акт, 3-я сцена)

Камерный оркестр*

(II акт, 3-я картина), аналогичный составу
 Камерной симфонии Арнольда Шёнберга
 (по возможности обособленный от большого оркестра).

Флейта (=Малой флейте)
 Гобой
 Английский рожок
 Кларнет in Es
 Кларнет in A
 Басовый кларнет in B
 Фагот
 Контрафагот
 2 Валторны in F
 Струнный квинтет соло

BESETZUNG DES ORCHESTERS

Großes Orchester

4 Flöten (=4 Kleine Flöten)
 4 Oboen (4.=Englisches Horn)
 4 Klarinetten in B (1. auch in A, 3. und 4. auch in Es)
 Baßklarinetten in B
 3 Fagotte
 Kontrafagott

4 Hörner in F
 4 Trompeten in F
 4 Posaunen (1. Alt-, 2. und 3. Tenor-, 4. Baßposaune)

KontraBaßtuba

2 Paar Pauken
 Triangel
 Mehrere Kleine Trommeln
 Rute
 Becken (1 Paar, 1 freihängendes und 1 an der Großen Trommel befestigtes)
 Große Trommel
 Kleines (sehr hohes) Tamtam
 Großes (sehr tiefes) Tamtam

Xylophon
 Celesta
 Harfe

Streichquintett (wenigstens 50—60)

Auf der Bühne*

Mehrere Kleine Trommeln (I. Akt, 2. Szene)
 Eine Militärmusik (I. Akt, 3. Szene)
 Kleine Flöte
 2 Flöten
 2 Oboen
 2 Klarinetten in Es
 2 Fagotte
 2 Hörner in F
 2 Trompeten in F
 3 Posaunen
 KontraBaßtuba
 Triangel
 Kleine Trommel
 Große Trommel mit Becken
 Eine Heurigen-(Wirtshaus-)musik (II. Akt, 4. Szene)
 2 Fiedeln (um einen ganzen Ton höher gestimmte Geigen)
 Klarinette in C
 Ziehharmonika (bezw. Akkordion)
 Gitarre
 Bombardon in F (bezw. Baßtuba)
 Ein verstimmtes Pianino (III. Akt, 3. Szene)

Ein Kammerorchester*

(II. Akt, 3. Szene) in der Besetzung
 von Arnold Schönbergs Kammer-symphonie
 (womöglich abgesondert
 vom großen Orchester).

Flöte (=Kleine Flöte)
 Oboe
 Englisches Horn
 Klarinette in Es
 Klarinette in A
 Baßklarinetten in B
 Fagott
 Kontrafagott
 2 Hörner in F
 Solo-Streichquintett

* Все эти ансамбли могут быть образованы из музыкантов большого оркестра.

* Alle diese Ensembles können aus den Musikern des großen Orchesters gebildet werden.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА
PERSONEN

Воцек	<i>баритон</i>
Wozzeck	<i>Bariton</i>
Тамбурмажор	<i>героический тенор</i>
Tambourmajor	<i>Heldentenor</i>
Андрес	<i>лирический тенор</i>
Andres	<i>lyrischer Tenor</i>
Капитан	<i>тенор-буффо</i>
Hauptmann	<i>Tenorbuffo</i>
Доктор	<i>бас-буффо</i>
Doktor	<i>Baßbuffo</i>
1-й Подмастерье	<i>низкий бас</i>
1. Handwerksbursche	<i>tiefer Baß</i>
2-й Подмастерье	<i>высокий баритон</i>
2. Handwerksbursche	<i>hoher Bariton</i>
Дурачок	<i>высокий тенор</i>
Der Narr	<i>hoher Tenor</i>
Мари	<i>сопрано</i>
Marie	<i>Sopran</i>
Маргрет	<i>альт</i>
Margret	<i>Alt</i>
Сын Мари	<i>по возможности с пением</i>
Mariens Knabe	<i>womöglich Singstimme</i>
Солдат	<i>тенор</i>
Ein Soldat	<i>Tenor</i>

Солдаты, парни, служанки, девки, дети.
Soldaten, Burschen, Mägde, Dirnen, Kinder.

При исполнении вокальных партий в отдельных сценах оперы (I акт, 2-я картина; II акт, 3-я и 4-я картины; III акт, 3-я и 4-я картины) с пометками «Sprechstimme»* следует придерживаться формы **ритмической декламации**. Значение термина «Sprechstimme» раскрыто Арнольдом Шёнбергом в предисловии к мелодраме «Лунный Пьеро» и указаниях в партитуре оперы «Счастливая рука», где говорится следующее:

Мелодия в вокальной партии, записанная особо отмеченными нотами, «не предназначена для пения. Задача исполнителя — превратить ее в речевую мелодию [Sprechmelodie], внимательнейшим образом отнесясь к обозначенной высоте звуков. Для этого исполнителю необходимо:

1. Выдерживать ритм (и длительности звуков) так же точно, как в пении, то есть со свободой, не большей, чем он может себе позволить при исполнении обычной вокальной мелодии;

2. Ясно пнзвать различие между певческим и речевым звуком: вокальный звук твердо удерживает высоту, а речевой, едва ее обозначив, тут же покидает, повышаясь или понижаясь, причем, однако, высотные соотношения тонов передаются соответственно указанным.

Исполнитель должен очень остерегаться манеры произнесения «нараспев». Это абсолютно не имелось в виду. Однако ни в коем случае не следует стремиться к натуралистической речи. Напротив, различие между речью обычной и музыкально оформленной должно быть отчетливым. Но последняя никогда не должна напоминать пение».

Однако в тех случаях, когда не указаны высота тонов и ритм, имеется в виду **обычная речь**, реальный диалог, ведущийся на фоне музыки (см. 3-ю картину I акта, 4-ю картину II акта, 4-ю и 5-ю картины III акта).

Оркестровые голоса обозначаются:

главный (Hauptstimme) — начало H , конец T ,
побочный (Nebenstimme) » H , » T .

Эти введенные Арнольдом Шёнбергом и использованные в партитуре «Воццека» обозначения применяются в клавире только там, где без них могла бы возникнуть неясность, какие голоса и как долго следует выделять, и какие должны быть полностью или частично отодвинуты на второй план.

Die Ausführung der in einigen Szenen der Oper (I. Akt 2. Szene, II. Akt 3. und 4. Szene und III. Akt 1. und 4. Szene) vorgeschriebenen „Sprechstimme“ hat in Form einer **rhythmischen Deklamation** zu erfolgen. Hiezu siehe das Vorwort Arnold Schönbergs zu seinen Pierrot-Melodramen und die diesbezüglichen Anweisungen in der Partitur zur „Glücklichen Hand“. Auszugsweise lauten sie:

Die in den Gesangszeilen durch besonders kenntlich gemachte Noten angegebene Melodie „ist nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine **Sprechmelodie** umzuwandeln. Das geschieht, indem er

1. den Rhythmus (und die Notenwerte) haarscharf so einhält, als ob er sänge, das heißt, mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte;

2. sich des Unterschiedes zwischen **Gesangston** und **Sprechton** genau bewußt wird: der **Gesangston** hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der **Sprechton** gibt sie zwar (andeutungsweise) an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder, wobei jedoch die Verhältnisse der einzelnen Tonhöhen zu einander entsprechend wiederzugeben sind.

Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine „singende“ Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht damit gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an **Gesang** erinnern“.

In den Fällen aber, wo die Sprechstimme nicht durch Tonhöhe und Rhythmus dargestellt ist, handelt es sich um ein **gewöhnliches Sprechen** also um eine, zur darunterliegenden Musik ganz natürlich-realistisch geführte Konversation. (Siehe 3. Szene des I. Aktes, 4. Szene des II. Aktes und 4. und 5. Szene des III. Aktes).

„Hauptstimmen des Orchesters beginnen bei H und enden bei T
„Nebenstimmen » » » » H » » » T

Диее von Arnold Schönberg eingeführten und in der Partitur des Wozzeck in Anwendung gebrachten Zeichen wurden in den Klavierauszug nur dort aufgenommen, wo für den Spieler Unklarheit herrschen könnte, welche der Stimmen und wie lang sie hervorzuheben sind und welche ganz oder nur teilweise zurückzutreten haben.

* Буквально — разговорный голос (партия). Фактически Берг в подобных случаях пользуется обозначением «gesprochen» (в настоящем издании, как правило, переводится — «говорком»). — Ред.