

УДК 78. 27
78. 25

Антон Пославський (Львів)

**РАННІ КВАРТЕТИ АНТОНА ВЕБЕРНА:
ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

Пославський Антон. Ранні квартети Антона Веберна: еволюція жанру та композиторського стилю

Аналізуються квартетні опуси атонального, переддодекафонного періоду творчості Антона Веберна, окреслені впливом естетики віденської сецесії та абстрактного мистецтва, композиції, в яких формуються специфічно вебернівська афористична стилістика та кристалізуються ознаки нового методу компонування та риси нового мистецького мислення.

Ключові слова : афористичність, сецесія, атональність, імітація, пуантилізм, додекафонія.

Пославский Антон. Ранние квартеты Антона Веберна: Эволюция жанра и композиторского стиля

Анализируются квартеты атонального, преддодекафонного периода творчества Антона Веберна, созданные под влиянием эстетики венской сецессии и абстрактного искусства, произведения, в которых формируется специфически веберновская афористическая стилистика, зарождаются элементы нового метода композиции и творческого мышления.

Ключевые слова : афористичность, сецессия, атональность, имитация, пуантилизм, додекафония.

Poslawski Anton. Anton Webern's earlies Quartets: Evolution of genre and composer's style

Early Anton Webern's Quartets of the atonality period is considered in the article. At theses Quartets influenced of the secession and the abstractive art is presented Webern's aphoristic style and the elements presupposed the dodecaphonic method and new composer's mind.

Key words : aphoristic style, secession, atonality, imitation, articulation, pointillism, music dodecaphonic.

Перші твори у жанрі квартетної музики Антон Веберн скомпонував ще до початку навчання у свого знаменитого вчителя Арнольда Шенберга і апелював до цього інструментального складу в різні періоди мистецької діяльності.

Усі ранні квартети презентують, переважно, одночастинну архітектонічну конструкцію. У 1905 році А. Веберн написав формально цілком традиційний, тональний *Langsamer Satz*, в якому достатньо помітний вплив музично-мовної стилістики Йоганеса Брамса, і струнний Квартет, інспірований полотнами італійського художника Джованні Сегантіні, зокрема символізмом його триптиха *Життя, Природа і Смерть, Альпійський краєвид*. Мова Квартету ґрунтується на широкому мелодичному фразуванні, спирається на тональну основу, хоча вже помітні первинні ознаки Вебернівської атональності та виразно окреслюється зацікавлення композитора до техніки контрапункту.

Про кuartет C - dur А. Веберн писав, що “це було тимчасове явище. Тональність, вибраний основний тон були, так би мовити, невидимі – “тональність, що коливається”! Однак все було ще співвіднесене з визначеною тональністю, особливо в кінці, де потрібно намітити основний тон. Насправді, його не було – він десь мерехтів у просторі, невидимий і вже непотрібний” [3, с. 70].

Жоден із ранніх кuartетів А. Веберн не вважав достатньо вартісним, щоби позначити його в опусовому переліку композицій. Лише струнний кuartет, скомпонований 1909 року під назвою *Fünf Sätze für Streichquartett op. 5*, розпочинає реєстр опусів, дотичних до цього жанру.

Fünf Sätze op. 5 та *Sechs Bagatellen op. 9* для струнного кuartету належать, за класифікацією Теодора Адорно, до другого періоду творчості А. Веберна, того етапу еволюції композиторського письма, який вирізняється максимальною редукцією, конденсацією музики в малих формах, афористичним способом висловлення музичної думки.

Людомира Ставови, автор монографії про А. Веберна [11], коротко описуючи *Fünf Sätze op. 5* та *Sechs Bagatellen op. 9*, слушно називає ці струнні кuartети переломними. В українському музикознавстві творчий спадок австрійського композитора розглядається в аспекті пізнання специфіки композиторського мислення, моделювання креативного процесу (Микола Ковалінас) [6; 7].

Відсутність у названих наукових розвідках локального акценту на аналізові первинних імпульсів майбутнього дванадцятитонового методу, ідеї конструктивної організації комплексу виразових засобів, що власне і вирізняє твори другого, переломного [Л. Ставови], тобто перехідного від традиційного до нового способу музичного висловлення, періоду творчості А. Веберна, зумовлює **актуальність** пропонованої публікації.

Мета статті: дослідити спосіб укладення музичного матеріалу, співдії його компонентів – ритмічних, тембрових, артикуляційних – в умовах атональної системи та редукції форми.

Fünf Sätze op. 5 – одна з перших “революційних” композицій початку ХХ століття, текст якої вже записано без окреслення тональності, без позначення знаків альтерації при ключі. Правила і канони класично-романтичної теоретичної системи втрачають свою актуальність, централізація музичного матеріалу довкола визначеного конкретного тону нівелюється.

Естетична спрямованість цього твору ангажується в загострену чуттєвість віденської сецесії, забарвленої відтінками експресіонізму.

Fünf Sätze op. 5 презентують нову квартетну фактуру, цілком відмінну, ніж у попередніх, не позначених опусом композиціях цього жанру. Інструментальні голоси розмежовуються на окремі короткі мотиви (широкі мелодичні лінії більше не практикуються), що вирізняються відповідним інтервальним змістом, супроводжуються докладно деталізованими динамікою та способом виконавського артикулювання. Основою розгортання стають окремі звуки та мотиви, що сукупно із частою зміною динаміки та артикуляцій продукує специфічний тип експресії, близької до абстрактної.

Архітектоніка першої, найдовшої, п'єси циклу ґрунтується на концепції сконцентрованої сонатності, контрастного зіставлення двох тематичних утворень: такти 1 - 13 – експозиція, такти 14 - 36 – розробка, 36 - 50 – реприза, кода.

Доволі гостра та емоційно напружена головна тема *Heftig bewegt* (такти 1-7), ініційована інтонаціями секундового співвідношення, демонструє втілення ідеї емансипації дисонансу. Побічна тема *Etwas ruhiger* (такти 8 - 13), натомість, відображає абсолютно протилежний образ тихого спокою та панування консонансу. Контури мелодичної лінії побічної теми, quasi вальсу, потовщуються терцієвим та секстовим дублюванням (перша і друга скрипка), паралельно-терцієве тремоло зберігається у фактурно-фоновій фігурі альтя. Два елементи тематизму віолончельної партії (*cis-f-d-e*, *f-fis-as-d*) фігуруватимуть у мовно-інтонаційному словникові упродовж усіх частин циклу. Динамічна та артикуляційна палітра побічної партії стабільна і збалансована: *pp*, *arco* (*legato*) – для мелодичного контуру, *ppp*, *am Steg* (*sul ponticello*) *trem.* – для фактурного фону в альтовій партії. Палітра динамічних знаків та артикуляцій головної партії, як і у пізніх композиціях, дуже деталізована:

ff – fff – ff – f – p – pp – ppp – ppp – ppp – ppp – pp – p – ff – ppp;
pizz. – col legno – pizz. – arco (legato) – am Steg (sul ponticello) trem. – pizz. – arco – col legno

На відміну від розпорошеної, автономної локалізації динамічних градацій у творах зрілого серійного періоду, в аналізованій композиції знаки динаміки розташовуються паралельно у всіх інструментальних голосах.

Розробкова частина сонатної форми сполучає декілька коротких фрагментів, що будуються, головню, на двох фігурах віолончельної партії побічної теми, на інтонаціях Веберн-акорду, елімінованих із головної теми, і,

частково, на використанні модифікованої скрипкової мелодичної лінії побічної теми. Домінує техніка вишуканих канонічних імітацій, їхні тривалості та акценти інколи настільки зміщені, що тотожність первинної фігури у слуховому сприйнятті майже не розпізнається.

Перший фрагмент розробки – канонічні імітації, побудовані на ритмічно трансформованому другому віолончельному елементові побічної теми *f-ges-as-d*, що проводяться в усіх чотирьох інструментальних голосах у межах тихих градацій динамічної шкали *pp-ppp-pppp*, завуальованих штрихом *pizz*. У другому розробковому фрагменті фігурує початковий тематичний елемент побічної партії (*e-as-f-g*), ритмічно видозмінений та перенесений в інший регістр, темброве забарвлення (октавне дублювання першої і другої скрипок) та виконавську експресію (динамічна хвиля *pp-ff-fff*). У наступному відтинкові перший елемент побічної партії презентується альтовим тембром в оточенні фігурацій та канонічних імітацій, базованих, головню, на розкладеному Веберн-акорді (характерна формація, що складається зі септими, доповненої вгорі чи внизу терцією), первинно експонованому в шістнадцяткових фігураціях головної партії. Паралельно-терцієвий фактурно-фоновий елемент, зосереджений в альтовому голосі на початку побічної теми, відображується в аналогічних паралелях другої скрипки та альту в 25 - 26 та 27 - 30 тактах. Після кульмінації виникають обриси трансформованого вальсового компонента побічної теми оздоблені імітаціями на розкладеному Веберн-акорді (такти 25 - 26). Палітра динамічних вказівок достатньо деталізована, однак ця скрупульозна деталізація не має абстрактного, спекулятивного навантаження, її мотивація відповідає логічному розвитку драматургічного плану: загальна хвиля динамічного наростання від *ppp* до кульмінаційної ділянки *ff-fff* і наступне спадання динамічної напруги від *f* до *ppp*. Ретельна нотація знаків динаміки та артикуляцій у цьому опусі хоча й передбачає наступну еволюцію композиторського письма, однак ще не досягає того рівня абстракції, який декларується у зрілих додекафонних композиціях А. Веберна.

У репризі первинний тематичний матеріал настільки трансформується, що його перцепційна ідентифікація майже неможлива. Відображення тематизму експозиції в заключному відрізковій формі дзеркально симетричне: спершу впроваджується побічна тема, завершують форму елементи головної партії. Два сегменти побічної теми – віолончельний та *quasi* вальсовий скрипковий – у репризі темброво переінтонуються. Тема віолончелі у квартовій звуковисотній транспозиції, із частковим збереженням артикуляції

am Steg (*sul pontic.*) мігрує у протилежне темброво-регістрове розташування у партії першої скрипки. Скрипкова *quasi* вальсова мелодія, дубльована терціями та секстами, локалізується в низькому тембрі альт та віолончелі. Шістнадцяткові фігури головної партії (*gis-e-a-b-g-ges-es-g*), змінюючи ритміку, асимілюються в контексті побічної теми (такти 40 - 41). Від *tempo I* (такт 44) розпочинається реекспозиція головної партії. Ініціальна секундова інтонація *c-cis* інтенсифікується лише у заключних тактах репризи.

Друга п'єса *Sehr langsam* – тихе ліричне інтермеццо. Динаміка балансує на межі *pp* – *ppp*, лише двічі відхиляючись до градації *p*. Інтенсивні елементи фактури домінують над екстенсивними. Доволі розгорнута мелодична лінія альт доповнюється гармоніями віолончелі та другої скрипки. Згодом мелодична функція передається, почергово, другій та першій скрипкам, супровідна – альтові та віолончелі. У партії другої скрипки виникає ремінісценція другої п'єси фортепіанного опусу 11 А. Шенберга. Один з її елементів *fis-d-f-e* – інверсія віолончельного мотиву *cis-f-d-e* побічної партії попередньої п'єси циклу.

Деталізація способів виконавської артикуляції та динамічного нюансування, майже відсутня в другій п'єсі, знову відновлюється у третій частині *Sehr bewegt*, наділеній жанровими ознаками скерцо.

Динамічні градації укладаються у послідовність способом контрасту (*ppp* – *ff*) та у вигляді зростаючих або спадаючих динамічних хвиль, а також утворюючи окремі симетричні відтинки:

ppp – *ff* – *pp* – *p* – *pp* – *f* – *ff* – *pp* – *ppp* – *pp* – *p* – *f* – *mf* – *mp* – *p* – *pp* – *pp* – *p* – *mp* – *mf* – *f* – *f cresc.* – *ff* – *fff* – *sfff*

П'ять артикуляційних символів застосовуються із певною періодичною повторністю:

pizz. – *am Steg (sul pontic.)* – *pizz.* – *arco (legato)* – *am Steg (sul pontic.)* – *pizz.* – *arco (stacc.)* – *col legno* – *arco (legato)* – *pizz.* – *arco (legato)* – *pizz.* – *arco (legato)* – *arco (stacc.)* – *pizz.* – *arco (legato)* – *arco (stacc.)* – *pizz.*

У скерцо, як і в серійних опусах зрілої майстерності, А. Веберн доволі інтенсивно послуговується технікою канонічних імітацій. Мелодичний контур імітованої структури у такті 4 (інверсія в інтервал квінти) побудована методом неповторюваності шести презентованих звуків:

d – *f* – *e* – *c* – *fis* – *b*

a – *c* – *h* – *g* – *cis* – *e* (інверсія)

Імітації цього ж мелодичного сегменту продовжуються в усіх інструментальних голосах у тактах 10-14 та у партіях другої скрипки та альту в заключному розділі (такти 18 - 21).

Сім неповторюваних тонів іншої імітації (такт 7) добираються за принципом почергової послідовності інтервалів великої терції та малої секунди:

cis – a – gis – e – dis – h – b

c – e – f – a – b – d – es (інверсія)

Перцептивна усвідомленість проведення імітацій завуальовується зміною способу артикуляції (*arco – pizz.*) в імітуючому голосі (такти 4 - 5) та зміщенням метричного акценту (часовий інтервал вступу імітуючого голосу – вісімка).

Контури мелодичного фрагменту скрипкової теми (такти 9 - 10), потовщеної октавним дублюванням та доповненої іншими тембрами у коді, черпають первинну інтонацію з початкового віолончельного сегменту побічної партії першої п'єси циклу. Ця ж інтонація формує остинатну фігуру віолончелі в останньому розділі форми.

Виразно помітною якістю укладення гармонічної мови третьої п'єси циклу є метод конструктивного моделювання гармонії. Для прикладу, майже всі вертикальні поєднання початкового відрізка форми (такти 1 - 6) презентують структуру Веберн-акорду, їхнє [вертикалей] паралельне переміщення. У такті 9 інтервальні сполуки партії альту і другої скрипки відображають симетрію сумарного зіставлення дзеркальних форм – e-dis-e-c та інверсія h-c-h-es.

Інтенсивні елементи гармонії, частково ще пов'язані з категоріями тональної системи, централізації тону, в атональній музиці 1908 - 1910 років, у П'яти п'єсах *op. 5* зокрема, становлять основний засіб експонування і фактурних видозмін звукового матеріалу. З ужитих у третій п'єсі інтенсивних елементів особливо вирізняється органний пункт cis на початку п'єси (такти 1 - 6), що корелює на рівні макрокомпозиції з кінцевим унісоном cis як релікт тоніки, репетиції елімінованих остинатних фігур упродовж доволі тривалого композиційного відтинка завершального розділу форми (такти 15 - 21), октавне дублювання мелодичної структури в чотирьох інструментальних партіях у коді (*sehr rasch*).

Заключний розділ п'єси специфічним способом акумулює інтонаційні знаки обидвох мікротематичних утворень. Специфіка цього синтезу полягає, передусім, в утворенні сумарного комплексу неповторюваних тонів,

розподілених між інструментальними тембрами у трійкові сегменти. Віолончельна партія зосереджує інтонаційну формулу, запозичену із побічної партії першої п'єси: h – gis – ais, партія альтя побудована на квінтовій транспозиції мелодичного сегмента другої скрипки (fis – a – gis та cis – e – dis).

Вертикальна сума утворює комплекс дев'яти неповторюваних тонів: h – gis – ais, fis – a – gis, cis – e – dis.

Отже, риси майбутньої індивідуально вебернівської стилістики, що накреслюються у П'яти п'єсах – прагнення до симетрії, апелювання до техніки канонічних імітацій, розмежування фактури на короткі сегменти, які сукупно утворюють дванадцятитоновий комплекс.

Luigi Rognoni, дослідник творчості А. Веберна, називає четверту п'єсу першим прикладом експресіоністичного абстракціонізму, порівнюючи її з абстрактними полотнами Пауля Клеє [9, с. 319].

Як і в попередній п'єсі, А. Веберн застосовує канонічні імітації, змінюючи метричну акцентуацію мотиву.

Співвідношення артикуляцій четвертої частини циклу, порівняно із попередніми, не надто насичене: am Steg – arco – am Steg.

Натомість, у п'єсі загальною тривалістю 13 тактів агогічні зміни відбуваються майже у кожному такті: Sehr langsam – zögernd – im tempo – rit. – tempo – rit. – tempo – rit. – tempo.

Як і друга п'єса, четверта написана у тихих динамічних тонах. Гучність звучання балансує, не виходячи за кордони *pp-ppp*.

Споріднена шкала інтенсивностей і доволі деталізована палітра темпових видозмін запропонована в останній п'єсі циклу.

In zarter Bewegung (♩ = ca 60) – rit. – ♩ = ca 48 – accel. – rit. – accel. – rit. – ♩ = 48 – rit. – sehr ruhig (♩ = ca 40) – rit. – sehr langsam (♩ = 40) – tempo I (♩ = ca 60) – rit. – ♩ = ca 48 – äußerst ruhig (♩ = ca 40) – molto rit. – x = 60 – tempo I (♩ = 60) – accel. – rit. – sehr ruhig (♩ = 48) – rit. – tempo – rit. – sehr langsam (♩ = ca 40) – rit.

Динаміка укладена, головно у рамки *pp-ppp*, за винятком двох тактів (18 - 19), в яких вона позначена градаціями *p – mf – f – p*.

Теодор Адорно писав: “У п'єсах для квартету очевидно здійснюється перехід Веберна у специфічну для нього ділянку: четверта п'єса – це вже справжня мініатюра. Але ще підіймаються дуги мелодичних ліній, передовсім у другій та в останній п'єсах; слухаючи їх, затримуєш дихання, мелодії ще не перероблені у короткі фрази чи окремі звуки” [1, с. 109].

Шість Багателей *op. 9* для струнного квартету (1913) розгортають окремі конструктивні принципи, задекларовані у П'яти п'єсах *op. 5*. Цикл виник із поєднання чотиричастинного квартету, скомпонованого влітку 1911 року, та двох частин незавершеного тричастинного квартету 1913 року, задуманого на взірць Другого струнного квартету А. Шенберга.

У Багателях афористичність музичного висловлення сягає максимальної концентрації, редукція форми ще радикальніша, аніж у П'яти п'єсах: найменша із Багателей (№ 2) укладена у неповні 8 тактів; найдовша мініатюра (№ 5) триває 13 тактів.

Починаючи з 1911 року, в композиціях А. Веберна впроваджується спосіб експонування звукового матеріалу через використання лише екстенсивних гармонічних елементів, формується концепція дванадцятитонових полів. *“Викристалізувалося певне правило, що поки не перейдуть усі дванадцять звуків, жоден з них не може бути повтореним. Найважливіше, що твір-думка-тема отримав цезуру після одноразового перебігу дванадцяти звуків”* [11, с. 54]. Власне, Багателі *op. 9* – один із перших опусів, в якому апробується ідея застосування дванадцятитонових полів. Окремі тони поки що не укладаються у серію як джерело усієї композиції, однак у певних фрагментах, зокрема у початкових ділянках кожної п'єси або й у цілій формі, організація послідовності звуків відповідає умові неповторюваності тонів, доки не будуть використані усі 12 елементів хроматичного ряду.

Звуковий матеріал першої п'єси комплектується із шести дванадцятитонових полях. Перший комплекс подається у повному обсягові дванадцяти елементів: *d e s c i s c g e s a s a h b e f g*. У другому, четвертому п'ятому полях (послідовність тонів, звичайно, не зберігається) бракує одного тону, а останнє дванадцятитонове поле доповнюється повторенням одного тону та початкового сегменту послідовності.

Партитура Багателей насичена деталізованим позначенням символів динаміки, агогіки та артикуляційно-штрихових характеристик. У межах першого дванадцятитонового поля першої Багателі зафіксовано чотири позначення виконавських штрихів: акцент, *tenuto*, *legato*, *staccato*. Комплекс артикуляцій складається із трьох елементів: *am Steg*, *arco*, *pizz*.

Майже кожен такт першої Багателі супроводжується темповими чи агогічними змінами.

Mäßig (♩ = ca 60) – rit. – tempo – accel. – heftig – rit. – wieder *mäßig* (♩ = ca 60) – rit. – **q** = ca 44.

Упродовж неповних восьми тактів другої Багателі, тричі фігурують зміни *rit. – tempo.* У першому такті подано 5 різних штрихових характеристик. Набір артикуляцій складають: *pizz., spicc., arco, am Steg.*

Нотування динамічних символів дуже деталізоване, однак симультанний контракт зіставлених інтенсивностей в цьому опусі ще не впроваджується. Динаміка першої п'єси розгортається у загальному руслі наростання від *pp* до *ff* у такті 7, близько золотого перетину, і наступного спаду. За схожою схемою організована динаміка третьої і шостої Багателей. Повільні четверта і п'ята Багателі – взірць вебернівського інтровертизму, ділянка делікатної, вишуканої лірики, в якій звучність сконцентрована у градаціях *ppp* і *pp*.

Шоста п'єса циклу Багателей особливо виразно презентує пуантилізм А. Веберна цього періоду творчості. Розкидані у просторі, розмежовані паузами тони наділені, кожен зокрема, динамічним символом та артикуляцією. Знаки динаміки, як і в попередніх п'єсах, дублюються в усіх інструментах, не подаються в одночасному контрасті, як у пізніших опусах композитора, а розгортаються паралельними блоками, утворюючи симетричну структуру: 4 такти *p*, 1 такт *f*, 4 такти *p*.

Ритм не є тією специфічною ділянкою, на якій А. Веберн зосереджує особливу увагу, однак вже у цьому опусі кристалізується запозичений із давньої техніки гокету спосіб розмежування ритмічних вартостей паузами, особливо помітний в останній п'єсі циклу.

Отже, у Багателях А. Веберн індивідуально komponує окремі звуки, наділяючи їх крім висоти, окремою артикуляцією та динамікою.

“Ці твори можна зрозуміти лише поділяючи віру, що звуками можна висловити тільки те, що звуками висловлюване”: до такої думки спонукали А. Шенберга Багателі, скомпоновані його учнем А. Веберном [11, с. 56].

Про *Fünf Sätze op. 5* Теодор Адорно писав, що вони *“нічим не нагадують жанрові п'єси і не написані знаменитим срібним пером; шок, який вони викликають, робить їх непричетними до сфери тихого і покірного. Такі твори розвінчують благу назву “мініатюри”, похідне від культури XIX століття; вони не зводяться до жодного з усталених понять. Інтенсивність, з якою вони згортаються у крапку, надає їм тотальності... Можна майже відчувати певну колючість, неприступність вебернівських побудов – в цьому чуттєвий аспект його безкомпромісної інтегральності”* [1, с. 108 - 109].

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Антон фон Веберн / Т. Адорно // Советская музыка. 1988. – № 7. – С. 106 - 113.
2. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика „незвучащих” структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль / М. Аркадьев // Музыкальная академия. - М., 2001. – № 2. – С. 42 - 50.
3. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. – М. : Музыка, 1975. – 143 с.
4. Гуляницкая Н. Атональность / Н. Гуляницкая // Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М. : Музыка, 1984. - С. 160 - 191.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
6. Ковалинас М. Одна сторінка Всесвіту, 21 секунда вічності та музика / М. Ковалинас // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Час. Простір. Музика : зб. статей. — К. , 2003. – Вип. 25. – С. 92 - 107.
7. Ковалинас М. Про інше у Веберна /М. Ковалинас // Українське музикознавство : науково-методичний збірник. — К. , 2006. - Вип. 35. – С. 199 - 212.
8. Холопов Ю. Н., Антон Веберн. Жизнь и творчество / Ю. Н. Холопов, В. Н. Холопова; предисл. Р. К. Щедрина. – М. : Сов. композитор, 1984. – 320 с.
9. Rognoni L. Ekspresjonizm i abstrakcjonizm Antona Weberna / L. Rognoni // Rognoni L. Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia – Kraków : PWM, 1978. – S. 309 - 334.
10. Schäffer B. Webern / B. Schaffer // Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. – Kraków : PWM, 1969. – S. 208 - 292.
11. Stawowy L. Webern / L. Stawowy. – Kraków : PWM, 1992. – 292 s.
12. Webern A. Der Weg zur neuen Musik / A. Webern; hrsg. von W. Reich. – Wien : Universal Edition, 1960. – 72 s.